

# DOC ON-LINE

# WWW

World Wide Web

[www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Revista Digital de Cinema Documentário  
Revista Digital de Cine Documental  
Digital Magazine on Documentary Cinema  
Rédaction Électronique de Cinéma Documentaire

Editores

Marcius Freire, Manuela Penafria

Webdocumentário  
Webdocumental  
Webdocumentary  
Webdocumentaire

n. 14 (08. 2103)

http://www.theghostsinourmachine.com/interactive/ http://questionbridge.com http://geld.gr/ http://www.submarinechannel.com/web-docs/unspeak-interactive-documentary/ http://films.nfb.ca/capturing-reality/#/109/ http://gaza-sderot.arte.tv/en/#/time/95 http://www.whatruwaitingfor.com / http://virtual-illusion.blogspot.pt/2013/06/hollow-um-documentario-interactivo.html?sref=f=fb http://1000-histoires.franceinter.fr/ http://www.navasse.net/goobalization/ http://www.kabul-reconstructions.net/transit/ http://www.takeo.org/nspace/ns017/ http://www.takeo.org/nspace/ns011/ http://www.christinamcphee.net/la\_conchita.html http://www.riodejaneiroautorretrato.com.br/riodejaneiroautorretrato/dev2011/ http://www.webdocumentario.com.br/haiti/ http://www.doclab.org/category/projects/ http://www.soul-patrol.com/ http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/ http://paris-ile-de-france.france3.fr/brevesdetrottoir/index.php?#intro http://www.collapsus.com/ http://interactive.nfb.ca/#/pinpoint http://www.mppgm.net/ http://highrise.nfb.ca/ http://interactivedoc.ca/#/ctm/andrew http://www.terrescommunes.fr/ http://egypt.e.culture.fr/ http://www.ladennet.com/rehearsal/chezsoil.nf.ca/#/ctm/soil/ http://ladearts.tcmde.com/version\_.../menu\_en.html http://www.raspatea.org/ http://mesetatsnordiques.tv5.ca/ http://www.sbs.com.au/theblock/# http://igothmyworld.arte.tv/fr/ http://casbah.france24.com/ http://refairecole.com/ http://10musulmans.radio-canada.ca/ http://www.mtl12.com/ http://newyork.arte.tv/ http://www.letelegramme.com/webdoc/jeanne/ http://www.volspacial.ch/fr/webdoc/ http://bielutine.arte.tv/fr/ http://13jumelles.fr/ http://www.un-ete-a-alger.com/ http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/ http://www.francetv.fr/nouvelles-ecritures/qui-va-garder-les-enfants/ http://education.francetv.fr/webdocumentaire/l-obesite-est-elle-une-fatalite-o22876#xtor=CS2-2182286 http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/pid3400-c-le-challenge.html http://www.theironcurtainediaries.org/map.html http://www.lovestoryproject.com/ http://www.invisiblepictureshow.com/ http://questionbridge.com http://geld.gr/ http://www.submarinechannel.com/web-docs/unspeak-interactive-documentary/ http://virtual-illusion.blogspot.pt/2013/06/hollow-um-documentario-interactivo.html?sref=f=fb http://www.navasse.net/goobalization/ http://www.takeo.org/nspace/ns011/ http://www.webdocumentario.com.br/haiti/ http://www.terrescommunes.fr/ http://www.letelegramme.com/webdoc/jeanne/ http://

—

|

—

—

—

—

|

—

## **CONSELHO EDITORIAL**

**Annie Comolli** (École Pratique des Hautes Études, França)  
**António Fidalgo** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Casimiro Torreiro** (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)  
**Catherine Benamou** (Universidade da California-Irvine, EUA)  
**Claudine de France** (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França)  
**Frederico Lopes** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Gordon D. Henry** (Michigan State University, EUA)  
**Javier Campo** (Universidad Nacional del Centro - UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**José Filipe Costa** (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
**Luís Nogueira** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Luiz Antonio Coelho** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Margarita Ledo Andión** (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)  
**Maria Luisa Ortega Gálvez** (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)  
**Michel Marie** (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III , França)  
**Miguel Serpa Pereira** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Patrick Russell LeBeau** (Michigan State University, EUA)  
**Paula Mota Santos** (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)  
**Paulo Serra** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Philippe Lourdou** (Université Paris X – Nanterre, França)  
**Robert Stam** (New York University, EUA)  
**Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**Samuel José Holanda de Paiva** (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)  
**Tito Cardoso e Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital  
de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary  
Cinema | Revue Électronique de Cinéma Documentaire

agosto | agosto | august | août 2013 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral >  
Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Editores: marciusfreire@gmail.com, manuela.penafria@gmail.com

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del  
Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial  
Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont  
participé à cette édition: Bienvenido León Anguiano, Catherine Benamou,  
Casimiro Torreiro, Frederico Lopes, Gordon D. Henry, Javier Campo, João Luiz  
Vieira, José Filipe Costa, Luiz Antonio Coelho, Maria Luisa Ortega Gálvez, Miguel  
Serpa Pereira, Rosana de Lima Soares, Samuel José Holanda de Paiva

—

|

—

—

—

—

|

—

# Índice

## EDITORIAL

### Editorial | Editor's note | Éditorial

#### Webdocumentário

Marcius Freire, Manuela Penafria ..... - 3 -

## DOSSIER TEMÁTICO

### Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

#### The interactive documentary as a Living Documentary

Sandra Gaudenzi ..... - 9 -

#### Dispositivo, acaso e criatividade – por uma estética relacional do webdocumentário

André Paz; Julia Salles ..... - 33 -

#### Do documentário ao webdoc – questões em jogo num cenário interativo

Tatiana Levin ..... - 71 -

#### Diversidade de modelos narrativos para documentários transmídia

Denis Renó ..... - 93 -

#### Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial: nuevas propuestas on-line

Pedro Ortúñoz ..... - 113 -

## ARTIGOS

### Artículos | Articles | Articles

#### A narrativa dos afetos no documentário *O samba que mora em mim*

Maria Angela Pavan; Maria do Socorro Veloso ..... - 141 -

#### Hibridaciones y variaciones del canon ficcional en una serie de films argentinos del período clásico-industrial

Ana Laura Lusnich ..... - 159 -

**El orden conciliado frente a las voces disidentes. Un estudio comparado entre el cortometraje documental institucional en la Argentina del peronismo y el cortometraje documental alternativo de los años sesenta**

Javier Cossalter ..... - 181 -

**LEITURAS**

**Lecturas | Readings | Comptes Rendus**

**Documentira – construir imagens do real**

Manuela Penafria ..... - 213 -

**ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES**

**Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films**

***Corshamstreet, an experiment on participatory webdocumentary***

Maria Court ..... - 227 -

**Cinema documentário, novos meios e formas: sobre os deslocamentos provocados pelo webdocumentário *Out my window***

Luiz Philipe Fassarella Pereira; Isabela Cristina Ramos Moraes ..... - 251 -

**Une typologie du webdocumentaire orientée utilisateur**

Nicolas Bole ..... - 269 -

**ENTREVISTA**

**Entrevista | Interview | Entretien**

**Margarida Cardoso, "apesar dos tropeções"**

Bárbara C. Branco ..... - 283 -

**DISSERTAÇÕES E TESES**

**Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses**

**O documentário sob o risco do ensaio: subjetividade, liberdade e montagem**

Patricia Rebello da Silva ..... - 305 -

<b>El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción</b>	
Arnau Gifreu Castells .....	- 307 -
<b>Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo</b>	
Mariana Duccini Junqueira da Silva .....	- 311 -
<b>Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente</b>	
Lígia Azevedo Diogo .....	- 313 -
<b>A construção do personagem e a singularidade no documentário contemporâneo brasileiro</b>	
Luiz Philipe Fassarella Pereira .....	- 315 -
<b>Matters of time: a phenomenological approach to interactive documentary</b>	
Mathias Schuh.....	- 317 -
<b>Processos narrativos e autoria em documentário interativo</b>	
Pedro Fernando Veludo Amorim Rodrigues .....	- 319 -
<b>O documentário contemporâneo da paraíba e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual</b>	
Filipe Brito Gama .....	- 321 -
<b>Da obra de arte ao filme: estratégias de representação de obras de arte em documentários</b>	
Adriana Flora Galanternick .....	- 323 -
<b>Partida, deslocamento e exílio: escrever com a imagem o processo de subjetivação e estética em filmes-carta</b>	
Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros .....	- 325 -



## **EDITORIAL**

**Editorial | Editor's note | Éditorial**

—

|

—

—

—

—

|

—

# WEBDOCUMENTÁRIO

Marcius Freire, Manuela Penafria

Webdocumentário é uma designação que associa o suporte Internet ao género documentário. Perante as novas obras que se autointitulam de webdocumentário, uma questão que tem sido discutida é a continuidade ou rutura com a longa tradição do documentário em suporte linear. A rutura aparenta ser mais evidente que a continuidade. Conceitos tradicionais, como o de representação, são confrontados ou substituídos por conceitos vindos, de um modo geral, da cultura visual digital, tais como interatividade ou interface. Se a questão da continuidade ou rutura é importante para o documentário, esta poderá, também, ser uma questão a colocar às tecnologias digitais interativas que têm vindo a criar obras inovadoras com o apoio da tradição cinematográfica, avançando na demonstração das suas potencialidades. Por seu lado, os webdocumentários podem ser obras a partir das quais é possível lançar novos olhares sobre o documentário linear.

O *Dossier temático* que apresentamos é dedicado ao webdocumentário e, estamos certos, é um grande contributo para as discussões atuais e futuras destas novas obras. “The interactive documentary as a Living Documentary”, de Sandra Gaudenzi introduz a noção de “Documentário Vivo” colocando a ênfase na natureza relacional do documentário interativo. “Dispositivo, acaso e criatividade – por uma estética relacional do webdocumentário”, de André Paz e Julia Salles apoia-se nas reflexões de Willem Flusser para abordar o webdocumentário a partir de uma estética relacional. “Do documentário ao webdoc – questões em jogo num cenário interativo”, de Tatiana Levin é um artigo que, perante

as várias definições de webdocumentário, propõe as estratégias narrativas como ponto de apoio para uma caracterização dos webdocumentários. “Diversidade de modelos narrativos para documentários transmídia”, de Denis Renó aponta modelos para a produção de documentários transmídia a partir de estudos de caso. “Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial: nuevas propuestas on-line”, de Pedro Ortúñoz traça o percurso dos processos participativos na criação de documentários.

Em *Artigos*, “A narrativa dos afetos no documentário *O samba que mora em mim*”, de Maria Angela Pavan e Maria do Socorro Veloso centram a sua reflexão no processo de construção do documentário com enfoque especial na memória afetiva. Seguem-se dois artigos sobre o cinema argentino, “Hibridaciones y variaciones del canon ficcional en una serie de films argentinos del período clásico-industrial”, de Ana Laura Lusnich e “El orden conciliado frente a las voces disidentes. Un estudio comparado entre el cortometraje documental institucional en la Argentina del peronismo y el cortometraje documental alternativo de los años sesenta”, de Javier Cossalter. No primeiro, a autora, Ana Laura Lusnich, analisa as práticas de ruptura apresentadas no período clássico-industrial e Javier Cossalter avança com um estudo comparado entre curtas-metragens do período do governo de Juan Domingo Perón (1946-1955) e documentários dos anos 1960.

Na secção *Leituras*, o livro *Documentira – A construção do real*, organizado por Saguenail e Regina Guimarães é apresentado por Manuela Penafria.

Em *Análise e crítica de filmes*, Maria Court expõe e reflete sobre o webdocumentário da sua autoria *Corshamstreet*, no texto intitulado: “*Corshamstreet, an experiment on participatory webdocumentary*”. Luiz Philipe Fassarella Pereira e Isabela Cristina Ramos Moraes em “Cinema

documentário, novos meios e formas: sobre os deslocamentos provocados pelo webdocumentário *Out my window*" procedem a uma análise rigorosa a um dos mais célebres webdocumentários. "Une typologie du webdocumentaire orientée utilisateur", de Nicolas Bole refere uma nova figura que designa por *spec'acteur* e apresenta uma tipologia para os webdocumentários tendo em conta a relação que os mesmos estabelecem com o novo espectador.

"Margarida Cardoso, ‘apesar dos tropeções’” é o título da entrevista à documentarista portuguesa Margarida Cardoso por iniciativa da Bárbara C. Branco.

Na secção *Dissertações e Teses*, são apresentadas informações sobre as investigações científicas mais recentes de que tivemos conhecimento, nomeadamente as Teses de Doutoramento: *O documentário sob o risco do ensaio: subjetividade, liberdade e montagem*, de Patricia Rebello da Silva; *El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción*, de Arnau Gifreu Castells; *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*, de Mariana Duccini Junqueira da Silva e as Dissertações de Mestrado: *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*, de Lígia Azevedo Diogo; *A construção do personagem e a singularidade no documentário contemporâneo brasileiro*, de Luiz Philipe Fassarella Pereira; *Matters of time: a phenomenological approach to interactive documentary*, de Mathias Schuh; *Processos narrativos e autoria em documentário interativo*, de Pedro Fernando Veludo Amorim Rodrigues; *O documentário contemporâneo da Paraíba e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual*, de Filipe Brito Gama, *Da obra de arte ao filme: estratégias de representação de obras de arte em documentários*,

Marcus Freire, Manuela Penafria

---

de Adriana Flora Galanternick; e *Partida, deslocamento e exílio: escrever com a imagem o processo de subjetivação e estética em filmes-carta*, de Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros.

## **DOSSIER TEMÁTICO**

**Dossier Temático |  
Thematic Dossier | Dossier Thématique**

—

|

—

—

—

—

|

—

# THE INTERACTIVE DOCUMENTARY AS A LIVING DOCUMENTARY

Sandra Gaudenzi\*

**Resumo:** Os documentários interativos são narrativas digitais não lineares que usam os novos meios para se relacionarem e descreverem a realidade. Uma vez que esta forma de narrativa factual apenas se estabeleceu nos últimos dez anos (identificamos a sua emergência através da evolução da Web 2.0), podemos dizer que ela está ainda no seu estádio embrionário. Em consequência, é flagrante a falta de terminologia e compreensão das especificidades desta forma. Este artigo pretende posicionar os documentários interativos como uma forma em si (e não como uma continuidade dos documentários não lineares) e introduz a noção de “Documentário Vivo”, pela qual os documentários interativos são vistos como “formas vivas”. A partir da noção de “autopoiesis” de Maturana e Varela e da teoria de agenciamento de Deleuze, a definição de “Documentário Vivo” pretende colocar a ênfase na natureza relacional do documentário interativo e na sua capacidade de gerar mudança.

Palavras-chave: documentário interativo, narrativa factual digital, narrativa não-linear, novos meios, documentário.

**Resumen:** Los documentales interactivos son narraciones digitales no lineales que utilizan los nuevos medios para relacionar y describir la realidad. Dado que esta forma de narración factual sólo se ha consolidado en los últimos diez años (su emergencia puede rastrearse a través de la evolución de la Web 2.0), podemos afirmar que se encuentra todavía en su infancia. En consecuencia, es flagrante la ausencia de terminología y comprensión de las características específicas de dicha forma. Este artículo pretende situar los documentales interactivos como una forma en sí misma (y no como una continuación de los documentales lineales). Introduce asimismo el concepto de “Documental Vivo”, en el cual los documentales interactivos son encarados como “formas vivas”. Partiendo de la noción de “autopoiesis” de Maturana y Varela, así como de la teoría del ensamblaje de Deleuze, la definición de “Documental Vivo” quiere hacer hincapié en el carácter relacional de los documentales interactivos y en su capacidad para generar cambios.

Palabras clave: documentales interactivos, narración digital factual, narración no lineal, nuevos medios, documental.

---

\* University of the Arts London, Goldsmiths, University of West England, SE1 6SB London, UK. E-mail: sgaudenzi@yahoo.com

Article submission: july18, 2013. Notification of acceptance: august 29, 2013.

**Abstract:** Interactive documentaries are digital non-linear narratives that use new media to relate and describe reality. Since this form of factual narrative has only established itself in the last ten years (we can track its emergence through the evolution of Web 2.0), we can say that it is still in its infancy. As a result, a lack of terminology and understanding of the specificities of the form is flagrant. This article aims at positioning interactive documentaries as a form of itself (and not as a continuation of linear documentaries). It also introduces the notion of “Living Documentary”, where interactive documentaries are seen as a “living forms”. Drawing on Maturana and Varela’s notion of “autopoiesis” and Deleuze’s assemblage theory the definition of “Living Documentary” wants to put the emphasis on the relational nature of interactive documentaries and on their capacity to engender change.

Keywords: interactive documentary, digital factual narrative, non-linear narrative, new media, documentary.

**Résumé:** Les documentaires interactifs sont des narrations numériques non linéaires qui se servent des nouveaux médias pour décrire et restituer la réalité. Étant donné que cette forme de récit factuel est apparue il y a peu, dans les dix dernières années – il est d’ailleurs possible de suivre son développement en observant l’évolution du Web 2.0 –, nous pouvons dire qu’il en est encore à ses balbutiements. C’est pourquoi, un manque de précision terminologique et de compréhension de ses particularités se fait encore sentir. Le but de cet article est de démontrer que les documentaires interactifs constituent une forme d’expression en eux-mêmes et non pas un simple prolongement des documentaires linéaires. Il introduit également la notion de “Living Documentary”, dans laquelle les documentaires interactifs sont considérés comme une “forme de vie”. S’appuyant sur la notion de “autopoiesis” de Maturana et Varela, ainsi que sur la théorie de l’assemblage de Deleuze, la notion de “Living Documentary” veut mettre l’accent sur la nature relationnelle des documentaires interactifs et leur capacité d’engendrer du changement.

Mots-clés: documentaire interactif, récit factuel numérique, narration non-linéaire, nouveaux médias, documentaire

Although interactive documentaries have existed since the 1980’s the explosion of the Web in the last five years, coupled with Web 2.0’s social and participative nature, has dramatically increased the number and the variety of documentary artefacts. My research started from the observation that no clear terminology is currently available for the variety of interactive documentaries styles that have recently emerged. Terminologies such as new media documentaries (Castells, 2010), webdocs (Guillerme, 2010;

France 5 television,<sup>1</sup> 2011) docu-games (Whitelaw, 2002; Raessens, 2006) cross-platform documentaries (Bulkley, 2010; Bell, 2010) and interactive documentaries (Goodnow, 2004; Galloway *et al.*, 2007; Choi, 2009) are all mixed up without clear understanding of their differences. The lack of precise terminology is reflected, even more importantly, in a lack of clear conceptualisation able to gather, and do justice, to the complex and ground-breaking nature of the new aesthetic tools that are emerging in interactive documentary.

There is now a critical mass of examples to trace the various emerging forms of interactive documentaries. This allowed me, in my PhD (Gaudenzi, 2013), to establish four modes of interactive documentaries: the hypertext, the conversational, the participatory and the experiential mode<sup>2</sup>. This classification is clearly not the only way to differentiate families of interactive documentaries, but behind such taxonomy lies a different understanding of what interactivity might mean when applied to interactive documentaries. This new approach, and its consequences, will be the focus of this article.

### **The interactive documentary as a new digital form**

When we speak of a film/video based linear documentary we have the tools to analyse it. Linear documentaries are time-based artefacts. Typically they are composed of 24 images, or frames, per second that follow each other in sequential order. Each image can be analysed as a

---

1) France 5 television has a part of its website totally dedicated to what they call “le webdocumentaire”, or “webdocs”. See <http://www.france5.fr/portraits-d-un-nouveau-monde/#/accueil/>

2) See <http://eprints.gold.ac.uk/7997/>

specific form, with its characteristics of framing, composition, salience and information value (Kress, G. and van Leeuwen, T., 1996:183). A group of those images, when played by a projector, can then be analysed in terms of shot framing, cinematography, editing, special effects, sound, genre and narrative style. Classic books on film language offer precise guidance on how to analyse a documentary from a film language point of view – see in particular Brodshaw and Thompson (2004), Grant and Wharton (2005), Nelmes (2003) and Arijon (1976).

But it is argued in this article that the interactive documentary is not the extension of linear documentary into digital media, it is “something else”. Its digital nature implies modularity - the fact that it is created by independent objects linked to each other where each file is accessible and independent from the others (Manovich, 2001:31) and it also implies variability – the fact that “a new media object is not something fixed once for all, but something that can exist in different, potentially infinite versions” (Manovich, 2001:36). Its variability also means that the interactive documentary can change and evolve, allowing collaborative creations that were not possible with film and video. Its interactivity makes it a connected and dynamic object where “spatial montage” (Manovich, 2001:322) – the juxtaposition of images on the screen - may replace “temporal montage” (Manovich, 2001:322) – the sequential order of film images – or even create new types of narratives.

This article proposes a methodology of analysis that looks at interactive documentaries as relational objects, artefacts that link technologies and subjects and that create themselves through such interaction. My hypothesis is that an artefact that is relational in its core essence cannot be studied as a finite form but needs to be addressed through the complex series of relations that form it, and that it forms. In what follows I thus will clarify the concepts of “relational entity”,

“autopoiesis”, “feed-back”, “structural coupling” and “assemblage”. Those concepts will be crucial in defining the interactive documentary as a Living Documentary.

### **The interactive documentary as a relational entity**

As media critic Lev Manovich has pointed out in *The language of new media*, digital objects have their own, new characteristics. “In old media elements are “hardwired” into a unique structure and no longer maintain their separate identity, in hypermedia elements and structure are separate from each other” (Manovich, 2001:41) which means that an interactive documentary can be composed of visual frames but also by other data and algorithms which can potentially create infinite forms. Depending on the way data and algorithms are matched, the documentary can take shapes that are more or less branching, evolutive or collaborative. The form of the interactive documentary is much more fluid, layered and changeable than that of the linear documentary. The cut is replaced by the hyperlink which immediately splits one form into multiple possible forms. The cut, that allowed the creation of meaning by establishing a fixed chain of events, is now an opening to possibilities where the intentionality of the author is replaced by a dialogue between the user and the possibilities that the interactive documentary system offers. Therefore the interactive documentary cannot be analysed as a single form composed by frames; in interactive media there are new variables: code, interfaces, algorithms and an active user. Those variables are connected in such a way that each influences each other. If a line of code changes, the interface might change so that the choices of the user might be affected and his actions on the interactive documentary too. The interactive documentary is therefore a

fluid form, not a fixed one. It is the result of interconnections that are dynamic, real time and adaptative. An interactive documentary as an independent and stand-alone artefact does not exist. It is always related to heterogeneous components.

If one wanted to analyse the interactive documentary as a form of digital artefact, one could turn to Human Computer Interaction (HCI) theory. But I argue that the interactive documentary should not be confined to the simple human-machine interaction process - where the user acts and the computer reacts, creating a series of on/off loops that leads to the fulfilment of the user's goal. In their book *Human computer interaction*, Dix *et al.* state that "the human user uses the computer as a tool to perform, simplify or support a task". (2004:124). The idea that the user, in HCI, is "in control" of the output of the machine is clearly explained in Jensen's in-depth analysis of the historical meanings of the terms "interactivity" and "interaction". "A characteristic of the informatics concept of 'interaction,'" says Jensen, "is the central placement of the concept of 'control'." (1999:168). In HCI the user is to pursue an aim (writing a text, retouching a photographic image, buying a ticket online) and the author/designer of the software is to maximise the efficiency of the program (by minimizing the time it takes the user to accomplish the pursued task). But, as eloquently defended by Harrison, Tar and Sengers in *The three paradigms of HCI* (2007), this vision of interactivity reaches its limits when interactive media becomes mobile, encourages a more embodied form of interaction and values "entertainment", or "satisfaction", rather than "efficiency". As interactive documentaries fall in the educational, or entertainment, category it would be difficult to measure their quality with quantitative methods. And if we look at the user as "being part of" the artefact, rather than "in control of" it, then a more systemic understanding of interaction is needed.

Interaction, in this article, will be considered the ensemble of transformations that occur to the artefact's components as a result of the human-machine inter-action. Such transformation can affect heterogeneous components: the database (database expansion through user generated content), the interface (for example random juxtaposition of images through algorithmic linking that creates new screens) or even the perception of space of the user (mobile content can change the perception of space by adding layers of content about a specific location). Interactivity is seen as native, as constitutive of the digital artefact. The user is not "observing" the digital artefact, not "controlling" it, but "being transformed" by it. This vision of interactivity is inspired by Second Order Cybernetics' notions of second order observer, positive feed-back loop and structural coupling – notions that will be explained next. Maturana and Varela's definition of "autopoiesis" (1987:47), as the process of auto-creation that characterizes living organisms, will also be seen next as it allows us to understand interactivity as an open process rather than as a closed loop.

### **Cybernetics: feed-back loops, autopoiesis and structural coupling**

It might seem unusual to use Cybernetic theories such as feed-back, autopoiesis and structural coupling to analyse cultural artefacts, but they can be particularly useful – especially as the history of computers and of Cybernetics are closely linked. Cybernetic theory developed in the 1940's in the context of the World War II. Mathematician Norbert Wiener had been working on an information system called an "anti-aircraft predictor", an automatic firing machine that had to calculate the shift of trajectory of a plane so that the gun could automatically readjust its

position and hit the aircraft target. This process was only possible using a feedback mechanism: a radar had to record the path of the airplane, a machine had to calculate “the probabilities of its future course based on its past behaviour and convey this information to a servomechanism that would correct the firing of the gun”. (Holmes, 2007:2). In order to work this feedback loop had to be circular and start again and again, constantly recalculating the distance between the trajectory of the gun and the moving plane. Trying to reduce the distance between the target and the trajectory of the gun is what Wiener later called a “negative feed-back loop”.<sup>3</sup> (1956: 252). Implicit in the anti-aircraft predictor was the notion of feed-back being possible only if linked to a goal: to hit the target. As explained in their article *The three paradigms of HCI* (Harrison, Sengers and Tatar, 2007) this idea of Human-Machine Interaction as control with a goal has influenced the initial logic of Human-Computer Interaction (HCI) when the first computer became available.

The word cybernetics (from Greek *kybernetes*, or “steersman”) was popularised by Norbert Wiener in 1947 in this context: a post-war situation where machines were for the first time able to perform goal oriented patterns and self-regulating themselves. It is not surprising that at about the same time, more precisely in July 1945, Vannevar Bush

---

3) Later the notion of *positive feedback* was also developed. Contrary to the negative feedback loop that would tend to stabilize a system the positive feedback would normally deregulate a system and push it to a new state, or to destruction. In positive feedback an increase in the deviation produces further increases. For example, more people infected with the cold virus will lead to more viruses being spread in the air by sneezing, which will in turn lead to more infections. Producing both novelty and instability they can generate runaway growth or collapse unless stabilized anew with more inclusive negative feedback. When that happens, positive feedback conduces to modifying the goals of a given system. This is why the process of positive feedback loops can also be seen as a necessary condition for change, as the instability that demands a new equilibrium. This is the reading of the term that I will retain in my writing. For me positive feedback loops will be synonymous to change and adaptability, and not necessarily to destruction.

published his famous article, “As we may think”, in the Atlantic Monthly. This article has been later considered the precursor of the hyperlink and information retrieval. Vannevar Bush was working on the Memex<sup>4</sup>, a sort of mechanized private file and library in the shape of a desk. Later, inspired by the Memex, a young radar technician, Doug Engelbart, began to work on what would result in the invention of “the mouse, the word processor, the hyperlink, and concepts of new media for which these groundbreaking inventions were merely enabling technologies”. (Montfort and Wardrip-Fruin, 2003:35). Cybernetics and computers have a common history.

An interesting parallel can also be drawn between the evolution of the role of the observer in Cybernetics and in documentary praxis. Up till the 1950’s cyberneticians had generally assumed that the observer was outside of the system being observed. The scientist is assumed to observe what is happening in front of him, in a reality that is external to him. This approach has later been referred to as “first-wave” cybernetics (Hayles, 1999), or “first-order” cybernetics (Heylighen and Joslyn, 2001). Here a system is studied as if it was a passive, objectively given “thing” that can be freely observed, manipulated, and taken apart. In the 1960’s a clear shift of thinking emerged, largely thanks to the work of Gregory Bateson and Margaret Mead. Cybernetics started to question its own methodology, and the role and way of functioning of its own subjects (the scientists).

It is interesting to note that the role of the observer has been crucial in both scientific and cultural realm during the 20<sup>th</sup> century. In the 1960’s art also embraces this fluid view of connectiveness between author, artefact and audience. Umberto Eco has eloquently described in *The open*

---

4) In his article Bush describes the Memex as “a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory” (1945:12).

*work* (first published in 1962) how “openness” and choice have been the leitmotif of the 20<sup>th</sup> century and how in the 1950’s and 1960’s authors in all artistic disciplines (music, literature and visual art) have voluntarily searched for a maximum openness. “In fact, rather than submit to the ‘openness’ as an inescapable element of artistic interpretation he (the author) subsumes it into a positive aspect of his production, recasting the work so as to expose it to the maximum possible ‘opening’.” (Eco, 1989:5). Openness is only possible if the author allows the participator to enter in the creative process. This logic of creation is a participatory logic rather than a representational one.

For technology historian Andrew Pickering, cybernetics was at the core of a “new scientific paradigm” (2002:413). Science, he says, was passing from a *representational idiom* to a *performative idiom* where its role was not anymore to represent the world and produce knowledge of it, but rather to “do things in the world- with the emergent interplay of human and material agency” (2002:414).

One can see a similar paradigm shift in documentary praxis. The Cinéma Vérité of the 1960’s (or “participatory documentary” for Nichols, 2001:116) and the subsequent “performative documentaries” (Nichols, 2001:130) critique objectivity and are rather interested in “what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how the situation alters as a result”. (Nichols, 2001:116). The filmmaker is influencing the reality he documents in the similar way in which the scientist is part of the reality observed. So, in a certain way, what becomes crucial is a theory of the observer.

On a speech delivered to a scientific audience,<sup>5</sup> cybernetic philosopher Heinz Von Foerster observed that “a description (of the universe) implies one who describes (observes it)” and added “what we need now is the description of the ‘describer’ or, in other words, we need a theory of the observer” (1982: 258). The observer and the observed system started to be seen as linked but also inseparable since the result of observations would depend on their interactions. The observer too became a cybernetic system, who is trying to construct a model of another cybernetic system. This circularity is typical of what has been called in the 1970’s Second Order, or Second Wave, Cybernetic - where cognitive processes are seen as constructing a reality via the interaction subject/environment. The world is seen as an active creation of our cognitive processes and this is why we cannot be neutral when observing it. As Von Foerster points out in “Observing systems”: “the environment contains no information. The environment is as it is” (1960:254). The environment is not given anymore, it is constructed by us.

Second Order Cybernetic theory starts from a fundamental revelation, a shift in thinking, that some have called a scientific paradigm change:<sup>6</sup> the world can be seen as series of interconnected systems in constant relation to each other. We, as living cognitive organisms, are systems ourselves. When we observe the world we are observers observing systems that are in relation with us, and therefore our act of observation influences the system while at the same time the system influences us. This circularity, which is based on the fact that there is a mutual feedback

---

5) The speech was delivered in September 1972 at the *Centre Royaumont pour une Science de l'Homme*, in France. An adaptation of the speech got then published in 1982 in Von Foerster’s book *Observing systems* under the title “Notes to an Epistemology for living things”.

6) See Andrew Pickering’s *Cybernetics and the mangle* (2002).

loop acting between any subject and his environment,<sup>7</sup> will prove to be a useful tool in this discussion. It is in this context that the definition of Chilean biologists Maturana and Varela of the living organism as a relational entity make sense: “living beings” claimed Maturana and Varela “are characterized by their autopoietic organization” (1987:47) where autopoiesis<sup>8</sup> is the process of self-making, or of auto-creation, and organization is “the set of relations that must exist for the components of a system for it to be a member of a specific class” (1987:47). In other words any living organism materially self-constructs itself and by doing so distinguishes itself from its environment and acquires autonomy. Autonomy does not mean that the system does not need other systems to reproduce itself, nor that it can survive alone, but that “it can specify its own rules, what is proper to it” (1987:48).

---

7) As noted by Katherine Hayles in *How we became Posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (1999), First Wave Cybernetic (that started around 1940s) was more concerned with the study of feed-back loops internal to an observed system. It is only in the 1960’s that the shift to include the observer in the observed system happened. The world is an active creation of our cognitive processes and this is why we cannot be neutral when observing it.

8) The original definition is slightly more complex: ‘An autopoietic machine is a machine organized (defined as a unity) as a network of processes of production (transformation and destruction) of components which: (i) through their interactions and transformations continuously regenerate and realize the network of processes (relations) that produced them; and (ii) constitute it (the machine) as a concrete unity in space in which they (the components) exist by specifying the topological domain of its realization as such a network.’ (Maturana and Varela, 1980:78). The example that Maturana and Varela give of an autopoietic system is the biological cell. The cell is made of various biochemical components and is organized into bounded structures such as the cell nucleus, various organelles, a cell membrane and cytoskeleton. These structures, based on an external flow of molecules and energy, *produce* the components which, in turn, continue to maintain the organized bounded structure that gives rise to these components. Maturana and Varela also contrast the autopoietic system with the allopoietic system, such as a car factory. In car factory raw materials are used to generate a car (an organized structure), but a car is something *other* than a factory, so it is a system that generates something else than itself.

Abstracting “life” from the usual characteristics of “birth”, “death” and “mode of reproduction” was perceived as liberating and revolutionary in a cultural context of the late 1970’s/1980’s. This explains why autopoiesis was rapidly extrapolated from the biological context and used in philosophy (Deleuze, Guattari), social sciences (Luhmann), psychology (Bruner) and cognitive science (Thompson, Rosch, Clark and Noe).

But autopoiesis also comes with a specific reading of the notion of interactivity. In *Autopoiesis and Cognition*, Maturana and Varela put particular emphasis on the concept of interaction. “It is the circularity of its organization that makes a living system a *unit of interactions*, and it is this circularity that it must maintain in order to remain a living system and to retain its identity thorough different *interactions*” (1980, my italics). If we step from simple to complex organisms, and we see humans as autopoietic entities with self-making, self-organizing and adaptive capacities, we suddenly see how key the circular relation with our environment (structural coupling<sup>9)</sup>) becomes - since it is this relation that shapes us in our becoming. Inter-*activity* is therefore seen as our fundamental way of being, our way of *relating* and *existing* through *doing*. If we extend this logic to interactive artefacts, such as interactive documentaries, then our interacting with them is a way to relate, and construct, our world. Also, if life is defined as self-organisation, adaptativity and change through interaction, then the interactive documentary can be seen as a living entity.

---

9) Structural coupling happens “whenever there is a history of recurrent interactions leading to the structural congruence between two, or more, systems” (Maturana and Varela, 1987:75). In simpler words, with structural coupling Maturana and Varela want to describe the mutual structural changes that various autopoietic unities encounter while interacting with each other and with the environment in a recurrent way. Their example of the shoe is quite fitting: the feet can be heard by the shoe but it will also shape the shoe. The “recurrent interaction” between the two will bond them in a structural coupling where they are both shapers and shaped.

### A relational entity that affords the construction of realities

Cybernetic concepts of circularity, feedback loops and interaction have a cultural context. They are indicative of the cultural shifts of the 20<sup>th</sup> century, of the spirit of its times, of its zeitgeist. As seen earlier, the cybernetic shift of the role of the observer is parallel, and probably mutually influencing/ed, by the crisis of the author in literature, or of the artist in visual arts. Much has been said in the last one hundred years about the authorship of works of art, from Walter Benjamin (“The work of Art in the age of mechanical reproduction”, 1936) to Roland Barthes (“The Death of the Author”, 1967) and Umberto Eco (*Opera aperta*, 1989). The tendency of opening up the relationship author/subject/viewer has not escaped the moving image (Gene Youngblood *Expanded cinema*, 1970; Beryl Korot and Phyllis Gershuny’s *Radical software*, 1970-1974) and has passed through a redefinition of the filmmaker from an objective observer to an engaged actor in the Cinéma Vérité of the 1960’s. As a result the documentary maker has become more of a performer, someone who acts out onto the reality that he portrays and where, as film critic Anne Jerslev states, it is “logically impossible to regard any documentary as a straightforward representation of an a priori given reality” (2005:107).

But when passing from analogue to digital media, the debate on the role of the author/observer/filmmaker goes one step further. The interaction afforded by digital media has blurred the distinction between author and user/viewer/reader/player. It is as an example of the changes that technology/technique can bring to our notion of creativity and narrative that the interactive documentary is interesting. We can see how the interactive documentary changes the status of the narrative: it is no longer the author who owns the narrative of the event, of the encounter, of its expression and the consequential experience by the user. In

interactive documentary, the ownership of the production of the narration is communal: it belongs to all, author, user, environment, infinite possible transformations, all the causations it provokes – in a word: it belongs to the complex series of relations the interactive documentary is formed of.

In this new context, the user is acquiring more agency than in linear documentaries (he can act on the artefact) but he has little control of the result of his actions (those will depend on the options given by the author, by the serendipity of other users' contributions and sometimes by events which are external to the artefact itself). Effectively, while interacting with the artefact, the user constructs his understanding of it through a series of action/reaction loops. At each steps he evaluates the result of his actions on the artefact. But, since the artefact has now changed, he now has to re-establish his position in it, and through it. The user constantly affects the reality portrayed by the interactive documentary; it is through such interaction that he positions himself, and it is through such positioning that he builds his understanding of reality.

The current cultural studies debates around body and affect (Blackman, 2008; Brennan, 2004; Clough, 2008; DeLanda, 1992; Massumi, 2002; Lash, 2006; Latour, 2002, 2004; Parisi, 2004) put the emphasis on our pre-conscious connectedness with the world around us. In our context of interest, this means that we cannot know with certainty how an interactive documentary will affect a user. There might be different levels of change and these will depend on the subjects and on variables that are only partially under our control. But on the other hand, if we see the user and the digital artefact as being part of the same system, then each single change affects both of them. If users get used to engage in documentary narrative by sending videos and collaborating in interactive documentaries, they effectively act on the final shape of the documentary, but also on themselves. When they visualise the effect

of their collaboration on the artefact, i.e. a new video being added to a website, they also become part of such collaborative effort. They become part of a community: those who have expressed themselves on a precise topic.

In some interactive participatory documentaries, that specifically use a mosaic aesthetic, such as *6 Billion others*<sup>10</sup> and *Womanity*,<sup>11</sup> it is clearly the totality of the present points of view that illustrate the commonalities of human beings (for *6 Billion others*), or of women (for *Womanity*) as no single interview would be enough to cover such overwhelming topics. This type of approach to interactive documentaries highlights the constructivist idea that there are as many realities as there are perceiving individuals and that there is no single “truth”. It is multiple points of view of women defining themselves that creates the concept of *Womanity*, and it is the ensemble of interviews in *6 Billion others* that portrays our human condition throughout the globe. These interactive documentaries illustrate a world that is formed by a variety of points of view and where the user “makes sense” of the website by actively choosing content and then creating his own point of view out of a multitude of stories.

### A new species: the Living Documentary

Since the interactive documentary has not one, but multiple, potential forms I argue that a different approach is needed when analysing it. The term interactive documentary puts the emphasis on digital technologies and on linear documentary. Merging those two terms, as

---

10) Available from: <http://www.6milliardsdautres.org>

11) Available from: <http://www.womanity.co.uk/Default.aspx>

we have seen, has its limitations as it comes with a historical baggage. I propose instead to use the term *Living Documentary*, covering the same field, but primarily from a relational point of view.

The word “living” is chosen because it relates to the idea of “being alive” (as in autopoiesis), but also because “live” can mean “happening in real time” - a characteristic of interactivity. The word “live” also means “connectivity” – in the sense of a “live terminal” or a “live cable”, where the parts are connected by electricity - an invisible flow. Finally, as a verb, “to live” means “to reside or dwell” in a place<sup>12</sup>, putting the emphasis on our actions, and being, as situated in a place and time - another concept related to interactivity that will be analysed further in chapter four.

To look at interactive documentaries as Living Documentaries we need to accept three hypothesis:

1. Living Documentaries can be considered “assemblages”<sup>13</sup> (Deleuze and Guattari, 1975:145). Assemblages are forged by, and forge, relations with other assemblages. This allows us to explore which types of relations are dominant, constitutive and visible in interactive documentaries.
2. In Living Documentaries we will use a systemic understanding

---

12) Available from: <http://dictionary.reference.com/browse/live>

13) The theory of assemblages considers that entities on all scales (from sub-individual to transnational) are best analysed through their components (themselves assemblages). The relationship between an assemblage and its components is complex and non-linear: assemblages are formed and affected by heterogeneous populations of lower-level assemblages, but may also act back upon these components, imposing restraints or adaptations in them. More precisely, I refer here to Deleuze and Guattari’s notion of ‘agencement’ as described in *Kafka: pour une Littérature mineure* (1975) where a stakehold is seen as both a ‘collectif d’énonciation’ (1975:145) and an ‘agencement machinique de désir’ (ibidem). Deleuze and Guattari describe a stakehold as a man-machine that includes, and defines, the man that puts coal into it. Their relation is forged inside a cultural and affective context that defines them both, and links them.

of interaction, such as the one proposed by Maturana and Varela - where positive and negative feed-back loops create a circular and transformative relation between a living entity and its environment.

3. Since Living Documentaries are in structural coupling with their environment, they can be seen as autopoietic open systems<sup>14</sup> (systems that can change themselves, and to a certain degree, can create themselves).

A Living Documentary is therefore an assemblage composed by heterogeneous elements that are linked through modalities of interaction. It can have different levels of autopoiesis and can be more or less open to transformation.

What Living Documentaries allow us to do is to look at interactive documentaries as dynamic entities that co-emerge while they live through the interactions with the Internet, their users, subject, producers, or any acting entity. They put the emphasis on *becoming*, rather than explaining. They liberate the user from the responsibility of control, and put him in a position of *inter-actor*. In the same way that parents are only partially in control of their children's lives and actions, producers not in a position to know precisely how their Living Documentary will evolve. This obviously poses complex ethic issues, but it is nevertheless fundamental to stop looking at interactive documentaries as closed objects with a beginning, maybe a few middles, and a clear ending. The message is not in the form, it is in the interaction.

Interactive documentaries are not linear narratives. They become interesting when we build them in such a way that they can have a life of their own. They acquire a bigger potential to provoke change when they

---

14) The concept of "open system" was first introduced by biologist Bertalanffy in his book *General system theory* (1969:39).

embrace some levels of serendipity. Our life becomes interesting when we face the unknown: this is when we have to work out personal ways to cope and adapt to it. If we were to follow the same path every day we would stop learning, and we would loose our “aliveness” as our interaction with reality would stop being dynamic.

The Living Documentary is an attempt to look at interactive documentaries differently. A Living Documentary does not belong to anyone; not to its author nor to its user. By taking it out of the strict notion of authorial narrative and user HCI control, we can start to see its potential: it visualizes, in virtual space, the inter-dependent nature of our being. The feed-back loop mechanisms (action/reaction) present in a Living Documentary are a simplified visualisation of our constant systemic interaction with the world. The user is actively *affecting* the reality of the interactive documentaries while browsing it, but he *is also affected* by it... and the result is dynamic change, world construction, and life.

## Bibliographic references

- ARIJON, Daniel (1976), *Grammar of the film language*, London: Focal Press Limited.
- BARTHES, Roland (1977), “The death of the author” in *Image-Music-Text*, trans. and ed. Stephen Heath, London: Fontana.
- BELL, Mark (2010) *Check out filmmaker Tommy Pallotta’s new transmedia project “Collapsus”*. Available from: <http://www.filmthreat.com/news/26619/>  
Accessed August 2013.
- BENJAMIN, W.; UNDERWOOD, J. A. (2008), *The work of Art in the age of mechanical reproduction*, London: Penguin.

- BLACKMAN, Lisa (2008), “Affect, relationality and the ‘problem of personality’”, in *Theory Culture & Society*, 25:23, pp. 23-47.
- BRENNAN, T. (2004), *The transmission of affect*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- BRODSHAW, D.; THOMPSON, K. (2004), *Film Art: an introduction*, 7th edition, McGraw Hill.
- BULKLEY, Kate (2010), “A focus on the future” in *Media Guardian*, 25.10.10.
- BUSH, Vannevar (1945), “As we may think” in *The Atlantic Monthly*, July 1945. Available from: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>. Accessed August 2013.
- CASTELLS, Manuel (2010 – 1<sup>st</sup> ed, 1996), *The information age: Economy, Society, and Culture, Volume 1: The rise of network society*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- CHOI, Insook (2009), “Interactive documentary: A production model for nonfiction multimedia narratives” in *Intelligent technologies for interactive entertainment*, Lecture Notes of the Institute for Computer Sciences, Social Informatics and Telecommunications Engineering, Volume 9, Springer Berlin Heidelberg, p. 44.
- CLOUGH, Patricia T. (2008), “The affective turn: political economy, biomedia and bodies” in *Theory Culture & Society*, 25:1, pp. 1-22.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1975), *Kafka. Pour une Littérature mineure*, Paris: Éditions de Minuit.
- DIX, A.; FINLAY, J.; ABOWD, D.; BEALE, R. (2004) *Human computer interaction*, London: Pearson Education.
- ECO, Umberto (1989) *The open work*, Harvard: Harvard University Press.

- GALLOWAY, D., MCALPINE, K. B., & HARRIS, P. (2007), “From Michael Moore to JFK reloaded: towards a working model of interactive documentary” in *Journal of Media Practice*, 8(3), pp. 325-339.
- GAUDENZI, Sandra (2013) *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London. Available from: <http://eprints.gold.ac.uk/7997/>. Accessed August 2013.
- GOODNOW, Katherine (2004), *Interactive documentary*, DigiMedia Conference, Cairo, March 1-2.
- GRANT, Jeremy; WHARTON, David (2005), *Teaching analysis of film language*, London: BFI Education.
- GUILLERME CHALMERS, D. J. (1996), *The conscious mind: in search of a fundamental theory*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- HARRISON, Steve; TATAR, Deborah; SENGERS, Phoebe (2007), *The three paradigms of HCI*. Available from: <http://people.cs.vt.edu/~srh/Downloads/TheThreeParadigmsofHCI.pdf> Accessed August 2013.
- HAYLES, Katherine (1999), *How we became Posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HEYLIGHEN, Francis; JOSLYN, Cliff (2001), “Cybernetics and second order Cybernetics” in R.A. Meyers (ed.), *Encyclopedia of Physical Science & Technology* (3rd ed.), New York: Academic Press.
- HOLMES, Brian (2007), *Future Map*. Available from: <http://brianholmes.wordpress.com/2007/09/09/future-map/> Accessed August 2013.
- JENSEN, Jens F. (1999), “Interactivity – tracking a new concept in media and Communication Studies” in Paul Mayor (ed.), *Computer Media and Communication*, Oxford University Press.

- JERSLEV, Anne (2005), “Performativity and documentary” in Anne Jersley and Rune Gade (eds.), *Performative realism: interdisciplinary studies in Art and Media*, Museum Tusculanum Press.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, Theo (1996), *Reading images: the grammar of visual Design*, London: Routledge.
- LASH, Scott (2006), “Life (Vitalism)”, *Theory, Culture & Society*, 23 (2-3), pp. 323-49.
- LATOEUR, Bruno (2002), “Gabriel Tarde and the end of the Social” in P. Joyce (ed.) *The Social in question: New bearings in History and Social Sciences*, London: Routledge.
- LATOEUR, Bruno (2004), “How to talk about the body? The normative dimension of Science Studies”, *Body & Society*, 10 (2/3), pp. 205-30.
- MANOVICH, Lev (2001), *The language of new media*, Cambridge: MIT Press.
- 
- MASSUMI, Brian (2002), *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*, Durham & London: Duke University Press.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco (1980), *Autopoiesis and Cognition: the realization of the living*, Dordrecht: D.Reidel Publishing Company.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. (1987), *The tree of Knowledge: the Biological roots of Human understanding*, Boston: New Science Library.
- MONTFORT, Nick; WARDRIP-FRUIN, Noah (eds.) (2003), *The new media reader*, MIT Press.
- NELMES, J. (2003), *An introduction to Film Studies*, London: Routledge.
- NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- PARISI, Luciana (2004), *Abstract sex, Philosophy, Bio-technology and the mutations of desire*, London: Continuum.

- PICKERING, Andrew (2002), "Cybernetics and the mangle: Ashby, Beer and Pask" in *Social Studies of Science*, 32(3), pp.413-37, Sage.
- RAESSENS, J. (2006), "Reality play: documentary computer games beyond fact and fiction" in *Popular Communication*, 4 (3), Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 213-224.
- VON BERTALANFFY, Ludwig (1968), *General system theory: foundations, development, applications*, New York: George Braziller.
- VON FOERSTER (1982), "Observing systems", reprints of articles published 1960-1977, Intersystems Publications.
- WIENER, Norbert (1956), *I am a Mathematician*, Cambridge: MIT Press.
- WHITE LAW, Mitchell (2002), *Playing games with reality*. Available from: <http://creative.canberra.edu.au/mitchell/papers/PlayingGames.pdf>. Accessed August 2013.
- YOUNGBLOOD, Gene (1970), *Expanded cinema*, London: Studio Vista Limited.

—

|

—

—

—

—

|

—

# DISPOSITIVO, ACASO E CRIATIVIDADE POR UMA ESTÉTICA RELACIONAL DO WEBDOCUMENTÁRIO

André Paz; Julia Salles\*

**Resumo:** O artigo apresenta reflexões do filósofo Vilém Flusser como contribuições para o esforço criativo de uma estética relacional do webdocumentário. Assim visto, o campo surge como um pensamento imagético marcado pelo engajamento político e estético, no qual a indeterminação e o corpo são fundamentais no processo criativo. O webdocumentário *HighRise* (Katerina Cizek, 2010-2013) ilustra o cruzamento de Flusser com as abordagens de Bergson e Deleuze sobre a imagem.

**Palavras-chaves :** webdocumentário, estética relacional, Flusser, criatividade, arte digital.

**Resumen:** El artículo presenta las reflexiones del filósofo Vilém Flusser como contribuciones al esfuerzo creativo de una estética relacional del webdocumental. Visto desde esta perspectiva, el campo surge como un pensamiento imagético marcado por el compromiso político y estético, en el que la indeterminación y el cuerpo son esenciales en el proceso creativo. El webdocumental *HighRise* (Katerina Cizek, 2010-2013) ilustra el cruce de los planteamientos de Flusser con los enfoques de Bergson y Deleuze sobre la imagen.

**Palabras clave:** webdocumental, estética relacional, Flusser, creatividad, arte digital.

**Abstract:** The paper presents reflections by the philosopher Vilém Flusser as contributions to the creative effort of the webdocumentary relational aesthetics. From this perspective, the field emerges as imagistic thought marked by political and aesthetical engagement, in which indeterminacy and the body are essential to the creative process. The webdocumentary *HighRise* (Katerina Cizek, 2010-2013) illustrates the intersection of Flusser with Bergson's and Deleuze's approaches to the image.

**Keywords:** Webdocumentary, relational aesthetics, Flusser, creativity, digital art.

---

\* André Paz: Doutorando no COPPE/UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pósgraduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE), Programa de Engenharia de Produção (PEP), 21941-972, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: andredapaz@gmail.com

Julia Salles: Doutoranda na UQÀM. Université du Québec à Montréal (UQÀM), Faculté de Communication, École des Médias, H3C 3P8 Montréal, Canada. E-mail: juliacsalles@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 16 de julho de 2013. Notificação de aceitação: 28 de agosto de 2013.

*Doc On-line*, n. 14, agosto de 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 33 - 69

**Résumé:** L'article présente des réflexions du philosophe Vilém Flusser, en tant que contributions à l'effort créatif d'une esthétique relationnelle du webdocumentaire. Ainsi considéré, le champ de réflexion émerge comme une pensée imagée marquée par l'engagement politique et esthétique, dans laquelle l'indétermination et le corps sont fondamentalement liés au processus créatif. Le webdocumentaire *HighRise* (Katerina Cizek, 2010-2013) illustre le croisement entre Flusser avec les approches de l'image de Bergson et Deleuze.

Mots-clés: Webdocumentaire, esthétique relationnelle, Flusser, créativité, l'art digital.

*Quem perde o telhado ganha em troca as estrelas.*

Tom Zé

## Por uma estética relacional

Como constatou Gérard Leblanc: “Atualmente é necessário confrontar o dispositivo cinematográfico às novas possibilidades criadas pela interatividade”. (2009:7). O cinema documentário não é uma exceção: nos últimos anos, a interatividade transformou certas práticas do cinema documentário, em todas as suas etapas, da criação à recepção. Do ponto de vista das modalidades de difusão e de recepção, novas formas de documentário se somaram aos formatos tradicionais do curta e do longa metragem. Uma destas novas modalidades, talvez a principal, é o webdocumentário. Esta trabalha com obras híbridas onde, ao invés da tela do dispositivo de recepção do documentário linear, o espectador encontra uma interface interativa que o transforma em uma espécie de inter-ator como em outros campos de arte interativa (Paquin, 2006). Na experiência de interação, o corpo da pessoa é convidado a interagir fisicamente com a obra (Gaudenzi, 2009). Estabelece-se assim uma relação criativa entre as pessoas e o conteúdo através da interface. No caso, por exemplo, do

webdocumentário *Le défi des bâtisseurs*<sup>1</sup> (Julien Aubert, 2012), produzido pelo canal francês Arte, além de poder navegar entre diferentes fontes de informação sobre a construção da catedral de Strasburgo (França), o público é convidado a construir sua própria torre de catedral, agindo assim de forma criativa sobre o conteúdo proposto na interface.

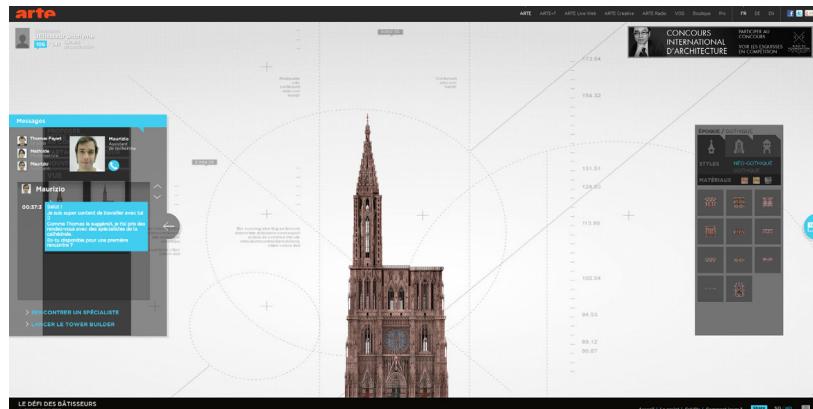


Imagen 1 - *Le défi des bâtisseurs*

Nota-se neste exemplo o caráter criativo da participação do interator no webdocumentário, muito diferente da relação estabelecida entre espectador e obra num documentário linear, onde a participação do público se dá principalmente na forma de interpretação. Esta nova relação com a obra proporcionada pela interatividade é o fator que permite distinguir um documentário linear digital (exibido por exemplo na plataforma youtube) de um webdocumentário. A digitalização do suporte é portanto uma característica necessária mas não suficiente para definir um webdocumentário.

1) <http://cathedrale.arte.tv/>

A interatividade transforma o documentário de tal forma que ela exige uma reconsideração estética do mesmo. É necessário um esforço de redescrição criativa de um novo vocabulário de referências teóricas para interpretar as obras e potencializar suas possibilidades de realização. No sentido de tentar contribuir nesse processo, nos parece fértil buscar desenvolver uma perspectiva relacional, análoga à forma como Bourriaud (2009) comprehende a arte contemporânea em geral, com seu caráter processual e comportamental, em função de noções interativas, convivenciais e relacionais. Diante da padronização e previsibilidade das relações humanas inseridas nas dinâmicas de espetacularização, mercantilização e profissionalização da vida cotidiana, as experimentações criativas podem fornecer possibilidades férteis para novos vínculos sociais. A problemática da arte passa a ser vista a partir das possibilidades de se criar novas formas de relação no mundo no interior de um campo prático – história da arte – marcada pela representação das relações já existentes. (Bourriaud, 2009: 12). A arte para Bourriaud pode ser vista como uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos. Nesta perspectiva, a arte relacional é também um interstício social.

Conforme Bourriaud (2009: 17), as manifestações artísticas contemporâneas se mostram fragmentadas, isoladas, “sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia. Não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica”. Elas abandonam o projeto de reconstrução totalizante para efetuar pequenas modificações, para oferecer pequenas possibilidades de modificação. A modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, reinvenção do cotidiano da vida. A possibilidade de uma arte relacional consiste em tomar como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social e não a afirmação de um espaço simbólico

autônomo e privado. Não mais um objeto pronto e acabado, mas uma duração a ser experimentada, aberta para uma discussão ilimitada, que tem como tema central o estar-juntos, o encontro e a elaboração coletiva do sentido (2009: 21).

O desenvolvimento da interatividade no webdocumentário traz questões que já se encontravam na criação artística contemporânea de teor interativo e na tradição do documentário, sobretudo nos chamados *documentários de dispositivo*, como é exposto adiante. Elementos de ambos pensamentos estéticos são necessários à redescrição criativa dos novos termos para se refletir sobre o webdocumentário. Os documentários de dispositivo são formas do documentário linear que já possuem uma tendência à arte relacional, tendência esta que será mais aguda no caso dos webdocumentários. No entanto, da perspectiva relacional, é preciso também buscar e incorporar ao debate contribuições sobre o contexto mais amplo das relações humanas e das transformações tecnológicas e comunicacionais, presentes na atualidade e diretamente vinculadas a esse campo ainda incipiente. A proposta deste artigo é justamente resgatar algumas contribuições do filósofo Vilém Flusser nesse sentido para se fertilizar o debate crítico sobre webdocumentário. Assim visto, o campo começa a surgir como um vetor de pensamento imagético marcado pelo engajamento criativo, no qual a questão da indeterminação e do corpo no processo criativo assumem um papel fundamental.

O webdocumentário *HighRise*<sup>2</sup> (2010-2013), de Katerina Cizek, produzido pelo Office National du Film du Canada (ONF), indica algumas veredas possíveis de desenvolvimento do campo, quando visto pelas contribuições de Flusser. *HighRise* é na realidade um conjunto de webdocumentários (entre outros formatos) sobre a questão das habitações

---

2) <http://highrise.nfb.ca/>

verticais em grandes edifícios, comuns em cidades grandes por todo o mundo. O projeto abarca a participação criativa dos inter-atores de forma experimental, de maneira que ilustra o cruzamento dos cenários flusserianos da imagem técnica com as já clássicas abordagens de Bergson e Deleuze sobre imagem-movimento e imagem-tempo. Todo esse quadro teórico é utilizado de forma anacrônica, como faz Grégory Chatonsky (2004), pois esses autores não conheciam as modalidades de interação que são aqui discutidas. Além disso, pertencem a tradições filosóficas diferentes. Portanto, não se pretende enquadrar as reflexões desenvolvidas em nenhuma delas, mas apenas incorporar fragmentos do pensamento desses autores ao debate a fim de explorar, de forma não conclusiva, uma possível estética relacional e fecundar novas redescrições criativas nesse sentido.

---

### O predomínio das imagens técnicas

Em seu livro que talvez tenha se tornado o mais conhecido, *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura Filosofia da fotografia* (2002), Vilém Flusser esboça interpretações sobre o gesto fotográfico entre o que chama de *usuário* e *aparelho*, a câmera fotográfico, como uma espécie de metáfora sobre fenômenos mais amplos da história da cultura ocidental. Termos como *usuário*, *funcionário*, *programa*, *ferramenta* dizem respeito a processos que vão muito além de seus significados específicos e concretos. O mesmo acontece em suas obras posteriores. Os *aparelhos* tem um sentido analógico que podem se referir tanto à câmera fotográfica, à televisão, à propaganda, como a instituições que nem sequer estão diretamente vinculadas às imagens. Flusser defendia a necessidade de uma crítica da fotografia, entendida nessa dimensão fenomenológica e

não apenas como uma linguagem ou um campo de arte específico. Suas contribuições são elaboradas desde uma perspectiva técnica que destaca a materialidade da comunicação.

O que está em questão na obra de Flusser é a relação entre o “homem” e suas ferramentas, sobretudo aquelas que dizem respeito aos processos de comunicação. Os aparelhos são as novas ferramentas da humanidade, que transformam as formas preponderantes de comunicação, trazendo com isso modificações radicais na cultura e no pensamento. Um dos temas centrais em sua obra foi justamente a irradiação em espiral das imagens produzidas através desses aparelhos, como modo de transformação e organização da cultura: as chamadas imagens técnicas. A chegada das imagens técnicas no século XX é situada em sucessão a dois grandes períodos na história ocidental: aquele onde houve o predomínio secular do texto e da escrita, chamado por isso pelo autor de histórico; e o anterior, baseado nas imagens tradicionais, nos mitos, cunhado de pré-histórico. Esses períodos trazem diferentes concepções do tempo, comportamento, ocupação do espaço e pensamento. As implicações das imagens técnicas atualmente derivam sobretudo de uma atitude disseminada:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. (2002: 14).

E por essa ilusão de serem consideradas como janelas, de inspirarem tanta confiança, que a imagem técnica traz uma nova espécie de magia, que guarda semelhanças e diferenças com aquela do período pré-histórico: os programas. A nova magia representa a ubiquidade de

um circuito fechado entre imagem e homem. “Queremos e fazemos o que as imagens querem e fazem, e as imagens querem e fazem o que nós queremos e fazemos” (2008: 61). É a inversão da história em espetáculo, do evento em programa. Tudo é espetáculo repetível. A reta da história se transforma em um ciclo de eterno retorno do mesmo.

Os aparelhos são vistos como uma caixa preta, por serem um tipo de ferramenta elaborada e programada por terceiros, os programadores. Os usuários em geral não entendem os códigos da caixa-preta, não dominam o seu processo e, dessa forma, se tornam funcionários do próprio aparelho, ao invés de usuários de meras ferramentas. Passam, portanto, a se comportar como os programas induzidos pela disseminação do aparelho. Essa dinâmica está presente no uso dos mais diversos aparelhos, de maneira que as pessoas assumem na sociedade espetacular papéis de programador e/ou programado, muitas vezes em simultâneo. No *universo da imagem técnica: elogio da superficialidade* (2008), Flusser destaca a necessidade de decifrar o processo codificador que se passa no gesto fotográfico para driblar o programa do aparelho.

## Pensamento imagético

Para Flusser, as invenções da escrita e da consciência histórica estão associadas diretamente, assim como seus predomínios culturais. A escrita induziu ao pensamento linear e racional, que foi criado como uma ofensiva iconoclasta, contra as imagens tradicionais, pré-históricas. Foram os textos científicos, produto desse pensamento, que criaram os aparelhos. As novas imagens são produtos históricos, realizadas a partir de textos e ainda alimentadas por textos. Agora a escrita está sendo também ameaçada por uma dialética interna. Essa inversão acontece sobretudo a

partir do séc. XIX, quando os textos científicos se tornam inimagineáveis e a pesquisa científica *descobre* as regras que ordenam seus textos por trás dos fenômenos que estão supostamente explicando (Flusser, 2007: 45).

Os vetores do significado desses textos se viram e apontam para seus autores, em vez de apontarem para o mundo. (...) Tais explicações inimagineáveis que espelham a estrutura do pensamento esclarecido são existencialmente destituídas de significado, e em tal situação os textos começam a constituir uma espécie de parede de biblioteca paranóica que aliena triplamente o homem de seu mundo. (Flusser, 2007: 145).

O risco é o futuro da escrita se restringir a escrever pré-textos para as imagens. Flusser aponta para a questão em função dos termos *razão* e *imaginação*. A *história* é uma tentativa de submeter a imaginação à crítica da razão. Mas agora a razão estaria se subordinando à imaginação, à produção de imagens, de maneira que:

A crise não é, portanto, a do desaparecimento da arte da escrita, da decadência da razão. Trata-se da prostituição da razão, da traição dos pequenos funcionários. Podemos resumir assim: quando se torna óbvio que a razão pode ser uma espécie de paranóia, os pequenos funcionários param de ser iconoclastas e se tornam idólatras, e os atuais programas de TV estão entre os resultados dessa conversão. (Flusser, 2007: 148).

Flusser vê dois futuros possíveis nesse sentido: um onde a escrita exerce algum iconoclastismo, uma crítica da tecno-imaginação que torne suas imagens opacas e transparentes para o mundo; outro onde a escrita trabalha na produção de pretextos para a tecno-imaginação (2007: 150). Enquanto no primeiro o futuro é inimagineável; na segunda vislumbramos o eterno retorno do mesmo no interior de um aparelho que progride por inércia. Todo esse cenário traz para Flusser uma série de riscos e

necessidades para as quais precisa-se buscar novas formas de pensamento que enfrentem de forma crítica os desafios que se projetam. Essas formas de pensamento não se restringem a essa dicotomia texto ou imagem. De agora em diante, no universo da imagem técnica, não faz sentido ver o exercício crítico do pensamento como algo que se restrinja à escrita textual. As novas formas de pensamento precisam buscar configurações singulares de suas práticas que alternam recursos textuais e imagéticos de linguagem.

Com as imagens técnicas, o pensamento linear, sequencial, histórico, baseado na escrita, vem sendo absorvido por uma espécie de pensamento em superfície, alavancado pelas possibilidades imagéticas.

O pensamento reflexivo era metapensamento do pensamento conceitual, e ele próprio era conceitual. Agora o pensamento imagético pode começar a pensar conceitos em forma de modelos de superfície (*surface models*). Talvez seja essa a razão por que a filosofia está morrendo. Ela pretende ser o metapensamento dos conceitos. Agora o pensamento imagético pode tomar o seu lugar. (Flusser, 2007: 118-119).

O próprio Flusser desenvolveu a sua forma particular de pensamento imagético, afinal via os tradicionais textos filosóficos como algo decadente. A própria filosofia flusseriana se realiza através de uma linguagem híbrida, que transita entre o ensaístico e o narrativo, ao muitas vezes tomar emprestado métodos do cinema e da literatura e utilizar imagens descritas por palavras. Flusser parte de uma postura pós metafísica, de maneira que, diante da impossibilidade de representação direta e transparente do real, explora o universo imagético das analogias e fábulas. Nesse sentido, Flusser parece levar adiante duas características do pensamento de Walter Benjamin: quanto ao conteúdo, a preocupação temática com a produção das imagens técnicas e suas implicações

culturais; quanto à forma, ambos se utilizam de imagens no próprio fluxo de pensamento, ou seja, não apenas pensam sobre as imagens, mas também pensam através de imagens.

Há muito tempo estou com a idéia de que o tratado filosófico (texto alfanumérico sobre) não mais se adéqua à situação da cultura, de que os filósofos acadêmicos são gente morta, e de que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, como os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto, e como sou preso da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que sejam pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável. (Flusser, 2007: 118-119).

Tanto os clips e filmes como as obras de Flusser trazem outras práticas de realização e de recepção, que vão muito além da escrita e leitura de um pensamento racional-dedutivo. São possibilidades de experiências que entrelaçam recepção estética e reflexão. O pensamento imagético traz a importância da experiência estética da recepção. Por outro lado, trazem práticas de realização e recepção que se diferenciam bastante da escrita e leitura individual, solitária e silenciosa dos textos abstratos modernos. As novas possibilidades interativas trazidas pelas tecnologias de informação, por sua vez, abrem ainda mais a diversidade de práticas de realização e recepção de obras audiovisuais. Flusser não chegou a assistir a disseminação dessas tecnologias. No entanto, os cenários projetados pelo filósofo podem ser referências bastante úteis para se pensar os webdocumentários como uma forma específica de pensamento imagético, onde as práticas de realização e recepção e as relações decorrentes com os novos aparelhos são destacadamente importantes.

## Pensamento no universo nômade

Em *The freedom of the migrant: objections to nationalism* (2003), Flusser apresenta mais uma de suas sínteses metafóricas da história da humanidade. A existência humana teria três grandes eras: A Era Paleolítica, a Neolítica e o Futuro Imediato. O período Neolítico (de cerca de 8000 anos A.C ate o final do século XX) teria sido nesse sentido uma interrupção de 10 mil anos na vida nômade. Nesse período a humanidade haveria se instalado (*settled*) e tornado sedentária e agora estaria vivendo a transição para uma nova forma de nomadismo ainda em formação. No período neolítico ou sedentário, as pessoas viviam em *casas*, organizadas em torno de uma praça cercada por *muros*, o que Flusser chama de *vila*. Esse tipo de ocupação e as movimentações rotineiras decorrentes são um esboço da vida civilizada (2003: 42). Para ter acesso a informações diferenciadas, de outras vilas, as pessoas precisavam se deslocar.

Tudo isso muda com a Revolução da Informação. A informação passa a atravessar as casas em todas as direções, entregue por canais materiais ou imateriais que perfuram *paredes* (walls) e *telhados* (roofs). Como metáfora da cultura, a casa não poderia continuar sendo uma arquitetura estável, bem estruturada, com as fronteiras claramente demarcadas, garantia da posse de sentido, conforto e segurança. Daí por diante, a comunicação passa a tomar a prioridade da economia na estruturação das novas vilas. Os ventos da comunicação pulverizam as culturas e disseminam seus fragmentos como grãos de areia pelos lugares mais distantes entre si.

Everything is disintegrating into calculated grains of sand, but the relational network, a *mathesis universalis*, is becoming visible behind this desert. That is where experience lies. We are becoming nomads. (Flusser, 2003: 50).

Enquanto as casas e vilas se desintegram, a dimensão das relações se destaca e a experiência ressurge como algo prioritário. No período que chama de Paleolítico, os homens eram típicos nômades que vagavam e não possuíam coisas na esfera privada ou na pública, viviam em experiência (2003: 45). A partir do momento que o homem se estabelece em determinado lugar, no período Neolítico, se estabelece a dialética propriedade/experiência. A questão da experiência nômade se opõe à propriedade. Está vinculada às fronteiras, trânsitos e interações espaço-temporais.

The word *nomad* denotes a person who cannot be defined in terms of place or time, in contrast to the spatial and temporal deniability of settled existence. *Defining* itself means “setting boundaries”, such as walls. (Flusser, 2003: 47).

Para isso, lembrando Heidegger em *Nomads* (1990), Flusser aponta logo em seguida da Queda do Muro de Berlin (1989) a necessidade de se pensar com mais atenção sobre a arquitetura de nossa organização do espaço e do pensamento onde vivemos. Na transição para essa nova forma de nomadismo, o pensamento vive essa mesma dialética, mas volta a priorizar uma forma de experiência. O pensamento sedentário se concentrava na posse do discurso e do conceito. “And nomads experience concrete networked reality; they move about in it and travel over fields of potentiality”. (Flusser, 2003: 50).

O pensamento no universo nômade não se conforma como uma arquitetura teórica estruturada em conceitos nem visa contribuir para a construção de casas, edifícios ou condomínios de luxo. Os nômades são movidos pela experiência concreta das relações e se movem em função dos campos de potencialidade. Um pensamento assim contextualizado precisa se vincular de outra forma com a experiência da relação. Quais

são então as possibilidades vislumbráveis do pensamento nesse novo cenário? Flusser aponta uma direção ao defender que devemos desenhar novos tipos de moradias baseadas nas relações interpessoais e apontar a metáfora da tenda de Jacob. No ensaio “How goodly are your tents, Jacob” (Flusser, 2003), sugere ser mais indicado pensar por termos como *tendas* ou *barracas*, ao invés de *casas*. Além da tenda poder ser armada e desarmada em diferentes lugares, suas *paredes* não quebram com o vento. Resistem enquanto cedem. “The tent wall, billowing in the wind, gathers experiences, process them, and then passes them on. It is because of its wall that the tent is such a nest of creativity”. (2003: 63).

O pensamento nômade se preocupa com as tendas, com a experiência que a metáfora sinaliza e as possibilidades de criatividade. As experiências nesse novo contexto nômade remetem não apenas para uma postura ativa, mas também, e talvez prioritariamente, passiva. Em *Ex-perience* (Flusser, 2003), Flusser deixa claro que a experiência tem a ver com acolhida que temos em relação àquilo que vem ao nosso encontro nas relações. A experiência é entendida como uma relação concreta entre pensamento e corpo: “there can be no experience of the body without the experience of thought - and no thought without the experience of the body.” (2003: 66/67). No novo universo nômade que esboça Flusser, a mobilidade do corpo mais importante não é o seu deslocamento espacial. A principal mobilidade do corpo é a abertura para os encontros com a alteridade como experiência transformadora.

Nos cenários flusserianos, o nômade emergente se assemelha muito mais a um artista do que a um caçador ou pastor (Flusser, 2003: 53). Trata-se da metáfora da disseminação da criação como prática rotineira. O que interessa agora é o campo de interações, a rede de relações concretas, os campos relacionais como potencialidades de experiências catalisadoras da criação e do processo criativo. Parece não caber no nomadismo por

vir um pensamento que se aproprie da experiência como instrumento de construção arquitetônica de um conhecimento, onde possamos viver convencidos de que estamos seguros e protegidos dos perigos da vida e da morte. Não estaremos mais em um momento onde pensar é sobretudo ordenar o caos, construir estruturas, nos proteger ao máximo dos encontros nocivos com a alteridade. A prática do pensamento acontece vinculada à experiência concreta. Assume a vulnerabilidade e risco e se lança ao acaso e ao encontro com a alteridade. Uma possibilidade para o pensamento é se direcionar como prática de experiências diferenciadas daquelas programadas pelos aparelhos. Nos termos flusserianos, algo que funcione como exercício criativo de novas formas de tendas e não de interações e relações previamente programadas.

---

### **O engajamento criativo: acaso improvável**

Flusser (2008) esboça profecias fictícias como críticas do presente. Com o predomínio das imagens técnicas, estaríamos prestes a viver o surgimento de uma utopia. Uma sociedade que não estará em nem lugar nem em nenhum tempo, somente no universo da imaginação, onde a história e a geografia se entrelaçam: sociedade cibernetica – puramente informacional. Essa utopia flusseriana se desenvolve na integração entre as tecno-imagens e a telemática, onde nossos netos viverão interconectados através de terminais de computadores, enredados pela dinâmica do diálogo telematizado, onde todos dominam e são dominados por todos - uma enorme caixa-preta. Por isso Flusser, compara essa sociedade a um imenso formigueiro, um supercérebro formado por formigas curiosas que vivem fascinadas em estado de criação.

Os nossos netos não terão público a ser privatizado nem privacidade a ser publicizada: terão “apenas” relações que os religarão uns aos outros e nas quais se realizarão sob forma de imagens. Na sociedade emergente, o termo “política” desliza do terreno da ética e dos valores para o terreno da estética, da arte. Política é sinônimo de arte e administração pública, sinônimo de criatividade. (Flusser, 2008: 132).

No imenso formigueiro flusseriano, toda a informação da humanidade encontra-se à disposição do indivíduo, para usá-la: criar e sintetizar novas informações. A telemática abre um potencial sem precedentes de sintetizar informações de forma criativa. O artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como jogador que brinca com o propósito de produzir informação nova. O artista deixa de ser uma espécie de Deus, para se tornar uma espécie de jogador (2008: 93). Nesse sentido, entretanto, se seguimos o automatismo do aparelho e a produção meramente divertida, como entretenimento entusiasmante da dinâmica do espetáculo, caímos na repetição dos programas.

Se, no entanto, participamos ativamente do diálogo telemático produtor de imagens, se recebemos as imagens em atitude engajada, temos com essas imagens a vivência da ruptura dos programas culturais vigentes. (Flusser, 2008: 115).

No formigueiro telemático há um encolhimento das reivindicações pessoais pela falta de interesse pelo objetivo, grande ou geral. O engajamento acontece na criação pessoal concreta, na política como arte, como exercício de criatividade. Nesse sentido, lutar contra os programas do aparelho é lutar contra a sua automaticidade. Os programas são jogos que computam elementos pontuais ao acaso. “Toda imagem técnica é acidente programado. É precisamente isso que o termo automação significa: processo de acidentes programados do qual a intenção humana

foi eliminada, para se refugiar no programa produtor de acidentes”. (Flusser, 2008: 27). O funcionário se move tateando cegamente na esperança de encontrar algo por acidente. Flusser destaca a criatividade como feita de saltos descontínuos nos quais acontece alguma forma de acaso. Aparelhos e homens são capazes de produzir acasos prováveis e não há sentido em distingui-los nesse sentido. A diferença fundamental é que os homens tem a capacidade de transformar esse acaso provável em improvável e isso depende de uma espécie de preparação que coloca em questão os programas. (Flusser, 2008: 114-115).

Na sociedade telemática e nômade de Flusser, não tem sentido falar em dicotomias como sujeito/objeto, ativo/passivo, dominante/dominado. Também não há espaço para definições bem demarcadas do que é ou deixa de ser arte ou pensamento. É tudo como se fosse uma função matemática: formas eventuais de se relacionar em direção a um espectro de possibilidades de sentido, onde há componentes variáveis e elementos constantes. Uma das possibilidades de pensamento imagético, nesse contexto, é o desenvolvimento de uma função lúdica que projete uma interação que explore um campo de potencialidades relacionais. Essa função nômade não pode ter um resultado predefinido, precisa estar marcado pela abertura do encontro com a alteridade. Por um lado, conceber essa função já é um esforço criativo, exige uma espécie de preparação. Por outro, apesar de não estar referenciada à dicotomia público/privado, dissolvida no formigueiro telemático, essa função assume um caráter coletivo enquanto convoca indivíduos a participarem de forma interativa. É no sentido de poder funcionar como uma função catalisadora de interações individuais criativas que parece estar a maior fertilidade dessa forma de pensamento imagético. Tratar-se-ia de um processo criativo interativo que promove de forma exponencial a criatividade como forma estética de engajamento político.

## **Documentário de dispositivo como pensamento imagético**

A partir da criação da câmera fotográfica, origem das reflexões metafóricas de Flusser, uma ampla gama de tradições e campos artísticos se desenvolveu através da produção de imagens técnicas. Muitas intervenções nesses campos podem ser lidas como pensamento imagético, por se projetarem de forma engajada e irônica no uso de aparelhos em tensão e às vezes em contraste com os programas e dinâmicas culturais enredados pela magia do espetáculo. Ao longo de sua história, os documentários podem ser visto como exemplos peculiares de *pensamento imagético*, que assumem práticas consonantes com o universo nômade esboçado por Flusser, onde as relações concretas e interpessoais são colocadas em evidência.

De alguma forma, os projetos de documentários sempre lidaram com a questão de como se relacionar com aqueles que são filmados. E por isso estiveram tão próximos de textos científicos que vão além daqueles que produziram seus aparelhos, como os da antropologia. A questão da representação do outro permeou os textos críticos e debates nesses campos e influenciou as estratégias e práticas de abordagem da alteridade na produção dessas imagens técnicas. Nas últimas décadas, de forma análoga aos filmes etnográficos, Da-rin (2006) mostra como a questão da representação do outro passa a ser cada vez mais problematizada: “A representação da realidade passa a ser contestada pela realidade da representação.” (Da-rin, 2006) Os filmes passam a contar suas próprias histórias de representação.

A incorporação dessa realidade da representação nos filmes está relacionada com três efeitos (Paz, 2011) que vão contra o que Flusser apontou como sendo o foco da irradiação do programa mágico das imagens técnicas: o caráter aparentemente objetivo, não-simbólico, que embasa

a atitude de confiança nessas imagens como janelas do real. Primeiro, as práticas e técnicas de anti-ilusionismo e auto-reflexividade foram se tornando cada vez mais presentes, como formas de explicitar a realidade da representação e sugerir ao espectador uma atitude reflexiva ativa. Segundo, após a chamada *crise da representação*, os filmes passaram a apresentar discursos descontínuos, fragmentados, polivalentes e por vezes polifônicos.<sup>3</sup> Terceiro, como aponta Da-rin (2006) e Gonçalves e Head (2009), os filmes passam a centralizar-se nos indivíduos como o centro de representação. As histórias individuais vão ocupando cada vez mais espaço. A forma como as pessoas narram suas histórias e os personagens então construídos ganham centralidade, muitas vezes se tornam a voz de filmes em primeira pessoa.

É nesse contexto onde surgem os *documentários de dispositivo*, ao conceberem e experimentarem diferentes formas de interações entre os elementos de realização do documentário e as pessoas abordadas.<sup>4</sup> Esses projetos promovem uma espécie de agenciamento lúdico das pessoas

---

3) A perspectiva dos filmes contrasta com o que ficou conhecido como o *modelo sociológico*, como se refere Jean-Claude Bernardet sobre os documentários das décadas de 1960 e 1970 em seu clássico *Cineastas e imagens do povo* (1985). Esse modelo pretendia representar de forma totalizante categorias sociológicas em um discurso que primava por ser unívoco e contínuo, baseado em uma série de procedimentos como voz em over e entrevistas com especialistas.

4) Entende-se dispositivo aqui, em um sentido amplo, a partir da redescrição do conceito de Foucault, que representa um conjunto específico de campos de força e elementos heterogêneos, técnicos, arquitetônicos, discursivos, afetivos, filosóficos, morais. Como apresenta Parente (2007), a origem da noção de dispositivo está relacionada ao pensamento relacional dos estruturalistas, mas a categoria está diretamente associada ao pensamento de Michel Foucault e a outros filósofos franceses como Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard. Para esses, os dispositivos promovem agenciamentos no corpo social e se inscrevem nas palavras, nas imagens, nos corpos, nos pensamento e afetos. A única regra comum, conforme Parente (2007) é que os efeitos sejam intensos e os afetos duráveis. Uma série de teóricos do cinema vão refletir sobre o dispositivo do cinema, como Raymond Bellour, Anne Marie Duguet, Noël Burch, André Gaudreault,

dentro dessa rede e configura uma forma singular de encontros eventuais entre equipe e personagens. No Brasil, por exemplo, Eduardo Coutinho veio a se tornar talvez a maior referência desses documentários.<sup>5</sup> Mais do que mostrar as pessoas como elas suposta e realmente são, o que interessa para Coutinho é a interação performática delas com a equipe e a câmera durante a experimentação da forma que dispõe os elementos de filmagem.<sup>6</sup> Em seu caso, o diretor expõe nas imagens do filme a equipe, equipamentos e processos de abordagem e aproximação nas filmagens dos personagens em cena, como recurso provocador de auto-reflexividade e quebra da ilusão de objetividade.<sup>7</sup> Em *Jogo de cena* (2007), por exemplo, estabelece-se um jogo com os participantes e espectadores:

---

Tom Gunning, Jacques Aumont, por múltiplas perspectivas. Depois esse conceito se dissemina por outros campos teóricos como da artemídia (fotografia, vídeo, instalações, interfaces interativas, videogame...).

---

5) Conforme Paz (2011), sobre os documentários de dispositivo no Brasil, essa produção fora prenunciada por *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e abarcou partir dos anos 2000 projetos marcados pela interseção com projetos mais próximos da video-arte e das artes plásticas [*Rua de mão dupla* (2004), *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato], ensaios mais subjetivos [*Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut e 33 (2003), de Kiko Goifman], e mais interativos [*Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, *Pan-cinema permanente* (2008), Carlos Nader e *Filmeofobia* (2009), Kiko Goifman].

6) Nos documentários de Coutinho, a câmera pode até ser esquecida, mas não pode ser escondida. O dispositivo é o catalisador do imaginário, através do qual a pessoa se torna um ator natural e constrói seu personagem. Na linha do CineTranse de Jean Rouche, a Câmera de Coutinho capta justamente a alteração única e singular proporcionada pelo dispositivo. Como o próprio diz: “Eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa. Eu vou editar, ela é um personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é um personagem. Eu acredito e acho essencial que a pessoa construa seu auto-retrato, com tudo o que tem de imaginário” Eduardo Coutinho in José Carlos AVELLAR, “A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho”, *Cinemais*, 22: p.67.

7) Esse procedimento é também usado por uma série de outros documentaristas, assim como o próprio Coutinho também utiliza outras formas de metalinguagem. Como o título da tese de Dias (2003): a metalinguagem é o espaço do real nos documentários de Eduardo Coutinho.

quais personagens estariam contando histórias próprias e verdadeiras e quais seriam fictícias ou representadas? É comum nos filmes dessa safra desmistificar a ideia de uma dicotomia clara entre realidade/ficção, contrastando com as abordagens das grandes mídias audiovisuais.

Como apresenta Parente (2007: 10), a grande vantagem de se pensar pela categoria do dispositivo é que pode se escapar das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção).<sup>8</sup> O mesmo pode-se dizer dos documentários de dispositivo, são projetos imagéticos que se escapam das dicotomias. Trabalhar com dicotomias é um sintoma de projetos que estão vinculados ao que Flusser se referiu pela metáfora da *casa*, como pensamentos imagéticos baseados em discursos espaciais com fronteiras bem demarcadas, ainda que os filmes sejam narrativos. Os documentários de dispositivo já parecem estar mais inseridos no universo nômade, como pensamentos imagéticos que se lançam em busca de experiências imprevisíveis, que não existiam previamente ao projeto. Eles se lançam em campos de potencialidade relacionais em busca de interações férteis de experiências com as pessoas abordadas. É por esse motivo que, apenas como exemplo, quando Kiko Goifmann decide fazer um filme que explore o medo, faz *Filmefobia* (2008) ao submeter pessoas ao seus próprios medos em situações enredadas por uma narrativa ficcional. Kiko ainda mistura fóbicos e atores para levantar uma série de discussões sobre o status do real e falso. Opta por um documentário de dispositivo que explicitamente

---

8) “O dispositivo é, portanto, por natureza rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos – linguagem e percepção, discursivo e afetivo, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré-cinema e pós-cinema etc. – como criam falsas oposições. Por outro lado, nos permite entender o dispositivo para além de suas determinações técnicas ou materiais.” (Parente, 2007: 10).

mantém a indeterminação entre o real e ficcional na dimensão concreta dos medos das pessoas durante a participação no projeto.

Os documentários de dispositivo são filmes sobre as experiências ensejadas pela realização de um dispositivo que configura uma forma eventual de interação. Dessa forma, têm muitos pontos em comum com a proposta de Bourriaud (2009) de estética relacional, ao mesmo tempo que guarda propriedades próprias do cinema. Por um lado, opera um dispositivo que enseja relações como durações a serem experimentadas. Por outro, monta um filme a partir dos registros do exercício do dispositivo inserido dentro de uma proposta, trama ou narrativa. Se a forma das artes plásticas contemporâneas vistas pelo viés relacional são os encontros fortuitos de efeitos duradouros, nesses documentários a forma é uma mistura desses encontros com o processo de edição de uma obra linear, no sentido técnico, explorado por Flusser, ainda que a narrativa possa ser circular, espiral, fragmentada. A obra linear chamada filme adquire consistência não apenas no jogo das interações humanas da operação do dispositivo, mas também no espectro de relação possível com o espectador. O dispositivo é um desafio grávido de experiências na realização e na recepção do filme. Quanto mais ricas as experiências pessoais e concretas resultantes, mais funciona na dimensão relacional: mais intensos, os efeitos; mais duráveis, os afetos.

### **Webdocumentário: possibilidades de engajamento criativo**

O campo ainda incipiente chamado de webdocumentário ou ciberdocumentário comporta uma diferença tecnológica na relação com o espectador, que traz um leque incomensurável de implicações e possibilidades ainda pouco exploradas. Estas novas formas, geralmente

híbridas, ou transmídias, na definição de Henry Jenkins, propõem uma interface ao invés de uma tela. Com ela o espectador interage em outra dimensão com a obra além da configuração da relação que tem nos documentários lineares. Esta transformação do dispositivo não é banal, ela transforma o próprio estatuto do espectador e requer uma nova nomenclatura. Como afirma Louis-Claude Paquin (2006: 15): “Com as interfaces a manipulação direta, os espectadores tornam-se *interatores*. A interatividade é a relação que une as pessoas ao conteúdo. A interface é o dispositivo que permite o controle e o acesso ao conteúdo”. A recepção do webdocumentário comporta atividades de realização. O documentário linear é um vetor de encontros possíveis com os espectadores, mas a obra é finalizada antes da recepção. O webdocumentário pode ser finalizado em algum momento, mas não termina na sua projeção na web. Pelo contrário, a projeção de sua interface na web é uma forma de começo, ainda que tenha uma etapa de concepção e realização anterior. Não sabemos para onde vai se desenvolver esse campo, por enquanto, talvez apenas por estar neste estágio inicial, os webdocumentários precisam conceber em cada caso a configuração de seus dispositivos de interação, de maneira que os vemos como documentários de dispositivo que ganham possibilidades mais amplas.

Quando o documentarista linear parte para suas filmagens, ele não sabe o que vai encontrar. Parte ao encontro do acaso. O documentário de dispositivo linear pode ser visto como um pensamento imagético que enseja experiências concretas, um vetor nômade que se lança ao encontro de alteridades. O webdocumentário potencializa essa característica, ao se lançar como um dispositivo de interação no formigueiro telemático esboçado por Flusser. O pensamento em superfície ganha interface. O webdocumentário se projeta como uma função telemática, onde as constantes são dadas pelos dispositivos e as variáveis, pelas interações

com os interatores em um *work in progress* nômade, sem ponto de chegada, que pode se reverberar em um leque rizomático e indefinido de formas. Assim como no formigueiro telemático, essas reverberações dependem do engajamento criativo dos interatores, na criação pessoal como política. Por essa perspectiva, talvez um dos principais desafios que podem ser visualizados por enquanto é até que ponto o dispositivo do webdocumentário pode lutar contra os programas do aparelho, sem reproduzir a dinâmica da caixa-preta e transformar o interator em uma espécie de funcionário subversivo. Como atuar como pensamento imagético sem apenas programar acasos prováveis? Ou, em outros termos, como o dispositivo pode preparar uma interação lúdica que fertilize a criação e seus acasos improváveis?

Já existe uma ampla gama de projetos que são identificados e se auto-denominam webdocumentários ou ciberdocumentários. As propostas variam muito entre projetos como esta grande variedade de formatos configura diferentes modos de interatividade. Gaudenzi (2009) os resumiu nas seguintes formas: experimental, participativo, conversacional e hipertextual. O modo hipertextual se caracteriza por apresentar um conteúdo determinado pelo autor, mas que pode ser acessado pelo interator através diferentes “percursos”: o autor apresenta diferentes possibilidades na ordem de acesso ao conteúdo, e o interator escolhe a ordem deste acesso. Vale citar como exemplo o webdocumentário *Rio de Janeiro – Autorretrato*<sup>9</sup> (Marcelo Bauer, 2011), no qual, após uma introdução, o interator deve escolher um dos temas (Vida cotidiana, Cidade, Pessoas e Sonhos) clicando sobre uma imagem. Uma vez o tema escolhido, um mosaico de imagens é apresentado, e ao clicar em cada uma dessas imagens o interator tem acesso a passagens em vídeo do

---

9) <http://www.riodejaneiroautorretrato.com.br/riodejaneiroautorretrato/dev2011/>

documentário. Num filme linear, estes vídeos seriam editados de maneira fixa, e o espectador não poderia interferir na ordem desta montagem, o que não é o caso no webdocumentário de modo hipertextual.

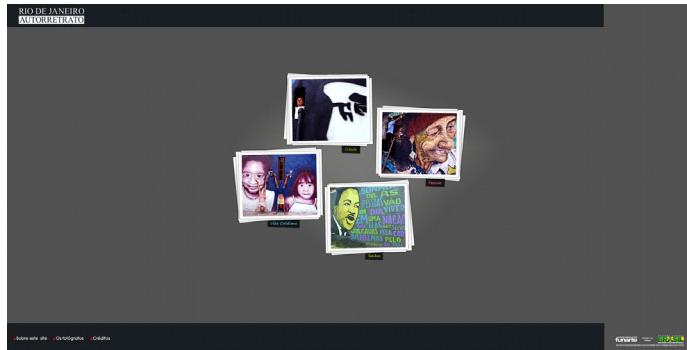


Imagen 2 - *Rio de Janeiro – Autorretrato*

O modo experimental é aquele que integra mídias locativas (através da utilização do GPS principalmente). Um exemplo deste modo de interatividade é o webdocumentário *Heygate Lives*<sup>10</sup> (Sheena Bouchier, Nerissa Davies, Jerry Lee e Judit Layana, 2010), que oferece uma aplicativo web para telefones inteligentes. Através do aplicativo, o interator poderá ter acesso ao conteúdo (depoimentos e memórias sobre o Heygate Estate, grande centro habitacional de Londres a ser demolido) quando visitar o local onde foram gravados os vídeos.

O modo conversacional lembra o funcionamento de jogos eletrônicos, nos quais o dispositivo (geralmente imersivo) responde a cada um dos gestos do interator. Finalmente, o modo participativo é aquele em

---

10) <http://www.behance.net/gallery/Interactive-locative-documentary-iPhone-web-app/816492>

que o interator contribui diretamente ao conteúdo do webdocumentário. Nos estudaremos aqui o exemplo de *HighRise*.

Estes modos implicam o público em diferentes graus de participação. As possibilidades de intervenções criativas na participação do público é decrescente (do experimental ao hipertextual), sendo o modo experimental o que oferece maior margem de manobra ao inter-ator. Há uma relação direta entre essas possibilidades e a imprevisibilidade do resultado: quanto maior a liberdade proporcionada pela interatividade, mais imprevisível será o resultado obtido. No caso da interatividade hipertextual, por exemplo, os caminhos a serem percorridos já estão previamente traçados, o inter-ator pode passar de um ponto a outro mas não interfere no conteúdo da obra. Nos termos de Flusser, suas escolhas parecem estar vinculadas mais a acasos programados pelo dispositivo, ainda que ele seja uma forma de subverter os programas do aparelho. Já na interatividade experimental, a possibilidade de utilização de mídias locativas inclui inúmeras variáveis ao processo da interatividade, tornando a obra um sistema aberto e dinâmico.

Por essa razão, as potencialidades do webdocumentário como forma de pensamento nômade podem ser melhor ilustradas por um projeto marcado pela interatividade experimental. O webdocumentário *HighRise* não apenas cumpre esse requisito como seu conteúdo coloca em questão a vida em grandes edifícios, talvez os últimos projetos arquitetônicos das casas em forma de formigueiros telemáticos apontadas por Flusser. O projeto é definido em seu site web como : “An Emmy-winning, multi-year, many-media, collaborative documentary experiment at the National Film Board of Canada, that explores vertical living around the world.” O projeto nos impõe uma dificuldade por sua pluralidade, visto que ele se realiza ao longo de alguns anos, dando formas diferentes às questões das habitações verticais, em grandes cidades espalhadas pelo mundo.

Entre outros formatos, *HighRise* é um conjunto de projetos que exploram o mesmo tema. Em *HighRise, Out my window*<sup>11</sup> (2012), a página de entrada apresenta o projeto como “Interactive views from the the glogal HighRise – A 360° documentary by Katerina Cizek”. No site, nós podemos visitar virtualmente 13 apartamentos de grandes torres urbanas localizados em cidades como Montreal, São Paulo, Johannesburg e Chicago. O filme nos oferece três formas de navegação para a escolha do apartamento a visitar: podemos navegar por um mapa localizando os diferentes apartamentos, pelas fotos das faces dos residentes, ou por janelas representando os apartamentos.



Imagen 3 – *HighRise*

11) <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>



Imagen 4 – *HighRise*

Uma vez escolhida uma das 13 localidades, o inter-ator é conduzido a uma nova página onde visita através de um dispositivo em 360 graus o interior do apartamento. A visita é feita por imagens, áudio e também por vídeos. Escolhendo São Paulo, por exemplo, o inter-ator poderá navegar por uma série de vídeos e imagens do apartamento de *Ivaneti*, moradora de uma ocupação no Bairro da Luz, e coordenadora do movimento sem-teto do centro de São Paulo. Além de percorrer estes diferentes ambientes, o inter-ator também pode submeter suas próprias imagens e textos sobre sua experiência em grandes prédios urbanos. Estas imagens são acessíveis de diferentes formas, por temas, janelas, ou cores. Um guia pedagógico também é colocado à disposição do público, principalmente para que educadores possam utilizar o webdocumentário como uma ferramenta para trabalhar questões relacionadas à comunidade local. Como na descrição do projeto, a participação ativa do público é um fator necessário à própria existência da obra. É dessa forma que este webdocumentário não existe como um objeto fixo e o inter-ator tem uma participação criativa na obra.

*HighRise* demonstra como as etapas de criação e de recepção, geralmente distintas no documentário linear, se entrecruzam no webdocumentário. O desenvolvimento do *dispositivo* e de grande parte do conteúdo vinculado é um trabalho de criação do autor, que precede a interação com o público. Mas, se no documentário linear, de forma geral, a criação precede a recepção, no caso do webdocumentário estas etapas acontecem, em parte, de forma simultânea. As criações derivadas da interação se agregam como conteúdos à obra enquanto processo interativo. É na relação dessas criações interativas e o dispositivo elaborado pelo autor que reside, nos termos flusserianos, as possibilidades de se gerar acasos improváveis e, portanto, do processo criativo interativo desencadeado pelo dispositivo não se configurar como mero programa.

A imprevisibilidade e os acasos sempre foram parte constitutiva do documentário, em especial para as propostas que se lançam de forma mais vulnerável ao encontro com alteridades. O cinema documentário seja talvez o gênero cinematográfico onde o acaso pôde se desenvolver ao máximo. O diretor Stéphane Breton resumiu a questão com a seguinte frase: “A regra ética e artística do cinema documentário é de preservar o caráter imprevisto dos eventos que acontecem e a atitude improvisada (mas não impensada) que adotamos em relação aos mesmos.” (Lioult, 2007: 86) Lioult chamou esta prática documental de “cadrage de l’inopiné” (enquadramento do inesperado), que ele definiu como segue : “(...) les protocoles opératoires du filmage documentaire consistent souvent à établir un cadre (au sens physique, social, figuratif...) à l’intérieur duquel de l’imprévisible (auquel on se fie toutefois) peut se produire.” (Lioult, 2007: 86). Para Lioult, o gesto do documentarista é fundado na ideia de escolher o que enquadrar no fluxo imprevisível dos acontecimentos do real, o filme se constrói assim no encontro da intencionalidade do diretor (ele estabelece o quadro) com as séries de eventos do real. Nos termos

de Flusser, nas interações da etapa de filmagem, a postura do diretor ou da equipe de filmagem concentra as possibilidades de acolher os acasos improváveis. O enquadramento desses é um gesto de improviso para o qual cabe à equipe apenas preparar-se da melhor forma possível.

Nos documentários de dispositivo, além da postura da equipe no momento da interação de filmagem, a elaboração do dispositivo contempla as potencialidades de acasos improváveis. É por isso que Coutinho, para quem o “acaso no documentário é Deus”, elabora uma forma singular de entrevista, núcleo de seus dispositivos de filmagem, voltada para a criação improvisada de personagens pela pessoa entrevistada na interação com a câmera e a equipe de filmagem. As indeterminações do documentário linear continuam presentes no webdocumentário, afinal, como dito anteriormente, parte da criação acontece independentemente da interação com o inter-ator. Mas o webdocumentário também acrescenta mais uma dimensão de indeterminação ao documentário de dispositivo. A particularidade da inovação está na inclusão da indeterminação pela participação do inter-ator no dispositivo.

Nesse sentido, a interação transforma a natureza da experiência do então espectador na medida em que o seu corpo é convidado a agir fisicamente dentro da obra. Como resumiu Sandra Gaudenzi:

If linear documentary demands a cognitive participation from its viewers (often seen as interpretation) the interactive documentary adds the demand of some physical participation (decisions that translate in a physical act such as clicking, moving, speaking, tapping etc...). If linear documentary is video, or film, based, interactive documentary can use any existing media. And if linear documentary depends on the decisions of its filmmaker (both while filming and editing), interactive documentary does not necessarily have a clear demarcation between those two roles [...]. (Gaudenzi, 2009:22).

A interação corporal do inter-ator e o dispositivo é fundamental nos acasos do processo criativo do webdocumentário. Como no universo nômade, a abertura do corpo do inter-ator é primordial para a sua experiência transformadora pessoal. Por parte da obra, a experiência propiciada depende dessa passividade diante da criação do inter-ator. O processo criativo da obra depende da interação corporal do inter-ator. A dimensão do corpo é essencial à análise da interatividade. Como aponta Chatonsky: “Estas obras [interativas] mobilizam claramente o corpo como nenhuma outra. (...) Com as obras interativas, tal mobilização torna-se um *a priori* metodológico.” (2004: 81).

Bergson (1939;1941) já colocara em seus célebres estudos como o corpo introduz no intervalo entre ação e reação um “reservatório de indeterminação”, e justamente este intervalo que abriga a possibilidade da criação de uma nova forma. Já Deleuze (1983;1984) em seus trabalhos não menos conhecidos explora o que acontece à imagem-movimento cinematográfica quando ela é submetida a um centro de indeterminação. No diálogo com essas referências, qual o estatuto da imagem no webdocumentário ainda incipiente? Quais as possibilidades de potencialização de seu processo criativo quando o dispositivo do mesmo surge de uma experiência relacional e se projeta como catalisador de outras baseado em campos de potencialidades de acasos improváveis? Não pretendemos aqui responder essas perguntas, mas sugerir esse cruzamento reflexivo a partir das indicações que a proposta concreta de *HighRise* vislumbra, quando a olhamos pela perspectiva de um pensamento imagético.

O caso de *HighRise* é emblemático da dimensão relacional do documentário. *HighRise* ilustra uma dupla natureza criativa dos projetos, ambas baseadas em experiências concretas de relações no momento da elaboração do dispositivo, na realização na web e a partir da web em

reverberações exteriores. No próprio site encontramos na proposta do projeto:

Over the years, *HighRise* will generate many projects, including mixed media, interactive documentaries, mobile productions, live presentations, installations and films. Collectively, the projects will both shape and realize the *HighRise* vision: to see how the documentary process can drive and participate in social innovation rather than just to document it; and to help re-invent what it means to be an urban species in the 21st century.

A visão de documentário deste projeto reside na experiência relacional entre os participantes e os dispositivos. A obra existe pelas relações que ela estabelece e o seu objetivo principal é de instigar novas formas de relações a partir de seus participantes. O dispositivo interativo vislumbra que novas relações sejam criadas não apenas entre o público e a obra, mas também entre o público e o meio social. É a partir destas novas relações que a inovação social torna-se possível. Como um pensamento nômade, o webdocumentário se lança ao encontro da alteridade como uma função matemática e criativa com reverberações imprevistas exteriores ao exercício da linguagem.

*HighRise* se conforma nas constantes transformações alimentadas pela interatividade enquanto aspira à transformar relações sociais. Um dos projetos de *HighRise*, *One millionth tower*, foi desenvolvido com moradores do subúrbio de Toronto ao longo de anos. Como nota a diretora Katerina Cizek: “We’ve been working with the residents since 2009 and that’s very important to note: participatory and collaborative work needs the time to develop”. (Clark, 2011: 1).<sup>12</sup> Nesta entrevista,

---

12) Tracy Boyer Clark, Behind the scenes of NFB’s One Millionth Tower, November 22, 2011, <http://innovativeinteractivity.com/2011/11/22/behind-the-scenes-of-nfbs-one-millionth-tower/>

Cizek relata que o projeto *One millionth tower* tem sua origem na relação desenvolvida com os moradores e em suas experiências de habitação: “We had learned a lot from them about the conditions within which they live, and we wanted to harness their knowledge and creativity to envision a better highrise neighborhood.” A diretora associou então os moradores a urbanistas, arquitetos, designers e programadores de informática, para criar uma plataforma web ilustrando novas formas de habitação.

Este projeto evidencia que o papel do criador do webdocumentário está principalmente nas relações que ele estabelece ao redor do tema abordado. Neste caso, o tema é a habitação urbana em arranha-céu, a partir da experiência da relação por anos com os moradores e os profissionais da habitação, a diretora elabora um dispositivo de interativo. Através dele, o webdocumentário e as realidades abordadas permanecem em um diálogo constante, transformando-se mutuamente. Assim, *HighRise* nos mostra como o webdocumentário pode ser visto como uma arte relacional, que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social e não a afirmação de um espaço simbólico autônomo. Vislumbra pequenas modificações, novas formas de relação no mundo a partir de seu processo criativo rizomático, múltiplo, indeterminado. Como tal pode ser visto como uma nova forma de pensamento imagético e nômade que se direciona como prática de experiências diferenciadas daquelas programadas pelos aparelhos. Tenta mobilizar um esforço crítico que coloca em questão a vida em arranha-céus através de um engajamento criativo que imagina mudanças concretas, para o qual não há qualquer garantia e muita indeterminação.

A estética do webdocumentário acentua uma tendência do próprio gênero documentário e de um mundo cada vez mais nômade: inclusão de indeterminações em seus processos. Chatonsky, Bergson e Deleuze apontam o corpo como o centro de indeterminação, assim como Flusser

o destaca como componente fundamental da experiência relacional do universo nômade que emerge. Mas a partir da perspectiva flusseriana, é nas relações entre o dispositivo e os inter-atores que reside a possibilidade dos acasos improváveis, imprescindíveis para se driblar o programa dos aparelhos, no engajamento estético e político. Todo esse quadro nos leva a esboçar uma espécie de imagem-relação já presente nos documentários de dispositivo e potencializada pela interatividade do webdocumentário.

### Referências bibliográficas

- BERGSON, Henry (2008), *Matière et mémoire*, Paris: Presse Universitaire de France, [1939, primeira edição].
- BERGSON, Henry (2007), *L'évolution créatrice*, Paris: Presse Universitaire de France, [1941, primeira edição].
- BOURRIAUD, Nicolas (2009), *Estética relacional*, São Paulo: Martins Fontes.
- CHATONSKY, Grégory (2004), “Le centre d’indétermination: une esthétique de l’interactivité” in *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 3, Paris, pp. 79-96.
- DA-RIN, Silvio (2006), *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris: Les éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris: Les éditions de Minuit.
- DE LACOTTE (2001), Suzanne H., *Deleuze: Philosophie et cinéma*, Paris: L'Harmattan.

- DIAS, Verônica (2003), *O Espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*, São Paulo: Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- FLUSSER, Vilém (2002), *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura Filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- \_\_\_\_\_(2002b), *Writings*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_(2003), *The freedom of the migrant: objections to nationalism*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_(2007), *O Mundo codificado: para uma filosofia do design e da comunicação*, São Paulo: Cosac Naif.
- \_\_\_\_\_(2008), *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, São Paulo: Annablume.
- GAUDENZI, Sandra (2009), *Interactive documentary: towards an aesthetic of the multiple*, Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths. Disponível em: <http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>
- GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (2009), “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos” in Marco Antonio GONÇALVES; Scott HEAD (Orgs) (2009), *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*, Rio de Janeiro: 7Letras, pp.15-35.
- LEBLANC, Gerard (2009), “Avant-propos” in Marida Di Crosta, *Entre cinéma et jeux vidéo: l'interface-film - Métanarration et interactivité*, INA Éditions, Paris.
- LINS, Consuelo (2007), *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e video*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia (2008), *Filmar o real*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- LIOULT, Jean-Luc (2008), *Des mouvants indices du monde*, Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence.
- PARENTE, André (2007), “Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dis-positivo” in Manuela Penafria, Índia Mara Martins (Orgs.), *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*, Covilhã, Portugal: Livros LabCom, pp.3-32. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/52>
- PAQUIN, Louis-Claude (2006), *Comprendre les médias interactifs*, Québec: Isabelle Quentin Éditeur.
- PAZ, André KLINGER, Diana (2011), “Refracción fragmentada. Personajes, vivencias y dispositivos en las realidades de los documentales contemporáneos en Brasil” in *Revista Inti*, University of Connecticut, n. 60.
- BUYER, Raymond (2012), *Néo-finalisme*, Paris: Presse Universitaire de France, [1952, primeira edição].

## Filmografia

- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho
- Filmeofobia* (2008), de Kiko Goifman
- Goa Hippy Tribe* (2011), <http://www.sbs.com.au/goahippytribe/#/all-interviews>
- Heygate lives* (2010), <http://www.behance.net/gallery/Interactive-locative-documentary-iPhone-web-app/816492>
- HighRise* (2012), <http://highrise.nfb.ca/>
- HighRise, Out my window* (2012), <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>
- In situ* (2011), <http://insitu.arte.tv/de/#/home>

*Interview project* (2009), <http://interviewproject.davidlynch.com>

*Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho

*Le défi des bâtisseurs* (2012), <http://cathedrale.arte.tv/>

*Rio de Janeiro – Autorretrato* (2011), <http://www.riodejaneiroautorretrato.com.br>

—

|

—

—

—

—

|

—

# **DO DOCUMENTÁRIO AO WEBDOC**

## **- QUESTÕES EM JOGO**

### **NUM CENÁRIO INTERATIVO**

Tatiana Levin\*

**Resumo:** Propomos definir webdoc refletindo sobre recorrências e mudanças numa comparação entre documentários lineares e não lineares. Defendemos que há uma novidade que mais uma vez tensiona os limites do campo do documentário e que olhar para as estratégias narrativas no contexto da Internet ainda se mostra fundamental para a análise e configuração de tipos de webdocs.

Palavras-chave: Documentário, webdoc, modos de interação, narrativa.

**Resumen:** Nos proponemos definir el webdocumental reflexionando sobre recurrencias y transformaciones en una comparación entre documentales lineales y no lineales. Defendemos que existe una novedad que, una vez más, tensa los límites del campo del documental, y que observar las estrategias narrativas en el contexto de Internet sigue siendo fundamental para el análisis y la configuración de tipos de webdocumentales.

Palabras clave: documental, webdoc, modos de interacción, narración.

**Abstract:** We propose to define webdocumentary reflecting on recurrences and changes within the comparison between linear and non-linear documentaries. We argue that there is a novelty that once more strains the limits of the documentary and looking at the narrative strategies in the context of the Internet is fundamental for the analysis and configuration of webdocumentaries types.

Keywords: Documentary, webdocumentary, modes of interaction, narrative.

**Résumé:** Nous proposons de définir le webdocumentaire comme reflétant l'évolution et la comparaison entre documentaires linéaires et non linéaires. Nous soutenons qu'il y a une nouveauté qui, une fois de plus, interroge les limites du champ du documentaire, et le regard sur les stratégies narratives dans le contexte de l'Internet est toujours fondamental pour l'analyse et la configuration des types de WebDocs.

Mots-clés: Documentaire, webdoc, modes d'interaction, narration.

---

\* Doutoranda no Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 40170-115 Salvador, Brasil. E-mail: tatianalevin@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de julho de 2013. Notificação de aceitação: 27 de agosto de 2013.

## Introdução

A tecnologia configurou a forma do documentário desde os primeiros registros de acontecimentos da realidade. O campo do documentário passou por mudanças importantes derivadas desses avanços tecnológicos a exemplo da introdução de câmeras leves e portáteis que permitiram a gravação de som direto na década de 1960. Com a perspectiva de maior mobilidade, o realizador passava a se aproximar das pessoas filmadas podendo acompanhar seus cotidianos. Nesse contexto de inovação, o cinema direto e o cinema verdade foram abraçados por americanos e franceses defensores de diferentes modos de abordar o material documental, a partir de um olhar observativo no primeiro caso e participativo no segundo (Nichols, 2007). Os diferentes modos de documentar o real tencionavam os limites da representação do mundo histórico. O que entrava em discussão eram tomadas de posição metodológicas e conceituais na intervenção ou não do cineasta na cena. Hoje surge mais uma mudança no campo do documentário precipitada por avanços tecnológicos. O que surge agora traz um aporte capaz de comportar todos os estilos de documentar o real preexistentes, modificando ainda a forma de organizar o conteúdo narrativo e de requisitar a participação do espectador no envolvimento com o produto. São os webdocs, documentários feitos para serem usufruídos on-line.<sup>1</sup> Embora outras mudanças tecnológicas tenham contribuído para redefinições do que é aceito institucionalmente como documentário, a inovação trazida pelo webdoc é de outra ordem por promover uma experiência de fruição interativa até então inédita em um produto deste campo. O webdoc tem sido incorporado ao campo do documentário por instâncias de produção

---

1) Adotaremos no presente artigo o termo webdoc bem como webdocumentário para falar do mesmo produto. Entendemos ainda que o webdoc é um documentário interativo.

e consagração de conteúdo audiovisual reconhecidas sendo defendido como uma novidade na narrativa do real.

No livro *Webdocs – A survival guide for online filmmakers*, são listados alguns marcos importantes da chegada dos webdocs. Dentre eles, destaca-se como marco inicial o ano de 2002 quando pela primeira vez foi citado o termo “webdocumentário” no festival de documentários Cinema du Réel. O ano de 2010 é considerado o ano em que o webdoc tornou-se onipresente, tendo como exemplos fundamentais *Prison Valley* (ARTE) e *Out my window* (NFB), dois webdocs incentivados por produtores e fomentadores conhecidos no campo do documentário tais como o multimidiático canal franco-alemão ARTE e o órgão governamental National Film Board of Canada (NFB). Instâncias de consagração também tradicionais nesse campo têm oferecido espaço para a premiação de webdocs, caso do International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) que está na sua 25<sup>a</sup> edição neste ano. O tradicional festival internacional de documentário entra na 5<sup>a</sup> edição de seu programa de novas mídias, o IDFA DocLab, que além de premiar documentários interativos, contempla também outras formas de arte e narrativa multimídia documental. Na categoria DocLab Award for Digital Storytelling passou a premiar a inovação nas narrativas digitais, definindo critérios como a criatividade e competência na utilização da tecnologia digital dentro de uma não linearidade no fazer cinematográfico.<sup>2</sup>

“Um documentário feito para a web” é uma definição literal que nada diz sobre as questões que têm sido discutidas sobre esse novo produto. Alguns autores traçam uma linha colocando em polos opostos documentários lineares e esse novo que é o webdocumentário, um documentário não linear e interativo. Embora haja consenso de que o

---

2) Informações no site do IDFA DocLab.

webdoc é algo novo ao ser enquadrado como um documentário interativo, ele é visto como um produto às vezes limitado dentro dos possíveis de interação viabilizados pela web 2.0, plataforma definida a partir principalmente do conceito de participação.<sup>3</sup> Aston e Gaudenzi (2012) marcam o ano de 2005 como um ponto de virada no aproveitamento da interatividade como recurso utilizado por produtores de documentários interativos no envolvimento do espectador com o produto, quando a banda larga espalhou-se em países ocidentais atingindo uma “massa crítica”.<sup>4</sup>

O conceito de interatividade tem se apresentado como fundamental na elaboração de pesquisas acadêmicas que lidam com o assunto, sendo foco não apenas para a definição do que é o webdocumentário, mas para a formatação de tipologias baseada em “modos de interação” (Aston e Gaudenzi, 2012; Gaudenzi, 2009; Nash, 2012). Propomos olhar neste artigo para o webdocumentário enquanto um tipo de documentário que apesar de trabalhar com a não linearidade, não deixaria de se comunicar com recorrências textuais sistematizadas na teoria fundamentada em documentários lineares.

## Questões de definição

O documentário teve variações na sua definição que foram da fala clássica de John Grierson sobre ele ser um “tratamento criativo da

---

3) Trata-se de uma participação no sentido de o usuário poder controlar seus dados e, na participação extrema, transformar o conteúdo. Em artigo titulado “What is Web 2.0”, Tim O'Reilly esclarece as principais características da web como plataforma.

4) Ainda nos anos 2000, alguns avanços importantes para a conjuntura que possibilitou a chegada dos webdocumentários foram além da Internet rápida e a web 2.0, as redes sociais e as câmeras digitais profissionais de fotografia que filmam em full frame (Lietaert, 2011).

realidade” (*apud* Nichols, 2007: 51) ao reconhecimento de que ele era uma representação da realidade para chegar-se ao entendimento dele ser uma negociação da realidade (Bruzzi *apud* Gifreu, 2011), ao misturar a realidade da experiência do realizador com sua tentativa de entendê-la. O webdoc ou documentário interativo nos chega com questões de definição que tendem a polarizar entre o que até então era considerado documentário e o que passa a ser visto como uma evolução desse primeiro gênero ou até mesmo como um novo gênero para alguns autores. Nesses estudos, o webdoc seria um tipo de documentário interativo, sendo este último um novo gênero construído na fronteira entre a mídia digital on-line e as mídias off-lines como o documentário linear. Sandra Gaudenzi<sup>5</sup> refere a dificuldade de se estabelecer uma definição para o documentário linear, sendo essa definição “sempre relacional, comparativa e culturalmente situada”. A autora revisa a definição dada por Bill Nichols ressaltando sua característica relacional ao conjugar os pontos de vista do autor, do texto e do espectador. Segundo Nichols, afirma que um filme é um documentário do ponto de vista do realizador se ele assim o classifica ou se há um controle menor em relação ao objeto filmado quando numa contraposição à ficção. Gaudenzi desqualifica a atenção dada ao texto para fins de classificação genérica argumentando que características textuais podem ser simplistas ao lidar com a evolução do gênero. Segundo ela, “(...) essa definição parte de um paradigma estruturalista e não acomoda bem a evolução”, e por isso não serve para uma definição de documentário digital. Gaudenzi por fim, acha particularmente importante considerar o “usuário” no processo de definição do documentário e, consequentemente,

---

5) A autora disponibilizou em seu blog o rascunho dos capítulos de sua teses separadamente (<http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>). Alguns não apresentam número de páginas de forma que optamos aqui por fazer referência ao endereço eletrônico que abriga o material na bibliografia, citando no corpo do artigo o número do capítulo quando necessário.

do documentário interativo, do ponto de vista das expectativas geradas no contato com o produto.<sup>6</sup> A autora faz entretanto uma ressalva ao falar que essas expectativas dialogam com o conhecimento que cada um tem do gênero sendo portanto, culturalmente situadas. Apesar disso, pensar no usuário faz-se necessário na definição de documentário interativo para Gaudenzi, que passa a adotar, assim como Nichols, três eixos de observação relacionados, porém diferentes já que em vez de realizador, texto e espectador passa a valer o autor, o usuário e a tecnologia. Para a autora, a força do sistema de Nichols está em dar o mesmo peso à posição do realizador e às expectativas do espectador na construção de uma definição de documentário, e ainda, em considerar a evolução tecnológica nessa conformação do gênero.

Em artigo posterior, Gaudenzi junto a Judith Aston (2012) reflete sobre os pontos principais discutidos no primeiro encontro internacional com foco em documentários interativos, os i-Docs (*interactive documentaries*).<sup>7</sup> Numa definição reconhecida pelas autoras como abrangente e que ignora plataformas específicas, fala-se em i-Docs como fruto do uso de tecnologia interativa digital em “qualquer projeto que comece com a intenção de documentar o ‘real’.” (Aston e Gaudenzi, 2012: 125). Para as autoras, qualquer plataforma digital que propicie a

---

6) “Usuário” tem sido um termo comum para falar desse espectador que navega pela Internet. Acreditamos porém que o termo é reducionista, de tal modo que trabalhamos com a perspectiva de duas funções consecutivas no ato de interpretação/interação requisitado daquele que acessa/usufrui/navega por um webdoc. Portanto, preferimos falar em espectador-usuário nesse momento da nossa pesquisa. Outros autores apresentam a mesma dificuldade de encontrar um termo adequado, como Mandy Rose na palestra dada em conjunto com Aston e Gaudenzi no i-Docs 2011.

7) Chamado de i-Docs 2011, o evento reuniu na Inglaterra pesquisadores e produtores que falaram sobre quatro temas: participação e colaboração, produção multi-plataforma e transmídia, lógicas de games, locativas e pervasivas, e ainda, estratégias não lineares e documentários dirigidos em base de dados (Aston e Gaudenzi, 2012).

interatividade pode abrigar um documentário interativo, assim os webdocs fazem parte de uma modalidade de i-Docs vinculada à distribuição na web.<sup>8</sup> Também é ressaltada uma mudança importante propiciada pelo uso direcionado da interatividade como um mecanismo que ultrapassa a distribuição do produto para propiciar mecanismos de produção. A interatividade para elas é o mecanismo que posiciona o espectador em relação ao artefato, solicitando dele uma postura ativa na negociação da realidade trazida através do i-Doc.

Arnau Gifreu (2011) faz um esforço de definição de documentário interativo atribuindo-lhe a propriedade de ser um “gênero emergente” ao reunir modos de representação da realidade a uma forma interativa de acessar e navegar pelo conteúdo digital, substituindo-se o off-line pelo on-line. Para ele, o documentário tradicional teria sua definição atrelada a uma narração linear de acontecimentos sobre sujeitos ou temas da realidade histórica, sendo a narrativa pré-determinada pelo seu autor e claramente limitada na sua autoria e controle sobre o discurso trazido no filme. O que muda na chegada do documentário interativo é primeiramente a disposição não-linear do conteúdo, mas não somente. Gifreu cita o trabalho de Sandra Gaudenzi (2009) no qual a autora leva em conta o papel ativo do espectador para distinguir o documentário tradicional do interativo:

Se o documentário linear demanda uma participação cognitiva dos seus espectadores (frequentemente vista como interpretação) o documentário interativo adiciona a demanda de alguma participação física (decisões traduzidas em um ato físico como clicar, mover, falar, teclar etc...). Se o documentário linear é feito de vídeo, filme, o documentário interativo pode usar qualquer mídia existente.

---

8) Outras plataformas digitais citadas dentro desse contexto são dispositivos de GPS, dispositivos móveis, DVD's e instalações em galerias.

E se o documentário linear é dependente das decisões de seu realizador (filmando e editando), o documentário interativo não tem necessariamente uma demarcação clara entre estes dois papéis (...). (Gaudenzi apud Gifreu, 2011: 5).

### **Modos de representação vs modos de interação**

Os modos de representação sistematizados por Nichols vieram a organizar os tipos de documentário que se estabeleceram com fortes características textuais ao longo da história do gênero. Diferentes modos adotaram formas específicas de lidar com as vozes do discurso. Seis modos foram detectados pelo autor (o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático), os quais criaram em cada caso “expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas”. (Nichols, 2007: 135). O autor diz que seus modos vistos cronologicamente obedecem a uma evolução histórica do gênero e que embora tenham surgido em diferentes momentos, existem simultaneamente na contemporaneidade.

Olhando para a nova realidade do cenário interativo propiciado pela web, Aston e Gaudenzi (2012) traçam “modos de interação” com não linearidade, a substituir os modos de representação sistematizados por Nichols, os quais trabalhavam com a perspectiva da narrativa linear. Na tipologia de i-Docs sugerida pelas autoras, conta a lógica interativa solicitada pelo produto ao ser acessado e não a plataforma, o tema ou mensagem do i-Doc. A participação do usuário é um eixo central para as autoras em considerações sobre a potencialidade do seu envolvimento como um colaborador, deslocando-o da posição de um intérprete de um conteúdo fechado para um ativo participante, mesmo quando reagindo apenas dentro de uma interação “limitada” baseada no clicar, no ponto de vista das autoras. A interatividade abordada segundo quatro diferentes

eixos dominantes<sup>9</sup>, resulta em quatro modos interativos: o conversacional, o hipertextual, o participativo e o experiencial. O primeiro modo englobaria a criação de mundos em 3D a posicionar o usuário numa atitude de ‘conversa’ com o computador (grifo do autor). O segundo modo é o que mais nos interessa pois é onde Aston e Gaudenzi (e Gaudenzi 2009) incluem o webdoc, sendo ele feito de um uma base de dados audiovisual fechada que coloca o usuário na posição de explorar esse arquivo, geralmente navegando e clicando nas opções existentes.<sup>10</sup> O modo participativo é aquele em que as autoras encontram “um relacionamento de duas vias entre autores digitais e seus usuários” (Aston e Gaudenzi, 2012: 127). A principal característica aqui é a participação do usuário na fase de produção do conteúdo a criar uma base de dados crescente e aberta. Alguns exemplos de participação nesse sentido seriam editar on-line, postar materiais ou responder a questões on-line. O quarto e último modo seria experiencial com a característica de trazer o usuário para o espaço físico criando uma experiência sensorialmente desafiadora. Exemplos

---

9) “Como uma conversa com o computador (Lippman in Brand, 1988: 46), como uma ligação com um texto (Aarseth, 1994: 60), como computação interativa no espaço físico (Eberbach et al, 2004: 173) ou como participação numa base de dados crescente (Davenport; Murtaugh, 1995: 6)” (Aston e Gaudenzi, 2012: 126).

10) Gaudenzi traz mais sobre sobre essa modalidade de i-Doc que englobaria os webdocs no capítulo de sua tese “The hypertext interactive documentary through the lenses of the live documentary” (2009, Cap. 5). Ela cita o texto “What is interaction? Are there different types?” de Hugh Dubberly, Paul Pangaro e Usman Haque para falar da interação solicitada na maior parte dos webdocs como uma forma reativa que não seria inclusive uma interação, mas uma reação apenas. A autora cita ainda a distinção entre ‘aplicações multimídia baseadas em menus’ e ‘obras de arte dinâmicos das novas mídias’ de Lev Manovich como similar a dos autores citados. O que nos chama a atenção nesse último exemplo é a colocação de Manovich quanto ao termo “artworks” (que traduzimos como obras de arte), pois entendemos que os produtos englobados por Gaudenzi como exemplos citados em sua tese não são sempre documentários, nos parecem mais experimentos sem força narrativa suficiente para serem encarados com tal, estariam talvez no campo da arte mais do que no do documentário.

de documentários aqui enquadrados trazem tecnologias locativas como o *Global positioning system* (GPS). Cada modo assim construiria uma realidade diferente para o usuário. Segundo as autoras:

Enquanto que i-Docs experenciais podem adicionar camadas à percepção da realidade sentida, a criar uma experiência corporificada nos participantes, i-Docs conversacionais podem usar mundos 3D para recriar cenários, brincando portanto com opções de realidade. i-Docs participativos permitem que as pessoas tenham voz e que participem na construção da realidade, enquanto que i-Docs hipertextuais podem construir múltiplos caminhos através de uma dada ‘realidade’ a promover uma gama de perspectivas num conjunto de assuntos e temas. (Aston e Gaudenzi, 2012: 128).

Assim como Aston e Gaudenzi, Kate Nash (2012) leva em conta a questão da interação como elemento fundamental para a definição de webdoc. Uma interação tomada por ela dentro das possibilidades de se navegar pelo conteúdo, de se ter uma experiência imersiva num mundo virtual ou de relacionar-se em comunidade. “O usuário pode estar interagindo com um website, com outros usuários, ou com o realizador do documentário” (Nash, 2012: 198). A autora convoca padrões textuais do documentário televisivo ou cinematográfico para situar o webdoc entre aquilo que é conhecido dentro do primeiro, incluindo a gama de abordagens possíveis no gênero, e a novidade do segundo, numa aposta de que a audiência ainda usa o conhecimento que tem do primeiro gênero para situar-se frente ao segundo. Nash ressalta o papel da tecnologia, mas apenas para tratar de como a interatividade posiciona diferentemente o espectador em relação ao texto do documentário. Nesse sentido, ela chama atenção para quais relações são possíveis e quais expectativas sociais e políticas são atendidas em termos de ter voz dentro da realidade social e histórica compartilhada pelo webdoc. Assim, ela pergunta: “O usuário

pode conectar-se com outros ou apenas com a base de dados?”. E mais, “Como sua contribuição é enquadrada pelo texto do documentário?” (Nash, 2012: 198). Os três aspectos de interatividade levados em conta são portanto o controle sobre o conteúdo, como se dá a contribuição e como ela é enquadrada e, por fim, as possibilidades de relacionar-se e de apresentar seu próprio ponto de vista.

Para estabelecer seus modos, Nash olha essa relação triangular entre texto, espectador e as possibilidades de interação observando particularmente a forma da dessa interação desempenhada no uso tecnológico das capacidades do meio, sua função e o seu contexto. A primeira dimensão busca dar conta das relações que o webdoc estabelece entre o usuário, o texto e seu autor e a extensão do posicionamento do usuário enquanto navegador, comentador ou criador. A segunda lida com funções como encontrar informação dentro ou além do documentário, aprender algo com ele, avançar a narrativa, personalizá-lo, adicionar ao conteúdo do documentário ou apenas descobrir pontos interessantes numa interface imagética. Dentro dessas funções, Nash ressalta o lugar do espectador de poder dar vazão as suas expectativas pessoais num contexto de participação política. Por fim, na terceira dimensão está a análise do contexto no qual as oportunidades de interação são oferecidas, ou seja, o quanto são extensivas, onde estão colocadas, e como o seu enquadramento incentiva ou não a participação do espectador. A autora pergunta “Onde o webdoc está abrigado e qual é o impacto que isso pode ter” e mais, o usuário está posicionado dentro ou fora do texto? A partir de forma, proposta da interação e contexto, Nash olha para diferentes webdocs buscando perceber como a interatividade é convocada a dar sentido ao produto e posicionar as ações do espectador-usuário. Assim como Gaudenzi que encontra na teoria do documentário desenvolvida por Nichols meios de comparar as estruturas de webdocs e criar categorias. Outro autor citado

por Nash no mesmo contexto é Plantinga, do qual ela toma emprestada a elaboração de que “a abertura do documentário ‘enquadra’ o assunto, introduzindo o mundo do documentário, introduzindo um problema a ser investigado e engajando o espectador num jogo de pergunta e resposta”. (Nash, 2012: 203).

Ao categorizar os seis modos de representação do documentário, Nichols (2007) fez as ressalvas necessárias para não ter sua tipologia tomada de forma estreita. Uma ressalva fundamental foi a de que a categorização de um documentário como sendo de um tipo ou de outro deve-se as suas características predominantes, de forma que ao chamar certo documentário de reflexivo, não estava descartada a presença de elementos observativos ou poéticos por exemplo. As categorias de webdoc desenvolvidas por Nash enfocam o produto segundo a estrutura predominante e a autora tem o cuidado de fazer ressalvas para que as características descritas de um modo de interação sejam tomadas como traços gerais. Três modos de webdocs foram traçados pela autora: o narrativo, o categórico e o colaborativo.

O primeiro modo lida com tipos de webdocs que buscam reconciliar a tradição de se trabalhar narrativamente com um forte argumento sobre o mundo histórico num ambiente que tem como peculiaridade abrigar materiais que desafiam o modo linear de se contar uma história. Nas palavras de Nash (2012: 203), “o webdoc narrativo é estruturado a facilitar a narrativização. Em outras palavras é estruturado a privilegiar um modo de engajamento que é similar ao de narrativas documentais tradicionalmente lineares”. A autora explica que nesse caso o webdoc adota uma posição narrativa central que pode ser o olhar de alguém a guiar o material, como o do próprio cineasta por exemplo. Um exemplo aqui enquadrado por Nash é *Prison Valley*, webdoc que tem a narração do realizador do documentário guiando a viagem na qual acontecem os encontros com os

vários habitantes da cidade Cañon City (Colorado, EUA). A peculiaridade da cidade é organizar-se em torno do sistema prisional que abriga. Esse webdoc é dividido em capítulos com possibilidades interativas diferenciadas ao final de cada um deles, sendo obrigatória a conexão via rede social ou o registro do usuário. Para prender a atenção inicial do espectador-usuário, os autores trazem uma abertura qualificando Cañon City como um lugar peculiar, com depoimentos em off e a narração de um “nós” reconhecível como a equipe realizadora. A abertura termina com a chegada ao hotel da cidade e a entrada na sua recepção. A recepcionista oferece ajuda em off e aí o espectador é acionado a assumir também a posição de usuário a conectar-se (narrativamente “Registrar-se no hotel”), para que possa continuar navegando por esse webdoc.

O modo categórico é descrito pela autora como aquele que emprega uma forma alternativa de organização textual ao estruturar os segmentos partes do webdoc em torno de um tópico comum. “Os webdocs categóricos predominantemente (embora não exclusivamente) consistem numa coleção de micronarrativas, vídeos curtos que em si exibem uma estrutura narrativa. De modo geral, entretanto, não há relação narrativa entre as sequências”. (Nash, 2012: 205). Como exemplo, a autora cita *Gaza Sderot, life in spite of everything*, webdoc em que vídeos de palestinos e israelenses compõem um mosaico organizados numa interface que privilegia a divisão geográfica entre os dois países, expondo territorialmente os diferentes pontos de vista da questão. São crônicas diárias com duração de dois minutos cada, captadas num período de dois meses de filmagem. Podem ser acionadas via localização temporal, personagem, ponto geográfico e temas.

O terceiro e último modo de interação tipificado por Nash é aquele em que o principal é fazer do espectador um contribuinte ativo do conteúdo do webdoc. Esse modo é chamado participativo e segundo a autora mesmo

que o resultado final seja um webdoc narrativo ou categórico, ele é assim classificado pois depende da comunidade de pessoas que o acessaram/ assistiram para estruturar o projeto. Um exemplo dado por Nash é *18 days in Egypt*, webdoc em que a convocação à participação é clara. “Você testemunhou, você gravou. Vamos escrever agora a história do nosso país”.<sup>11</sup>

### **A novidade do webdoc: defesa de uma análise que leve em conta questões narrativas**

Desde o momento inicial da nossa pesquisa, buscamos observar os webdocs do ponto de vista de quem acessa uma história, um texto que pode ser analisado a falar sobre sua composição fragmentada e seus mecanismos narrativos de sedução do espectador e apropriação da interação para engajá-lo no acesso/fruição do produto. Na nossa observação de um conjunto de webdocs percebemos a confluência de muitos dos aspectos aqui mencionados que fazem parte do cenário do documentário interativo. Dentro desse novo ambiente de possíveis, o webdoc expressa uma novidade que mexe com a ordem da representação documentária rumo à interatividade e à fragmentação da narrativa. A partir da observação de webdocs presentes nas três instâncias referidas anteriormente (ARTE, NFB, IDFA) e de um mapeamento geral das características de alguns produtos, podemos desde já inferir que o webdocumentário é um documentário interativo e multimidiático distribuído na Internet. Ele é feito de diversos materiais como texto, ilustrações, filme e fotografias e sua narrativa é posta de forma não linear com vários percursos a serem acessados on-line segundo a escolha individual de cada espectador ao acessar o conteúdo

---

11) Disponível em: <http://beta.18daysinegypt.com>. Consultado em julho de 2013.

disponível. Suas narrativas oferecem caminhos compostos de pequenas histórias que podem ser constantemente reordenadas e ligadas, de forma que um mesmo webdoc pode ser assistido e explorado diversas vezes a partir de tópicos que vão desde “personagem” ou “tema” a “ponto geográfico”, por exemplo. É também um produto que pode somar vários outros produtos na sua composição. Um filme pode estar atrelado a um blog, mapas, textos informativos e experimentos em andamento colaborativos ou não. A participação do espectador pode ser solicitada em comentários ou num convite a fazer parte do projeto enviando materiais pessoais. Sua identidade virtual sediada em redes sociais como o Facebook ou o Twitter pode ser acionada permitindo outros recursos. E claro, há webdocs que contam com a participação do espectador-usuário para adicionar conteúdo aumentando a base de dados do projeto. Assim, entendemos que o documentário fixado num formato dentro de uma narrativa previamente estabelecida - tal como estávamos habituados a assistir em televisões, cinemas, aparelhos de DVD ou até reproduzido no computador - não pode ser considerado um webdoc.<sup>12</sup>

Um webdoc conta algo sobre o mundo histórico porém dentro de um universo de possibilidades, como acabamos de descrever. Se há a fragmentação das informações e recursos audiovisuais, deve existir um planejamento autoral anterior à disposição do webdoc na Internet a lidar com a materialidade do produto sob o viés da organização do conteúdo narrativo fragmentado. Uma preocupação que desde já que se coloca como questão é a perda de força narrativa por conta da apresentação não-linear e fragmentada do conteúdo, sendo um dos discursos correntes na atual

---

12) Este artigo traz resultados parciais da nossa pesquisa de doutorado em andamento. Embora não haja aqui análises em profundidade sobre webdocs específicos, relatamos impressões levantadas com base em diversos produtos, como os já citados *Prison Valley*, *Out my window*, *Gaza-Sderot* e ainda *Alma* e *In situ*, dentre outros.

reflexão sobre webdocumentário. Num sentido oposto, está a fala de que mesmo que haja opções de interação disponíveis nesse produto, há lugar para uma boa história e momentos previstos na trajetória da narrativa onde cabe ao espectador apenas se deleitar como se estivesse assistindo um documentário audiovisual tradicional na televisão ou no cinema. Assim, o que acontece com a narrativa documental quando elaborada para a web? Mais do que responder essa pergunta, alguns agentes importantes no cenário do webdocumentário lançaram um manifesto a defender um posicionamento diante do que deve ser a narrativa documental feita para web. *The Web Documentary Manifesto*<sup>13</sup> foi lançado neste ano e é assinado conjuntamente por Zeega, Mozilla Foundation, MIT OpenDocLab, Ingrid (Tribeca Film Festival) e internautas anônimos que contribuíram. Dentre as posições colocadas está a de que a boa história é o que conta, sendo o manifesto uma convocação aos *storytellers* pelo mundo a integrar esse novo cenário de criação proporcionado pela web. Há claramente também uma defesa do uso da web dentro de suas possibilidades de interatividade – colaboração incluída aí - em oposição a uma transposição de produtos formatados para outros meios que não dialogam com aquilo que é específico da web enquanto mídia digital on-line com a interatividade como recurso. Em certo momento é levantada a questão da autoria: “Devemos lavar nos cérebros com a ficção de que autoria não interessa mais?”

---

13) Segundo Gaudenzi, o manifesto surgiu de um workshop no Mozilla Festival 2012. Foi idealizado inicialmente por Brett Gaylor e Jesse Shapins, depois retrabalhado no MIT OpenDocLab e então adotado pelo blog i-Docs e aberto à contribuição dos internautas, sendo lançado finalmente em 2013. Disponível em:  
<http://i-docs.org/2012/12/17/collaborate-to-the-creation-of-a-web-documentary-manifesto/>

Em outro arquivo on-line, é explicado o mesmo processo coletivo de criação, também incluindo uma sessão no Tribeca Interactive Day, 2013. Disponível em:  
[https://docs.google.com/document/d/1YFyGzjOtaAoJ5b18cAYhj9zKDMfO\\_wnR7MVrD1gQTxs/edit](https://docs.google.com/document/d/1YFyGzjOtaAoJ5b18cAYhj9zKDMfO_wnR7MVrD1gQTxs/edit) O manifesto na íntegra em seu formato Zeega encontra-se disponível em: <http://zeega.com/101357> Consultado em julho de 2013.

Questões semelhantes estiveram presentes na palestra que abriu o i-Docs 2011, em que falaram Judith Aston, Mandy Rose e Sandra Gaudenzi. Diferentemente de um manifesto com frases fortes, a palestra esteve estruturada numa ponte entre a tradição do documentário e esse novo produto interativo, vinculado a uma evolução tecnológica. Novamente se vê um vínculo com a narrativa como eixo central junto ao mapeamento das possibilidades da web enquanto meio com propriedades específicas para a criação de produtos audiovisuais únicos. Não é descartado o conhecimento prévio de uma tradição documental narrativa, mas ao se falar dos “possíveis” da web, há outra vez uma prescrição de seu uso ao se fazer um webdocumentário. Nessa palestra, a narrativa documental foi apresentada como aquela que “conta uma história sobre o mundo que compartilhamos”, a “contextualizar um tema, expressar um ponto de vista, criar diálogos entre partes da sociedade, trazer para a esfera pública vozes desconhecidas”. As autoras então falam sobre as *affordances*<sup>14</sup> tecnológicas das mídias digitais, ou seja, sobre os “possíveis” do meio, sendo elas: “publicar e distribuir conteúdo próprio, apresentar mobilidade de conteúdo, trazer narrativas que podem ser tateis e brincantes, promover a participação e a co-criação”. A audiência aparece como um agente ativo ao clicar em links, escrever comentários ou contribuir com ideias e conteúdos midiáticos. Num contexto de uma interação mais sofisticada, pode-se “construir um mundo, mover-se num dado espaço físico e escolher uma plataforma (web, ipad, smart-phones, instalações)”. Dentro desse cenário, as autoras estabelecem que os documentários interativos precisam modificar estratégias discursivas ao reposicionar o autor e o espectador (usuário) diante das *affordances* do meio digital.

---

14) Conceito apropriado para a língua portuguesa na sua grafia original em inglês. As *affordances* revelam qualidades permitidas pela tecnologia (Aston *et al*, 2011).

Num balanço geral, alguns pontos são prescritos. A autoria passa a ser pensada em camadas, atingindo a história que se quer contar e como se quer desenhá-la. A história tem que ser estruturada num base de dados como sistemas narrativos, desprendendo-se da ideia de início, meio e fim para tornar-se um conteúdo fluido. O processo criativo deve envolver o espectador-usuário no sentido de se planejar sua navegação pensando-se na experiência que se quer promover. É preciso desenhar a interação, ou seja, agregar a interface como conteúdo. Por fim, deve-se usar as *affordances* tecnológicas da plataforma escolhida de forma significativa. Assim, como conclusão, as autoras relembram que é crucial pensar na narrativa, pois é ela ainda que prende a atenção do espectador, e no nível de interação que se quer promover, já que mais que informar, é possível envolver e impactar o espectador-usuário.

---

## Conclusão

Buscamos neste artigo levantar alguns pontos de discussão que têm norteado as discussões sobre webdocs. Trouxemos material para cercar a definição deste novo produto. Esta definição não nos chega sem controvérsias, pois nos deparamos com pesquisas que tendem a tensionar os limites genéricos do documentário feito para a web ao enquadrá-lo como um documentário interativo que dialoga com um histórico de experimentos baseados na realidade, porém que poderiam antes estar mais próximos do campo da arte e dos games. Nos perguntamos portanto se o próprio conceito de documentário está mudando e sendo flexibilizado para incorporar experiências do real que antes estariam em outros campos. Ao elegermos a narrativa documental como eixo importante de abordagem porém incorporando essas diversas experiências interativas, podemos

reformular a definição de webdoc para algo que tem um assunto forte, uma construção que compõe um universo, mas que narrativamente tende a ficar mais fluido. Estamos explorando o novo, qualificando esse novo e buscando entender o fenômeno acima de tudo.

Acreditamos que existe um novo que se dá na disposição do conteúdo narrativo na plataforma web a dialogar com as possibilidades de interação fundando uma atitude nova do espectador que deixa de ser passivo para tornar-se mais que um espectador que assiste a um conteúdo fixo numa determinada ordem, mas que toma decisões ocupando a posição de um espectador-usuário na Internet. Contudo, não se pode falar numa definição única para webdoc que dê conta de todas suas possibilidades levando-se em conta o grau de interatividade e a promoção de uma experiência narrativa personalizada quando olhamos para diversos produtos assim classificados. É preciso trabalhar com tipologias.

No balanço de possíveis modos de interação, olhamos para diferentes proposições. Na sua definição de modos de interação, Gaudenzi trata da questão relacional entre autor, usuário e mídia como algo sistêmico, onde olhar para o texto é andar num terreno pouco consistente. Nash caminha no sentido de buscar ficar no campo do documentário e de olhar para as marcas retóricas do texto, pensando na interação a partir dessa estrutura textual. Acreditamos nessa segunda abordagem para tipos de webdocs. Gaudenzi reconhece, no capítulo em que fala de i-Docs hipertextuais, a necessidade de pensar em subcategorias de webdocs, já que para ela todo webdoc é um i-Doc hipertextual. Nos questionamos sobre essas categorias de i-Docs, sabendo que do ponto de vista da interação Gaudenzi é entusiasta da narrativa construída numa base de dados que permita sua modificação pelo usuário. Gaudenzi (2009, cap. 5), defende uma interatividade que para ela só existe realmente num contexto de uma estrutura aberta à mudança, assim uma infinidade de webdocs

definidos pela sua característica interativa não seriam verdadeiramente interativos. Sua posição é clara, como colocado no texto que dá um panorama da sua tese [2009, Cap. “Overview of the research”] “(...) a mídia digital colaborativa pode colocar o realizador/autor no mesmo nível da sua audiência/usuários e a distinção entre observador, observado e participante está lentamente desaparecendo”.

Ficando no terreno dos webdocs, entendemos que existe espaço em alguns produtos para a presença de certas características de uma interatividade rumo a uma participação mais sofisticada na elaboração do conteúdo. Temos visto no entanto, muitas experiências que buscam amarrar a narrativa de alguma maneira de forma a fazer do usuário um espectador que tem saciada sua expectativa de usufruir de uma narrativa dada por um autor. Nesse sentido, uma análise mais detalhada deve observar alguns aspectos. Quais são os mecanismos de organização narrativa que mantém a unidade dos diversos fragmentos? Consequentemente, precisamos detectar qual é a unidade narrativa mínima. Existe uma introdução que amarra o todo ou outro mecanismo narrativo que coloca o espectador no universo do webdoc? Como a informação é disposta na web page? Como o espectador é convocado a participar? Existe a expansão da narrativa no sentido de fundar um produto agregando a ele um experimento colaborativo? Indagamos portanto como é utilizado o espaço narrativo no webdoc. Manter um universo central narrativo, mesmo que com abertura para a participação do espectador-usuário, explicaria a manutenção da força narrativa de um webdocumentário.

## **Referências bibliográficas**

- ASTON, Judith; GAUDENZI, Sandra (2012), “Interactive Documentary: Setting the Field” in *Studies in Documentary Film*, vol 6, n. 2, Reino Unido, pp. 125-139.
- ASTON, Judith *et al.* (2011), Palestra concedida no i-Docs 2011, Bristol. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=MDmV37WENic](http://www.youtube.com/watch?v=MDmV37WENic). Consultado em julho de 2013.
- GAUDENZI, Sandra (2009), *Interactive documentary: towards an esthetic of the multiple*, Londres: University of London, Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths. Disponível em: <http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>. Consultado em junho de 2013.
- GIFREU, Arnau (2011), “The interactive multimedia documentary as a discourse on interactive non-fiction: for a proposal of the definition and categorisation of the emerging genre” in *Hipertext.net*, n. 9, Barcelona. Disponível em: [www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-9/interactive-multimedia.html](http://www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-9/interactive-multimedia.html). Consultado em abril de 2013.
- LIETAERT, Matthieu (ed.) (2011), *Webdocs – A survival guide for on-line filmmakers*, Bruxelas: Not So Crazy! Productions.
- NASH, Kate (2012), “Modes of interactivity: analysing the webdoc” in *Media, Culture & Society*, v. 34, n. 2. Sage Journals, pp. 195-210. Disponível em: <http://mcs.sagepub.com/content/34/2/195.full.pdf>. Consultado em abril de 2013.
- NICHOLS, Bill (2007), *Introdução ao documentário*, 2<sup>a</sup> Ed., Coleção Campo Imagético, Campinas, SP: Papirus.
- O'REILLY, Tim, (30/09/2005). “What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software”. Disponível em: <http://www.oreillynet.com/lpt/a/6228>. Consultado em julho de 2013.

ZEEGA *et al.* (s/ data), *The Web Documentary Manifesto*. Disponível em:  
<http://zeega.com/101357>. Consultado em julho de 2013.

### Sites

*ARTE Webproductions*. <http://www.arte.tv/fr/toutes-les-webproductions/-2213362,CmC=6845158.html>. Consultado em abril de 2013.  
*IDFA Doclab*. <http://www.doclab.org/>. Consultado em abril de 2013.  
*NFB Interactive*. <http://www.nfb.ca/interactive>. Consultado em abril de 2013.

### Webdocs

*Alma, a tale of violence*. <http://alma.arte.tv/en/>. Consultado em abril de 2013.  
*Gaza Sderot, life in spite of everything*. <http://gaza-sderot.arte.tv/>. Consultado em abril de 2013.  
*HighRise: Out my window*. <http://highrise.nfb.ca/>. Consultado em abril de 2013.  
*Insitu*. <http://insitu.arte.tv/en/#/home>. Consultado em abril de 2013.  
*Prison Valley*. <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>. Consultado em abril de 2013.  
*18 days in Egypt*. <http://beta.18daysinegypt.com>. Consultado em julho de 2013.

# DIVERSIDADE DE MODELOS NARRATIVOS PARA DOCUMENTÁRIOS TRANSMÍDIA

Denis Renó\*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma definição de modelos para a produção de documentários transmídia a partir de um estudo de caso múltiplo de caráter analítico. Para tanto, foram analisadas três obras documentais de formatos distintos, mas relacionados às especificidades definidas pela narrativa transmídia. Com os resultados apresentados, espera-se orientar produtores e investigadores para o desenvolvimento de novos olhares.

**Palavras-chave:** Comunicação, audiovisual, narrativa transmídia, documentário transmídia, documentário, linguagem.

**Resumen:** Este artículo presenta una definición de modelos para la producción de documentales transmedia a partir de un estudio de caso. Se analizan tres obras documentales de formatos distintos, pero relacionados con las especificidades definidas por la narrativa transmedia. Con los resultados presentados, se espera orientar a productores e investigadores en el desarrollo de nuevas perspectivas.

**Palabras clave:** Comunicación, audiovisual, narrativa transmedia, documental transmedia, documental, lenguaje.

**Abstract:** This article proposes models for the production of transmedia documentaries through multiple case studies and an analytical approach. I analyzed three documentaries from different formats, but all related with specificities of a transmedia storytelling. With the results presented we expected to guide producers and researchers in the development of new looks.

**Keywords:** Communication, audiovisual, transmedia storytelling, transmedia documentary, documentary, language.

**Résumé:** Cet article présente une définition de modèles pour une production de documentaires transmédia avec l'étude de caractère analytique de cas multiples. Pour cela, on a analysé trois documentaires de formats différents, mais liés aux spécificités définies pour une narration transmédia. Les résultats présentés devraient pouvoir guider les producteurs et les chercheurs pour développer de nouveaux "looks".

**Mots-clés:** Communication, audiovisuel, transmédia storytelling, transmédia documentaire, langue.

---

\* Universidade Estadual de Ponta Grossa, Programa de Mestrado em Jornalismo, Departamento de Jornalismo, 84030-900 Ponta Grossa, Paraná, Brasil. E-mail: denisreno@me.com

Submissão do artigo: 22 de junho de 2013. Notificação de aceitação: 26 de agosto de 2013.

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 93 - 112*

## Introdução

A sociedade contemporânea convive atualmente com um novo modelo de linguagem que oferece conteúdos expansíveis e independentes entre si distribuídos por uma estrutura multi-linguagem: a narrativa transmídia. Porém, mesmo que academicamente consolidada como linguagem, a narrativa transmídia ainda apresenta o desafio de estudos sobre sua aplicabilidade nos diversos gêneros comunicacionais existentes, entre eles o documentário.

Para pensar no documentário transmídia é necessário antes resgatar o documentário interativo, suas limitações e possibilidades, assim como os métodos existentes para sua produção. Esse resgate se justifica pela familiaridade existente entre os dois modelos de documentários. O primeiro, interativo, propõe a oferta de conteúdos expansíveis e navegáveis, assim como uma participação – ainda que limitada - na reconstrução narrativa. O segundo, transmídia, tem as mesmas propostas, mas também apresenta a multiplicidade de plataformas de linguagem e uma diversidade de mensagens independentes entre si, mas relacionadas uma com a outra. Nesse aspecto, também entram estruturas narrativas que proporcionam uma melhor circulação da obra por redes sociais. Trata-se de um documentário composto por diversos micro-documentários.

Nesse arcabouço de detalhes é necessário compreender e levar em consideração conceitos fundamentais para a produção de obras documentais transmídia (além da definição do próprio subgênero), entre eles a narrativa navegável possibilitada pela hipertextualidade e hipermidialidade. Também é fundamental compreender as diferenças entre cross-media e transmídia, pois ainda que semelhantes essas duas palavras significam finais distintos. Por fim, é fundamental entender o que é interatividade e, neste sentido, observar os estágios de evolução

entre o documentário interativo e o mesmo gênero a partir da narrativa transmídia.

Este artigo apresenta um estudo de caso múltiplo analítico de três obras do gênero documentário que apoiam suas narrativas nos conceitos do *transmedia storytelling*. Das três obras, duas delas foram produzidas em ambientes digitais (*Galego-português*<sup>1</sup> (2013) e *Calles perdidas*<sup>2</sup>(2013)), e a terceira (*Morreu o Demo, acabouse a peseta*<sup>3</sup> (2012) a partir de plataformas analógicas. Essa diversidade de plataformas tecnológicas demonstra que a tecnologia não assume papel imprescindível na construção da narrativa transmídia, pois trata-se de uma construção de linguagem, e não de um discurso meramente tecnocêntrico.

Neste estudo são propostos modelos básicos de produção de documentários transmídia. O objetivo é oferecer subsídios a produtores de documentários para que estes possam experimentar suas obras no campo do *transmedia storytelling*.

## **Conceitos e modelos**

O primeiro termo a ser compreendido é o próprio documentário transmídia, pouco conhecido pela atualidade de sua existência. Entretanto, o documentário em suas origens era transmídia (Renó, 2013), num momento em que os documentaristas realizavam expedições de exploração e em seguida preparavam exposições foto-documentais com diversidade

---

1) Disponível em: <http://www.denisreno.wix.com/galegoportugues>. Consultado em 19/06/2013.

2) Disponível em: <http://www.documedia.com.ar/callesperdidas/>. Consultado em 19/06/2013.

3) Disponível em: <http://www.ouff.org/web/index.php/content/view/5569/393/lang,galician/>. Consultado em 19/06/2013.

de plataformas de comunicação. O documentário transmídia resgata essa essência original do registro documental, proporcionando ao usuário uma navegação (análoga ou digital) por múltiplos espaços e linguagens comunicacionais que ampliam o processo cognitivo. Trata-se de um novo formato de produção que não exclui nem invalida o tradicional. Apenas oferece uma nova condição para o espectador/usuário e um novo desafio para o produtor, que agora deve pensar na obra como algo amplo, além da linguagem audiovisual.

Mas é de fundamental importância a compreensão sobre hipertexto, hipermídia e interatividade antes de pensar em observar o documentário transmídia, pois estes termos estão diretamente relacionados à construção narrativa deste que podemos definir como subgênero comunicacional, derivado do documentário tradicional e de outros gêneros, até mesmo pela característica que marca a narrativa transmídia.

Hipertexto e hipermídia são termos que demonstram um processo de desenvolvimento do primeiro. Hipermídia deriva do hipertexto, diretamente, e são relacionados entre si com os mesmos princípios de linguagem, modificando apenas os formatos de “textos” utilizados (Bakhtin, 1986). O termo hipertexto foi definido por Ted Nelson (Landow, 2009) e refere-se à construção narrativa expansível, navegável, que conecta discursos textuais por nós neurais. A ideia é ampliada por Aspen Aarshet (2005: 95) como “ferramenta para a mente” por sua capacidade de criação de novas estruturas a partir da navegação pelos nós neurais.

Já o termo hipermídia difere do anterior pela sua estrutura multiplataforma (Landow, 2009), que oferece a conexão entre discursos textuais, sonoros, audiovisuais, imagéticos e outros mais, como animação, infográficos etc, também por nós neurais e caminhos navegáveis, denominado por alguns autores como multimídia. Entretanto, George Landow (2009) discute a pertinência de se adotar nos dias de hoje o termo

multimídia (análogicos) por considerar que os processos criativos e de produção neste caso são divergentes dos adotados desde o advento do digital, que para ele recebe o nome de hipermídia. São termos parecidos mas, segundo o autor, merecem diferenciação. Tal ideia é complementada por Tony Feldman (1995: 48) como “a integração sem suturas de dados, textos, imagens de todas as espécies e sons dentro de um ambiente de informação”.

Neste aspecto de semelhança de termos e significações, há uma constante confusão de interpretação entre dois termos parecidos, mas divergentes: *cross-media* e transmídia. Enquanto o primeiro representa a construção de uma estratégia comunicacional que consiste na distribuição de um mesmo discurso adaptado em diversas plataformas, o segundo propõe a construção de conteúdo expansível a partir de diferentes discursos – independentes entre si – por distintas plataformas e que em conjunto constroem um novo discurso (Renó, 2013). Tal confusão é prevenida por Henry Jenkins (2001), que imaginava em um determinado momento esse nivelamento de significados por parte de correntes teóricas. Realmente, são nomes que sugerem resultados iguais, mas na realidade possuem significados e aplicações divergentes.

Finalmente, um termo fundamental para compreender o documentário transmídia é a interatividade. Ainda que conhecido e difundido, o termo enfrenta diferenças de interpretação por diversos teóricos, e ainda há correntes que discordam de sua existência, como o brasileiro Alex Primo (2007), para quem o correto é interação, ou seja, ação entre pessoas. Entretanto, Renó (2011) defende que interatividade é um termo correto também, pois o mesmo se refere à atividade do homem com a máquina. O teórico Andrew Cameron (*apud* Shaw, 2005: 372) propõe uma maneira bastante simples e eficaz de se compreender em que consiste a interatividade. Segundo o autor, em processos interativos o

usuário consegue obter novas experiências através de novos caminhos. Trata-se de uma reconstrução constante de novas estruturas de leitura a partir dos interesses e das decisões dos usuários. Porém, Lev Manovich (2005) propõe que dentro das diversas possibilidades interativas existem níveis distintos a partir de sua capacidade de participação. Para o autor, que define esses níveis basicamente como abertos e fechados, a interface é fundamental nesse processo.

### **Multi-hiper-trans**

Ainda que denominado pelo próprio realizador Fernando Irigaray e o grupo coordenado pelo mesmo na Universidade Nacional do Rosário (Rosário, Argentina) como um documentário multimídia interativo, a obra *Calles perdidas* possui uma aproximação ao transmídia em diversos aspectos. O mais expressivo deles é a multiplataforma de conteúdos, cada um com discursos complementares e interligados entre si. Encontramos textos, fotos e vídeos, além de infográficos e linha do tempo com visualização animada. Os vídeos foram publicados no Youtube (Imagen 02), o que determina parte de sua distribuição por redes sociais, como define como requisito Vicente Gosciola (Renó e Flores, 2012). Entretanto, para que o documentário seja essencialmente transmídia, falta a possibilidade de circular por redes sociais a partir dos usuários.



Imagen 01: Interface principal documentário “*Calles perdidas*”.

No que se refere à interface, o documentário apresenta um conceito simples e que constrói a relação entre o usuário e o conteúdo a partir do que Manovich (2005) denomina como interface arbórea (Imagen 01). Porém, distribui a navegação de maneira vertical, o que segue na contramão da usabilidade de dispositivos móveis (Renó, 2013). Ainda assim, é de simples navegação e atende ao que Carlos Scolari (2004) define como interface semio-cognitiva.

Um problema sobre a questão técnica foi apresentado na construção da interface para dispositivos móveis (Imagen 02). A distribuição espacial não contempla tablets e smartphones da Apple, o que é ruim para a acessibilidade. Entretanto, isso é de fácil solução e considero que

o objetivo do estudo foi desenvolver linguagem e não tecnologia e, neste sentido, a obra cumpre seu papel de maneira eficaz.



Imagen 02: Problema de ajuste de interface para dispositivos Apple.

A obra se enquadra no modelo definido neste trabalho como **estruturado**, ideal para documentários de caráter jornalístico. Nesse sentido, *Calles perdidas* alcança seu objetivo com êxito, pois oferece conteúdo informativo reflexivo e com dados resultantes de investigação jornalística. Além disso, o usuário navega pelo conteúdo para obter informações sobre algo, não em busca de entretenimento e, por isso mesmo, não se incomoda com o sistema de navegação vertical. O formato estruturado é menos navegável e expansível, ainda que ofereça certo

nível de interatividade. É recomendável para conteúdos jornalísticos por não permitir que o processo cognitivo confunda-se com uma experiência essencialmente lúdica.

### **Transmídia “analógico”**

Um grupo de produtores audiovisuais de Santiago de Compostela (Galícia) que integra a Tintiman Audiovisual lançou, no final de 2012, o documentário audiovisual *Morreu o Demo, acabouse a peseta*, legendado em sete idiomas e que discute a história do personagem da cultura popular galega Barriga Verde, representado por teatro de fantoches (títeres).

Naquele momento, uma das produtoras da obra, Comba Campoy, participou de uma oficina sobre narrativa transmídia realizado pela Universidade de Santiago de Compostela em parceria com o grupo Real - Code (Rede Europa, América Latina de estudos sobre Comunicação e Desenvolvimento), e dessa oficina surgiram ideias de reformular o projeto do documentário. As mudanças caminharam para a construção de uma narrativa voltada aos conceitos do *transmedia storytelling* com apoio em espaços, discursos em ambiente digital e em espaços analógicos.

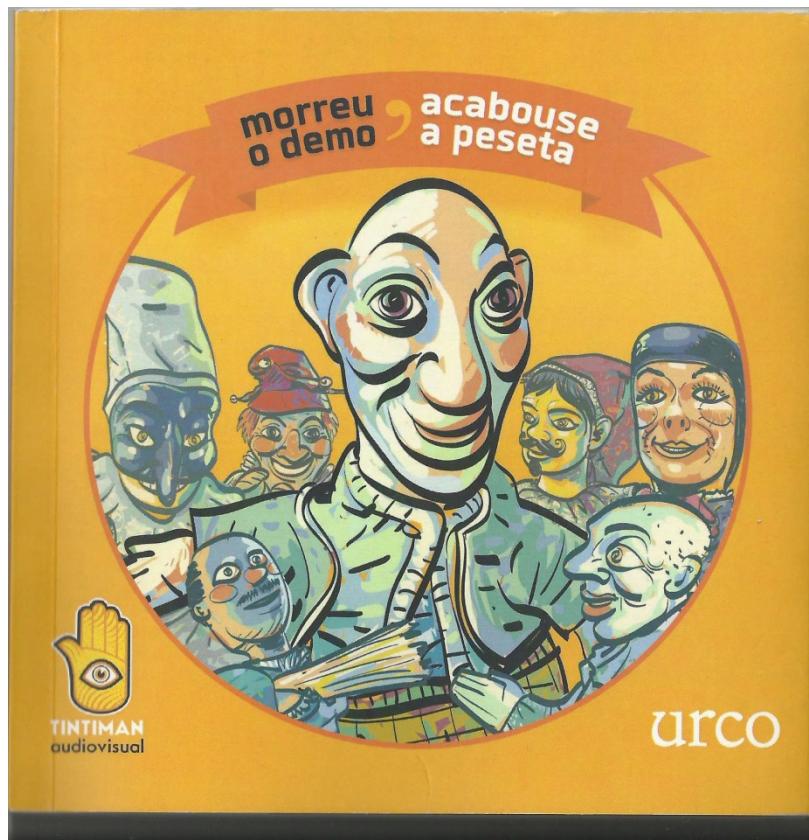


Imagen 03: Livro documentário transmídia *Morreu o Demo, acabouse a peseta*.

Além do documentário em plataforma audiovisual, que contou com participações em diversos festivais europeus desde sua estreia, a obra ganhou novas plataformas. O documentário passou a ser construído com um livro sobre a história do personagem Barriga Verde (Imagen 03), um pôster caricato sobre os personagens da tradição (Imagen 04), o documentário audiovisual em formato DVD e ainda constam no projeto a criação de um videojogo sobre o Barriga Verde e páginas no Facebook

que contam e dão vida aos personagens do documentário e serão lançados até o final de 2013.



Imagen 04: Pôster sobre personagens do documentário transmídia.

Por fim, a obra foi divulgada com um trailer publicado na rede social audiovisual Vimeo.<sup>4</sup> A escolha por essa rede social audiovisual surgiu pela qualidade de imagem oferecida, ainda que a página seja menos popular que o Youtube.

O documentário está posicionado em uma condição interessante quando comparados com os exemplos estudados. Sua origem está no documentário tradicional, mas ganha força na narrativa transmídia para terminar de contar a história que não coube no DVD e nem na narrativa audiovisual desenvolvida. Para tanto, busca uma maior participação e experiências de navegação cognitiva pelos conteúdos oferecidos. Além disso, busca uma consolidação como produto documental informativo e lúdico ao mesmo tempo graças à estratégia de construção de um videojogo.

Esse modelo é definido por este estudo como **análogo-digital**, pois valoriza essas duas condições como fundamentais para a construção narrativa ideal. Consiste em mesclar os dois formatos em uma única produção, considerando estratégias e linguagens dos dois na construção narrativa. Por essa razão, ao assistir ao documentário em DVD percebemos que a estética adotada é apropriada para exibição em telas maiores que em um tablet ou smartphone.

Essa estratégia pode ser adotada na adaptação e/ou ampliação de obras documentais tradicionais para a narrativa transmídia e, dessa maneira, ampliar a circulação da informação oferecida e propor uma segunda vida à história produzida anteriormente.

---

4) Disponível em: <http://vimeo.com/45668248>. Consultado em 20/06/2013.

## **Exploratório transmídia**

Um terceiro exemplo de documentário transmídia é a obra *Galego-português*, que aborda a relação cultural e idiomática existente entre galegos e portugueses. Relação que surge nos primórdios das duas regiões e está presente atualmente entre os cidadãos desses rincões, especialmente do norte português.

Porém, a construção desse documentário foi experimental e levou em consideração princípios fundamentais para a narrativa transmídia. Quase todo o documentário foi produzido a partir de dois dispositivos móveis: um iPad 2 e um iPhone 4, desde o roteiro de pré-produção até a edição de fotografias e do vídeo. Dessa maneira, foram contempladas as preocupações sobre mobilidade propostas por Marc Augé (2007) e também por Paul Levinson (2012), para quem os “novos novos cidadãos” constroem espaços dos “novos novos meios” e possuem uma especial relação com seus dispositivos móveis.

Efetivamente, a produção total ou quase em sua totalidade a partir de dispositivos móveis não é uma condição para que o conteúdo seja transmídia e nem o transforma em tal narrativa. Entretanto, a opção por essa forma de produção foi igualmente posta como desafio do experimento que, também, considerou a distribuição e a opinião de participantes via Facebook e obteve resultados positivos. Na ocasião, 53 pessoas confirmaram a participação, sinalizando uma aprovação da proposta, além de nove comentários sobre a obra, todos positivos também. Ainda que o número seja inexpressivo, o fato de receber esse *feedback* em menos de cinco horas depois da publicação sinaliza uma força importante nas redes sociais.

O documentário levou em consideração os princípios citados anteriormente neste texto sobre a origem da produção documental a

partir da fotografia (Renó, 2013) e, para isso, construiu uma “instalação documental” na internet reunindo em uma única página todos os conteúdos. Para tanto, foi adotada como tecnologia de produção da página o aplicativo grátis Wix.com, que oferece tecnologia HTML5 na construção, e o aplicativo também gratuito ThingLink.com, que possibilita a instalação de links dentro de uma imagem. Com isso, tornou-se possível a produção de uma interface navegável e sem barra de rolagem, permitindo ao usuário uma navegação tátil e centrada na visualização geral (Imagen 05).



Imagen 05: Interface do documentoário *Galego-português*.

Nesta composição, foram produzidos um vídeo documental que reuniu declarações de galegos, portugueses, espanhóis e brasileiros

sobre a relação existente entre as duas culturas. O vídeo foi produzido pelos dois dispositivos, desde a gravação até a edição final. Além disso, foram disponibilizadas fotografias de Aveiro, Porto, Covilhã e Santiago de Compostela, todas registradas a partir de iPad e iPhone e editadas no aplicativo Adobe Photoshop Express.



Imagen 06: Interface com exposição das fotografias.

Na composição do conteúdo também foram oferecidos links para escutar músicas portuguesas e galegas enquanto navegava-se pela página, além de dois mapas que ilustravam a situação das duas regiões no passado (quando conformaram um mesmo território) e atualmente. Para

reforçar essa informação, dois ícones com abertura de textos relacionados a informações geopolíticas foram distribuídos na interface.

O conteúdo textual foi oferecido a partir de um link para uma publicação de uma crônica sobre a descoberta dessa semelhança cultural em um blog, produzido também com a utilização de um iPad. Por fim, para complementar esses conteúdos, foi produzido um *comic* que ilustrava o diálogo entre portugueses e galegos no dia a dia (Imagem 07), enquanto caminhavam pelas ruas de Santiago de Compostela. Neste sentido, Carlos Scolari (2013) define de maneira interessante a adoção de *comics* em ambientes transmídia, justificando que se trata da história contada por outros olhares. A adoção de *comic* em um documentário é uma tendência impressa também em obras com narrativas tradicionais.



Imagen 07: Comic produzido para o documentário.

Esse formato de documentário apoia-se no modelo denominado por esse estudo como **visualização navegável**, pois oferece os conteúdos para navegação em um único ambiente. O diferencial deste modelo em comparação com os outros é o de autorizar uma navegação mais simples, além de oferecer todas as possibilidades interativas em um único espaço. Entretanto, vale ressaltar que o fato de ter sido produzido totalmente a partir de telefones celulares se justifica pelo desafio, o que não impede novas produções a partir de dispositivos convencionais.

## **Conclusões**

Ainda que seja um primeiro estudo na tentativa de definir alguns modelos de produção de documentários transmídia, esta investigação não possui uma conclusão definitiva e nem tem essa pretensão. A intenção ao definir alguns modelos é somente exemplificar como podem ser justificados tais modelos em futuras produções.

A falta de definição de formatos é uma máxima quando se pensa em narrativa transmídia. Afinal, a criatividade é uma marca nesta linguagem. Além disso, o gênero documentário é uma obra artística, ou seja, não há como definir formatos limitados de produção.

Considero que essas definições de modelos podem auxiliar a compreender que um documentário transmídia não exige uma circulação exclusivamente por ambientes digitais, pois se trata de uma linguagem, uma maneira de contar uma determinada história. Exemplo disso é o documentário *Morreu o Demo, acabouse a peseta*, que pretende finalizar a série de extensões narrativas com “textos” em ambientes digitais. Entretanto, todos os outros fragmentos oferecidos pela obra estão em plataforma analógica, como livro, DVD (ainda que seja registrada de

forma digital, essa plataforma é considerada neste texto como analógica por materializar-se em um disco).

Outra consideração refere-se às limitações de interface e de narrativas existentes na obra *Calles perdidas*, que oferece uma estrutura definida como multimídia pelo próprio autor, mas que ao final de sua estrutura revela uma narrativa transmídia que contempla conteúdos jornalísticos em sua navegação. Ainda que faltem links para redes sociais, essa produção (desenvolvida também em caráter experimental) aproxima-se do ideal transmídia.

Por fim, dentro dos parâmetros compreendidos para a narrativa transmídia, considero que o ideal em modelo navegável e expansível para a construção de um discurso documental é proposto pela obra *Galego-português*, ainda que a plataforma apresente problemas tecnológicos por se tratar de aplicativos em modalidade gratuita.

Porém, o fundamental nessa conclusão é entender que o documentário transmídia, assim como obras do gênero documentário em linguagem tradicional, não consegue ajustar-se a um único modelo, como justifica Bill Nichols (1997). A mescla entre linguagens e formatos é, segundo o autor, uma marca do documentário e se justifica pela liberdade da criação artística. Dessa maneira, convido novos pesquisadores e produtores a se arriscarem nessa realidade que está apenas começando e que tem muito um grande potencial de expansão no campo da produção audiovisual que oferece ao expectador discursos navegáveis de realidade: o documentário transmídia.

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikail (1986), *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo: Editora Hucitec [original em russo de 1929].
- JENKINS, Henry (2001), “Convergence? I Diverge” in *Technology Review*, p. 93. Disponível em: <http://www.technologyreview.com/article/401042/convergence-i-diverge/>. Consultado em 05/05/2013.
- LANDOW, George (2009), *Hipertexto 3.0*, Madrid: Paidós Ibérica.
- LEVINSON, Paul (2012), *New new media*, Nova Iorque: Pinguim.
- MANOVICH, Lev (2005), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- RENÓ, Denis (2013), “Interfaces e linguagens para o documentário transmídia” in *Fonseca Journal of Communication*, Monográfico 02 – Junho, pp. 211-233.
- RENÓ, Denis e FLORES, Jesús (2012), *Periodismo transmedia*, Madrid: Fragua Editorial.
- RENÓ, Denis (2011), *Cinema documental interativo e linguagens audiovisuais participativas: como produzir*, Tenerife: Editorial ULL.
- SCOLARI, Carlos (2013), *Narrativa transmedia: cuando todos los medios cuentan*, Madrid: Deusdo.
- SCOLARI, Carlos (2004), *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Barcelona: Gedisa.

Denis Renó

---

### **Filmografía**

*Calles perdidas* (2013), de Fernando Irigaray.

*Morreu o Demo, acabouse a peseta* (2012), de Pedro Solla.

*Galego-portugués* (2013), de Denis Renó.

# **ANTECEDENTES DEL VÍDEO PARTICIPATIVO COMO ALTERNATIVA A LA TELEVISIÓN COMERCIAL: NUEVAS PROPUESTAS ON-LINE**

Pedro Ortúñoz\*

**Resumo:** O artigo analisa os processos participativos na criação de documentários a partir de uma reflexão sobre as experiências realizadas desde os anos 70 até às práticas da atualidade. Procede-se a uma revisão da produção audiovisual e mudanças na conceção, elaboração e distribuição de documentários, desde as câmaras de pequeno formato dos anos 90 até à Internet.

Palavras-chave: Vídeo participativo, “Guerrilla television”, arte multimédia, práticas colaborativas.

**Resumen:** El artículo se propone analizar y reflexionar sobre los procesos participativos en la creación del vídeo documental, mediante la revisión de experiencias realizadas en los años 70 hasta las prácticas emergentes en la actualidad. Se realiza una revisión de la producción audiovisual y de los cambios en la concepción, elaboración y distribución de documentales, desde las de cámaras de pequeño formato en los 90, hasta Internet.

Palabras clave: Vídeo participativo, “Guerrilla televisión”, arte multimedia, prácticas colaborativas.

**Abstract:** I analyze the participatory processes of documentary video, by reviewing experiences from the 70s until today's emerging practices. I review the audiovisual production and changes in the design, development and distribution of documentaries, since the use of small format cameras in the 90s, until the use of the Internet.

Keywords: Participatory video, “Guerrilla Television”, media art, collaborative practices.

**Résumé:** Il est proposé d'analyser et de réfléchir sur les processus participatifs de la vidéo documentaire, en examinant les expériences réalisées dans les années 70 jusqu'aux pratiques émergentes dans le présent. Avec l'émergence de caméscopes de petit format, on a assisté à l'augmentation de la production de documentaires. Cette réalité, reliée à l'Internet, a provoqué un changement dans la conception et le développement de documentaires audiovisuels.

---

\* Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Bellas Artes, 30100, Murcia, España. E-mail: pedrortu@gmail.com

Sumisión del artículo: 2 de agosto de 2013. Notificación de aceptación: 16 de agosto de 2013

Mots-clés: Vidéo participative, “Guerrilla télévision”, art multimédia, pratiques collaboratives.

*El ordenador, el sintetizador y las tecnologías nuevas en su conjunto no han significado el fin de la imagen y del arte más de lo que la fotografía o el cine lo hicieron en su momento.*

Rancière, 2008.

El momento de la aparición de los equipos portátiles de vídeo a finales de la década de los 60, corresponde también a los orígenes de un determinado movimiento de carácter independiente y no comercial, que surge de manera espontánea y en el que coinciden diferentes grupos interesados en la perspectiva abierta de un nuevo medio que estaba por definir. Los conflictos sociales y reivindicativos de esos años en Estados Unidos, favorecieron la intervención cultural y artística en una sociedad con creciente interés por el arte. Varios grupos y colectivos sociopolíticos de entonces, se plantearon el papel que debía desempeñar el arte y el rol que los artistas ejercerían en la sociedad de consumo. Los nuevos movimientos de contracultura expandieron rápidamente su radio de acción con estrategias dirigidas a todo tipo de luchas sociales, la intención de algunos colectivos y artistas, siguiendo las teorías de McLuhan, era muy clara: el espectador también puede ser parte activa de los acontecimientos de su época. (Baigorri, 2004:35)

Según el artista Antoni Muntadas, entre las primeras experiencias realizadas en vídeo en la década de los 70, se advierte la presencia de dos núcleos bastante diferenciados, el primero de ellos estaría constituido por los grupos comunitarios que trabajan de una manera participativa en general, se trata de grupos minoritarios que intentan autoabastecerse, ofreciendo otra información diferente a la mostrada por los *mass media*. El segundo núcleo, sería la comunidad artística, cuyas preocupaciones difieren respecto a los anteriores, ya que estarán centrados en la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevos canales de comunicación entre el espectador/receptor. Muntadas en su ensayo *Una subjetividad crítica*<sup>1</sup>, afirma que las prácticas artísticas individuales a diferencia de las prácticas participativas, conducen a una subjetividad crítica, mientras que las otras buscan una objetividad o una intención alternativa. (Muntadas, 1980: 243) Los nuevos grupos o colectivos que utilizarán el vídeo participativamente en esos años, expandieron su radio de acción y sus estrategias a todo tipo de luchas sociales, con el objetivo de promover procesos de transformación social.

En el transcurso del tiempo y conforme avanza la tecnología vídeo con Internet, las redes sociales y la telefonía móvil, la intención de estas experiencias participativas que apuntaba Muntadas en 1980 ha ido evolucionando. Hoy en día observamos que existen propuestas participativas coordinadas por artistas o colectivos pertenecientes a una comunidad, que desarrollan trabajos audiovisuales con un marcado carácter documental, con una clara intención de crítica y reflexión sobre la sociedad del bienestar y no tanto, a diferencia de los realizados en los primeros años, centrado en promover proyectos audiovisuales alternativos. La imagen vídeo producida con una intención crítica y reflexiva se convierte

---

1) Antoni Muntadas, *Una subjetividad crítica*, En Eugeni Bonet En torno al vídeo, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

así, aludiendo al libro *El espectador emancipado*<sup>2</sup> de Jacques Rancière, en una imagen pensativa. Rancière nos habla acerca del concepto de la pensatividad de la imagen, para referirse a aquello que no puede asignarse a la intención del que la ha producido y que surte efecto sobre el que la ve, sin relacionarla con un objeto determinado. Sería un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo, una zona de indeterminación entre lo pensado y lo no pensado y también entre arte y no-arte (Rancière, 2008:110).

Voy a tratar de exponer algunas experiencias participativas con el vídeo realizadas en la década de los años 70, que considero pueden ser antecedentes de prácticas participativas actuales, realizadas en el contexto de los avances de la tecnología digital e Internet. En los últimos años la pensatividad de la imagen aludida por Rancière, se ha adaptado a nuevas formas, contextos y posibilidades que ofrecen las tecnologías audiovisuales del momento.

## 1. Antecedentes

### 1.1 Mass Observation (1937)

Uno de los primeros colectivos, creado en Reino Unido en 1937, que reflexionaron sobre la incidencia de los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea de la época fue *Mass Observation*. Los integrantes del colectivo tuvieron la idea de crear un archivo centrado en la observación de la vida cotidiana de la clase trabajadora, con el fin de producir representaciones alternativas de los imaginarios mediáticos de la época. Ellos lo definieron como una especie de “An anthropology

---

2) Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Ed. La Fabrique éditions, 2008.

of ourselves”, se trataría de un archivo antropológico de la sociedad de consumo actual. A medida que el colectivo iba creciendo, eran cada vez más las personas que a través de una dedicación voluntaria se emplearon en estudiar, observar, fotografiar, grabar y escribir sobre el comportamiento de las clases trabajadoras. Este trabajo original se prolongó hasta la década de 1950. Se calcula que más de 4000 personas participaron en el proyecto y en la actualidad los archivos están depositados en la University of Sussex de Brighton<sup>3</sup>. El archivo se abrió al público en 1970 y contiene todo el material generado por los *Mass Observation* entre 1937 y 1949, con algunas adiciones posteriores de los años 1950 y 1960.



*Worktown collection, tomada en Bolton.*

Esta filosofía de observar el comportamiento mediático en los individuos sirvió de base y fuente de inspiración para otros grupos y colectivos. En este sentido en 1968 surge en Nueva York el grupo *Conmediation*, cuya vida fue muy breve, pero que representó el punto de partida para la creación de nuevos grupos. Entre sus miembros

---

3) [http://www.massobs.org.uk/visiting\\_the\\_archive.htm](http://www.massobs.org.uk/visiting_the_archive.htm)

encontramos a David Cort, Frank Gillette, Ken Marsh y Howie Gutsadt que luego formarán parte respectivamente de *Videofreex*, *People's Video Theatre* y *Raindance Corporation*. El festival de Woodstock, en 1969, representa un importante catalizador y comienzan a proliferar los grupos de lo que Michael Shamberg llamó *Guerrilla Television*. (Bonet, 1980:77).

## 1.2 Videofreex (1969)

*Videofreex* (1969-1978) fue un grupo pionero en trabajar con cámaras sony *portapacks* de forma participativa. Se sintieron muy unidos hasta tal punto que sus integrantes formaron una comuna. Todos trabajaban colaborativamente tanto en la producción como en la posproducción de imágenes documentales y tras un periodo de intensa actividad en Nueva York, se convierten en nómadas, viajan por todas partes en camionetas y empiezan a ser conocidos también con el nombre de *Media Bus*. Finalmente después de haber introducido el modelo de *Video Bus* en la práctica de lo que luego se denominaría “video comunitario”, el grupo se establece definitivamente en Lanesville, allí crearon una estación local de televisión, la *Lanesville Television*, que constituye un ejemplo insólito y curioso de televisión al servicio de la comunidad. Actualmente el archivo de *Videofreex*, con más de 1500 piezas, se encuentra depositado en *Video Data Bank*, que es una distribuidora de vídeo independiente situada en *The School of the Art Institute of Chicago*. Esto puede dar una idea de la importancia de este colectivo y de la gran producción de videos documentales realizados durante una década.

### **1.3 People's Video Theatre (1970)**

*People's Video Theatre* fue un grupo creado por Elliot Glass, Howie Gutstadt y Ken Marsh en Nueva York en 1970. Planteó desde un principio su actividad en relación a comunidades muy determinadas: minorías étnicas y grupos radicales ligados a aquellas (indios, chicanos que es como se llama a los mexicanos que viven en Estados Unidos, *Black Panthers, Young Lords etc.*). *People's Video Theatre* escribieron “the people are the information, media processes can reach out their needs” en clara alusión a que los medios de comunicación de masas deben de servir a las necesidades e intereses de las personas y no al de las multinacionales, ya que las personas son el origen de la información propia del medio en sí. El grupo grabó con cámaras de vídeo *portapacks* en las calles de Nueva York, con la idea de documentar y crear discusión posteriormente con el público en general, sobre los contenidos de los diferentes documentos o documentales filmados. Se caracterizó por grabar en 1970 una de las primeras manifestaciones sobre la Liberación de la mujer en Nueva York, así como diversas protestas de un grupo de liberación puertorriqueño en Manhattan<sup>4</sup> con una intención muy clara de proponer modelos de documentos videográficos alternativos a los de las televisiones oficiales del momento.

### **1.4 Raindance Corporation (1969)**

La Nueva Izquierda surgió a principios de los sesenta en Estados Unidos como un movimiento estudiantil que luchaba por la reforma de

---

4) <http://www.vdb.org/titles/peoples-video-theater-reel>. Video Data Bank es una distribuidora de video situada en The School of the Arts Institute of Chicago, USA.

las universidades, por los derechos civiles, por la organización a nivel de comunidades y contra la guerra del Vietnam y el dominio que las grandes compañías ejercían sobre la política de países extranjeros. En este contexto, en 1969 bajo la dirección de Michael Shamberg y Paul Ryan, varios estudiantes de arte de la Universidad de California se agruparon para formar el colectivo *Raindance Corporation*. Paul Ryan era entonces estudiante y asistente de investigación de Marshall McLuhan, que había acuñado el término de “Cybernetic guerrilla warfare”, para describir cómo el movimiento de contracultura de finales los años 60 y principios de los 70, debe utilizar tecnología de comunicación para transmitir sus mensajes al público en general. Su importancia radica en la creación de contextos teóricos y documentos videográficos en los que publicitan sus ideas en un intento de ofrecer una alternativa al pensamiento mediático imperante. En este sentido se priorizan más sus funciones a nivel de coordinación e interconexión sectorial que su producción como grupo. Se trataba más de una reunión de individualidades, no de un grupo homogéneo. Alguno de sus miembros posteriormente se proyectarían hacia la escena del videoarte (Juan Downey, Frank Gillette, Ira Schneider...), otros darán origen a la creación colectivos que generarán documentales como por ejemplo el grupo TTV (Michael Shamberg, Megan Williams, Dudley Evenson, etc.)

Dos años más tarde, en 1971, el mismo Michael Shamberg, con la idea de constituir una alternativa a la televisión comercial acuñó el término de *Guerrilla Television*. Debido a las limitaciones de las personas que participaban en el proyecto y el constante cambio de la tecnología vídeo junto con otras fuerzas mayores que operaban dentro de la sociedad norteamericana, este proyecto se vio mermado y no pudo competir con la televisión americana y el aumento de emisiones públicas de la época. Aunque *Guerrilla Television* fue en parte responsable de que se produjese

notables cambios en el sistema competitivo de televisión, su papel fue el de un peón más.

### **1.5 Guerrilla Television: concepto e ideas**

El término *Guerrilla Television* es un concepto utilizado por Shamborg para referirse al papel alienador que tiene en la sociedad norteamericana los *Media* (Televisión, radio y prensa) y sus derivados domésticos de la época, como la fotografía instamatic y el súper 8 que eran utilizados en esos años. La tesis general es que las cámaras de vídeo portátiles comercializadas por Sony, la televisión por cable y las cintas de vídeo, constituyán una alternativa a los medios de comunicación de masas norteamericanos a los que Shamborg llamaba “Media America”. Todos ellos eran una alternativa, tanto a nivel de producción ya que al no existir estructuras rígidas y jerárquicas todos los miembros podían participar en las decisiones. Como a nivel de expresión, porque para realizar sus vídeos no estaban bajo la influencia de la temporalidad televisiva al servicio de los spots publicitarios. A los grupos de *Guerrilla Television* les fascinaban las cualidades del nuevo medio vídeo y por tanto había también una voluntad de servicio, de estar a disposición de los demás, de estar en todas partes que queda reflejada en el slogan “make your own televisión”.

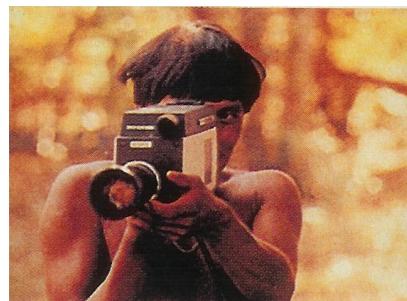
La *Guerilla Television* murió con la contracultura y sus profetas se equivocaron en el sentido de que el vídeo, en sí, no proveyó la alternativa a los medios de comunicación norteamericanos.

### 1.6 *Video Trans Américas (1973-1979)*

El artista chileno Juan Downey<sup>5</sup>, que había colaborado en 1971 con *Raindance Corporation*, lleva a cabo entre 1973 y 1979 su proyecto *Video Trans Américas* con la idea de documentar en vídeo e interactuar con culturas indígenas de América del Sur, considerando que vivían al margen de la sociedad de consumo. Su proyecto consistió en un viaje por el continente americano, en busca de denominadores comunes de identidad y comunicación entre los distintos pueblos. Para ello, el artista grabó diversos vídeos en colaboración con los integrantes de diferentes comunidades indígenas, consiguiendo que las imágenes del viaje se convirtieran en metáfora de tránsito y creando así una cartografía virtual y activa de las Américas. El año de comienzo fue 1973, con una serie de viajes por Norte y Centro América, para luego recorrer parte de Sur América. Una segunda etapa tuvo lugar en la Selva Amazónica en el río Orinoco y en la frontera entre Venezuela y Brasil, sumada a otros viajes al sur de Chile. La tercera etapa tuvo lugar entre los años 1976 y 1977, culminando con un viaje al Amazonas, durante el cual Downey convivió con varias comunidades indígenas, como las de Guahibos, Piaroas, Maquiritari, destacando las experiencias durante nueve meses con la comunidad Yanomami, la tribu primitiva más grande, que aún se encuentra en la edad de piedra y que en aquel momento, era un símbolo de las tribus de la amazonía no contactadas.

---

5) AA.VV.*Juan Downey*. Ed. IVAM. (Instituto Valenciano de Arte Moderno) Generalitat Valenciana, 1998.



*Imágenes de Video Trans America de Juan Downey*

Para Downey la idea participativa consistió en desarrollar una perspectiva integral de las diversas poblaciones que actualmente habitan los continentes americanos, tal y como escribe en sus relatos descriptivos del proyecto “la información cultural será intercambiada principalmente mediante los videos rodados por el camino, y proyectados en los pueblos para que la gente se vea a sí misma y a otra gente. El papel del artista se concibe aquí como el de un comunicador cultural, una especie de antropólogo activador con un medio de expresión visual: vídeo”.

### 1.7 *Video-Nou* (1977)

En la misma línea de colectivos de vídeo comunitario participativo iniciada por Michael Shamberg en Estados Unidos en 1969, cabe destacar en el contexto español, el colectivo *Video-Nou*, que sin duda fue uno de los pioneros. Fue un colectivo que se gestó a raíz de unas jornadas de vídeo llevadas a cabo en la Fundación Joan Miró de Barcelona en 1977 y en las que Antoni Muntadas y otros artistas catalanes participaron. En las citadas jornadas, se exploró los diversos campos de aplicación del vídeo: social, artístico, documental, educativo y profesional. La actividad de *Video-Nou* se fue centrando en la práctica de la comunicación horizontal, bidireccional y participativa, en el ámbito de lo que entonces se conocía como “animación sociocultural”, produciendo videos elaborados con la participación directa de los propios interesados y que se difunden inmediatamente en su contexto específico, generalmente en locales de los diversos barrios de Barcelona donde realizaban las grabaciones.

Dos años más tarde de su creación, el colectivo *Video-Nou* se constituyó como equipo gestor del *Servei de Vídeo Comunitari* (SVC) (Servicio de vídeo comunitario). El objetivo central del SVC fue difundir y promover la utilización del vídeo como medio de comunicación y de dinamización social, cultural, educativa e informativa de la vida comunitaria. Durante seis años (1977-1983) el grupo participó en la grabación de documentales de los acontecimientos históricos que se produjeron en Cataluña y España: “la transición” política, los movimientos y las luchas sociales urbanas y los cambios culturales y tecnológicos. También realizaron diversos talleres sobre vídeo comunitario en diversas ciudades de España. Actualmente sus archivos están depositados en el Museo de Arte contemporáneo de Barcelona (Macba) y se pueden

visionar algunas de sus filmaciones a través de la distribuidora de vídeo independiente Hamaca.<sup>6</sup>

## **2. Nuevas formas de entender el documental en la web**

Es a principios de los 90, con la aparición y comercialización de videocámaras de pequeño formato, cuando se incrementará la producción audiovisual independiente. Esta realidad unida a la aparición, a mediados de esa década, de Internet y los avances en la tecnología de telefonía móvil, supondrá un cambio en el paradigma mediático en la concepción, elaboración y distribución de documentos audiovisuales. A partir de esos años, con el constante abaratamiento de la tecnología audiovisual, aumentará de forma espectacular el número de propuestas de nuevos realizadores. De esta forma, el usuario en general, comenzará a utilizar los avances de las tecnologías con diferentes fines y con la idea de difundir a un mundo globalizado sus experiencias. No hay más que entrar en Internet y visionar a través de cualquier servidor la infinidad de las experiencias participativas que existen hoy en día.

En esta segunda parte, me voy a centrar en cinco proyectos en vídeo, realizados a partir de la década de los 90, que considero son acordes a la línea de investigación trazada en este artículo y que utilizan la web como forma innovadora de difundir los contenidos de sus creaciones.

---

6) [www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

## 2.1 *Vídeo nas aldeias* (1987)

En el contexto latinoamericano de habla portuguesa, cabe destacar *Vídeo nas aldeias*,<sup>7</sup> que es un proyecto colaborativo de producción audiovisual creado en 1987 por Vicent Carelli. Trata de apoyar los diversos movimientos indígenas de Brasil y ayudar a la preservación de sus culturas e identidades.

En un principio *Vídeo nas aldeias* colaboraba con asociaciones y ONGs vinculadas a comunidades Indígenas. Su primera experiencia audiovisual fue con los indígenas *Nambiquara*, y según comenta el propio autor, nunca se imaginó el impacto que supuso en dicha comunidad mostrar el material filmado a sus gentes. A partir de ahí decidió repetir la hazaña en otras comunidades indígenas.

*Vídeo nas aldeias* sigue tres líneas de actuación: formación, producción y difusión. La primera línea tendría como objetivo proporcionar una educación de calidad a los indígenas, a través de talleres de capacitación, siempre en sus aldeas. Allí aprenden a hacer *scripts*, capturar imágenes, realizar análisis crítico del material capturado y ser conscientes de la edición. Los talleres son interactivos y abiertos, para que toda la comunidad participe y supervise el proceso.

Vicent Carelli piensa que hoy en día los medios de comunicación transmiten una imagen deformada de las personas y de la cultura indígena en general. Los talleres, desempeñan una función social importante donde la práctica del audiovisual tiene consecuencias internas interesantes, que van más allá de esta producción, es una manera de valorar la tradición, el patrimonio cultural y una forma de promover un intercambio interno

---

7) <http://www.videonosaldeias.org.br>

en la comunidad entre jóvenes y ancianos. Además de promover un conocimiento por parte de la sociedad brasileña acerca de los indígenas.

La segunda línea es la producción, que consiste en la distribución de cámaras entre los indígenas para que estos filmaran documentos de la comunidad, dentro de un consumo estrictamente interno. Con todo este material acumulado comenzaron a editar diversos documentales donde recogían sus experiencias al filmar.

La tercera y última línea de acción es la distribución. *Vídeo nas aldeias* ha creado una red de socios a través de Internet y gracias a la difusión de todo el material que se produce, hay una comunicación continua entre sus miembros. Utiliza la web como forma de distribución de sus producciones documentales y se pueden ver algunas de ellas. El grupo se autofinancia con las ventas de sus productos a las cadenas de televisión de Brasil.



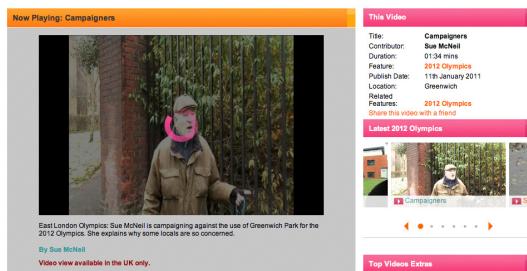
<http://www.videonasaldeias.org.br>

## 2.2 *Video Nation* (1993)

Al igual que en el caso de *Video nas aldeias*, en Reino Unido en 1993, Chris Mohr y Mandy Rose del Sindicato de Programas Comunitarios, iniciaron el proyecto *Video Nation*<sup>8</sup>. Para ello utilizaron una serie de videocámaras que se distribuyeron por todo el país. A quienes deseaban participar se les ofreció una cámara Hi-8 durante un año, durante el cual filmaban su vida cotidiana. La respuesta fue inmediata: más de 10.000 vídeos fueron registrados y enviados a la BBC, de los cuales 1.300 fueron editados y emitidos por televisión. *Video Nation* se inicia en los noventa influido por el espíritu del colectivo *Mass Observation*, citado anteriormente. La particularidad de *Video Nation*, lejos del formato reality televisivo, radica en proporcionar cámaras y soporte técnico a quienes, a modo de diario personal, quieran participar en la esfera pública como sujetos políticos por derecho.



8) <http://www.bbc.co.uk/videonation/videos/>



<http://www.bbc.co.uk/videonation/videos/>

*Video Nation* se formaliza actualmente en un archivo digital ubicado en Internet desde el cual es posible consultar gratuitamente todas las grabaciones emitidas por el programa desde los años 90 hasta hoy. La página web es un archivo de videos donde el espectador puede descargarse de manera sencilla las diferentes realizaciones. El sistema es muy similar al de las webs de cadenas televisivas.

### **2.3 canal\*GITANO (2005)**

*canal\*GITANO<sup>9</sup>* es una iniciativa del artista Antoni Abad, coordinada por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac). El proyecto consistió en la creación de una plataforma online donde 16 gitanos miembros de una comunidad gitana de León, recorren espacios públicos y privados de la ciudad y su entorno, provistos de teléfonos móviles con cámara integrada. Recopilan e intercambian experiencias y opiniones constituyéndose en cronistas de su propia realidad. Un proyecto de comunicación audiovisual móvil, para colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación preponderantes. Han

9) [http://www.megafone.net/LEON/leon/intro.php?qt=7.7&can\\_actual=](http://www.megafone.net/LEON/leon/intro.php?qt=7.7&can_actual=)

creado varios canales online donde los miembros de este grupo pueden subir sus videos, fotografías, grabaciones sonoras y demás mensajes multimedia.

Toda esta labor creativa está coordinada a tiempo real en internet a través de los canales audiovisuales previamente acordados. En reuniones periódicas analizan la evolución de los canales existentes, deciden sobre la creación de nuevos sitios virtuales y se asocian en colectivos emisores dedicados a cada canal consensuado.

Este contexto posibilita la creación de canales colectivos de emisión itinerante y remota, prescindiendo de los sofisticados y costosos equipos de grabación y emisión, tradicionalmente usados en televisión. Los receptores de estas emisiones tienen la posibilidad de aportar sus criterios desde terminales fijos o móviles, convirtiéndose en usuarios activos del dispositivo de comunicación.

Situado en la confluencia de las redes internet y móvil, el proyecto *canal\*GITANO* propone un espacio público digital, donde emisores y usuarios experimentan un uso social de las redes telemáticas.



<http://www.megafone.net/LEON>



<http://www.megafone.net/LEON>

## **2.4 Cine sin autor**

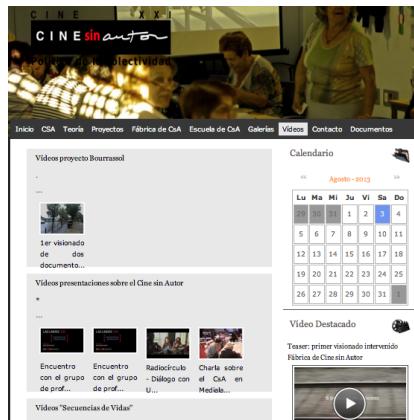
El colectivo *Cine sin autor*<sup>10</sup> creado por Gerardo Tudurí en el año 2000 es un grupo que realiza documentos audiovisuales en vídeo con personas y colectivos de la sociedad, que no suelen aparecer ni están relacionados con la producción audiovisual en general. La clave de este modo de hacer vídeo es la práctica de la “sin autoría”. Consiste en que el equipo de realización de un proceso no establece una relación de propiedad sobre el capital filmico creado para beneficio propio, sino que colectiviza progresivamente todo el proceso de producción y distribución cinematográfico.

En 2008 publicaron el *Manifiesto del cine sin autor*, donde se establecen las bases del cine sin autoría, en contraposición al cine autoral que se ha venido realizando durante todo el siglo XX. Para Gerardo Tudurí el *Cine sin Autor* es un proceso socio-cinematográfico donde se busca que la Representación se vea modificada por la persona o el colectivo humano que genera un film y la persona o el colectivo humano se vea modificado

10) <http://cinesinautor.es>

por la construcción de la representación filmica que éste o estos eligen producir (Tuduri, 2008). Ellos seleccionan conscientemente a personas, grupos y colectivos ajenos a la producción de imágenes mediáticas y cinematográficas, porque entienden por “dispositivo-autor” a la persona o grupo propietario del *capital filmico*, entendiendo como *capital filmico* el conjunto de ideas que cada persona aporta a la película. Es por esta razón que el grupo propietario tiene el control de las decisiones sobre todo el proceso.

El colectivo ha creado un blog donde suben las grabaciones que se van haciendo semanalmente, con la intención de que sus miembros a través de sus aportaciones, críticas y propuestas nuevas, vayan matizando y perfilando un guión que está en continuo proceso de revisión y escritura.



<http://cinesinautor.es>



[¡HACEMOS UNA PELI!](#) [EQUIPO BASE](#) [EQUIPO FLOTANTE](#) [VIDEOS](#) [CINE SIN AUTOR](#) [BLANCA SIN BLANCA](#) [NEGRABLANCA](#) [CONTACTA-COLABORA](#)

ARCHIVE FOR THE CATEGORY "DE REUNIONES"

3 VÍDEOS: AVANCES EN EL GUIÓN, NOVIEMBRE 2012

November 28, 2012

¿QUÉ HEMOS HECHO HOY?

October 26, 2012

CRÓNICAS DE UNA PELI  
ANUNCIADA

PRESINTACIÓN CRÓNICAS / CRÓNICA 1:

PRIMER ROTAJE / CRÓNICA 2: NOS

PROYONOMÍA / CAMBIOS / CRÓNICA

4 CERROJO ABIERTO / CRÓNICA 5:

GUIÓN CERRADO / CRÓNICA 6:

SEGUNDO ROTAJE / CRÓNICA 7:

TERCER ROTAJE / CRÓNICA 8:

CUARTO ROTAJE / CRÓNICA 9:

<http://hacemosunapeli.wordpress.com/>

Actualmente el colectivo *Cine sin Autor* desarrolla su labor cinematográfica en la *Fábrica de Cine sin autor* en el Matadero de Madrid.

## **2.5 Arqueología do presente: Lanifícios (2013)**

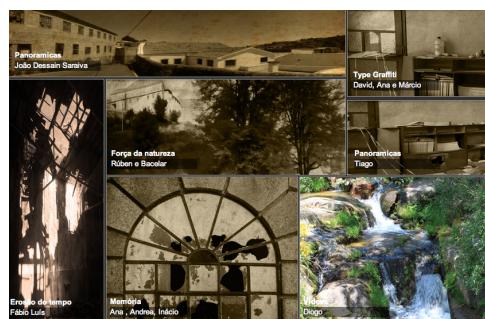
*Arqueología do presente: Lanifícios*<sup>11</sup>, es un proyecto que he coordinado en el marco de una investigación llevada a cabo en el Laboratorio de Comunicación Online LabCom,<sup>12</sup> de la Universidade da Beira Interior en Portugal.

Trata acerca de la desaparición y la memoria de la industria de lanifícios llevada a cabo en la región de Sierra de Estrada. La actividad de las fábricas se desarrolló desde finales del XVII a inicios del siglo XX llegando a ser una de las más fructíferas de Europa. Con las sucesivas crisis económicas y la aparición de los movimientos sindicalistas en Portugal a mediados de los 70, se fueron cerrando un gran número de

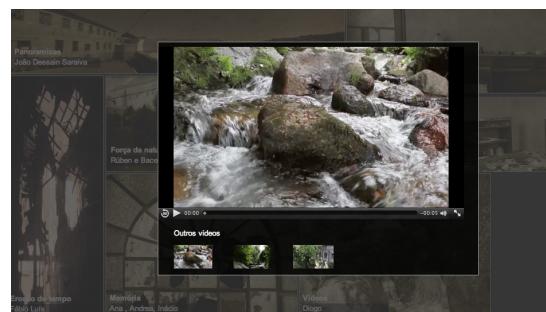
11) <http://www.arqueologiasdopresente.ubi.pt>

12) <http://www.labcom.ubi.pt>

fábricas textiles dedicadas a la producción y manufacturación de tejidos de lana. Como consecuencia, hubo un gran número de fábricas abandonadas que perviven hasta hoy en un proceso de deterioro imparable, y que son reflejo y metáfora del esplendor y riqueza natural que vivió la región. El proyecto rescata la memoria de la antigua industria textil de los lanificios y desarrolla una investigación sobre su historia empresarial e industrial.



[www.arqueologiasdopresente.ubi.pt](http://www.arqueologiasdopresente.ubi.pt)



[www.arqueologiasdopresente.ubi.pt](http://www.arqueologiasdopresente.ubi.pt)

Se trata de una experiencia participativa realizada en un contexto universitario, en la que han colaborado alumnos y docentes de la Universidad de Beira Interior, con la idea de acercar al espectador, en el actual contexto de crisis, la situación de lo que fue y es actualmente la industria textil en Portugal. En los inicios de este proyecto se constituyeron grupos de trabajo con estudiantes de diversos cursos. Unos se dedicaron a realizar entrevistas a antiguos trabajadores textiles, recogiendo testimonios sobre la historia y aspectos sociales de la época. Otros trataron el tema de la arqueología industrial, el cierre de las fábricas y la huella que ha dejado el tiempo en sus paredes. Simultáneamente hubo otros que interpretaron imágenes filmadas en 1929 sobre la citada industria, transformando las imágenes de archivo y reflexionando sobre aspectos de los cambios en la sociedad. El resultado de todo este trabajo de campo ha sido recogido en una serie de vídeos y proyectos multimedia que se han subido a la web en un formato interactivo. Es un proyecto abierto, ya que permite que los alumnos puedan seguir subiendo documentos online, en función de su implicación personal en el proyecto y los progresos en sus investigaciones.

### **A modo de conclusión**

Como hemos visto en la primera parte de antecedentes, la mayoría de los documentos audiovisuales producidos participativamente por grupos, como *Videofreex*, *People's Video Theater*, *Raindance Corporation* y *Video Nou* coinciden con lo apuntado por Muntadas, buscan una objetividad, mostrando documentos audiovisuales creados con una clara intención de ser alternativa a la televisión oficial. Todos ellos tratan de mostrar “otra” información, se acercan a las personas, dialogan con la gente en diversos actos reivindicativos, con la intención de grabar sus

protestas y denuncias por lo que consideran justo y se aproximan tanto a minorías étnicas como a grupos radicales. También han mostrado interés por las iniciativas relacionadas con revueltas en pro de la consecución de derechos sociales, como fue el caso en los años 70, de las manifestaciones por el logro de los derechos relacionados con la liberación de la mujer, o cuestiones políticas como la Guerra del Vietnam y/o la transición de la dictadura española a la democracia.

Sin embargo, observamos que en el caso de *Video Trans America*, coordinado por el artista Juan Downey, encontramos los dos núcleos que apuntaba Muntadas. Por un lado está la intención de objetividad y de crear documentos alternativos a los medios, ya que nunca antes un medio de comunicación se había acercado a una comunidad indígena y le había dado cámaras para que ellos grabasen su cotidianidad, y por otro, el artista combina las imágenes grabadas por los indígenas con lo subjetivo, haciéndolas reflexivas. Downey se muestra aquí como un comunicador cultural, una especie de antropólogo activador con un medio de expresión visual que es el vídeo. Podríamos afirmar que esta experiencia participativa será precursora de otras propuestas artísticas realizadas en años posteriores por artistas y antropólogos sociales como Vicent Carelli en Brasil, Chris Mohr y Mandy Rose en Reino Unido, Antoni Abad y Gerardo Tuduri en España y yo mismo en Portugal.

La pensatividad de la imagen apuntada por Rancière no sería el privilegio del silencio de una imagen, sino que el silencio mismo crea una cierta tensión en el espectador y es al mismo tiempo un juego de intercambio entre poderes de medios diferentes. Las técnicas y soportes nuevos de la imagen ofrecen al mundo contemporáneo posibilidades inéditas. La imagen participativa no dejará tan pronto de ser pensamiento, reflexión y alternativa a los medios de comunicación oficial.

## Referencias bibliográficas

- BAIGORRI, Laura (2004), *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60 y 70*, Ed. Brumaria.
- BONET, Eugeni (Org.) (1980), *En torno al vídeo*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- MARTÍ, Joel; VILLASANTE, Tomás R. (eds) (2006), “Monográfico: participación y teoría de redes” in *Revista Hispana para la participación en el Análisis de Redes Sociales*. Disponible en: <http://revista-redes.rediris.es/indicevol11.htm>
- ORTUÑO, Pedro (2011), *Entornos híbridos y medios audiovisuales*, Madrid: Ed. Visión Libros.
- PARCERISAS, Pilar (2007), *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Madrid: Ed. Akal.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Ed. La Fabrique éditions.
- ROMANÍ, Montse; DEL POZO, Diego (2011), “Entrevista a Janna Graham” in *Revista Arte y Políticas de Identidad*, Número 4, pp. 225-230, Murcia: Editum.
- TUDURÍ, Gerardo (2008), *Manifiesto del cine sin autor – Realismo Social Extremo del siglo XXI*, Madrid: Ed. Centro de Documentación Crítico.
- VV.AA. (1988), *Juan Downey*, Ed. IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2008), *Máquinas y almas – Arte digital y nuevos medios*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ed. Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2009), *Banquete: nodos y redes*, Madrid: Ed. TURNER Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
- VV.AA. (2008), *El discreto encanto de la tecnología*, Ed. Claudia Giannetti, Badajoz: MEIAC.

Pedro Ortuño

---

WILLIAMS, Raymond (1974), *Television: technology and cultural form*,  
Ed. University Press of New England.

## **ARTIGOS**

**Artículos | Articles | Articles**

—

|

—

—

—

—

|

—

# A NARRATIVA DOS AFETOS NO DOCUMENTÁRIO

## *O SAMBA QUE MORA EM MIM*

Maria Angela Pavan; Maria do Socorro Veloso\*

**Resumo:** Este artigo pretende problematizar o olhar afetivo da cineasta brasileira Geórgia Guerra-Peixe no documentário *O samba que mora em mim*, vencedor do prêmio especial do júri da Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010. Para realizar este estudo as autoras entrevistaram Geórgia, coletaram informações publicadas na imprensa no período de lançamento do documentário, em fevereiro de 2011 e procederam a uma análise filmica da obra.

Palavras-chave: Memória e imagem, documentário, samba, narrativa cinematográfica, análise filmica, produção de sentido.

**Resumen:** Este artículo pretende problematizar la mirada afectiva de la cineasta brasileña Geórgia Guerra-Peixe en el documental *O samba que mora em mim*, ganador del premio especial del jurado de la Mostra de Cinema de San Paulo en 2010. Para realizar este estudio las autoras entrevistaron a Geórgia, recogieron informaciones publicadas en la prensa en el periodo de lanzamiento del documental, en febrero de 2011, y llevaron a cabo un análisis filmico de la obra.

Palabras clave: Memoria e imagen, documental, samba, narrativa cinematográfica, análisis filmico, producción de sentido.

**Abstract:** This article intents to understand the affectionate look of the Brazilian filmmaker Geórgia Guerra-Peixe. We can see that look in her documentary called *O samba que mora em mim*, winner of the jury special award of the São Paulo Film Festival [Mostra de Cinema de São Paulo], in 2010. For this study we interviewed Geórgia, collected information published in the press when the documentary was release, in february 2011, and we make a film analysis.

Keywords: Image and memory, documentary, samba, cinematographic narrative, film analysis, sense productions.

**Résumé:** Cet article concerne la problématique du regard affectif de la cinéaste brésilienne Geórgia Guerra-Peixe, à partir de son documentaire *O samba que mora em mim* (*Le samba qui m'habite*) qui a remporté le prix spécial du jury du Salon du Cinéma

\* Maria Angela Pavan: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, 59090-000 Natal/RN, Brasil. E-mail: gelpavan@gmail.com

Maria do Socorro Veloso: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, 59064-740 Natal/RN, Brasil. E-mail: socorroveloso@uol.com.br

Submissão do artigo: 21 de abril de 2013. Notificação de aceitação: 26 de agosto de 2013.

de São Paulo en 2010. Dans cette étude, les auteurs ont interviewé la cinéaste, collecté des informations parues dans la presse lors de la sortie du documentaire, en février 2011, et procédé également à une analyse filmique de son œuvre.

Mots-clés: Mémoire et image, documentaire, samba, récit cinématographique, analyse filmique, production du sens.

## **Introdução**

O documentário *O samba que mora em mim*, de Geórgia Guerra-Peixe, foi o ganhador do prêmio especial do júri, da Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010. Geórgia realiza este documentário através de um olhar afetivo e intimista. Trata-se da primeira incursão da cineasta no Morro da Mangueira, localizado no Rio de Janeiro. Filha de Fernando Guerra-Peixe, que foi diretor cultural da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ela cresceu ouvindo músicas e histórias sobre a comunidade, mas nunca tinha subido o morro.

O documentário acompanha essa experiência. Geórgia realizou o projeto e a produção e, em sua primeira visita à Mangueira, munida de uma câmera, seguiu captando imagens de todos os cantos. Adentrou o morro no pré-carnaval, acompanhando a movimentação de saída para a Avenida Marques de Sapucaí, e lá continuou enquanto o desfile acontecia. Ela registrou a rotina dos moradores, os ruídos, as histórias. Mostrou que muitas pessoas da comunidade assistem à apresentação da escola pela televisão. Nessa lógica, o televisor aparece como mais um personagem, principalmente no cotidiano das pessoas entrevistadas. A televisão é companheira assídua dos habitantes do lugar.

O morro que Geórgia apresenta é diferente daquele visto no cinema: embora não esconda que ali existem insegurança e violência, este não é o assunto principal. Ela ouve o que as pessoas têm a dizer e, em troca, conta suas próprias histórias. A cineasta demonstra curiosidade em

ouvir os moradores que vivem em torno da música. Quando sobe o morro, descobre que o funk - e não o samba - é o estilo musical mais consumido na comunidade. O samba tem hora marcada - no pré-carnaval e carnaval. As entrevistas desbravam o lugar e a música evidencia a sensação de pertencimento: este é o foco da câmera da cineasta.

Para discutir o processo de construção do documentário, este artigo está organizado em duas partes. A primeira aborda a feitura de *O samba que mora em mim* a partir da memória afetiva, no qual se pretende mostrar como foram conduzidas as escolhas da cineasta Geórgia Guerra-Peixe na elaboração da obra. Na segunda parte, a intenção é apresentar os dispositivos usados por ela para a realização do documentário. As considerações finais trazem uma reflexão das autoras sobre a assistência da obra. Como instrumentos metodológicos, foram utilizadas a entrevista semiestruturada, por meio de correio eletrônico, pesquisa documental e análise filmica.

### **Construção do documentário a partir da memória afetiva**

Que imagens e sons habitam em nós a partir dos lugares onde vivemos e/ou experimentamos as primeiras sensações? No Brasil, quem nunca ouviu um samba dentro ou fora de casa? Quem não acompanhou o carnaval pela televisão, ou viu revistas e jornais com as imagens do desfile? O que está vivo dentro de cada um quando se enunciam as palavras “samba”, “carnaval” e “Morro da Mangueira”?

Essas perguntas conduzem ao documentário *O samba que mora em mim*, e inúmeras imagens ausentes da obra talvez fossem escolhidas para respondê-las. Mas o cenário que remete à Mangueira da cineasta

evidencia uma comunidade viva, com valores intrínsecos e muitas histórias para contar.

As imagens e sons fazem parte da cultura, e nela permanecem vivas. “Compreendendo memória como lembranças de situações vividas, física ou afetivamente e com uma certa duração nessa convivência” (D’Alessio, 1992-1993: 97), é possível pensar a existência de um grupo, formado por pessoas que tem suas vidas marcadas pela paisagem sonora do Morro da Mangueira. A memória, nesse caso, passa pelas lembranças que marcam a história de vida de muitos indivíduos, como as relações ocorridas pelas mediações da família, do trabalho e da escola, entre outras ambientações nas quais circulamos. Para Mayumi Lima “na experiência humana, o espaço nunca é um vazio; ele é sempre o lugar repleto de significados, lembranças, pessoas que atravessam o campo de nossa memória e dos nossos sentimentos”. (Lima, 1995: 18).

O interesse pela ideia de rememoração vem da Grécia antiga, onde a arte da memória era utilizada com o objetivo de perpetuar a história oral. Eram consideradas artistas as pessoas que conseguiam decifrar e descrever oralmente partes do cenário, do lugar e dos acontecimentos. Platão, em *Fedros*, demonstra sua preocupação com a técnica da escrita, pois acreditava que as pessoas, a partir dessa técnica, poderiam esquecer a arte da memorização a ser transmitida às novas gerações. (Postman, 1994: 13).

Essa preocupação, que está presente ao longo da história da humanidade, paradoxalmente acaba insuflando alguns pesquisadores a buscarem os relatos orais como fontes preciosas para a composição dos fios que tecem a história. A partir dessa lógica pretende-se refletir sobre a importância do documentário nesta era da imagem e das lembranças e memórias que nela são captadas.

No livro *Vida e morte da imagem* (1993), Regis Debray diz que a humanidade está vivendo na videosfera, mas acredita que mesmo diante de novas tecnologias, os homens buscam os códigos necessários para se comunicar. Segundo ele, “a imprensa não suprimiu de nossa cultura os provérbios e anexins medievais, esses procedimentos mnemotécnicos próprios das sociedades orais. Assim também a televisão não nos impede de ir ao Louvre”. (Debray, 1993: 206).

Um documentário autoral que se propõe a utilizar a narrativa em primeira pessoa tenta perpetuar um olhar para o ambiente visto, ouvido e vivido. Objetiva fixar um modo de observar a memória pessoal. O documentário *O samba que mora em mim* revela aspectos da memória singular de sua diretora e também do espaço-tempo atual, no cotidiano do Morro da Mangueira flagrado em imagens. Percebe-se essa singularidade quando as lembranças remontam a um detalhe, uma palavra, um espaço.

Esta nova forma de produzir documentário está presente na obra do cineasta brasileiro João Moreira Salles: em *Santiago*, ele retrata a vida do mordomo Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), que trabalhou para sua família. Salles começou a rodar o filme em 1992, retomou a produção em 2005 e a finalizou, em tom autoral, em 2006. Levou 14 anos para concluir a obra, que pode ser considerada uma aula sobre como realizar documentários. Com um olhar insubordinado, João Moreira Salles dá pistas sobre a arte de entrevistar, sobre como se dirigir ao Outro no processo de captação de histórias de vida. O fio condutor da narrativa é um texto do diretor em primeira pessoa, lido em off por seu irmão, Fernando.

Em 2003, Kiko Goifman também construiu um documentário autoral intitulado *33*. O tema é a busca pela mãe biológica quando Kiko completa 33 anos. Outra experiência similar do mesmo diretor está presente em *Filmefobia* (2008), que dirigiu em parceria com o cineasta e pesquisador Jean Claude Bernardet.

Em *Passaporte húngaro*, de 2002, Sandra Kogut também conduz a história com a câmera voltada para si mesma e o texto em primeira pessoa. O filme relata sua busca por um passaporte de origem húngara.

Como observa Henrique Finco (2010), o uso da primeira pessoa também aparece nos filmes de ficção. É o caso de *8 & 1/2*, de Federico Fellini:

O filme *8 & ½* tem Marcello Mastroianni interpretando Fellini em plena crise de criatividade. Foi uma obra toda filmada nos estúdios da Cinecittà, em Roma. A Via Veneto, que se vê no filme, foi reconstruída, detalhe por detalhe. Marcello Mastroianni não é Fellini e a atriz que representa a mulher do cineasta em crise não é Giulietta Masina, mulher de Fellini na vida real. Ou seja, tudo absolutamente ficcional, mas as citações ao próprio Fellini abundam, a começar pelos trajes das personagens, todos desenhados por ele, assim como o tom caricatural destas mesmas personagens, maquiadas cada uma sob a supervisão também de Fellini - o que remete a ele próprio, que antes de ser cineasta, foi caricaturista. (Finco, 2010).

Debray defende que “o ídolo induz ao temor, a arte ao amor, o visual ao interesse, diz-me o que vês, eu direi por que vives e como pensas”. (Debray, 1993: 213). Todo cineasta desenvolve uma linguagem própria ao realizar seus filmes. Neles imprime sua maneira de ver o mundo. Mas ao escolher um trabalho autoral, em primeira pessoa, o diretor se mostra por inteiro. O conceito de primeira pessoa aplicado aos filmes expõe a maneira de compreender o mundo do cineasta.

*O samba que mora em mim* permite ver claramente essas escolhas através dos códigos audiovisuais móviles no filme. As roteiristas Ticha Godoy e Geórgia Guerra-Peixe já o fazem logo no início do documentário quando, nos primeiros segundos do filme, decidem pela narração em primeira pessoa da diretora: “Eu fiquei com o olhar. Eu olhava os sorrisos,

eu olhava as baquetas, eu olhava os dedos machucados...aqueles homens lindos...as mulatas com aquelas sandálias arrastando o chão áspero”.

### **Tempo do fazer: o processo da experiência do olhar**

Geórgia Guerra-Peixe escolhe para seu documentário um dispositivo que combina olhar, memória e disposição para ouvir histórias. Seu interesse inicial era apenas registrar o que os moradores tinham para narrar sobre o Morro da Mangueira. Para concretizar essa empreitada, acionou os produtores. E nessas andanças selecionou lugares, cenários, objetos, cantos, ruídos, para que o lugar penetrasse no imaginário de cada espectador. Massimo Canevacci fala da necessidade de adentrar o Outro, de penetrar o Outro com um olhar “eróptico”, um “olhar panorâmico” que se abra para um “olhar oceânico”. (Canevacci, 2008: 36). Em palestra na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal, Brasil), em maio de 2011, afirmou:

Há vários níveis de olhares. Diante do novo muda nosso olhar e nossa identidade. Assim é com a arte – assim está você entre o desconhecido e você faz-se outro, fazer-se olho. Tudo o que cria mudança é arte. Se não causar mudança não é arte e não houve o contato verdadeiro com o desconhecido. Há (...) muitos outros níveis de comunicação: metacomunicação, o olhar do artista, o olhar de quem vê, o olhar do fotógrafo, e o nosso olhar e os outros olhares.

A partir dessa observação, pode-se entender que o “olhar oceânico” é a impressão que poderá ser gerada por muitos olhares a partir de um ambiente. Geórgia desejava cumprir o dispositivo filmico de penetrar nas

imagens do morro e nos depoimentos das pessoas que ali habitam a partir de seu olhar cinematográfico, vinculado às impressões do lugar.

Ela conta que a história do documentário tem muita relação com sua vida, mas que nunca tinha pensado em realizar algo onde se mostrasse a partir dessas imagens. Pensou apenas em adentrar o morro por meio da memória e dos sentimentos, sem se colocar efetivamente. Quando a roteirista Ticha Godoy sugeriu o texto em primeira pessoa, Geórgia se negou no início e quase desistiu. Mas, depois, ao assistir às cenas, percebeu que a linguagem era autoral e que um texto em primeira pessoa justificaria ainda mais suas escolhas.

A cineasta já tinha o registro da comunidade em seu imaginário antes de ali subir pela primeira vez para realizar o documentário. Captou cerca de três horas de imagens do cotidiano local, durante quatro meses, como relata nesta entrevista concedida às autoras por correio eletrônico, em 20 de junho de 2011:

Senti-me livre e fiz cenas lindas do cotidiano de uma comunidade que amo. A escolha das cenas para o filme foi o maior exercício de desapego. Relacionei-me com o filme por vários meses. Quase um ano. *O samba...* passou pela mão de dois montadores, depois na minha (por quinze dias mexi, revisitei, cuidei). E por fim arrumei e me dediquei até entregar ao último e importante montador: Mair Tavares. Ele deu a liga final. É muito importante a escolha do montador. Quando existe química, existe filme.

Leandro Saraiva (2008: 87) se refere a essa “química” como as “dimensões estruturantes” do filme. E quando diretor e montador se acertam, há “o registro pessoal da filmagem e síntese coletiva da montagem”.

Geórgia, na tentativa de apresentar ao espectador a rotina diária do Morro da Mangueira, lança um olhar curioso e com necessidade de mostrar

o entorno dos caminhos dentro da comunidade. A intenção é informar o gestual de um cotidiano rico e vivo. Ela conduz delicadamente a câmera. Lentamente e de forma expressiva, registra o tempo em que conviveu com a comunidade. Mas não deseja dizer que “hoje é dia tal” e que “agora vou fazer isso”. No seu dispositivo filmico, comunica ao espectador, logo nos primeiros segundos, que não passará o tempo cronológico. E avisa, com a voz over junto aos ruídos do trem subindo a Mangueira: “Eu olhava os encontros que eles tinham... e eu ficava imaginando o que tinha por trás de cada história. Eu ficava imaginando que história tinha por trás de cada pessoa”. É isso o que ela singulariza no documentário: um tempo filmico baseado na busca de um olhar do passado que se faz presente.

A cineasta coloca o espectador diante de planos distintos, delicados, ora fechados, ora panorâmicos. A duração do plano é o tempo da observação. De longe ou de perto, o enquadramento obedece à ação do momento. Não há recuo para enquadrar. Muitas vezes segue o fluxo do olhar que vaga, muitas vezes se demora. O que fica em destaque são os objetos de uso e objetos de cena de cada lugar. As canecas e as roupas de cama penduradas no varal, logo na primeira entrevista. Depois, na cozinha, se demora no café que escoa no ralo da pia. Percebe-se que houve um trabalho intenso de captação, pelas mudanças de roupa da personagem. Geórgia prioriza os moradores no seu dia a dia. Enquanto o tempo passa, ouvem-se ruídos daquele cotidiano, percebem-se os gestuais, os movimentos.

Dessincronizando a fala, a cineasta mostra um ambiente mais subjetivo quando adentra as residências. Durante o depoimento de Timbaca, é possível sentir sua dor na solidão de quem vive sem amor. Com Vó Lucíola, por exemplo, a câmera passeia pela casa e exibe o chapéu do marido da personagem pendurado na parede como obra de arte.

Essa distensão do tempo filmico oferece aquilo que não aparece, o que está ausente e só é ofertado a partir da iluminação e das imagens do filme. Todos são tocados: quem filma, quem é filmado e o espectador.

Andrei Tarkovski relata a experiência própria com o ato filmico, a temporalidade e imagem criadas de forma afetiva. E convida a mergulhar no entendimento dessas sutilezas do tempo e do afeto ao realizar o filme autobiográfico *O espelho* (URSS, 1994):

Quem quiser, pode encarar meus filmes como encara um espelho, e ver-se refletido neles. Quando a concepção de um filme é fiel à vida, e a concentração ocorre sobre sua função afetiva, mais que sobre fórmulas intelectuais de “tomadas poéticas” (em outras palavras, tomadas onde a forma é claramente um receptáculo de idéias). Então é possível que o espectador se relacione com aquela concepção à luz da experiência individual. (Tarkovski, 2010: 223).

---

Ele recorre ao imaginário afetivo para selecionar as locações do filme *O espelho*, e pede para que a produção consulte um agrônomo com o intuito de plantar um trigal em frente à casa escolhida. O consultor recusou, alegando a impossibilidade de fazer nascer trigo naquela região e naquele tipo de solo. Fiel à memória afetiva da infância, Tarkovski rejeitou as informações do agrônomo, plantou e esperou sete meses para poder gravar a cena no trigal. E, para surpresa de todos, a plantação ficou reluzente:

Existe um outro tipo de linguagem, uma outra forma de comunicação: a comunicação através de sentimentos e imagens. Trata-se do contato que impede as pessoas de se tornarem incomunicáveis e que põe por terra as barreiras. Vontade, sentimento, emoção - eis o que elimina os obstáculos entre as pessoas que, de outra forma, encontrar-se-iam nos lados opostos de um espelho, nos lados opostos de uma porta (...). A tela se amplia, e o mundo, que antes se encontrava separado

de nós, passa a fazer parte de nós, tornando-se uma coisa real (...).  
Não existe morte, existe imortalidade. O tempo é uno e indiviso.  
(Tarkovski, 2010: 8-9).

A experiência narrativa vivida por Geórgia Guerra-Peixe em *O samba que mora em mim* é uma mistura de filme direto que segue o estilo do cinema observacional, recua e não interfere (cinema direto americano), mas muitas vezes utiliza uma técnica mais participativa (cinema verdade francês).

O cinema direto surgiu assim que os equipamentos de captação de imagem facilitaram a captação de som, a partir de 1950. Muitos cineastas experimentaram a nova linguagem, como Robert Drew, nos Estados Unidos, e os canadenses Michael Brault e Gilles Groulx, com seu “candid eyes” (olhar imparcial). Todos desejavam não interferir na realidade captada, mostrando o máximo do real em suas imagens. Muitas normas foram abolidas em nome de não intervenção.

A partir da ideia do cinema direto, Jean Rouch e Edgar Morin criaram, na França, o cinema verdade. Como lembra Ramos “ao documentário com estilo participativo no embate com o mundo na tomada, utilizando entrevistas e com ação direta do cineasta deu-se o nome de cinema verdade”. (Ramos, 2008: 270). Ramos cita o cineasta Jean-Luc Godard, que em dezembro de 1963 publicou, no *Cahiers*, uma crítica a Richard Leacock, considerado um dos pioneiros desse modo de fazer filmes:

Leacock e seu time não levam em conta (e o cinema nada mais é do que levar em conta) que seu olho, no ato mesmo de olhar através do visor, é ao mesmo tempo mais e menos que o aparelho gravador que serve de olho... Desprovida de consciência, a câmera de Leacock, apesar de sua honestidade, perde as duas qualidades fundamentais de uma câmera: inteligência e sensibilidade. (Godard *apud* Ramos, 2008: 270).

Lins e Mesquita argumentam que a linha de observação, também conhecida como cinema direto, “aspira à invisibilidade de filmagem, registrando indivíduos reais como se a equipe não estivesse presente, retirando, na montagem, qualquer indício de uma interação mais evidente com os personagens”. (Lins e Mesquita, 2008: 32).

Geórgia não se preocupou com os indícios da interação. Muitas vezes troca depoimentos com os personagens escolhidos para o longa e conta suas próprias histórias. Na montagem percebe-se sua fala e algumas intervenções durante as entrevistas. Em depoimento concedido às autoras em 20 de junho de 2011, por correio eletrônico, ela fala sobre seu olhar “cheio de opinião”:

Não bebi de nenhuma água que não fosse minha alma. A linguagem do *off* surgiu antes de rodar. Busquei isso sem vergonha nem medo. O meu personagem é o morro e nessa intenção tento fazê-lo falar pelas linhas tortas de cada gueto. Não fiz um documentário ficcional, mas fiz um documentário com olhar cheio de opinião. Nunca havia subido em um morro na vida e ao subir fiz como uma criança feliz que sobe de dois em dois degraus e ao chegar ao fim desce e sobe novamente. Entreguei-me ao mais leviano sentimento de liberdade: O SENTIR e mais nada. O documentário ficcional faz parte de uma história onde, quando se perde, se reinventa. O meu documentário, não. Faz parte da vontade de se colocar inteira dentro de um olhar e querer levar o espectador ao meu lado. *O samba que mora em mim* é uma experiência e assim eu desejei que fosse.

Ismail Xavier afirma que “o cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas”. (Xavier *apud* Lins e Mesquita, 2008: 85).

Filmar o real está diretamente ligado à interação da produção e do diretor com o contexto a ser filmado. Tudo isso denota sensações,

clima, sentimentos que fluem quando os personagens rememoram suas experiências. Trata-se de “predisposição que envolve a todos; expressa um amontoado de expectativas e não uma suposta autenticidade ou pureza do olhar do outro. Mais que uma questão de acesso a situações e territórios, de experiência compartilhada” (Xavier *apud* Lins e Mesquita, 2008: 85).

Em entrevista concedida à revista Cult, o filósofo francês Jacques Rancière analisa a questão da interação na arte:

Em primeiro lugar, toda atividade comporta também uma posição de espectador. Agimos sempre, também, como espectadores do mundo. Em segundo lugar, toda posição de espectador já é uma posição de intérprete, com um olhar que desvia o sentido do espetáculo. É minha tese global, que não está ligada só a uma arte interativa. Todas as obras que se propõem como interativas, de certa maneira, definem as regras do jogo. Então, esse tipo de obra pode acabar sendo mais impositivo do que uma arte que está diante do espectador e com a qual ele pode fazer o que bem entender. (Longman e Viana, 2010).

Na vida compartilhada, nos encontros com lugares e vozes, é que se estabelece um olhar estético real do mundo. Diferentemente dos mecanismos de interatividade virtual hoje tão disseminados, nesses encontros há troca de olhares, de gestual, de experiências, tão necessários para uma ação política e que estabelecem o que o filósofo Jacques Rancière define, em sua obra, como “partilha do sensível”.

### **Conclusão: um olhar documental que vai além da realização**

O documentário poético frisa o próprio estilo. Talvez uma pequena torção da definição de Bill Nichols ajude a compreender o caso de *O samba que mora em mim*, que, enquanto filme, pode ser situado entre os modos

poético e expositivo, pois “enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas (...). Este modo é muito próximo do cinema experimental”. (Nichols, 2005: 62).

A poesia é denotada também através das vozes que delineiam o documentário. Timbaca, Cosminho, Lili, Vó Luciola, Hevalcy, Mestre Taranta e DJ Glauber são os personagens que representam o Morro da Mangueira. Neste espaço aberto para que as pessoas falem de suas impressões do tempo e da história de suas vidas, percebe-se como a experiência da produção de um documentário pode ajudar a desenhar a existência de um lugar. Esta é uma construção que promove profundas reflexões sobre a vivência cotidiana.

Para Le Goff (1990: 45), a memória coletiva é onde a história se faz construir, preservando o passado para oferecer, no presente e no futuro, informações que levem à libertação dos indivíduos que compõem uma dada sociedade.

Entende-se que a memória tem seu papel no desenvolvimento de uma consciência crítica da vida humana. Pelos registros da memória, dá-se aquilo que Barthes chama de “discurso da história”, e a história em questão é a da vida cotidiana construída e registrada através da câmera.

Dessa forma, cabe também referenciar a compreensão sobre o conceito de cotidiano, que está apoiado em autores como Henri Lefebvre e Agnes Heller. Para Lefebvre (1991: 61), o cotidiano é o local onde a história se constrói. É o local dos acontecimentos econômicos, psicológicos, sociológicos; são os objetos que nos rodeiam e que possuímos, são os alimentos que consumimos, o local onde moramos, trabalhamos. Enfim, tudo que acontece em volta e constitui nossa vida diária.

Já para Heller (1985), o cotidiano é constitutivo da história, o “centro do acontecer histórico”. Portanto, a crítica sobre a história produzida deve partir de uma análise sobre o cotidiano construído,

permitindo desenvolver a percepção e consciência sobre o papel dos indivíduos na relação de trabalho intelectual e físico, à qual todo homem está submetido.

Geórgia, a partir do documentário, tenta resgatar - mesmo que subjetivamente - o dia a dia do Morro da Mangueira. Como escreveu em depoimento concedido às autoras, “o documentário leva ao mundo minha liberdade. A partir do *Samba...* posso dizer a todos: sou uma filha do samba que não sabe sambar, mas leva o ritmo no bolso e a memória do samba no coração”.

Ismail Xavier pensa essa forma de fazer documentário como o processo de busca de identidade de um lugar, que de certa forma valoriza as vozes possíveis: “a palavra de ordem é chegar perto, auscultar um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem”. (Xavier, 2007: 264).

No conjunto das falas fica a lembrança de cada um que representa o ambiente e o cotidiano do morro. Em cada vibração da lembrança percebem-se olhares, percepções e troca de vivências ricas. Isso fica presente no espaço do documentário.

Nesta experiência de avaliar o modo de se produzir documentários a partir da memória afetiva, percebe-se um sentido de pertencimento nas falas dos entrevistados. Verifica-se, por meio da análise filmica, que mesmo diante do excesso de informações cotidianas, as pessoas conseguem narrar sua própria história, contribuindo, de alguma forma, para a reconstrução do ambiente cultural dessa época.

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José (1999), *Cinema: arte da memória*, Campinas, SP: Autores Associados.
- CANEVACCI, Massimo (2008), *Fetichismo visual: corpos erópticos e metrópoles*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- D'ALÉSSIO, Márcia Mansor (1992/1993), “Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora” in *Revista Brasileira de História*, n. 25/26, São Paulo, pp. 97-103.
- DEBRAY, Regis (1993), *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, Petrópolis/RJ: Vozes.
- FINCO, Henrique (2010), “Cinema em primeira pessoa” in *RUA (Revista Universitária do Audiovisual)*, n. 23, São Carlos (SP), abril. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua?sitep=2737>. Consultado em 15/05/2012.
- HELLER, Agnes, *O cotidiano e a história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LEFEBVRE, Henri (1991), *A vida cotidiana no mundo moderno*, São Paulo: Ática.
- LE GOFF, Jacques (1990), *História e memória*. Campinas, SP: Ed. Unicamp.
- LIMA, Mayumi S. (1995), “A recuperação da cidade para as crianças” in: *Arquitetura & educação*, São Paulo.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia (2008), *Filmar o real*, Rio de Janeiro: Zahar.
- LONGMAN, Gabriel; VIANA, Diego (2010), “A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière” in *Revista Cult*, n. 149, São Paulo, março. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>. Consultado em 14/05/2012.

- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus.
- POSTMAN, Neil (1994), *Tecnopólio, a rendição da cultura à tecnologia*, São Paulo: Nobel.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal...O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- SODRÉ, Muniz (2006), *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*, Petrópolis, RJ: Vozes.
- TARKOVSKI, Andrei (2010), *Esculpir o tempo*, São Paulo: Martins Fontes.
- XAVIER, Ismail (2007), “Humanizadores do inevitável” in *Alceu*, v. 8, Rio de Janeiro, pp. 256-270.

---

### Filmografia

- 8 ½* (1963), de Federico Fellini.
- 33* (2003), de Kiko Goifman.
- Filmefobia* (2008), de Kiko Goifman.
- O espelho* (Zerkalo) (1975), de Andrei Tarkovski.
- O samba que mora em mim* (2010), de Geórgia Guerra-Peixe.
- Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

—

|

—

—

—

—

|

—

# HIBRIDACIONES Y VARIACIONES DEL CANON FICCIONAL EN UNA SERIE DE FILMS ARGENTINOS DEL PERÍODO CLÁSICO-INDUSTRIAL

Ana Laura Lusnich\*

**Resumo:** O artigo analisa as práticas de ruptura apresentadas, no período clássico-industrial do cinema argentino, por quatro diretores emblemáticos. Estudam-se dois aspectos que se destacam pela sua inovação: a) as tensões vigentes entre a vocação para o entretenimento e a emergente concepção educativa e de formação do meio cinematográfico, e b) os intercâmbios e contaminações manifestos entre as práticas ficcionais e documentais, situação que outorga potência expressiva e uma incomum verossimilhança às situações dramáticas.

Palavras-chave: cinema clássico, práticas ficcionais, práticas documentais, cinema argentino.

**Resumen:** El artículo analiza las prácticas de ruptura planteadas en el período clásico-industrial del cine argentino por cuatro directores emblemáticos. Se estudian dos aspectos que se destacan por su novedad: a) las tensiones vigentes entre la vocación hacia el entretenimiento y la emergente concepción educativa y formativa del medio cinematográfico, y b) los intercambios y contaminaciones manifiestos entre las prácticas ficcionales y documentales, situación que otorga potencia expresiva y una inusual verosimilitud a las situaciones dramáticas.

Palabras clave: cine clásico, prácticas ficcionales, prácticas documentales, cine argentino.

**Abstract:** This article analyzes several breaking practices arising at the time of the industrial-classical argentine cinema made by four emblematic directors. I study two aspects that stand out for its novelty: first, the tensions between the vocation towards entertainment and the emerging educational conception of the cinema. Second, some exchanges and contaminations that take place between fictional and documentary practices, which give expressive power and an unusual plausibility to dramatic situations.

Keywords: classic cinema, fictional practices, documentary practices, Argentine cinema.

**Résumé:** Cet article analyse les pratiques de rupture mises en place par quatre réalisateurs emblématiques pendant la période classique-industrielle du cinéma argentin. Nous étudions deux aspects qui se distinguent par leur nouveauté : a) les tensions

\* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), C1406CQJ Buenos Aires, Argentina. E-mail: alusnich@gmail.com

Sumisión del artículo: 14 de marzo de 2013. Notificación de aceptación: 29 de agosto de 2013.

existantes entre la vocation vers le divertissement et l'émergence d'une conception éducative et pédagogique du cinéma en tant que média, et b) les échanges et les contaminations manifestes entre les pratiques de fiction et les pratiques documentaires, une conjonction qui produit des situations dramatiques de grande puissance expressive et d'inhabituelle vraisemblance.

Mots-clés: cinéma classique, pratiques de fiction, pratiques documentaires, cinéma argentin.

## Introducción

En el período de apogeo del cine clásico-industrial argentino (1933 - 1956),<sup>1</sup> la planificación de la producción implicó una serie de normas inmanentes al relato y, particularmente, la adecuación de la tecnología y de las innovaciones industriales a ciertas prácticas y géneros que fueron fijados y controlados por las empresas y estudios de mayor solidez institucional. La progresiva y estricta división de la fuerza laboral, basada en una estructura piramidal aunque dinámica en cuanto a los agentes involucrados, participó en la consolidación del modo de producción de las películas y en las características que asumieron los relatos. En este proceso, la ampliación y la especialización del equipo técnico y artístico funcionaron en una primera instancia como los componentes de un método para filmar películas de manera masiva y seriada. Luego intervinieron en el mejoramiento de la calidad y de la apariencia de los films que, en estrecha relación con el paradigma clásico de Hollywood, incorporaron las técnicas de continuidad, la perspectiva, la profundidad

---

1) El cine clásico-industrial se extendió en Argentina desde los primeros ejemplos con sonido óptico -*Tango!* (1933, Luis Moglia Barth), *Dancing* (1933, Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton)- hasta el estreno de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956). El film de Nilsson acentúa la exposición de las marcas de la enunciación y la multiplicación de las voces narrativas. Desde el punto de vista semántico, expresa de manera potente un presente social complejo asociado a los cambios sucedidos durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón.

sonora, la verosimilitud, y la constitución de un sistema de estrellas y de prototipos relativamente fijos, como aspectos centrales del canon. La uniformidad de las imágenes, alcanzada mediante la aplicación de los procedimientos estándares de fotografía y encuadre, respondió entonces a una estructura particular de la narración basada en la progresión causal de los acontecimientos, así como en la resolución positiva y edificante de los conflictos.

Más allá de esta tendencia unificadora, la revisión de los films realizados en estas décadas indica la gestación y la promoción de una serie de estrategias que, siguiendo múltiples orientaciones, se han esforzado por encontrar algunas soluciones y directrices diferentes para el cine argentino. De los proyectos que instalan quiebres y rupturas en distintos niveles del relato filmico, y que incluso confrontan con las normas impuestas por la Institución cinematográfica y los mecanismos de subvención y financiamiento, el presente escrito está centrado en cuatro figuras paradigmáticas del período: Hugo del Carril, Lucas Demare, Mario Soffici y Alberto de Zavalía. Estos directores coinciden en haberse pronunciado a favor de ciertos contenidos poco tratados y a menudo álgidos por su carácter político y social, y por haber intervenido de manera activa en los debates sucedidos a través de los años en torno a la cultura nacional y regional.<sup>2</sup>

---

2) Este artículo se centra en un conjunto de films realizados en torno a ciertos conflictos de orden político, económico y social. Sin embargo, es posible visualizar otro tipo de quiebres y rupturas en películas de género y protagonizadas por actores que se ajustaban a los prototipos y modelos de conducta establecidos. Uno de estos casos es *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949), encabezado por Mirta Legrand y Fernando Lamas, en el cual se incorporan el travestismo y la confusión sexual, temas muy poco habituales en el cine argentino. Otros films centrados en intrigas de carácter sentimental (*Los caranchos de la Florida*, Alberto de Zavalía, 1938; *El inglés de los güesos*, Carlos H. Christensen, 1940; *Valle Negro*, Carlos Borcosque, 1943) coinciden en exponer una modificación sustancial en el momento de la clausura narrativa, eliminando el cierre positivo o alentador de las historias.

En una serie de artículos precedentes y especialmente en mi tesis de doctorado, me detuve en el análisis de la nacionalización y/o regionalización de las historias y personajes, una de las decisiones que reúne a los cuatro realizadores mencionados, y para lo cual implementaron algunas estrategias peculiares. A saber: a) la elección de nuevos espacios dramáticos que se extienden desde la pampa argentina, a los latifundios del noroeste del país y la región patagónica; b) el empleo de locaciones y de una práctica que implicaba el uso expresivo del entorno y una planificación rigurosa de las situaciones; c) la elección de nuevos materiales narrativos de base – con especial atención en los modelos realistas, la gauchesca y el drama rural –; y d) el diseño de un sistema de personajes sostenido por un protagonista y un entorno social activos.<sup>3</sup> En el presente trabajo me interesa ampliar la perspectiva que discute las nociones de “homogenización” y “estandarización” de los relatos en el período clásico-industrial a favor de las de “diferenciación” y “diversificación” de la producción, centrándome en otros dos criterios que convocan y distinguen de forma periódica a los realizadores tratados. Referido al posicionamiento de los artistas en el campo cinematográfico, el primero de ellos es la reflexión sobre la promoción y la consolidación de algunas nuevas categorías (“cine nacional”, “cine formativo”, “cine de expresión”). Este problema aparece en las múltiples y variadas entrevistas y notas publicadas por estos directores en periódicos, revistas y libros especializados, articulando en ellas un discurso crítico-teórico novedoso sobre los films. Asociado a esta perspectiva de avanzada sobre el medio y el arte cinematográfico, el segundo aspecto es la frecuente “documentalización” de escenas y secuencias, una práctica que pone de

---

3) Para conocer el desarrollo de estos puntos es posible leer: Ana Laura Lusnich, *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine Argentino*, Buenos Aires: Biblos, 2007.

manifiesto los usos distintivos del lenguaje cinematográfico y un especial interés por cuestionar el canon imperante en el cine ficcional de entonces.

### **Por un cine didáctico, formativo y de expresión**

En los años del cine clásico, Mario Soffici, Lucas Demare y Hugo del Carril – y en menor medida Alberto de Zavalía – intervinieron en reportajes, comentarios y textos breves editados en periódicos de tirada masiva y en revistas especializadas. Interpretados de forma conjunta, se trata de escritos que registran la circulación temprana de una serie de temas que ocuparán el centro de las discusiones del cine y la cultura posteriormente, en los años '60 y '70 con mayor fuerza. Los directores, sin tapujos, aunque de manera esquemática y variable aún, se interesan en esta etapa temprana por un tipo de cine que “informe” y “forme” a los espectadores, y que gire fundamentalmente en torno a la conformación de un cine testimonial y comprometido con las coyunturas históricas.<sup>4</sup> Desligándose de algunos parámetros del cine de carácter espectacular – aquel que en palabras de Hugo del Carril fagocita a los espectadores con sus personajes cautivantes o las historias de corte melodramático –, se persigue un cine reflexivo, que en los intersticios del relato deje entrever la voz o la perspectiva del realizador.

---

4) En otros escritos desarrollé la idea que sostiene que el cine político y social realizado en Argentina comprende una serie de manifestaciones y etapas iniciales que priorizan la exhibición y el testimonio de los conflictos, para luego orientarse a la participación o la intervención concreta y directa en las coyunturas políticas y sociales. De esas fases tempranas son exponentes los directores estudiados en este trabajo. Ver: Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Argumentando a favor de un cine formativo y permeable a la realidad histórica, Soffici, Del Carril y Demare enuncian una serie de ideas sobre la vigencia del cine nacional. Circunscriben esta denominación a aquel conjunto de películas que constituyen una realidad económica tanto como la materialización de valores genuinamente locales. Para estos directores, que se han formado y han realizado sus carreras cinematográficas en las primeras décadas del cine sonoro, la revalorización de la organización de tipo comercial-económico que sustenta producciones de costosos presupuestos y la existencia de un mercado amplio de espectadores son dos temas que reaparecen de manera recurrente en los distintos y sucesivos reportajes y notas, especificando con estas menciones su adscripción general – y prácticamente sin excepciones – al modo de producción hegemónico entre 1933 y 1956. Un sistema que implicaba a su vez la posibilidad de dedicar la abundancia presupuestaria a ciertas decisiones y necesidades concretas, como aquella por la que estos directores bregaban de realizar películas en locaciones y en parajes alejados de la ciudad capital. A gusto con una estructura comercial que aseguraba la concreción de proyectos creativos y de alto costo, es posible comprobar empero el esfuerzo que han depositado en encontrar algunas soluciones y directrices novedosas para el cine argentino, apartándose de esta manera del estado de cosas que primaba en esa etapa en vastos sectores de la actividad. Con estas motivaciones, defendieron una serie de aspectos productivos y estéticos puntuales. Recapitulando, estos fueron: a) el sostén económico del Estado; b) el mantenimiento de un mercado amplio – interno y externo – de espectadores; c) el interés por sumar la producción cinematográfica a la producción cultural local; d) el trabajo con capitales cuantiosos; y e) la calidad narrativa y de puesta en escena.

En las primeras décadas del cine sonoro el medio cinematográfico y la producción de relatos estuvieron en gran medida asociados a la

capacidad de convocar numerosos y variados segmentos de espectadores que acudían a las salas cinematográficas atraídos por las actrices y actores que conformaban el sistema de estrellas. También a la posibilidad de entretenerlos con historias generalmente positivas y reconfortantes (España, 2000). En este contexto, los directores estudiados (y todo un núcleo de productores, guionistas y actores) perfilaron otra dimensión del cine nacional, comprendiendo la estrecha relación entablada entre las obras y las series política, social y cultural. De alguna manera, fueron quienes impulsaron la inserción del cine en la producción intelectual de la época, adelantando algunas ideas que años más tarde convirtieron al realizador y a todos los agentes del campo cultural en un sujeto comprometido con las coyunturas políticas y sociales. En ese contexto, una obra bien hecha sumaba a la excelencia técnica la capacidad expresiva.

La discusión acerca de un “cine de espectáculo” y de un “cine de expresión” (términos que en algunas circunstancias oponían un “cine de entretenimiento” a un “cine de reflexión”, o un cine destinado a los sectores populares frente a otro diseñado para los sectores cultos), recorrió las opiniones de estos directores desde sus comienzos. Si en líneas generales los directores intentaron evitar o superar esta terminología mediante posturas sincréticas o conciliatorias, los cambios sucedidos en el campo del cine y la cultura en los años ’60 se tradujeron en fuertes diferencias. Desde ese momento en adelante se enfrentaron concepciones radicales sobre el medio y el rol de los creadores implicados. En 1962, la revista *Panorámica* del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, sita en la provincia de Santa Fe, Argentina, publicó una entrevista colectiva en la que participaron Ernesto Arancibia, Mario Soffici (dos directores emblemáticos del cine clásico argentino), Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, David Kohon, Rodolfo Kuhn y Manuel Antín (representantes de las nuevas ideas y direcciones que asumiría

nuestro cine desde mediados de los años '50). Si bien el tema convocante era la opinión sobre la crítica y los medios especializados, la entrevista se inclinó por otro, instalado por Torre Nilsson en el momento en que -de forma provocativa, y presentándose como uno de los voceros de la desarticulación del modelo clásico y del cine institucional- contrapuso el cine de expresión al cine de espectáculo, haciendo extensivas estas denominaciones a tipos de crítica y de espectadores.

Cuando Nilsson proclamaba: “el cine espectáculo requiere del crítico una función meramente informativa; el otro puede no necesitar de la crítica (...) pero sí puede exigir de ella cierta profundidad de análisis, capacidad polémica, compromiso”<sup>5</sup> delimitaba con sus afirmaciones una línea divisoria entre dos formas de hacer cine: la que privilegia la participación de críticos y espectadores culturalmente formados (el nuevo cine que se genera desde mediados de la década del 50 en Argentina y en otros puntos numerosos del planeta), otra que se orienta a los sectores populares, que en su mayoría evitan las polémicas y las críticas (el viejo cine gestado en los estudios, en palabras de Nilsson). Frente a estos planteos, Mario Soffici ofreció una visión alternativa en la cual reaparecían con fuerza sus reflexiones pasadas, al asociar el medio cinematográfico y sus alcances en la esfera pública a la propuesta de un espectáculo cultural capaz de reunir dos valores: el entretenimiento y la formación general del público. Soffici respondía entonces a Nilsson en esa misma nota: “¿No piensa Torre Nilsson que una distinción tan tajante como la que

---

5) Los datos editoriales de la entrevista son: S/F, “Una pregunta para seis respuestas”, *Revista Panorámica* No 3, Ed. Documento, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, abril de 1962. La lectura de los medios especializados de la época dan cuenta del surgimiento de una nueva generación de realizadores. Algunos de ellos, como fue el caso de *Primera Plana* los hizo conocer y difundió sus obras. Las opiniones de los críticos y comentaristas no fue en los años '60 unívoca. En algunas oportunidades fueron catalogados como frívolos o indiferentes; otras veces se les adjudicó la renovación del lenguaje cinematográfico.

usted formula puede fomentar la creación de bandos opuestos en el cine nacional?”. A continuación, enfatizaba: “A lo sumo entiendo que debe distinguirse entre un buen cine y un mal cine. Mi aspiración personal sería realizar films que entretuviesen y que además fuesen válidos, profundos”.

Como es posible apreciar, las opiniones y reflexiones de estos directores facilitan localizar los vaivenes históricos y la manera en que sedimentaron ciertas ideas articuladoras del pensamiento individual y colectivo en torno del cine. Más aún, por lo expuesto, podrían ser comprendidas como las vertientes más progresistas o renovadoras de la fase clásica. Recordemos al respecto aquellas palabras vertidas por Soffici y recopiladas por el periodista Mario Grinberg, que creemos sintetizan la concepción de la idea ascendente de compromiso con el medio local y con la región latinoamericana tal como la comprendieron estos realizadores en los años '40 y '50: “En el cine argentino hemos llegado al momento de empezar a dar contenido y que las películas no sean solamente forma, imagen fotográfica, movimiento de cámara y música. El cine argentino se salvará con contenido y personalidad. Es la voz de orden” (Soffici en Grinberg, 1993: 12 - 13).

Con el correr del tiempo la discusión acerca de la conformación del cine nacional se intensificó. Mario Soffici y Hugo del Carril – ambos con funciones en el Instituto Nacional de Cinematografía en los primeros años de la década del 70 – se constituyeron entonces en voceros de una serie de ideas que reorientaron el concepto hacia una dirección distintiva de la señalada. A comienzos de esta década, en el momento en que asumía la presidencia Héctor Cámpora y se organizaba el regreso de Juan Domingo Perón al país, Soffici y Del Carril emitieron numerosas declaraciones en las se precisaba el devenir del cine argentino con films de corte nacional y popular. También se tramaban las propuestas de aquellos directores que a lo largo del tiempo se habían destacado por desarrollar en sus películas

temas y conflictos de orden político y social. En 1973, en el preciso momento en que Soffici asumía la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía reemplazando en el cargo a Hugo del Carril, dejó en claro cómo organizaba la genealogía de figuras y películas que en el curso de la historia insistieron en la búsqueda de un cine con características propias, apelando a libros y temas nacionales. Dicha genealogía se extendía desde los albores del cine sonoro (con las realizaciones de José Agustín Ferreyra) a los años '50 y '60, siendo en estas etapas la línea nacional representada por Fernando Birri, Lucas Demare, Lautaro Murúa y Leonardo Favio. Del Carril enfatizaba: "Ellos han marcado rumbos: si tuviera que decidirme por tres películas modelo en la historia de nuestro cine, creo que elegiría *Los inundados*, de Birri, *Crónica de un niño solo*, de Favio, y *Alias Gardelito*, de Murúa". (Soffici en Oppenheimer, 1973: s/p).

Se trata de un recorrido que se corresponde con una concepción amplia y sumamente difundida de la cultura nacional y popular, resumida en 1984 por Hugo del Carril en una breve respuesta que ofreciera al periodista Carlos Ulanovsky: "Nacional es todo lo que tenga cercanía a lo nuestro; popular, la palabra ya lo dice, es todo lo que llegue a la masa". (Del Carril en Ulanovsky, 1984: s/p).

Pensando la actividad como una sumatoria de voluntades, quizás intuyendo el rol cumplido en un futuro cercano, los realizadores también se interesaron en aclarar el lugar ejercido no sólo por los directores sino también por los productores que distinguían otras formas de realizar cine y de implicar al espectador en una práctica cultural. La exigencia de un rol activo de los artistas se registra en varias declaraciones de Hugo del Carril, quien partidario y propulsor de la doctrina peronista, pedía a los realizadores un compromiso real con los sectores populares y con las ideas políticas en general. En 1980 decía:

La gran masa es el pueblo trabajador, es él quien nos forma y nos lleva a un determinado destino (...) Nadie puede darle la espalda al pueblo (...) Yo creo que nosotros los artistas, somos los más obligados políticamente, porque debemos luchar por el bienestar de ese pueblo que nos ha encumbrado y llevado al éxito.<sup>6</sup>

Del Carril, pocos años más tarde, precisaba su definición sobre las capacidades del cine como medio de formación y de información privilegiado, brindando varios argumentos sobre el destino del mismo en el período abierto en 1983: “El cine es el instrumento indicado para orientar y para definir cosas. Considero que una de las informaciones más precisas el pueblo las puede captar mediante el cine” (...) Que el cine se ocupe de describir los problemas que acosan a la nación, de buscar solución a todo eso y denunciar todas aquellas cosas que se consideran anormales”.<sup>7</sup> Como es posible observar, los directores incorporan en estos textos un conjunto de nociones y de ideas que más que un acto de rebeldía, pueden comprenderse como la manifestación de una voz personal y progresista sobre la actividad.

### **Los usos diferenciales del lenguaje cinematográfico: la documentalización de escenas y secuencias**

El segundo de los temas que me interesa desarrollar y que dialoga de forma directa con la cosmovisión del cine expuesta por los directores estudiados, es la inclusión en varias de sus producciones de escenas o fragmentos “documentalizados”. De acuerdo con otras características

---

6) S/F, “Es culpa del Estado. Hugo del Carril visitó a Luis Sandrini y formuló explosivas declaraciones sobre actualidad”, *Crónica*, Buenos Aires, 2 de marzo de 1980.

7) Ver: Nancy Sosa, “La crisis del cine (III). Hugo del Carril, de película”, *Movimiento*, Buenos Aires, julio de 1983.

señaladas de las películas (la regionalización de las historias, la presentación de conflictos de orden económico y social, el trabajo en escenarios abiertos y naturales, la pérdida por parte de los personajes de ciertos rasgos externos vinculados al sistema de estrellas), esta documentalización de escenas y secuencias puede ser interpretada formando parte del interés general de los directores por cuestionar o problematizar los parámetros del cine clásico-industrial, tensando en este punto los límites existentes entre los registros documental y ficcional. En cuanto a los resultados logrados, las imágenes suman gran fuerza expresiva y las situaciones dramáticas una inusual verosimilitud.

Si nos centramos en los títulos significativos estrenados por estos realizadores en las décadas de 1930, 1940 y 1950 (*Kilómetro 111*, Mario Soffici, 1938; *Prisioneros de la tierra*, Mario Soffici, 1939; *Malambo*, Alberto de Zavalía, 1942; *Tres hombres del río*, Mario Soffici, 1943; *Los isleros*, Lucas Demare, 1951; *Las aguas bajan turbias*, Hugo del Carril, 1952), una primera observación es que todos ellos poseen una estructura narrativa relativamente fija y un diseño espectacular similar. Se trata de largometrajes que combinan en su estructura narrativa dos tipos de intriga diferentes y de carácter complementario: a) la histórica, que desarrolla acontecimientos vinculados a conflictos de orden económico y social e incorpora índices de la realidad tratada, y b) la romántico-sentimental, en la cual de forma recurrente una mujer es disputada por dos o más hombres que representan valores morales y sociales opuestos o que actualizan con algunos matices los prototipos del héroe y del villano. Sintomática es al respecto la confrontación de los personajes en el caso de *Las aguas bajan turbias*, en la cual los hermanos Santos y Rufino Peralta se exhiben como la versión exitosa y fracasada, respectivamente, de la masculinidad: Santos se transforma en un líder comunitario, el segundo en un sujeto dramático que carece de los valores morales necesarios para superar el

estado de pobreza y abandono que caracterizaba a los peones mensú en los yerbatales norteños de la Argentina. El primero logra formar una familia, el segundo se relaciona con una mujer de mala vida con la cual no existe posibilidad de futuro.<sup>8</sup>

Por otra parte, los relatos se desarrollan a partir de escenas y secuencias elaboradas de forma disímil, exhibiendo al espectador “texturas audiovisuales de la realidad” (Nichols, 1997) diferenciadas. En primer término, se reconocen secuencias ficcionales – o ficcionalizadas –, que poseen un desarrollo y un tiempo interno particular, un momento de clímax dramático y una resolución con la consecuente distención de los conflictos. Estos fragmentos aparecen en su montaje y puesta en escena sometidos a recursos propios de la narración y la puesta en escena clásicas: *Kilómetro 111*, por ejemplo, planifica la puesta en escena contraponiendo la localidad pampeana de Kilómetro 111 y la ciudad de Buenos Aires a partir de oposiciones luminosas marcadas y de la polaridad que se genera entre los espacios cerrados y los abiertos (la luz diáfana y los paisajes exteriores expresan la bonanza del campo y de sus habitantes; los contrastes y la preeminencia de espacios cerrados cargan negativamente a la gran urbe); *Malambo* y *Las aguas bajan turbias* en sus secuencias finales, utilizan el montaje paralelo (al estilo de Griffith en *The birth of a Nation – El nacimiento de una Nación –*, 1915) en las escenas en que se enfrentan los patrones y los pobladores. Las películas incorporan asimismo los recursos tradicionales de la sobreimpresión, los intertítulos explicativos y una banda sonora con sentido dramático que alienta el curso de la acción. Más allá de estos fragmentos, siguiendo

---

8) En este punto, es necesario aclarar que el rol del héroe abarca en estas películas una serie de valores positivos que no sólo lo presentan como amante o padre de familia ideal sino también como un sujeto que lucha por la libertad y la igualdad económica y social de sus semejantes.

una dirección peculiar y muy cercana a ciertos registros provistos por el cine documental, en determinados tramos los relatos incluyen escenas o secuencias transicionales, descriptivas u observacionales destinadas a mostrar las actividades cotidianas (laborales o de esparcimiento) de los segmentos populares que protagonizan los films. O bien procurando caracterizar e identificar de forma muy cercana y directa los rasgos del contexto y del ambiente que determinan sus condiciones de vida.

Tanto el sistema narrativo comentado como los criterios de representación señalados visualizan sin lugar a dudas las tensiones existentes en esa fase del cine argentino entre dos orientaciones palpables: el apego a las normas instituidas y el interés por problematizarlas y encontrar caminos alternativos desde el punto de vista temático y expresivo (España, 1998). Si tenemos en cuenta el curso histórico del cine en el país y las peculiaridades textuales de los films, las hibridaciones y variaciones del canon ficcional estimuladas por los directores estudiados componen el eslabón que antecede -y mi juicio anticipa- los quiebres, ya insoslayables y radicales, sucedidos en los años '60 y '70 a la luz de los postulados de la Generación del sesenta y de los directores y colectivos de cine político.<sup>9</sup> Respecto de la funcionalidad que las escenas documentalizadas cumplen en el cuerpo de los relatos, es posible sostener que se extienden al menos a dos o tres motivaciones en particular. Las formas constructivas también

---

9) El historiador Claudio España sostuvo esta hipótesis al analizar una serie de películas realizadas especialmente desde fines de los años '40 hasta promediada la década siguiente. España centró su estudio en las rupturas de orden narrativo y enunciativo, con especial énfasis en las realizaciones de estos años de León Klimovsky (*El túnel*, 1951) y Leopoldo Torre Nilsson (*El crimen de Oribe*, 1949; *Días de odio*, 1953). Estos films aportaban la hipertrofia narrativa, acudiendo a procesos de fragmentación, opacidad y multiplicación de puntos de vista. Soffici, Demare, Del Carril y Zavalía, unos años antes, disienten del orden clásico componiendo otro conjunto de rupturas. Ambas perspectivas de análisis posibilitan conocer las dimensiones que van adoptando aún en la etapa clásica-industrial las tensiones y disputas creadas entre las fuerzas de la tradición y la modernidad cinematográficas.

varían, demostrándose la permeabilidad de los films respecto de algunas de las modalidades que han pautado al cine documental.

Una primera motivación inscripta en estas escenas y fragmentos consiste en hacer ingresar el contexto histórico de referencia y las condiciones sociales y económicas que padecen los individuos y grupos humanos. Aquí los films focalizan en las prácticas económicas del sistema latifundista que en los siglos XVIII y XIX predominó en las provincias del norte argentino, en las zonas de las grandes plantaciones de caña de azúcar, yerba y algodón, o con la tala forestal a gran escala, destacando la explotación de los trabajadores activos tanto como el desamparo de los ancianos o enfermos que quedaban aislados del sistema. Constituyendo otra variante, otro conjunto de películas se centra en la dependencia que los colonos agrícola-ganaderos vivieron en la región central del país (las provincias de Buenos Aires, La Pampa y Santa Fe), sujetos en sus ventas y traslados de materias primas a los monopolios ferroviarios y empresariales sitos en las ciudades capitales. A esta actitud que facilita mostrar las contradicciones entre diferentes segmentos sociales y de poder, se suma la intención de materializar a través de imágenes y sonidos las tensiones que existen entre los individuos y su ambiente geográfico. Así, cobra primacía la visión de una naturaleza indomable, muchas veces con condiciones climáticas extremas, e incluso el protagonismo dramático de algunos elementos naturales entre los que se encuentran el agua, el viento y el fuego.

Ahora bien, si estas escenas o fragmentos inciden en la potencia indicial y/o referencial de las historias y personajes, asociándolas de manera clara y directa a coyunturas históricas reconocibles por los espectadores o a espacios emblemáticos de la Argentina, es factible a su vez determinar que responden a formas constructivas específicas. En líneas generales, se trata de situaciones que establecen en la serie narrativa un hiato, una interrupción

momentánea en el desarrollo de la historia, para dar paso a una exhibición o descripción de las condiciones sociales, económicas y ambientales en las que viven los individuos. En estos momentos, las situaciones adoptan una textura audiovisual de la realidad distintiva a la proporcionada por el cine ficcional tradicional, recurriendo a procedimientos que sistematizaría el documental observacional (Nichols, 1997). En los films, el registro de las labores cotidianas y de esparcimiento de los sujetos dramáticos se realiza mediante planos generales, en profundidad de campo, o con panorámicas que recorren el entorno. Generalmente se trata de escenas diurnas, filmadas con luz natural o con un leve refuerzo de iluminación. Se potencia la impresión de una temporalidad auténtica, e incluso se compensan el empleo de sonidos del ambiente y de una banda musical de acompañamiento, de carácter instrumental. Si se toman como ejemplos emblemáticos las escenas que describen las tareas diarias de los peones del yerbal en los films *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, y si se suman aquellas que van marcando el moroso traslado de la embarcación por el río Paraná en *Tres hombres del río*, la observación suma la inacción de los personajes (los desempeños no inciden en estos casos en la progresión de la historia ni hacen avanzar los conflictos; por el contrario los aplazan temporariamente) a la ausencia de intervención del realizador, cediéndose el control a los acontecimientos que se despliegan delante de la cámara. A su vez, más allá de esta organización relativamente estandarizada, es interesante hacer notar que los films exploran otras posibilidades realmente creativas de la modalidad observacional. *Malambo*, de Alberto de Zavalía, compone el drama de la explotación rural en un obraje situado en la provincia de Santiago del Estero. En esta oportunidad, las escenas de cuño observacional se relacionan con algunos de los parámetros del documental de vertiente etnográfica, usualmente practicado por la antropología con los objetivos de registrar las conductas

y costumbres humanas (Campo, 2010). La presencia de algunos recursos propios de la ficción, dan por resultado sin embargo una materialidad híbrida, de mezcla, cercana a la procurada por Robert Flaherty en *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*, 1922). Como expresara Marc Piault (2002) respecto del film de Flaherty, el film argentino parece contener elementos del cine etnográfico (la construcción espacio-temporal realista, la compresión de los individuos a partir de su entorno, la condensación de los datos socio-económicos mediante una aguda observación)<sup>10</sup>, a los que se suman otros propios de la ficción: la puesta en escena planificada, las tonalidades de sesgo hiperrealista, la presencia de actores que construyen personajes tipificados -hachero, madre abnegada, enamorada sufriente- que asimilan los datos del contexto. *Los isleros* redobla la apuesta al montar en toda una serie de escenas que se van intercalando a la línea de acción una banda visual de tono observacional (el registro del curso que el agua va adoptando en los ramales del río Paraná) con un relato *off* (una voz masculina a través de la cual se personifica al río). En estos tramos del relato, la observación incluye una cámara distante, la oscilación entre planos generales y planos cercanos, un sonido ambiente en primer plano y una voz que se comporta como testigo omnisciente y omnipresente de las penurias y alegrías que viven los habitantes de las islas en la parte norte del Delta del Paraná.

Más allá de los fragmentos de signo descriptivo–observacional analizados, aparecen en estas películas una serie de situaciones de carácter diegético, en su mayoría formando parte de las fases de clímax dramático o clausura, que captan los hechos de manera urgente y directa. El montaje de

---

10) Anna Grimshaw y Amanda Ravetz (2009) sostienen que, a diferencia del documental observacional puro, el cine etnográfico lleva adelante una búsqueda más explícita de los datos ambientales, sociales y económicos de los grupos humanos. Asimismo, en numerosas ocasiones establece una relación estrecha con los individuos, e incluye entrevistas o participaciones de los mismos.

planos muy breves, las múltiples posiciones de cámara, la presencia de un narrador que se comporta como testigo presencial de los acontecimientos, componen una textura audiovisual alternativa de la realidad, desplazando aquella impuesta por el cine clásico. Históricamente, en Argentina, esta anotación apremiante del lenguaje cinematográfico en el registro de los acontecimientos se presentó en dos ejemplos del cine silente que se destacan por mixturar la ficción y el documental,<sup>11</sup> para luego tener su pico máximo de expresión en los films político-militantes de los años '60 y '70, ya en realizaciones de cuño documental (*La hora de los hornos*, Cine Liberación, 1966-1968; *Ya es tiempo de violencia*, Enrique Juárez, 1969, entre otros ejemplos paradigmáticos de la época). Del corpus estudiado en este trabajo, respetando algunos de los códigos del cine ficcional en cuanto a planificación y crescendo dramático, el fragmento de la inundación de *Los isleros* provee al espectador un registro inmediato de los hechos, creando la sensación de que la cámara ha llegado a registrar una situación que está sucediendo en tiempo presente. La supresión de los diálogos, la puesta en un primer plano de audición de ruidos y sonidos pertenecientes a la naturaleza (viento, crujido de las ramas, mugidos de las vacas, agua corriendo en toda su potencia) y la oscilación de la cámara que no logra mantener un emplazamiento fijo o inalterable, son aspectos que definen estas prácticas documentalizantes. En la secuencia de *Los isleros*, a su vez, algunos movimientos oscilantes de la cámara y el juego de acercamiento y distanciamiento respecto de los sujetos dramáticos o de las situaciones, son estrategias que inciden en la ruptura

---

11) La secuencia de *El último malón* (Alcides Greca, 1918), en la cual se enfrentan los indios mocovíes y los pobladores blancos de la localidad de San Javier, sita en la provincia de Santa Fe, en el año 1914, y las escenas que en *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919) registran la huelga de los obreros de un frigorífico ubicado en Buenos Aires, tienen ambas una inscripción diegética y se presentan a la vista de los espectadores como crónicas que captan los hechos de manera urgente.

de la continuidad narrativa en un sentido estricto. Otro ejemplo singular que adhiere a este tipo de organización y uso del lenguaje cinematográfico es aquella que, en *Kilómetro 111*, atestigua la decisión de los colonos de quemar las cosechas como medida de protesta frente a los atropellos de los transportistas y acopiadores de granos. El motivo del fuego en esta secuencia interviene en la pérdida de nitidez de algunas de las imágenes, ganándose sin embargo verosimilitud y potencia expresiva.

### A modo de conclusión

En el presente trabajo me centré en un conjunto de realizadores y de films que cuestionaron la norma estética-ideológica del cine clásico (Aumont y Marie, 2006)<sup>12</sup> anticipando con estas actitudes la desarticulación de todo el sistema industrial sucedida en Argentina desde fines de los años '50 en adelante.

Fue de mi interés señalar que la circulación de ideas innovadoras sobre el medio cinematográfico y su inserción en la cultura y la sociedad de la época, tuvo su origen en los años de desarrollo del cine clásico, en torno de los directores estudiados y de sus filmografías. Fue necesario aclarar, a su vez, que se trataba de directores permeables, en distintos grados de intensidad, a las coyunturas políticas, económicas y sociales que atravesaron vastos segmentos de trabajadores a lo largo del tiempo, y que sus realizaciones incidieron en la visibilidad creciente de los grupos

---

12) Jacques Aumont y Michel Marie mencionan que, durante cierto tiempo, la norma estética-ideológica del cine clásico hollywoodense fue reducida al ideal de “transparencia”, para luego incluir la necesidad de comunicar una historia con eficacia, valiéndose de una serie de elementos estilísticos complejos y variados: montaje en continuidad, centrado figurativo en el plano, convenciones relativas al espacio y al punto de vista, unidad escénica, actualización del *raccord* entre planos, entre otros aspectos.

marginados o explotados. Prolíficos en su actividad, participaron de los debates sucedidos en torno a la cultura y el arte nacional construyendo a lo largo de los años un discurso personal y colectivo a través del cual expusieron su perspectiva sobre la vigencia y el destino del cine nacional. Uno de los aspectos de mayor novedad radicó en haber enaltecido de forma equivalente los valores propios de un espectáculo de alto costo y de una factura técnica de calidad, con aquellos que ofrece una obra capaz de informar y formar a los espectadores.

Respecto de las elecciones espectaculares y de los matices que adquiere el lenguaje cinematográfico, las películas recurren a recursos y modalidades que provienen del cine ficcional y documental. Como efecto de corpus, la convergencia en la estructura de los relatos de ambas prácticas ofrece texturas realmente heterogéneas e innovadoras. Ahora bien, si se tiene en cuenta la etapa histórica en la cual estos films se concretan; más aún, si se comprende que el modelo clásico-industrial ha tendido a unificar criterios y a gestionar una ideología de representación relativamente estándar, la inclusión de mecanismos propios del cine documental dejan en claro que las intenciones de estos realizadores abarcan la confrontación a las normas hegemónicas tanto como la experimentación.

## Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires: La Marca.
- CALISTRO, Mariano; CETRANGOLO, Oscar; ESPAÑA, Claudio; INSAURRALDE, Andrés; LANDINI, Carlos (1978), “Mario Soffici. Realizador”, *Reportaje al cine Argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires: América Norildis Editores.

- CAMPO, Javier (2010), “El arte de la observación. Algunos documentales latinoamericanos recientes” en *Cine Documental*, n. 1, Buenos Aires. Disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_01.html)
- ESPAÑA, Claudio (1998), “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta” en *Nuevo texto crítico*, año XI, n.21/22, California: Stanford University.
- ESPAÑA, Claudio (2000), *Cine Argentino - 1933-1956. Industria y clasicismo*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GRINSHAW, Anna y RAVETZ, Amanda (2009), *Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life*, Bloomington: Indiana University Press.
- GRINBERG, Miguel (1993), *Mario Soffici. Los directores del cine Argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- LUSNICH, Ana Laura (2007), *El drama social – folclórico. El universo rural en el cine Argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- MARANGHELLO, César; INSAURRALDE, Andrés (comps.) (2007), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- OPPENHEIMER, Andrés (1973), “Cine argentino: el camino hacia una cultura nacional. Reportaje a Mario Soffici, flamante director del Instituto de Cinematografía” en *Revista Siete Días*, Buenos Aires, pp.36-38.

- ORTEGA, María Luisa (2005), “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación” en Casimiro Torreiro y Josetxto Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp.185-217.
- PIAULT, Marc (2002), *Antropología y cine*, Madrid: Cátedra.
- S/F (1962), “Meridianos de nuestro cine en la opinión de Mario Soffici” en *Correo de la tarde*, Buenos Aires, 8 de enero.
- S/F (1962), “Una pregunta para seis respuestas” en *Revista Panorámica*, n.3, Santa Fe, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, abril.
- S/F (1980), “Es culpa del Estado. Hugo del Carril visitó a Luis Sandrini y formuló explosivas declaraciones sobre actualidad” en *Crónica*, Buenos Aires, 2 de marzo.
- SOSA, Nancy (1983), “La crisis del cine (III). Hugo del Carril, de película” en *Movimiento*, Buenos Aires, julio.
- ULANOVSKY, Carlos (1984), “Creo firmemente en el legado de la decencia” en *Clarín*, Buenos Aires, 29 de julio.

## Filmografía

- Kilómetro 111* (1938), de Mario Soffici.
- Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici.
- Malambo* (1942), de Alberto de Zavalía.
- Tres hombres del río* (1943), de Mario Soffici.
- Los isleros* (1951), de Lucas Demare.
- Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril.

# **EL ORDEN CONCILIADO FRENTE A LAS VOCES DISIDENTES. UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL INSTITUCIONAL EN LA ARGENTINA DEL PERONISMO Y EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL ALTERNATIVO DE LOS AÑOS SESENTA**

Javier Cossalter\*

**Resumo:** A partir da análise das qualidades específicas do curta-metragem e levando em conta a tipologia das identidades ressaltadas, a enunciação e as formas de expressão utilizadas, os objetivos e os circuitos de exibição, o presente artigo propõe um estudo comparado entre um corpus de curtas documentais do período do governo de Juan Domingo Perón (1946-1955) e uma seleção de breves documentários dos anos 1960, com o objetivo de discernir as particularidades de cada prática e reconhecer as potencialidades do dispositivo curta-metragem como veículo de apreensão do receptor.

**Palavras-chave:** Curta-metragem, documentário institucional, produção independente.

**Resumen:** A partir del análisis de las cualidades específicas del cortometraje, y teniendo en cuenta la tipología de las identidades resaltadas, la enunciación y las formas de expresión utilizadas, los objetivos y los circuitos de exhibición, el presente artículo propone un estudio comparado entre un corpus de cortos documentales del período de gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955) y una selección de films breves documentales de los años sesenta, con el objetivo discernir las particularidades de cada práctica y reconocer las potencialidades del dispositivo corto como vehículo de aprehensión del receptor.

**Palabras Claves:** Cortometraje, documental institucional, producción alternativa.

**Abstract:** Beginning with the analysis of the short film's particular qualities, and going on with the identities' typology, the enunciation and forms of expression used, the goals and exhibition circuits, this article proposes a comparative study among a corpus of documentary short films released during the presidency of Juan Domingo Perón (1946-1955) and a selection of documentary short films of the sixties, with the

\* Becario doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, 1602 Buenos Aires, Argentina. E-mail: javiercossalter@gmail.com

Sumisión del artículo: 2 de julio de 2013. Notificación de aceptación: 28 de agosto de 2013.

objective of distinguishing the specificities of each practice and recognize the potential of the short film dispositif as an instrument to reach the audience.

Keywords: Short film, institutional documentary, independent production.

**Résumé:** A partir de l'analyse des qualités spécifiques du film de court métrage, et en tenant compte de la typologie des identités qui en ressortent, de l'énonciation et des formes d'expression utilisées, des objectifs et des circuits de diffusion, cet article propose une étude comparative entre un corpus de courts métrages documentaires de la période de gouvernement de Juan Domingo Perón (1946-1955) et une sélection de courts métrages documentaires des années soixante, afin de discerner les particularités de chaque pratique et de reconnaître le potentiel de la forme courte, dispositif appréhendé comme un moyen de parvenir à toucher une audience.

Mots-clés: Court-métrage, documentaire institutionnel, production indépendante.

## Introducción

Apenas iniciada la presidencia de Juan Domingo Perón en junio de 1946, el gobierno implementó un programa económico que destacó la puesta en marcha de un impulso industrialista y una fuerte presencia del estado como productor. En palabras de Clara Kriger, “la industrialización se orientó hacia la complementación de la sustitución de importaciones con producción nacional y, para ello, los dos instrumentos clave fueron la política crediticia y la de protección a través de mecanismos cambiarios y comerciales”. (Kriger, 2009: 42). Por otra parte, la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa en octubre de 1943 – tendiente a regular las relaciones entre el estado y los medios masivos – anticipó el fuerte sesgo intervencionista que el estado adoptaría durante el gobierno de Perón en materia de comunicaciones. Poco a poco el cine se fue transformando en un vehículo de promoción y difusión de las obras de gobierno. En este sentido, “el cine documental y los noticiarios fueron considerados objetos culturales de una fuerte carga didáctica”. (Kriger, 2009: 105).

Hacia mediados de los años cincuenta, la política crediticia ilimitada junto con la baja calidad de las producciones artísticas derivó en un estancamiento de la industria cinematográfica. Tras la caída del gobierno de Perón se produjo una apertura cultural que desembocó en la explosión de una producción de tipo independiente o alternativa que enarboló las banderas de la renovación – tanto temática como expresiva. La fundación de las primeras escuelas de cine dependientes de Universidades Nacionales, la creación de talleres y seminarios, y los aportes de los cineclubes – en la formación, discusión y circulación de los films extranjeros – acompañaron el recorrido de una cinematografía que se desarrolló por fuera de los límites de la industria. De este modo, podemos rastrear una producción heterogénea de cortos documentales que rescataban las voces de sujetos y comunidades marginadas al tiempo que experimentaban con el lenguaje filmico.

Entonces, el propósito del presente trabajo consiste en realizar un estudio comparado entre un corpus de cortometrajes documentales de uno y otro período<sup>1</sup>, en pos de desentrañar las particularidades de cada

---

1) Dentro del corpus seleccionado se hará hincapié en algunos títulos, y otros serán mencionados y sobrevolados: *Rumbo a la Argentina* (1947) de Emelco; *Para todos los hombres del mundo* (1949); *Su obra de amor* (1953) de Carlos Borcosque; *Un largo silencio* (1963) de Eliseo Subiela; *La Pampa gringa* (1963) de Fernando Birri; *Puerto Piojo* (1965) de Rodolfo Freire y Luis Cazes; *Ceramiqueros de tras la sierra* (1965) de Raymundo Gleyzer; *Muerte y pueblo* (1969) de Nemesio Juárez. Se agradece al Archivo General de La Nación por facilitarnos el material audiovisual correspondiente al período de gobierno de Juan Domingo Perón.

ACLARACIÓN: en relación a los cortometrajes de la etapa peronista, cabe destacar que sólo centraremos nuestra atención en los films que según la categorización de Clara Kriger pertenecen al grupo de los “documentales tradicionales”. Dejaremos de lado en este caso los “docudramas”, puesto que estos últimos presentan una estructura más heterogénea y nuestro objetivo es confrontar dos tendencias opuestas en la utilización de dicho medio. Ahora bien, esta heterogeneidad del docudrama no lo equipara de ningún modo con la libertad expresiva del corto documental, ficcional y experimental de los años sesenta.

práctica, y con el objetivo de ratificar la premisa que entiende al film de corta duración como un dispositivo eficaz en la relación inmediata que se establece con el receptor. Mientras que los documentales del primer grupo ocultaban las marcas enunciativas para exponer de forma monolítica una realidad armónica y unificadora, los otros, en cambio, exhibían y reconocían – a través de múltiples perspectivas – una realidad parcial y fracturada.

De esta forma, luego de la puesta en juego de las principales cualidades del cortometraje y de un breve repaso contextual de cada etapa –en relación al cine y al corto en particular–, se procederá a realizar la comparación teniendo en cuenta los siguientes rangos de contraste: en primer lugar, la tipología de las identidades resaltadas; en segunda instancia, la enunciación y las formas de expresión utilizadas; por último, los objetivos y los circuitos de exhibición.

### **El film breve y sus especificidades**

Detengámonos unos instantes en las particularidades que nos ofrece el corto en cuanto a su estructura interna como así también en relación a sus potencialidades. Gran parte de la escasa teoría sobre el cortometraje centra sus estudios en el corto de ficción y principalmente en las cualidades del guión. Muchas de las características trabajadas no se corresponden necesariamente con nuestro objeto de estudio – como la trama simplificada, pocos personajes, menos diálogos con más subtextos, etc. –; otras podrían aportar algunas consideraciones: unidad temática, la condensación y concentración de la acción que imprime una intensidad mayor, y una historia que demanda la brevedad del relato necesaria para mantener cierta efectividad.

Por otra parte, hay autores que nuclean sus reflexiones alrededor del entorno y los alcances del film de corta duración, y sus potencialidades. Guadalupe Arensburg expresa que:

En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación. (Fernández y Vázquez, 1999: 155).

La libertad artística es el punto de partida a través del cual se construyen dichos postulados. En este sentido, Paulo Pécora hace hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que caracterizan al corto dentro del espacio de la producción independiente. Frente a la industria que encapsula al film breve y lo relega a una posición de “género menor”, Pécora afirma que: “cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380). Resistencia a la convención y refugio de nuevas ideas; pero también concientización y denuncia. Desde una perspectiva similar, Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997), postulan que el corto se define asimismo por la posibilidad de cambio y transformación, y el rol activo del espectador puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...).”

De este modo, mientras que algunos conceptos pueden aplicarse tanto al cortometraje institucional del peronismo como al corto alternativo de los años sesenta –la unidad temática, la condensación, bajos costos, la efectividad – otros refieren a nociones que se contraponen a las normas convencionales y oficiales – carácter democrático, libertad estética, renovación, espacio de resistencia – por lo que sólo se adecuan al corpus del segundo grupo. Veremos a continuación cómo se conjugan estos caracteres con las temáticas y propuestas que ambas tendencias intentaron plasmar.

### **Entre el noticiario y el film de denuncia: panorama del corto dentro del campo cinematográfico de los dos períodos**

En términos generales, la industria cinematográfica argentina se vio fuertemente determinada por la política protecciónista implementada durante el peronismo puesto que, en palabras de Kriger, “la misma se vio favorecida por la inyección de dinero proveniente del aumento del gasto público (...) y por la restricción de la exhibición de films extranjeros”. (2009: 42). En cuanto al primero, el estado otorgó créditos blandos con fondos considerables, a largo plazo. En relación al segundo, se obligaba a exhibir películas nacionales, y por sobre todas las cosas, se establecía la exhibición obligatoria de los noticiarios en todas las salas – principal vehículo de propaganda nacional que tomaremos a consideración en breve. Por otra parte, el estado imponía limitaciones ideológicas y económicas mediante el control sobre todo aquello que emitían los medios de comunicación, entre ellos el cine. Como expresa Kriger, no existió un aparato oficial de censura, pero sí un control sobre los contenidos, proponiendo leyendas aclaratorias o cambios en los guiones. Asimismo, podemos hablar de un segundo tipo de censura: la autocensura. Las

presiones que sufrían algunas productoras y el temor de no obtener los beneficios estatales, desembocaban en prácticas de autocensura.

Sin embargo, “desde el estado no se promocionó ninguna corriente estética en particular ni si crearon academias de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular” (Kriger, 2009: 100). Ahora bien, tanto los noticiarios y documentales institucionales – de corto y mediometraje – adquirieron una fuerte carga didáctica y se convirtieron en la principal fuente de promoción de las obras de gobierno y de modelación del prototipo de hombre de esta “Nueva Argentina” que el peronismo quiso construir. Los noticiarios locales eran generalmente producidos por empresas privadas pero que respondían al discurso oficial. Su duración variaba entre los cinco y los diez minutos y la estructura interna mantenía similitudes con las normas de la prensa escrita: bloques yuxtapuestos sin nexo temático y separadores que introducían las notas. Por lo general, omitían las fechas de lo acaecido para facilitar su reedición. En relación a los documentales institucionales Susana Allegreti describe a la perfección sus características:

En la mayoría de los casos, son producidos y realizados por las mismas productoras privadas que están a cargo de los noticiarios. En menor medida, hay otros que provienen de organismos de gobierno. Dichos documentales -cuya duración oscila entre los 10 y los 20 minutos- comparten con el noticiero el tipo de producción industrial debido a su carácter seriado, anónimo y a su formato estándar, así como su alcance masivo, ya que su exhibición se lleva a cabo en las salas cinematográficas. En cuanto a sus formas expresivas, estos documentales tampoco se diferencian de los noticiarios, a excepción de que están circunscriptos a un único tema. Sus contenidos están orientados hacia la propaganda política, la publicidad de empresas privadas (...). (Marrone y Moyano Walker, 2006: 27).

Generalmente, estos documentales contenían extractos provenientes de los noticiarios. A propósito de aquellos, Kriger distingue a los documentales tradicionales de los docudramas, y entre los primeros diferencia los que “documentan las obras realizadas, ya sea por instituciones estatales o paraestatales, como resultado de las políticas de estado del período” (Kriger, 2009: 113), de los que intentan difundir diferentes aspectos del partido peronista.

Como coda de este período, resulta pertinente resaltar que tales medidas protecciónistas – de beneficios y de exhibición obligatoria – tuvieron sus efectos dentro del ámbito cerrado de la industria cinematográfica, obturando las posibilidades de una producción de tipo independiente que nunca pudo encontrar su posición durante el gobierno de Perón.

A principios de los años cincuenta comenzaron a surgir los primeros talleres de cine, nucleando sus propuestas de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación. Pero es a finales de 1955, con la creación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, que se logró un paso importante dentro del ámbito de la producción independiente. La apertura de posibilidades, el afán por lo nuevo, la necesidad de formación y aprendizaje y de una ley que regulara la producción y exhibición de películas de cortometraje, convirtieron a esta institución en el principal pilar artístico y político del film breve durante esta nueva etapa. Asimismo, 1956 fue el año de fundación de las tres escuelas de cine con respaldo de Universidades Nacionales más importantes del período – La Plata, Córdoba y el Litoral. Estos tres centros de enseñanza fueron claves en la gestación y promoción de los nuevos valores, ya sea a nivel conceptual como en el terreno de lo material, así como también brindaron su apoyo económico para la realización de proyectos filmicos innovadores y críticos. Recordemos a su vez que el

Fondo Nacional de las Artes – creado en 1958 – otorgó créditos, subsidios y premios para la concreción de una gran cantidad de cortometrajes de carácter documental, ficcional y experimental.

La ley de Protección a la Cinematografía – conocida como decreto-ley 62/57 – aprobada en 1957, trajo aires de esperanza. Sin embargo, las reglamentaciones relativas al corto no fueron inmediatas ni eficaces. Nunca logró establecerse la obligatoriedad de exhibición y el estímulo al film breve fue parcial y discontinuo. No obstante, entre 1958 y 1965, el cortometraje alternativo vivió su época de mayor visibilidad, con un promedio de treinta cortos producidos por año.

En cuanto a los temas y a las formas de expresión, estos fueron muy variados. Las manifestaciones artísticas, las comunidades regionales, la ciudad, las costumbres, son algunos de los tópicos ensayados. La distinción tradicional entre ficción, documental y cine experimental pierde su operatividad debido al continuo intercambio entre dichas prácticas. Empero, a pesar de esta heterogeneidad estética, podemos reconocer dos grandes líneas rectoras dentro del cortometraje que se extiende de finales de los años cincuenta hasta mediados de los años setenta: por un lado, la autoconciencia y explicitación de las huellas enunciativas – autorreflexión proveniente de la modernidad cinematográfica –; por el otro, la temática de tipo social. La primera estuvo presente a lo largo de todo el período, y se puede evidenciar en el trabajo de experimentación con el lenguaje filmico: movimientos autónomos de cámara, encuadres inusuales, disyunciones espacio-temporales, puesta al descubierto del artificio. En relación al segundo, la perspectiva de abordaje varió entre la crítica, la contrainformación, la concientización, la denuncia y el llamado a la acción, evolucionando hacia una mayor radicalización en las formas a partir del golpe de estado acaecido en 1966.

Si bien encontramos algunas constantes que analizaremos en los apartados siguientes, no hubo una disposición estándar de duración en el cortometraje alternativo, así como tampoco se delineó una estructura homogénea de trabajo a seguir sobre los temas afines señalados con anterioridad.

### **Armonía y disrupción: la construcción de identidades**

A propósito del concepto de “identidad”, Rogers Bruckbaker y Frederick Cooper perciben que el término absorbe una multiplicidad de sentidos que hasta incluso pueden ser opuestos y contradictorios. Los autores describen cinco usos clave, de los cuales resaltamos dos que a nuestro parecer pueden servir de guía para el análisis propuesto. El primero: “Entendido como un aspecto central de ‘la conciencia del ser individual’ (individual o colectiva) o como una condición fundamental de la vida social, ‘identidad’ es invocada para nombrar algo pretendidamente profundo, básico, perdurable, o fundacional (...) es entendido como algo a ser valorado, cultivado, respaldado, reconocido, y preservado”. (2001: 9). Y el segundo: “Entendida como el producto evanescente de discursos múltiples y en competencia, ‘identidad’ es invocada para iluminar la naturaleza *inestable, múltiple, fluctuante, y fragmentada* del ‘yo’ contemporáneo”. (2001: 9-10). Claramente ambas definiciones se tensionan, puesto que mientras aquella fomenta una igualdad esencial, la otra rechaza la homogeneidad estable. Sin siquiera forzarlas es posible extrapolar ambas concepciones y aplicarlas respectivamente – la primera – a los cortometrajes institucionales del gobierno peronista y – la segunda – a los cortos alternativos de los años sesenta.

Como ya comentamos, los cortos documentales durante el gobierno de Perón estaban abocados a un único tema, y extraían imágenes de los noticiarios para formular a partir de allí el argumento a favor de la propaganda política. En relación a la estructura de los mismos, Kriger afirma que “se cimienta sobre la dicotomía que enfrentaba el ‘antes’, ligado a los males del antiguo régimen, al ‘ahora’, relacionado con lo que la Subsecretaría presenta como las soluciones de los viejos males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina”. (2009: 119). Es decir que se exhibe un presente que sostiene a una sociedad orgánica y armónica, y que gracias a las obras del nuevo gobierno es posible construir una identidad nacional, esencial, *fundacional* y *perdurable*.

*Rumbo a la Argentina* (1948) de la productora Emelco, pareciera no hacer tan evidente la distinción entre un antes y un ahora, sin embargo esta modalidad sería reemplazada por otra con las mismas implicancias: allá – Europa – el mundo quebrado y destruido por la guerra; acá – Argentina – un lugar sólido, fuerte y en progreso. El film comienza con una leyenda que expresa “... para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino...” seguido de las imágenes de Perón anunciando en el Congreso de la Nación la política inmigratoria del Primer Plan Quinquenal. Entonces, por un lado, como dijimos, el corto difunde una obra del gobierno. Por otro lado, intenta propagar la idea de una nación inclusiva con amplias posibilidades laborales, mediante el “convenio inmigratorio entre Argentina e Italia”. La *voice-over* – elemento que analizaremos posteriormente – contrapone constantemente la ruina del viejo mundo con la solidez local, reforzando en dicho discurso la identidad de una nación fuerte que crece, compuesta por trabajadores felices y armónicos – “la gran maquinaria del país que progres”; “la nación que avanza”. La banda de imagen redobla la apuesta de forma

redundante. Mientras la voz narradora expresa que “la Europa destrozada no les da oportunidad de reconstruir el hogar (...) y soñar con un mundo de paz”, en las imágenes visualizamos a los inmigrantes con sus cuerpos caídos en un paisaje desolador. Luego, en nuestro suelo, se los muestra en pleno proceso de inserción en la nueva sociedad que quiere “poblar al país de habitantes fuertes, dignos de mezclar su sangre en el magnífico crisol de nuestra raza”. Por último, podemos observar imágenes de máquinas en funcionamiento durante la jornada laboral, en donde se refuerza que estos inmigrantes “podrán ser felices trabajando al amparo de una sociedad justa y noble”.





Fotogramas extraídos del film *Rumbo a la Argentina*

En *Su obra de amor* (1953), de Carlos Borcosque, Panamericano, Argentina Sono Film, se “combina la difusión de la vida política de Eva Perón, con la propaganda de la obra realizada por la Fundación que lleva su nombre” (Kriger, 2009: 114), y se hace explícita la dicotomía pasado/presente, nuevamente mediante un discurso que se desempeña en los dos carriles: imagen y sonido. Mientras la narración expresa que Eva miraba “la injusticia social que había imperado hasta entonces”, percibimos imágenes de niños hacinados en los asilos y niños en el campo sin medios de transporte para ir a estudiar. Con la creación de la Fundación de Ayuda Social, “desde entonces jamás faltó una cama y un médico”. También observamos a los trenes sanitarios que llegan a lugares remotos, “a fin de que nadie se sienta olvidado por la mano de quienes juren velar por la felicidad de todos los argentinos”. Atendemos de este modo a una identidad nacional que homogeniza, que se presenta como una igualdad totalizadora que debe ser valorada y reconocida – en términos de Bruckbaker y Cooper – como una condición fundamental de la vida social. Y que trae como corolario la felicidad, la armonía de un mundo estable, sin fisuras. “Los niños pobres eran en aquel momento los desheredados de la suerte y la

fortuna. No sabían de sonrisa, de ternura, ni del placer de un juguete”, relata la *voice-over*. Eva creó entonces la ciudad infantil – imágenes de niños jugando y bailando. Luego se contraponen las imágenes de niños mal vestidos, cabizbajos a otros sonrientes con guardapolvos relucientes: “hoy la ciudad infantil en la capital de la república, abre sus puertas a todos los niños del país”. Lo interesante de esta puesta en escena de un presente orgánico es aquello que se oculta puesto que, como expresan Marcela Franco e Irene Marrone, “la resignificación de la obra de ayuda social de Eva opera a favor de la construcción de un mito que unifica en torno a su figura y habrá de servir en aquellos días para neutralizar a una oposición manifiesta en huelgas, descontento social y hasta en intento de golpe militar”. (Marrone y Moyano Walker, 2006: 135).





Fotogramas extraídos del film *Su obra de amor*

David Oubiña formula un postulado general acerca del cine de los años sesenta que puede sernos útil. Este expresa que: “en América Latina, la propuesta de un cine independiente se asoció con frecuencia a la afirmación de la identidad nacional, por un lado, así como a una estética de ruptura y un modo de producción alternativo, por otro”. (2008: 32). La segunda parte de la premisa queda evidenciada en primera instancia por la estética moderna, de experimentación con la estructura narrativa y el lenguaje filmico del cine independiente – donde podemos incorporar fácilmente al cortometraje argentino –, y en segundo lugar a través de los canales marginales de producción y circulación – financiamientos privados, subsidios, universidades, cineclubs. Ahora bien, la primera idea de esta proposición merecería una vuelta de tuerca en relación al corto local del período. No es la identidad nacional en sentido esencial y fundacional lo que se afirma aquí, sino una “identidad regional” que se entiende como tal – fragmentaria e inestable – y que se reafirma como parte de una identidad nacional dentro de un orden heterogéneo y por momentos desfavorable.

*Ceramiqueros de tras la sierra* (1965), de Raymundo Gleyzer está centrado en una comunidad de alfareros ubicada en el norte de nuestro país. Enfocado en el personaje de Alcira López, el corto muestra el funcionamiento total de este oficio que deben realizar los integrantes del pueblo para ganarse el pan. Todos los personajes son introducidos por un intertítulo con su nombre y son mostrados en cada una de las acciones que conforman sus tareas diarias. Puesto que las marcas enunciativas y la estructura del relato las analizaremos luego, sólo mencionamos aquí ciertos elementos que nos permiten recuperar el mensaje político que el film intenta construir: a partir de la presencia del periodista se le da voz a este sujeto marginal en el ámbito social – el trabajador rural. Por otro lado, la cámara capta a los niños trabajando, y a diferencia de los documentales peronistas, lo que se describe no es una situación del pasado que se encuentra ahora superada, sino una realidad presente y necesaria para la subsistencia de la comunidad. El tramo final del film expone de lleno el problema: la voz del periodista le pregunta a Alcira si cree que con esta película van a poder ayudarla, y ella responde que tal vez, pero que hasta ahora nadie los ha ayudado. La crítica se hace presente en esta puesta en acto de una identidad regional, marginal, en un mundo múltiple y fragmentario.





Fotogramas extraídos del film *Ceramiqueros de tras la sierra*

En *Puerto Piojo* (1965), de Rodolfo Freire y Luis Cazes, el relato se nuclea en torno al abandono del Puerto Piojo, al sur de la provincia de Santa Fe. La *voice-over* nos informa acerca de los problemas políticos que causaron la desaparición del puerto, y en contraposición a los cortos institucionales del peronismo – donde se ubicaba el mal en el pasado y el bien en el presente – aquí sucede lo contrario: el puerto conoció momentos de florecimiento cuando “la jurisdicción portuaria total no estaba en manos de la nación como en nuestros días”. El traspaso de jurisdicciones realizado en 1950 terminó con Puerto Piojo. Luego el corto se desarrollará de la mano del testimonio de un trabajador del puerto que cuenta cómo era la vida por aquel entonces, añorando tiempos mejores, al tiempo que observamos a este hombre en un paisaje inmenso y desolador, trasladándose en una embarcación precaria e inestable, sin instrumentos adecuados para llevar a cabo su vida laboral. “No se puede aguantar como estamos (...) hay que ver cómo sufre la gente” dice el personaje, que alude a las promesas incumplidas de los políticos de turno – “Ya estamos cansados de cuentos”. Nuevamente se rescata a un sujeto marginal que

Javier Cossalter

---

construye una identidad regional en tensión con la expresión nacional que muestra sus fisuras.



Fotogramas extraídos del film *Puerto Piojo*

## **Transparencia y opacidad: estructura del relato y formas expresivas**

En relación a la concepción del relato y los recursos utilizados para plasmar y exponer aquellas identidades elaboradas, son claras las diferencias entre los cortos de uno y otro período. Mientras que los documentales oficiales del peronismo tendían a ocultar las marcas enunciativas, conformando un discurso compacto, hegemónico, verdadero y sin fisuras – en consonancia con una identidad inclusiva y armónica –, los films alternativos de la década siguiente explicitaban el artificio, la convención, a través de una autoconciencia narrativa y una heterogeneidad estética – en sintonía con una identidad fragmentaria, dinámica y en tensión.

A propósito de los cortos institucionales, Kriger reflexiona al respecto:

Es interesante señalar que se caracterizan por sostener un discurso naturalista plagado de certezas. La consigna principal es mostrar la verdad de lo que ocurre, como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador ve la realidad. Con ese fin se ponen en marcha los recursos necesarios para ocultar la instancia enunciativa, es decir ocultar la selección arbitraria o intencionada de las imágenes y los temas que conformaban la realidad. (2009: 114-115).

Es decir que, si bien la mayoría de las imágenes eran extraídas del noticiario, estas se articulan de tal manera que constituyen un relato cerrado y orgánico. Y es justamente este el trabajo de la *voice-over* que, en los términos de Bill Nichols, se corresponde en esta modalidad del documental con la “voz de Dios”: “este tipo de documental se dirige directamente al espectador con una *voz desencarnada*, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica (...) se

caracteriza por emplear una retórica persuasiva que le permite establecer juicios ‘bien fundados’ sobre la realidad que presenta”. (Weinrichter, 2004: 36). Esta voz rectora instala un discurso que se pretende objetivo, no da lugar a la contradicción y en los ejemplos trabajados, funda su autoridad en la palabra, la imagen y las obras de Perón – el General y Eva. A su vez, la narración está amparada y respaldada por las instituciones de gobierno que, junto con la figura presidencial, legitiman la realidad conciliada que el film representa y transmite. En *Rumbo a la Argentina* “es Perón quien desde instituciones republicanas (el Congreso) planifica una Argentina de trabajo y progreso”. (Marrone y Moyano Walker, 2006: 160). Como ya comentamos anteriormente, en este film la *voice-over* contrapone a todo momento una realidad exterior devastada frente a un contexto local en crecimiento. No se aprecia en el recorrido del film ningún aspecto negativo de nuestra patria. El relator en *Para todos los hombres del mundo* (1949) afirma: “para todos los hombres del mundo que llegan a nuestra tierra, la institución que asegura el bienestar de todos los trabajadores del país que vengan de donde vinieran es la Secretaría de Trabajo y Previsión”. Si bien luego la Dirección General de Migraciones cambiaría de nombre y dejaría de responder a dicha Secretaría, desde el inicio se legitima nuevamente, a través el estado, la política inmigratoria sobre la cual versará el film. Y se trata de una inmigración más abierta que aúna a todas las razas, en consonancia con esta realidad inclusiva sobre la cual estuvimos trabajando. Una vez más aparece la imagen de autoridad en las instituciones de gobierno: “el film corporiza la idea de una república puesta al servicio de todos, a través de la imagen encuadrada simétricamente del Congreso de la Nación desde la Avenida de Mayo con un primer plano de un grabado de la justicia sobre las paredes del edificio de Tribunales” (2006: 164). La transparencia del relato que trascurre la conformación de esta sociedad armónica se completa con imágenes de

trabajadoras en la línea de montaje y máquinas de coser, y finaliza con el flamear de la bandera argentina, clausurando el discurso mediante un símbolo patrio nacional que pretende confundir el partido gobernante con una identidad nacional. *Su obra de amor* inicia con la iconografía de Eva como un ángel, y el relato se estructura de forma clásica con doce secuencias separadas por un claro signo de puntuación. Nuevamente la *voice-over* oficiala como guía informativa y persuasiva que reivindica aquello que ya analizamos: la obra de ayuda social de la Fundación Eva Perón. A esta presencia institucional se suma la propia aparición en imágenes de Perón y Eva junto a los niños. Por último, la sonrisa, la algarabía, el juego y la felicidad que en el presente posibilita el accionar de la institución social, presupone a su vez, en palabras de Marcela Franco e Irene Marrone, “concretar el anhelo de un pueblo feliz atendido afectuosamente por instituciones estatales” (2006: 135), y transmite una vez más la idea de un mundo armónico, transparente y monolítico.





Fotogramas extraídos de los films *Rumbo a la Argentina* y *Su obra de amor*

La multiplicidad de estrategias y formas expresivas utilizadas en el corto alternativo – desde la observación, pasando por el testimonio, las estructuras experimentales y las voces poéticas –, junto con la autorreflexión del médium cinematográfico proveniente de una modernidad filmica en ascenso, dan cuenta también de una pluralidad de identidades fragmentarias y en muchos casos disidentes. En el ejemplo comentado, *Puerto Piojo*, hay una *voice-over* –al igual que en los cortos institucionales– cuya función no es persuadir sino enmarcar una crítica, que será llevada adelante por los testimonios del trabajador. Las imágenes no redundan sobre las palabras del personaje sino que muestran –de forma autónoma – una realidad desalentadora y conflictiva: las formas precarias que este trabajador dispone para sobrevivir. La presencia del testigo y su denuncia hacia el sistema exponen una identidad entre otras, resaltando su marginalidad y falta de apoyo social. En *Ceramiqueros...* no sólo contamos con el testimonio de Alcira, sino que el periodista interactúa con el personaje mediante sus preguntas. Se hace evidente de este modo la convención y la arbitrariedad en la selección de los fragmentos. Asimismo, al final del cortometraje podemos observar una fotografía

del equipo de rodaje dentro de la comunidad de alfareros, explicitando claramente el artificio, sin borrar las marcas enunciativas. Como tampoco lo hace la cámara a lo largo del film: esta recorre y observa de manera autónoma las distintas acciones y objetos que componen a esta comunidad; contempla a los niños trabajando al tiempo que estos miran ingenuamente a la cámara – un acto de interpelación al espectador que rompe con el discurso transparente del film clásico –; y de forma autoconsciente resalta mediante primeros planos las manos –principal herramienta de trabajo – y los objetos producidos –aquellos que los mantiene vivos – en absoluta consonancia con el rescate y la denuncia frente a la falta de apoyo a esta comunidad regional y marginal. *La Pampa gringa* (1963) de Fernando Birri narra la historia de la identidad de la Pampa gringa inmigrante. A partir de un *collage* heterogéneo de materiales, como por ejemplo fotografías, filminas, dibujos y mapas, se recupera la memoria y la identidad de los inmigrantes de la zona de la Pampa en el centro del país. La estructura del relato es experimental. El mecanismo consiste en una sucesión de diapositivas; superposición de dos diapositivas, una que entra y otra que sale. Por momentos la cámara recorre esas imágenes fijas mediante *travelling* de acercamiento y movimientos horizontales, *zoom*, focalizaciones, movimiento rápido de acercamiento y alejamiento, retroceso de la imagen, cierre en iris – recursos que ponen de manifiesto el dispositivo filmico. La música folclórica típica de la región junto con versos de diferentes poemas que se despliegan bajo la forma de intertítulos, resaltan un tema nacional y popular desde una óptica estética novedosa. Para finalizar, *Un largo silencio* (1963), de Eliseo Subiela, coloca el foco de atención sobre la situación de los enfermos del Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres. Una *voice-over* narradora masculina comienza mencionando cifras –por ejemplo, los costos supuestos y reales de los enfermos. Luego, un largo *travelling* por las paredes del hospital

y por las camas de los enfermos, da pie a una segunda voz narradora – femenina – que toma un mismo tono expresivo y poético y que inicia un juego verbal, potenciando la expresividad de la banda de imagen. De esta forma, las voces dialogan: “Voz F: -Tengo miedo; Voz M: -*Miedo de qué?*; Voz F: -De no poder olvidar estas caras; Voz M: -Se olvidan; Voz F: También de eso tengo miedo.” A medida que avanza el film el movimiento de cámara se hace cada vez más constante, repitiendo una y otra vez la misma imagen – remarcando aquella autoconciencia narrativa: la cámara se pasea de lado a lado recorriendo a los hombres tras las rejas del portón. Los reiterados *travelling* verticales hacia arriba y hacia abajo, que muestran desde distintos ángulos al espacio que aúna a todos los enfermos, completan la gama de recursos utilizados. Finalmente se denuncia a aquellos que tienen que hacer algo y no lo hacen, y acto seguido se intercalan las voces con un discurso bifurcado: la voz masculina realiza un repaso por las cifras y los costos de manera segura y afirmativa; la voz femenina deambula por los deseos, posibilidades y necesidades de los enfermos. Una forma poética, expresiva y experimental de suscitar una crítica social frente a un sector necesitado.





Fotogramas extraídos de los films *Ceramiqueros de tras la sierra*, *La Pampa gringa* y *Un largo silencio*

### **Propaganda masiva y denuncia marginal: objetivos y circulación**

Llegando al trayecto final del recorrido hemos podido vislumbrar medianamente los objetivos perseguidos en los cortometrajes de ambos períodos: la propaganda de estado, la difusión de las obras de gobierno y el didactismo, en un caso; la crítica y la denuncia, en el otro.

En relación al corto oficial durante el primer momento, Kriger entiende que “su principio constructivo son las estrategias de persuasión, cuyos procedimientos no sólo tienden a difundir, sino a influir en el comportamiento del espectador, especialmente a partir de la redundancia

de imagen y sonido, la repetición y obviedad de lo emitido por las distintas bandas la aplicación de las tres reglas básicas: claridad, sencillez y homogeneidad". (2009: 115). Es gracias a las cualidades propias del cortometraje que pueden llevarse a cabo tales propósitos: la unidad temática y la concentración de la acción que le brinda una mayor intensidad – y que deviene de la brevedad del relato – permiten una conexión directa y efectiva con el receptor, que mantiene una atención constante y sobre el cual se pretende penetrar mediante esta concepción de una identidad homogénea, armónica y conciliada. Y aquí aparece el primer punto de contacto entre ambos objetos de estudio, puesto que es también a partir de esta efectividad en el vínculo con el receptor que los cortos alternativos del segundo momento plantean sus propuestas – totalmente distintas. Por supuesto, entran en juego otros caracteres como la libertad estética que deriva de la falta de condicionamientos comerciales y que lo convierten – junto con la efectividad sobre la audiencia – en un vehículo eficaz de acción y transformación social en diferentes gradientes. En *Puerto Piojo* se critica a los gobiernos de turno por la falta de atención a la zona portuaria, así como también se formula la crítica hacia la marginación de la comunidad alfarera en *Ceramiqueros de tras la sierra*. En *Un largo silencio* hay una denuncia explícita hacia la desatención de los enfermos, en el marco de una contrainformación de tipo poética, con datos fácticos. *Muerte y pueblo* (1969) de Nemesio Juárez – al cual le dedicamos únicamente estas líneas – trabaja en torno a la pobreza, el desempleo y la muerte en un pueblo de Santiago del Estero – nuevamente una identidad de tipo regional y marginal– y comienza con intertítulos blancos sobre fondo negro informando sobre los trabajadores golondrina. Los testimonios y los movimientos autónomos de cámara presentan un correlato con los cortos analizados, donde además se agregan planos congelados –autoconciencia narrativa. La voz de uno de los protagonistas que expresa: "si no se tiene

trabajo no se puede hacer nada” encuadra al film dentro de esta corriente crítica y de denuncia.<sup>2</sup>

Para concluir, agregamos un pequeño comentario sobre los canales de circulación de los cortos en cuestión, que vuelve a dividir las aguas. Los documentales institucionales durante el gobierno de Perón eran producidos por las empresas privadas que realizaban los noticiarios – Emelco en el caso de *Rumbo a la Argentina* y Argentina Sono Film en *Su obra de amor* – y respondían – al igual que aquellos – a un tipo de producción industrial, ya que poseían un formato estándar. Es decir que eran beneficiarios de todas aquellas medidas proteccionistas que el gobierno impulsaba, tendientes a favorecer a un cine nacional. Su alcance, a su vez, era masivo puesto que se exhibían en las salas cinematográficas. En relación a los cortos independientes, como su nombre lo indica, no dependían del estado y sus orígenes eran variados: *Puerto Piojo* y *La Pampa gringa* fueron financiados por la Universidad Nacional del Litoral; *Ceramiqueros de tras la sierra*, por la Universidad Nacional de Córdoba; *Un largo silencio* fue una producción del propio realizador; y la concreción de *Muerte y pueblo* se puede intuir que también corría por cuenta del director. Ninguno de estos films fueron exhibidos de forma comercial, ni beneficiados por una ley nacional – ya comentamos las vicisitudes que debió afrontar el corto en términos de exhibición obligatoria y estímulo a la producción. Ahora bien, la mayoría de ellos circularon de modo marginal y por momentos clandestino debido a una propuesta ideológica

---

2) Si bien cortometrajes alternativos de los años sesenta y setenta como *El hambre oculta* (1965) de Dolli Pussi; *Olla popular* (1968) de Gerardo Vallejo; *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974) de Raymundo Gleyzer, entre otros, llaman concretamente a las armas y pueden ser catalogados claramente como films políticos de denuncia, en esta oportunidad quisimos tener en cuenta cortos marginales que no han sido tan trabajados y que incluyen una gama variada de recursos y estrategias narrativas.

en oposición a las perspectivas políticas de los gobiernos de turno. Las mismas universidades, junto con el apoyo de los cineclubes y las organizaciones gremiales, organizaban proyecciones que generalmente culminaban con una charla-debate.<sup>3</sup>

### Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo hemos puesto al descubierto – a partir de las características propias y particulares del cortometraje; los contextos cinematográficos; la tipología de las identidades construidas; la estructura de los textos y las estrategias discursivas; los objetivos y los canales de producción y exhibición – las especificidades de los cortos documentales institucionales del peronismo y los films de corta duración alternativos de los años sesenta. Podríamos calificar rápidamente a unos y a otros con conceptos claramente opuestos: mientras que los primeros conformaban una identidad homogénea y armónica, los segundos fragmentaban y tensionaban; si aquellos se expresaban mediante un relato transparente de tipo clásico, estos utilizaban la opacidad del lenguaje en clave moderna; los cortos oficiales eran exhibidos masivamente en el circuito hegemónico, los cortos alternativos circulaban de forma marginal. Sin embargo, la comparación carecería de eficacia si sólo mencionáramos al pasar que la unidad común entre ambos es el hecho de compartir un mismo registro – cortometraje documental. Ahora bien, creemos férreamente que no se trata de un mero soporte, género –como muchos pretenden denominarlo –, o formato, sino que estamos en presencia de un dispositivo efectivo de

---

3) Para más información acerca del cine político en Latinoamérica se recomienda la lectura de: Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Altamira, 2009.

impacto sobre el receptor, a partir del cual se generaron y vehiculizaron fervientemente – en dos contextos sociopolíticos diversos– diferentes perspectivas de aprehensión del espectador: una de empatía, la otra de distanciamiento.

### **Referencias bibliográficas**

- BERGESE, Mariangel; POZZI, Isabel y RUIZ, Mariana (1997), “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, Año 1, n. 1, noviembre-diciembre.
- BIRRI, Fernando (1964), *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe: Prohistoria Ediciones.
- BRUCKBAKER, Rogers y COOPER, Frederick (2001), “Más allá de “identidad” en *Apuntes de investigación del CECYP*, Buenos Aires: Fundación del Sur, Año V n. 7.
- COOPER, Pat y DANCYGER Ken (1998), *El guión de cortometraje*, Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- FELDMAN, Simón (1990), *La generación del 60*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.
- FERNÁNDEZ, Lola y VÁZQUEZ, Montaña (1999), *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*, Madrid: Nuer Ediciones.
- KRIGER, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- MAHIEU, Juan Agustín (1961), *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

- MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes (comps.) (2006), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria, la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del puerto.
- OUBIÑA, David (2008), “Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina” en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 31-42.
- PÉCORA, Paulo (2008), “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Eduardo Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 377-389.
- WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

---

### Filmografía

- Ceramiqueros de tras la sierra* (1965), de Raymundo Gleyzer.
- El hambre oculta* (1965), de Dolli Pussi.
- La Pampa gringa* (1963), de Fernando Birri.
- Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974), de Raymundo Gleyzer.
- Muerte y pueblo* (1969), de Nemesio Juárez.
- Olla popular* (1968), de Gerardo Vallejo.
- Para todos los hombres del mundo* (1949), Edición Noticiero – Bonaerense (Instituto Juan D. Perón), Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.
- Puerto Piojo* (1965), de Rodolfo Freire y Luis Cazes.
- Rumbo a la Argentina* (1947), de Emelco.
- Su obra de amor* (1953), de Carlos Borcosque.
- Un largo silencio* (1963), de Eliseo Subiela.

## **LEITURAS**

**Lecturas | Readings | Comptes Rendus**

—

|

—

—

—

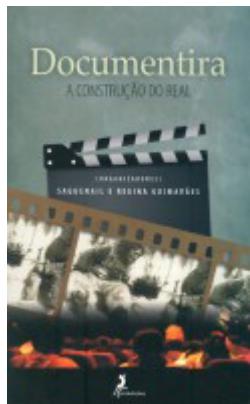
—

|

—

## DOCUMENTIRA – CONSTRUIR IMAGENS DO REAL

Manuela Penafria\*



Saguenail; Regina Guimarães (Orgs.),  
*DOCUMENTIRA – A construção do real*, Porto:  
Profedições, Lda, 2008  
ISBN: 978-972-8562-58-8

O livro *Documentira – A construção do real* é o reflexo (uma imagem, portanto) de um ciclo organizado por Saguenail e Regina Guimarães a convite do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que decorreu de 6 de março a 4 de abril de 2006.<sup>1</sup> Tratou-se de um Seminário Aberto intitulado: *A Construção do real. Documentarismo português: princípios e práticas*, com um programa composto por 14 sessões, cada uma delas consistiu na apresentação, exibição e discussão de documentários; no total foram exibidos 30

\* Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom-Laboratório de Comunicação Online. 6200-001 Covilhã, Portugal. E-mail: manuela.penafria@gmail.com

1) A data de 2006 foi retirada do Jornal de Notícias, uma vez que, no livro, não conseguimos identificar o ano das sessões. Disponível em: [http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=539742](http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=539742)

filmes. Inicialmente, Saguenail e Regina Guimarães foram convidados para apresentarem os seus próprios filmes, mas em boa hora decidiram alargar o programa e colocar os seus filmes em diálogo com os de outros cineastas portugueses, assim como com filmes de referência de cineastas estrangeiros; sendo que todos esses filmes foram organizados por sessões temáticas. O livro contém o programa, a ficha técnica de cada filme exibido, um texto de apresentação de cada uma das sessões e a transcrição das conversas havidas após cada sessão. Os cineastas que estiveram presentes nas discussões foram: Saguenail, Regina Guimarães, Sérgio Tréfaut, Rui Simões, Edgar Pêra, Boris Lehman, Catarina Mourão, Rob Rombout, Pedro Sena Nunes e Catarina Alves Costa.

O livro esclarece o diálogo subjacente a todo o programa. Nas páginas iniciais, Saguenail refere o Departamento de Sociologia da Universidade do Porto e o interesse em cruzar as interrogações da investigação científica com o modo “como os cineastas documentais constroem as suas hipóteses de real/social” (p.9). E, também, subjacente a todo o programa estará, pelo menos, alguma certeza e muitas questões.

A certeza manifesta-se na afirmação: “Em todos os casos, o documentário implica a escolha de um ponto de vista. Nesse sentido, é de essência porventura ficcional ou, no mínimo, subjectiva. A ‘neutralidade’ ou a ‘objectividade’ não passam de fachadas retóricas para dissimular o arbitrário ou o conformismo desse ponto de vista fundador.” (p.16). E, mais adiante (p.44), são especificados três fundamentos que orientaram o programa de cada uma das sessões e que justificam o título *A construção do real*. Em primeiro lugar, que “o trabalho do cineasta consiste em construir uma imagem do real. Uma imagem que nada tem a ver com a realidade. Porém as pessoas a quem essa imagem se destina – os espectadores – podem identificar-se com ela ou não, sendo que cada filme começa por tocar um público constituído pelos próprios sujeitos

filmados.” Em segundo lugar, “que não existe hiato entre aquilo a que designamos como documentário e aquilo que apelidamos de ficção. O que não significa que não existam ocorrências mais raras ou mais frequentes num e outro tipo de filmes.” Por fim, que os filmes “foram agrupados por parentescos formais ao nível da maneira como abordam os objectos filmados e não tanto por semelhanças no plano dos conteúdos”. A(s) certeza(s) que dois cineastas apresentam para elaborar uma programação não serão, certamente, asserções infalíveis, deverão antes ser entendidas como um posicionamento, uma atitude que se encontra subjacente e/ou manifesta na sua atividade de criação cinematográfica.

Quanto às questões, as mesmas são propostas nas sessões temáticas organizadas, que foram as seguintes:

---

### **Descobrir o conhecido**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*El pasturin* (1956), de Giuseppe Morandi

*Morire d'estate* (1957), de Giuseppe Morandi

*L'Amadasi la massa l'och* ( 1967), de Giuseppe Morandi

*Fora de campo* (1988), de Saguenail

Esta sessão coloca a tónica no “insignificante”, no aprofundar do sentido desse “insignificante”: gestos, locais, objetos, pessoas e acontecimentos do quotidiano, por parte dos documentários e considera que “ao filmar o que o rodeia, o cineasta reconstitui: a) um olhar; b) um universo onde o acontecimento se inscreve.” (p.17). Como consequência, o “insignificante” ganha dignidade. Os filmes de Morandi manifestam uma dimensão solidária entre a câmara e o filmado através de “colocações de

câmara (ângulos, enquadramentos, movimentos) impensáveis do ponto de vista académico” (p.45). *Fora de campo* foi rodado na rua do Saguenail e o cineasta refere que a preparação do filme “consistiu num levantamento o mais exaustivo possível, de locais a filmar e numa grande recolha de histórias, historietas, episódios, anedotas” (p.47) em conjunto com um grupo de formandos de um curso de cinema de um mês de duração, da iniciativa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

### Achar-se

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Sur la plage de Belfast* (2000), de Henri-François Imbert

*Fleurette* (2002), de Sérgio Tréfaut

Os filmes exibidos destacam-se pelo envolvimento pessoal dos próprios cineastas. No primeiro, Imbert ao comprar uma câmara de filmar em segunda mão verifica que a mesma contém um filme e tenta procurar quem o filmou. Em *Fleurette*, o cineasta confronta-se com a sua própria mãe. Embora filmes intimistas, a dimensão universal está presente. Imbert alude ao conflito Irlanda-Belfast e em *Fleurette* percebe-se que o primeiro e o segundo marido de Fleurette possuíam relações com o nazismo e militância comunista, respetivamente. Saguenail diz-nos: “Em geral, no cinema documental, o cineasta protege-se atrás da câmara. Não sei se esta interpretação será demasiado subjectiva mas quer-me parecer que expondo-se como se expõem, os cineastas traduzem a ideia de que, perante acontecimentos trágicos como guerras, cada pessoa, cada olhar, é uma pessoa e um olhar individual e directamente implicado.” (p.53).

## Espaços insuspeitados

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Le pays des sourds* (1992), de Nicolas Philibert

*Teatro de sonhos* (2003), de Rui Simões

Esta sessão discute a regra do “reconhecimento imediato, por parte do espectador, do objecto e do espaço, graças a uma impressão de familiaridade mínima” (p.68). O primeiro filme incide sobre o *país* de pessoas surdas, o segundo é sobre um Grupo de Teatro Terapêutico no Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos; e ambos afastam-se dessa regra do reconhecimento e de qualquer espécie de *zona de conforto* do espectador.

---

## Montagem discursiva

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*O trabalho liberta?* (1992-1993), de Edgar Pêra

*Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado

*À propos de Nice* (1929-1930), de Jean Vigo

A sessão é composta por filme que “ousam **mostrar** a sua estrutura, ousam revelar o seu discurso como um **jogo de construção** do sentido, através de associações – aproximações ou oposições – de imagens”. (p.22). Em consequência, a montagem na qual todos estes filmes se apoiam assume a função de desmontagem e abre “brechas na fachada digna de um visível que se julga inquestionável”.

## Sentidos alegóricos

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*És a nossa fé* (2004), de Edgar Pêra

*Les maîtres-fous* (1955), de Jean Rouch

Os filmes desta sessão registam ritos de catarse. “O trabalho do documentarista, a este nível, não consiste em ser testemunha de uma cerimónia delirante ou monstruosa mas sim, graças às aproximações que certos sinais visíveis autorizam, torná-la comprehensível” (p.23). No caso de Edgar Pêra, o fanatismo dos adeptos de futebol. Como diz Saguenail, juntar estes dois filmes numa mesma sessão, não é apenas por “registarem uma realidade estranha, que precisa de uma decifragem, mas também o facto de que as imagens e a sua organização permitem descortinar o sentido profundo e simbólico da realidade.” (p.91).

## Desmontagem

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Pós* (2000), de Regina Guimarães & Saguenail

*Les statues meurent aussi* (1953), Chris Marker & Alain Resnais

“Diz-se das exposições que se ‘montam’ e ‘desmontam’.” (p.111). E o mote para a discussão dos filmes é que ambos foram feitos por ocasião de exposições de artes visuais e “em ambos os casos se tenta desmontar o que há por detrás ou por baixo do conceito de arte e do conceito de exposição” (*ib.*), colocando em questão as imagens que se apresentam em frente à câmara.

## **Mise-en-Scène**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Desassossego* (2004), de Catarina Mourão

*Muet comme une carpe* (1987), de Boris Lehman

Os filmes desta sessão têm como enfoque acontecimentos banais e apostam na encenação. *Desassossego* é composto por três partes: quem vende casas, quem compra e se muda para uma casa e, finalmente, serviços de transporte para quem muda de casa. O filme de Boris Lehman tem como tema a morte e ingestão do peixe carpa e descreve a preparação de uma receita. Ambos olham para os seus temas “do ponto de vista da sua ritualidade” (p.28).

---

## **Cinema direto**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Senhora Aparecida* (1994), de Catarina Alves Costa

*Basic training* (1971), de Frederick Wiseman

Em ambos os filmes, o registo de cinema direto deixa de lado a compreensão mais profunda do acontecimento. “Wiseman critica as instituições americanas, mas fá-lo sem questionar os seus fundamentos (...) Catarina Alves Costa teve a sorte de filmar a última vez que o ritual dos caixões de Nossa Senhora Aparecida, mas ficamos sem compreender nem o sentido profundo do rito de morte e ressurreição recém abolido, nem os motivos inconfessados da intervenção do padre e a sua rejeição primária da citada prática pagã.” (p.29). E ambos os filmes dão conta de

“um mundo em estado de necrose”, no primeiro o padre tem a “capacidade de formatar e nivelar por baixo dos comportamentos dos seus fiéis” e no segundo a força da instituição militar transforma jovens em “soldados tão desmiolados quanto votados à defesa dos interesses inquestionados da mãe-pátria.” (p.30).

### **Sinédoques**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Les passagers de l'Alsace* (2005), de Rob Rombout

*Ailleurs si j'y suis - Crónicas do Além* (2003), de Saguenail & Regina Guimarães

---

Trata-se de uma sessão sobre “a eterna questão da verdade da sinédoque: a parte só dá conta do todo enquanto o todo se encontre realmente na parte” (p.31). O primeiro filme é sobre uma região: a Alsácia e o segundo sobre uma situação: ser filho de emigrante regressado a Portugal. E ambos remetem para uma discussão, a da “amostragem e da representatividade” (p.167) e a escolha aleatória de testemunhos.

### **Do texto à palavra**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Dentro* (2000-2001), de Regina Guimarães & Saguenail

O filme é sobre o que é o Teatro, “como é que o Teatro se corporifica nos actores” (p.198). O filme, com uma duração de 4 horas foi

programado para duas sessões (esta e a seguinte). É um filme que registou numa prisão de alta segurança reclusos que conheceram “o texto de Ésquilo tão intimamente que a sua vida quotidiana começou a encontrar permanentes paralelos com os problemas das personagens da ‘Oresteia’ que é a tragédia dos Átridas.” (p.198). O tema do filme que se foi definindo ao longo da rodagem é o da dignidade humana e na parte do filme desta sessão [apesar do filme não ter duas partes, foi exibido em duas sessões apenas por limitação de horários] há uma improvisação que “corresponde ao momento em que os reclusos se apoderaram do projecto” (p.198).

### **Da imagem ao conceito**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Dentro* (2000-2001), de Regina Guimarães & Saguenail

Nesta sessão surgem “as transformações que os reclusos vão sofrendo, sobre a maneira como o grupo se vai formando e o modo como os elementos do grupo se vão metamorfoseando em actores, através da reescrita do texto que os obriga a mergulhar na dramaturgia do Ésquilo”. (p.203). “Confidenciava um recluso que a sua ‘maior pena era os ensaios não durarem para todo o sempre’. Nessa singela confidência, cabia toda a razão – e todo o desespero – deste projeto.” (p.35).

### **Visto de fora**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Sabores* (1999), de Regina Guimarães & Saguenail

*Margens* (1994), de Pedro Sena Nunes

Os filmes desta sessão foram rodados em Trás-os-Montes e ambos são uma busca do “espírito do lugar”. A aproximação a um lugar que o documentarista não conhece é variável. “Em todo o caso o princípio é variar (...) **jogar no contraponto**. O lugar circunscrito torna-se exemplar e a imagem transforma o objecto particular em valor universal (...). A imagem fixa (...) e apresenta-se como testemunho frágil, a meio caminho entre o simbólico e o antropológico.” (p.36).

#### **L'image mise à nu par ses commentaires, même**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Terra de cegos* (2005), de Saguenail & Regina Guimarães

*Las Hurdes* (1933), de Luís Buñuel

Os filmes desta sessão relacionam-se entre si porque “acontece por vezes a imagem parecer insuficiente para dizer aquilo que encerra ou revela. É pois o comentário que fará dizer a essas imagens aquilo que elas não conseguem exprimir elas próprias (...) É o comentário que leva o espectador a **reagir** – evitando que engula tranquilamente as imagens da miséria como se de um **espectáculo** se tratasse. Estes filmes, polémicos sem serem planfletários, colocam o problema da leitura ideológica das imagens, à qual não se pode escapar.” (p.37).

## **Montagem analógica**

Filmes apresentados, exibidos e discutidos:

*Jaime* (1974), de António Reis

*Glas* (1958), de Bert Haanstra

*Zoo* (1962), de Bert Haanstra

A última sessão alinha um filme de referência de um dos maiores cineastas portugueses, que já não se encontra entre nós, António Reis, com filmes do holandês Bert Haanstra. *Jaime* é um filme que nos coloca “perante a reconstituição de um percurso de uma pessoa que passou metade da vida internada, percurso esse que está pontuado por rastos, porque ele desenhava. E António Reis quer mostrar-nos esse percurso não através de uma análise, não através de um comentário, mas por aproximações sobre forma de imagens.” (p.256). Haanstra em *Zoo* “vai estabelecendo ligações entre quem olha e quem é olhado. Os animais olham para os humanos e vice-versa.” (p.256). *Glas* é um filme poético que filma sopradores de vidro e oposição desse trabalho artesanal com a industria de produção em série de garrafas de vidro. “(...) graças à utilização de ângulos e da objectiva de curta focal, o cineasta consegue dar-nos uma imagem do soprador a tocar um instrumento.” (p.257).

O livro *Documentira – A construção do real* enquanto reflexo (uma imagem, portanto) do ciclo organizado por Saguenail e Regina Guimarães é, também, ele uma *documentira* pois livro nenhum poderá representar, substituir ou fazer jus ao programa vivido; o livro é, também, um ponto de vista. E nesse ponto, ou nessa vista, parece-me que claramente surge, enquanto espectadora a partir do livro, uma verdade: uma profunda paixão pelo cinema.

—

|

—

—

—

—

|

—

# **ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES**

**Análisis y Crítica de Películas | Analysis and  
Film Review | Analyse et Critique de Films**

—

|

—

—

—

—

|

—

***CORSHAMSTREET***  
**AN EXPERIMENT ON PARTICIPATORY**  
**WEBDOCUMENTARY**

Maria Court\*

*CorshamStreet*

Director: Maria Court

Year: 2012

Country: London, UK

Creator and Producer: Maria Court

Web Developer: Colin Woods

Design: Matthew Lydiatt

Sound Design: Andres Silva

Videos: Maria Court

Neighbours' contributions: Tim Bergmeier, Simon & Nick, Sophie Riggs, Vj Eyeborg, David Marquez

---

## Introduction

Corsham Street<sup>1</sup> is an experiment on participatory online documentary, reflecting on the topics of memory, local community and urban regeneration within a particular street in East London where I currently live.

---

\* Goldsmiths University of London, Centre for Cultural Studies/Computing, MA Creating Social Media, SE14 London, UK. E-mail: micourt@gmail.com

1) <http://www.corshamstreet.com>

My motivation for this project comes from my constant reflection on how cities are permanently being transformed in the pursue of private interests, provoking a feeling of helplessness in the citizens who witness how memory, the atmosphere, and aesthetics of spaces where people live, are destroyed without even stopping to think about what is being shattered.

The purpose was to create an online audiovisual album of the neighbourhood, focusing on the growing interactions within neighbours since the establishment of a local cafe, the physical and social impact of a series of commercial development projects on the street, and the collective memories of people living or working there.

This platform was thought as a tool to support and encourage relations and interactions within the local community, as well as making this community atmosphere visible, before the imminent construction of a new development that threatens to demolish a whole block of our street, forcing most of our community to move elsewhere.

Through analysing the filmmaking (offline) and web development (online) process of this project, this paper will describe all the stages of practical framework and theoretical research in which this project was developed.

The research of this paper was part of my dissertation for graduating at the MA in Creating Social Media at Goldsmiths University of London, 2011-12. The creation of this project was conceived within the belief that local communities' power should be the protagonist of changes in society. This platform appears as a way of empowering this community as a collective, generating an online intervention, which will leave a record of the past and present memories of the street, and hopefully will act as a tool to prevent the complete transformation of the community under commercial developments.

## **Urban Regeneration**

My street is a quiet back alley, with an industrial warehouse look, just behind Old Street, in which a young dynamic community, small start-up offices, commercial stores, and now builders, come together. It could be a dreamed place to live in this city, quite central and well connected, but since I moved one year ago, I literally wake up every morning with the noise of construction work bursting my ears. A well known hotel chain, with more than 600 around the UK and Ireland, just built a new branch just around the corner, a massive Student Accommodation building is being finished in front of it, and another contractor is refurbishing a warehouse just a few feet away from mine. The problem is that this situation will not stop. The whole block in front of my flat will supposedly be demolished at the beginning of next year, destroying our local community atmosphere, and forcing us to move elsewhere.

The UK property business has been especially controversial in the past years, not only because of the big construction projects that were developed for the Olympics Games, but also, as Anna Milton analyses in her book *Ground Control* (2009), “more property is being constructed in Britain than at any time since the Second World War- but it’s owned by private corporations, designed for profit and watched by CCTV”. She questioned this idea of “regeneration” arguing that “gated apartment developments and gleaming business have sprung in cities all over the country” but they have not made people’s life better and they have intensified social divisions.

People who experience these changes are usually the most affected by their side effects: environmental pollution, noise pollution, destruction of formal and aesthetics canons of construction in their streets, a floating population that does not respect the environment and forced

migration of the spaces they inhabit. It is in this context that the purpose of this online web documentary comes to life: to make our community atmosphere visible before its imminent destruction, through its rebuilding and subsequent gentrification.

This online documentary plans to act as a tool of what Latour and Yaneva call “mapping of controversies”, referring on controversy as “points to the series of uncertainties that a design project, a building, an urban plan or a construction process undergoes; it is rather a synonym of ‘architecture in the making’”. (Yaneva 2009). Corshamstreet, as Yaneva sustains (2009) will act as a controversy mapping, understanding a building’s Actor Network Theory (ANT)<sup>2</sup> as “moving beyond the traditional two or three dimensional image, reaching out to represent additional human factors, and indeed reducing the need for distinctions between subject and object” in this case, between the community and the street’s context.

## **Local Community and Memories**

Within this street and the community of people, an important actor that appeared one year ago is Commune Cafe. Roy Ballentine, an Irish emphatic man, who is in his 40s, owns this place. Like in old style cafes, the food is cooked and served by its owner, who is especially welcoming and loves to interact and speak with all his customers.

---

2) According to Latour, Actor Network Theory (ANT) claims that “the very idea of individual and of society is simply an artifact of the rudimentary way data are accumulated” (Latour, 2010: 9). In this sense a “given individual will be defined by the list of other individuals necessary for its subsistence”, thus “every individual is part of a matrix whose line and columns are made of the others as well” (Latour, 2010: 13).

This space is a place that embodies current memories and life in the street. Not only professionals, neighbours, passers by, gather here during the day, but also the builders who are working in the corner, they found in Roy's cafe the perfect place for their work's break. This is one of the reasons why I initially decided to focus my camera lens inside Roy's café, exploring the offline relationships of these groups of people, catalysed by this "warm" place and the owner who encourages human relations and direct interactions with people.

Lee & Newby (1983 cited in Day 2006) define aspects of community as "a set of social relationships which take place wholly, or mostly, within a locality". (2006: 38). In this sense, Day analyses that the majority of definitions of community take for granted a connection with a certain place.

In regards to this definition, in his book *Bowling Alone*, Robert Putnam (1996 cited in Florida 2005), observes that many aspects of community life declined over the last half of the twentieth century. "By this, he means that people have become increasingly disconnected from one another and from their communities. Putnam finds this disengagement in the declining participation in churches, political parties, and recreational leagues, not to mention the loosening of familial bonds". In this sense Florida (2005: 30) explains that Putman believes a "healthy, civic-minded community is essential to prosperity".

According to this, I would say that thanks to the establishment of Roy's café and his presence in the street, a once fragmented community that just shared a common space, without any form of interaction, has currently become more connected, and has suddenly realised that most of us share things in common: the frustration about the constant construction noise, the joy of having a cup of coffee in your local café, where you can share experiences with your neighbours, etc.

This idea of sharing frustrations, as Bruno Latour states in his text about the art exhibition “Making things public- atmospheres of Democracy”: “in the *people*, the *demos*, are made up of those who share the same space and are divided by the same contradictory worries” (Latour, 2005: 17), explaining that “we might be more connected to each other by our worries, our matters of concern, the issues we care for, than by any other set of values, opinions, attitudes or principles”. (Latour, 2005: 4).

In this sense, places, architecture and objects keep people’s memories, worries, values and opinions. The exploration into this physical spaces and objects through everyday life actions, and their audiovisual documentation as a way of mapping and evidencing them, is what interests me as a filmmaker in this project.

---

### The filmmaker’s process

*Corhsamstreet* was conceived from its origins as a participatory documentary project reflecting on the topics of memory, local community and changes, creating an online audiovisual album of the filmmaker’s neighbourhood.

This offline space, the café, as a gathering place for the characters of this reality, was key for a fruitful process for this project. I started to get convinced with the idea that the most important work was, firstly, in this real space, having direct relations with my neighbours, discovering unknown situations that happened in this café and street daily, and then exploring which online interface would be the most suitable platform to tell this story.

Another good starting point was the confidence that this project would be developed as an experiment, where the process of making the

documentary and my open attitude towards the different paths that this exploration may embark me on, would fulfill a special role. There were no scripts or preconceived ideas, only the intuition that in this community there was a collective potential to develop, and interesting daily life moments and relations to map and document.

In my first day of shooting I shared my project plan with the people I encountered in the café I left the door open to any suggestion coming they may have. I pasted a message in all the tables inviting people to take part in the process.

Being with my camera in the café and street surroundings shooting for more than a month, allowed me to meet many of the builders that were working in the two construction's works. My good relationship with Roy, the café owner, remained during the process and he was really generous in allowing me to freely use his space as a hub and introduced me to many of the neighbours, helping me to explain why I was there. Thanks to this I was able to meet many neighbours that I had not seen before, and as time passed and people saw me working there, the project slowly started to catch the attention of the community.

In her PhD thesis, Sandra Gaudenzi explores digital storytelling and the different ways in which web-based documentary can be defined and analysed. As part of her study she observes that “what is interesting about the documentary form is not so much its attempt to portray a reality of interest to the filmmaker, but that the way the filmmaker chooses to interact with reality, to mediate it through shooting, editing and showing it, is indicative of new ways of thinking about reality, and therefore of forging it”. (Gaudenzi 2013: 1).

According to Bill Nichols, (cited in Winston 1995), there are different types of relationships between you, your subjects and your

audience. In this case, I explored into the type “I or We speak about us to you”.

This formulation moves the filmmaker from a position of separation from those he or she represents to a position of commonality with them. Filmmaker and subject are of the same stock. In anthropological filmmaking the turn to this formulation goes by the name of “auto-ethnography”: it refers to the efforts of indigenous people to make their films and videos about their own culture so that they may represent it to “us,” those who remain outside. (Winston, 1995:113).

It can be said that by documenting the daily life of my neighbourhood during this shooting process, I was doing an auto-ethnography exercise, whose exploration was taking more shape the more I got immersed in the process of making the documentary and the more people and neighbours asked what this was about and why I was doing it. In this sense, the conversations that I had with Roy, the builders, the neighbours, the people who work in the street, were as important in the process as the good images or sequences that I captured with my camera. I have become less anxious regarding the results, but more interested in the filmmaking process, knowing that at this stage my capacity to capture the atmosphere and life of this space was as important as to invite the neighbours to be part of this process, and that I would not find all the answers to this journey on my own, but with the combination of the different views of our community.

In light of the above, Gaudenzi (2013) reflects on how the documentary purpose in the last century has shifted from representing to negotiating reality and how interactive documentary is going one step further: “the act of negotiation now implies direct participation by the user to the construction of the world that is portrayed”.

## **Participatory documentary**

An important part of this project is to be an experiment on participatory documentary, within a social local community, as a way of empowering them and making their voice and identity visible. It is inviting all the people surrounding the neighbourhood, starting by the ones encountered in Roy's cafe, to send a photo, video, sound recording or text about their memories or experiences living or working near here. The editorial line of the project is based on the belief that local communities power should be the protagonist of changes in society. This platform appears as one way of empowering this community as a collective, generating an online intervention, which will leave a record of the past and present memories of this street.

Gaudenzi (2013) observes the difficulty to map this emerging field because of the lack of definitions and taxonomies that confuses our understanding of the genre.

Terminologies such as new media documentaries, web-docs, docu-games, cross-platform docs, trans-media docs, alternate realities docs, web-native docs and interactive documentaries are all used without clear understanding of their differences. But a closer look at the form shows that all these types of interactive documentaries are substantially different because they all vary in degrees of interactions, in levels of participation, in logics of interaction and in degrees of narrative control by the author. (Gaudenzi, 2013: 3).

Accordingly, analysing all the characteristics of *Corshamstreet* online documentary project, I believe that defining it as a participatory documentary, is best suited.

In the draft book version shared in the web, *The participatory documentary cook book* (Weight 2012: 4), this genre is defined as one that

“tells a story about a community using the community’s own words. That story is disseminated back to that community via social media”.

According to Weight (2012), by disseminating the story back to the community, it means the documentary has engaged with it and has an ethical responsibility towards it. “It is dealing with an issue that the community is involved with, and therefore the community is vitally interested in the resulting work”. And the social media elements, he suggests, allow people to “communicate and publish their own media directly to each other without mediation”. Thus, the material for participatory documentaries are published via social media back to the community and also may be gathered or capture using social media.

Furthermore, through offline shooting work, talking directly with people about the project when encountering them at the café or the street, and also through online work, I am using social media elements to engage people with this online platform and with the theme. I decided to use already existent social media tools to make this contribution happen easily: flickr, vimeo, tumblr, twiitter, facebook are the principal tools chosen, and all of them have been key to disseminating the material back not only to the local community, but also to the rest of the world.

Accordingly, as Weight (2012) observes, an important role of a participatory documentary is to allow the community to tell their own stories and its producer is “responsible for allowing or encouraging the story to be told, or issue to be explored, in the community’s own words”. In this sense, my role has been to provide the community with a proper interface to share their memories, being part of the community I contributed some memories myself, and expect for the rest of the data to be created with the neighbours’ contributions.

In the book *We-think* (2008) Leadbeater suggests the revival of the idea that sharing and mutuality within the web can be as effective as

producing private ownership and it draws on the long-established tradition in villages and communities, which used to share common resources.

The spread of the web invites us to look at the future from a different vantage point, to see that what we share is at least as important as what we own; what we hold in common is as important as what we keep for ourselves; what we choose to give away may matter more than what we charge for. In the economy of things you are identified by what you own: your land, house, car. In the economy of ideas that the web is creating, you are what you share: who you are linked to, who you network with and which ideas, pictures, videos, links, comments you share. (Leadbeater, 2008: 6).

This project is on the one hand appealing to the same spirit of sharing and building community that used to exist in the past and which Leadbeater talks about , and the on the other hand , is taking Latour's contemporary theory about the “politics of things” in which we preferently assemble because we share worries and frustrations.

### **Community generated content and the filmmaker's loss of control**

Many people have a vague understanding of what an interactive or participatory documentary is. Even people that work in the audiovisual field do not know much about it yet, so trying to explain to the community what I was trying to do and engaging them to participate in it, was not that easy at the beginning. I had many conversations with people around the street, most of them not in camera, because many people did not want to be filmed and as soon as I turned off the camera the best conversations or moments happened! The fact is that the more they saw me in the street,

the more interested they got in the project, and the more they asked me about it.

There is a really interesting blog of the Open Documentary Lab of MIT University, there is an article that analyses what an easy task the “share your story” one seems, “but in the practice it can be anything but” (Edgerton 2012). She analyses the fact that there are some people that effectively do not share and cited the 90-9-1 rule of online participation established by Web consultant Jakob Nielsen (2006 cited in Edgerton 2012) who says that “in most online communities, 90% of users are lurkers who never contribute, 9% of users contribute a little, and 1% of users account for almost all the action”.

It can be said that this project comes quite close to what happens in reality. At the moment, in *Corshamstreet* online documentary, 7% of the community have already contributed with content and there is another 5% that are suggesting that they may collaborate.

As part of this experiment in participatory documentary, I decided to explore the idea of loosing some of the control in the whole creative process of the project, giving more control to the community from the start. The web platform gives the audiovisual creator the possibility to share projects since the very beginning, opening the process to the people before the final piece is ready.

Ben Mozkowitz in “Tips or connected documentaries” (2012) says that it is clearly known that filmmakers used to polish their work until it was meticulously crafted and ready, and they are afraid to show things that are half done. He confirms that in the software world, creators should “always be shipping” and to adapt to the web, filmmakers have to test things in public, “if you are not embarrassed when you ship your first version, you waited too long”. (Moskowitz, 2012).

In the middle of the shooting process, making an effort to overcome my fear of showing a product in working- progress, I decided to create an online interface to invite the community and the rest of the world to an interactive experience in a web representation of this street, where the user would be able to navigate in the fragments of reality and humanity shared here, within my exploration in the cafe and the street's surroundings plus the local community generated content.

After I sent an email sharing the link of the web 1.0 project to all the neighbours whose emails I had recollect, I had some immediately positive response. It is a simple photo view of the street embedded in a tumbler website with an easy and interactive way of adding content to it. It has some examples of photos and texts shared in different parts of it, a short “about” of the project, an explanation on how to collaborate, and a link to follow it in twitter. Four days later I decided to paste some posters on the street's doors with the same photo of the website and a short explanation about the project and an invitation to collaborate.

This simple offline act of pasting physical posters in the street and in the cafe, got immediate response and the first contribution appeared the next day.

Up until the date this essay was written, even though the request for contributions was open for videos, photos, or audio files, people have just contributed with photos for the website and they have sent them by different means: posted directly to the two street's photos embedded in the web, by the twitter account and by email.

### **Remediation (online v/s offline)**

It is incredibly interesting to analyse what effects may this project cause in an offline space and community, an online representation of it, and how this process started shifting between an auto- ethnographic one to a digital ethnographic experiment.

In the book, *Remediation: understanding new media* by Bolter & Grusin it is explained that “remediation is a defining characteristic of new digital media”, understanding it by “the representation of one medium in another”. (Bolter & Grusin, 1999: 45).

It is also defined that interactive applications are grouped in the “rubric of hypermedia”. In this sense, *Corshamstreet*, is a representation of one medium in another, where photo, video, text, sound are brought together within a remediation of the street represented in these two 3D images which show two sides of it, it resembles the most to the way people experience the street in reality.

I could test how during this process of mediation and remediation of our street’s context and interactions, people started to reflect more about the situation and started to feel its presence more. In this particular case it is more interesting because as part of the community you are experiencing both the real street and the online representation of it in a way that it was not done before. It is already an embodiment of history and memory of the community, and moreover you can now concretely see online how these memories and history are embedded in corners, windows, streets, etc.

I think this remediation somehow has created a more powerful sense of community. Many factors are mixing together in this project. It could be that summer finally arrived, or the enthusiasm for the Olympics or that people wanted to be together, but suddenly, after I started the

shooting process and the online representation of it, more community reactions and situations were generated.

In the prologue of the book *From Kodak culture to networked image*, Sarah Pink, a renowned visual anthropologist, talks about how nowadays photographic images are “produced and consumed as we move through and make the on-line/off-line environments of which we are part” (Pink, 2012). She also suggested that to understand “photography in this way then requires the study not of the image itself, but of how these stories, experiences and trajectories emerge”.

In this sense, the images and memories shared by the neighbours in this online platform, have to be analysed understanding that they come from people who share a common space, and have similar frustrations and experiences about living in London, specifically in Corsham Street. It is beautiful as well to see different representation of objects or human beings from different points of view, but sharing the same experienced memory of it. The case of Juno’s representation is an example of this.

Juno, Roy’s lovely and loving dog, has already been portrayed more than 4 times. She is already part of our community’s atmosphere and she represents the happiness of some really nice moments in that space. A snowy Corsham Street image has also been repeated. A special natural phenomenon that transforms the space, invites you to play with it, and then captures and leaves them in your memory by representing them in photographic moments. Here you can find similar memories, but from different points of view and that is one of the valuable aspects of this collective and interactive project, which Gaudenzi may also define as “Living documentary”.

By looking at interactivity as transformative, responsive and adaptive the interactive documentary will be re-defined as a Living Documentary. This is a living entity - living as conceived by Maturana

and Varela in Second Order Cybernetics where a living autopoetic organism is self-organized, autonomous and in constant relation (structural coupling) with its environment. (Gaudenzi, 2013: 5).

As its existence is represented in an online environment, and there are hypermedia systems connected between each other, this type of documentaries may never be finished, “the good news is, since it lives on the web, you can evolve it whenever you want”. (Moskowitz, 2012). Moreover in this case, the community can transform it whenever they want.

### **Non narrative experience: audiovisual memory album**

As it has been stated before, from its very beginning this project was conceived for an online platform as its principal interface, primarily for its community based argument and the possibilities of interactivity that digital media gives, and for my personal desire to explore into new ways of digital storytelling.

The idea of an audiovisual memory album with a non-linear narrative structure comes at first into my mind. During the shooting process and after creating the first web draft, I get convinced that the best option to tell this story was with small fragments of reality that the user will freely navigate through, as a real life experience.

We are all exposed everyday to little moments that make up life, and somehow they are interconnected with each other. In the audiovisual treatment of this online documentary, I decided to edit small scenes that will enhance the daily acts that take place in this street. The constant work of builders in the construction routine, a neighbour on the street washing his car, the act of making coffee or cooking in Roy’s café, a pipe discovery reflecting the past layer’s of the street, and how people relate with one

another andwith objects. In this sense, “each object gathers around itself a different assembly of relevant parties. Each object triggers new occasions to passionately differ and dispute. Each object may also offer new ways of achieving closure without having to agree on much else”. (Latour, 2005: 5).

The observation of moving images of these everyday acts shows how life is made up of little moments and how their interconnection in a common physical space generates community atmosphere. I did not want a sophisticated editing process on this pieces, following the idea of a family album, where independent moments are built together to keep them in our memory. By doing it in this manner, I also want to encourage neighbours to contribute by sharing memories, without feeling that it is a complicated task.

Citing the work of Chris Marker, a French documentary film essayist and multimedia artist, Rascaroli (2009) speaks about his CD-ROM work named *Immemory*, in which he made a mapping of the geography of his own memory, and shows how new media, in many senses, are closer approximations of the human memory. “In the introductory text to *Immemory*, Marker contends that the virtual architectures of cyberspace, which permit non-linear, multi-directional navigation at the user’s own chosen speed, are far closer to the aleatory, non-linear drift of actual human memory than the capabilities of older media”. (Lupton cited in Rascaroli, 2009).

This same idea of creating an interface that reflects about human memory within a physical space is what *Corshamstreet* is trying to do, an it is precisely using a non linear, multi-directional structure that allows the user to navigate trough this fragmented street full of shared memories, without a fixed temporal rate of a classical film, and allowing the connections of these fragments within the space. The sound design

generated for this project follows the same logic. It uses fragments of ambient sounds recorded in the process connected to the project's homepage working as a loop; every time the user goes to a specific category the sounds fade out, and every time the user goes back to the homepage they fade in.

### **Design and technical decisions**

While the offline filmmaking exploration was happening in the café and street surroundings, an online space was created to open the process of the documentary project to the local community.

I needed two really specific elements within my webpage: a visual immersive representation of Corsham St. and an easy way of allowing people to add memories to it. In this sense, I thought of a tool that had the perfect characteristics for this project: *ThingLink*, (<http://www.thinglink.com>) a Finnish web technology that makes possible to create interactive images to share across the web, by directly embedding audio, video and rich media links to it. The web version 1.0 of the project was working quite well, and when I showed it to Roy and then shared it with all the community, people were really enthusiastic about it.

One of my inspirations for this platform was a Chilean website called MAFI (<http://www.mafi.tv>) a filmic map of a country. This site is a really interesting project in which a group of Chilean documentary filmmakers get together to portray and map short situations that happen in Chile everyday. The format is really simple, one fixed shot, about one or two minutes duration, with ambient sound recording and then added to the web within a specific category: politics, entertainment, technology etc. I really like the audiovisual style that they chose to unify the entire project.

Moreover, the web format is straightforward, easy to digest, really well shot in an HD format and looks for interesting situations that speak about Chilean identity. What I also find interesting is how you have the option, not only to share the whole website, but also to share the individual videos in facebook, twitter or anywhere in the web. This makes its dissemination through social media more exciting because people can share many videos and comment on them.

One key difference that *Corshamstreet* will have in contrast to MAFI, is that the generation of content is not going to be amongst filmmakers. The essential idea is to open it to everyone, in this case to the street's community, so they can share their own point of view and memories of our street. A great example of a good online documentary open to user generated content, is *Mapping main street*, a collaborative media project that creates a new map of the country through stories, photos and videos recorded on actual Main Streets, and is open to anybody who wants to share a video, photo or sound recorded in a street called Main Street. This project has a clear call for collaboration and it is quite didactic in the way they explain to people how to participate. You can see in the website how every video or photo shared there, is connected to a map that shows geographically, where in the US is this Main Street, who made the collaboration, and through which social media tool it was made.

With these two references in mind, I decided to ask a programmer and a designer to collaborate with my project, as I needed time to edit and organise the video work that I was doing offline and plan a strategy to engage my neighbours with the project. Also, I need them to help with the complex technological issues that I will have to encounter to create a decent webpage for the project. In our first meeting I showed them the webpage that I had at that moment. We discussed the positive aspects of having a Thinglink photo embedded to it. A key point, is the direct intervention

that anybody can make to this photo by tagging and adding information from the web to it (choosing the tool “edit photo” open to any user) and how people can also choose where to tag it and see the immediate effect reflected on this tag. Also, what worked really well was how fragments of daily life shared here, were embedded in all the street spaces where they were located, giving it a nice mapping an embodiment effect.

## Conclusion

In this paper I have analysed and described the filmmaking and web development process of *Corshamstreet* an experiment on participatory online documentary project. This platform appears as a tool to understand the experience of inhabiting a space and making visible some of the social relations and atmosphere that many times goes unnoticed to these huge developments. The frustration that this community feels against the acoustic contamination generated by a non-stop construction site and the future demolition of a whole block of our street is shared, and even though many of them state that they are “used” to it, this project has evidenced that there are victims in the name of progress, and that communities sharing a common space generate identity and atmosphere, and is not worth destroying it.

The participatory element of this project and how the community slowly started to get involved was one of the most interesting aspects of it. The act of opening the creative process of the project to the community, from the very beginning, although it was not an easy decision coming from a “controlling” filmmaker, was the best decision ever made, and it has given the documentary a special spirit and spontaneity.

After finishing the first stage of the platform, I thought that the most interesting part was going to happen. Unfortunately when I came back from holidays, after a month and a half, by disappearing from that physical space, no other collaboration was received in the website. Moreover slowly more and more neighbours started leaving the street pushed by their landlords to evacuate the building. I keep recording those memories and how the street slowly became a sort of ghost.

One year has passed since the creation of the *Corshamstreet* project. I've recently moved one month ago to a new neighbourhood as soon as the developers confirmed that they would start the demolition at the end of August 2013.

This is not a project that speaks only about *Corshamstreet*. It speaks about the cities where we live and about the power of people to make them worthwhile. Unfortunately the creation of this project happened too late when all the decisions of the private interests were already taken. In any case, its social and participatory spirit could serve as inspiration to other communities threatened by private development controversies. Most importantly, in the future, communities facing a similar kind of ordeal could use this interactive platform as a means of expression and interaction.

## Bibliographic references

- ADDLEY, E. (2010), "Foundry arts space set to make way for 18-storey hotel" in *The Guardian*, 4 February. Available from: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/feb/03/foundry-gallery-set-to-close>

- BALLENTEINE, R. (2012), *Commune Cafe owner, Interview with the author*, London, April.
- BERGMEIER, T. (2012), *Email conventions*, 23<sup>rd</sup> June 2012. Personal email to: Pollution Support Hackney (pollutionsupport@hackney.gov.uk) from T. Bergmeier
- BOLTER, J.D. & GRUSIN, R. (1999), *Remediation. Understanding new media*, Cambridge: MIT Press. Available from: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/cbdv.200490137/abstract>. Accessed: August 19, 2012.
- DAY, G. (2006), *Community and everyday life*, New York: Routledge.
- EDGERTON, K. (2012), “Conversation Starters”, *Open Documentary Lab*. Available from: <http://opendoclab.mit.edu/conversation-starters>
- FLORIDA, R. (2005), *Cities and the creative class*, New York: Routledge.
- GAUDENZI, S. (2013), *The living documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*, Goldsmiths, University of London. Available from: <http://eprints.gold.ac.uk/7997/>
- LATOUR, B. (2005), “From Realpolitik to Dingpolitik or How to make things public” in B. Latour & P. Weibel *Making things public-atmospheres of democracy*, Catalogue of the show at ZKM, MIT PRESS. Available from: <http://www.bruno-latour.fr/node/208>. Accessed: August 20, 2012.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Networks, Societies, Spheres: reflections of an actor-network theorist” in *Keynote speech for the International Seminar on Network Theory: Network Multidimensionality in the Digital Age, Annenberg School for Communication and Journalism, 19th February 2010, Los Angeles*. Available from: <http://www.bruno-latour.fr/article>
- LEADBEATER, C. (2008), *We-think*, London: Profile Books.
- MINTON, A. (2009), *GROUND CONTROL, Fear and happiness in the twenty-first century city*, London: Penguin Group.

- MOSKOWITZ, B. (2012), "Tips for connected documentarians". Available from: <http://www.tribecafilm.com/tribecaonline/future-of-film/Tips-For-Connected-Documentarians.html#.UDYtnEQRWnk>
- PINK, S. (2012), "Prologue: from Kodak culture to network image". Available from: <http://imagenaciones.com/2012/07/01/sarah-pinks-prologue-of-de-la-cultura-kodak-a-la-imagen-en-red/>. Accessed: August 20, 2012.
- RASCAROLI, L. (2009), *The personal camera. Subjective cinema and the film essay*, London: Wallflower Press.
- STEWART, K. (2011), *Atmospheric attunements. Environment and Planning D: society and space*, 29(3), pp.445–453. Available from: <http://www.envplan.com/abstract.cgi?id=d9109>. Accessed: August 20, 2012.
- THE ECONOMIST (2010), *London's high-tech start-ups Silicon roundabout*. Available from: <http://www.economist.com/node/17581635>. Accessed: August 20, 2012.
- WEIGHT, J. (2012), *The Participatory documentary cook book*, Melbourne: RMIT University.
- WINSTON, B. (1995), *Claming the real: the documentary film revisited*, London: British Film Institute.
- YANEVA, A. (2009) *Mapping Controversies*. Available from: <http://mappingcontroversies.co.uk/>. Accessed: July 20, 2012.

## Web Resources

- Creative Commons. Available from: <http://www.creativecommons.org>. Accessed: August 20, 2012.

Maria Court

---

Foundry Tv. Available from: <http://www.foundry.tv>. Accessed: August 20, 2012.

MURRAY, C. (2012), MAFI. Available from: <http://www.mafi.tv/>. Accessed: July 15, 2012.

OELER, K. & HEPPERMANN, Ann, *Mapping main street*. Available from: <http://www.mappingmainstreet.org>. Accessed: July 20, 2012.

# **CINEMA DOCUMENTÁRIO, NOVOS MEIOS E FORMAS: SOBRE OS DESLOCAMENTOS PROVOCADOS PELO WEBDOCUMENTÁRIO**

## ***OUT MY WINDOW***

Luiz Philipe Fassarella Pereira; Isabela Cristina Ramos Moraes\*

*Out my window (2010, 95')*

Direção: Katerina Cizek

Direção de produção: Gerry Flahive

Pós-produção e direção técnica: Branden Bratuhin

Diretor técnico e arquitetural Bobby Richter

Direção de arte: Alex Wittholz, Marc Pannozzo

Edição e Animação: Alex Wittholz, Marc Pannozzo, Joanna Durkalec,  
Stephanie Parrott, Matt Bruschett

Produção: Mike Robbins

### **Uma introdução aos webdocumentários**

Inseridos num contexto de convergência midiática que está revolucionando as maneiras de produção, transmissão e recepção de

---

\* Luiz Philipe Fassarella Pereira: Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade Pitágoras de Guarapari, Departamento de Comunicação Social, Centro de Educação a Distância (CEAD), no Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), 29.214-005 – Lagoa Funda , Brasil. E-mail: philipefassarella@gmail.com

Isabela Cristina Ramos Moraes: Graduada em Licenciatura Plena em Letras Vernáculas. Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Letras Vernáculas, Licenciatura Plena em Letras Vernáculas, 1.000 – Lagoa Funda, Brasil. E-mail: isabela.moraes@outlook.com

conteúdos, os webdocumentários demonstram especificidades que os identificam e os distinguem, por exemplo, das webreportagens, ou dos portais multimídias. Não obstante, por serem recentes há ainda carência de definições teóricas, assim como são escassas as bibliografias que possam orientar profundas pesquisas a respeito.

O webdocumentário se aproveita da linguagem documental criada para o cinema e para a televisão e a adapta para a web. Acrescenta a capacidade de interação e participação típicas da web e rompe com a linearidade da narrativa, já que o internauta pode escolher o que ver e em que ordem ver.<sup>1</sup>

Os webdocs são uma nova forma de se desenvolver narrativas no ciberespaço, que mistura diferentes formatos – tais como textos, vídeos, áudios, fotos, animações e ilustrações –, permitindo ao espectador o controle da navegação e uma profunda interação com a obra; são produtos midiáticos específicos da contemporaneidade, multimidiáticos por excelência, oriundos da tradição cinematográfica do gênero documentário, cuja premissa fundamental, que orienta os campos técnicos e teóricos, é o compromisso da obra com a veracidade, com o tratamento, ainda que criativo, da realidade.

Os documentários, que ao longo de mais de um século de tradição passaram, e ainda são atravessados, por importantes transformações estilísticas, conceituais e teóricas, são destinados não apenas ao entretenimento, mas também, e principalmente, a propagação do conhecimento e ao registro audiovisual de fatos, personagens, memórias e histórias do mundo real. Os documentários, segundo Fernão Pessoa

---

1) De acordo com o site [webdocumentario.com.br](http://www.webdocumentario.com.br). Disponível em: <http://www.webdocumentario.com.br/webdocumentario/index.php/sobre-este-site>. Consultado em 15/01/2012.

Ramos (2008: 10), “não são feitos para entreter como um filme ficcional, mas para estabelecer asserções sobre o mundo que é mostrado na tela”. São essas também convenções que orientam os webdocumentários, que atualmente são frequentemente dispostos na internet, tornando-se, dia a dia, mais familiares aos usuários da rede, principalmente aos jovens habituados a navegação e aos jogos virtuais. Os webdocs são hoje o resultado do desenvolvimento do gênero cinematográfico não ficcional, e se instauram como um produto cultural que permite ao consumidor mais do que a passível condição de espectador, estimulando esse receptor a usufruir uma experiência de fruição multissensorial e participativa, pois o indivíduo é constantemente convocado a interagir com a obra<sup>2</sup>, traçando os caminhos a serem percorridos, na ordem e com a demanda de tempo que desejar (não há mais uma linearidade absoluta e imprescindível, a forma e tempo de apreciação da obra é o usuário quem determina). Desta feita, se instauram não apenas como uma evolução ou adaptação de um gênero audiovisual tipicamente transmitido no cinema ou na tevê, mas como uma nova linguagem, nova maneira de se transmitir uma informação e entreter.

*Out my window* articula essas estratégias de interação, que somadas em uma narrativa audiovisual de cunho documental tornam-se características intrínsecas dos webdocumentários. A obra que aqui analisamos, apontando suas especificidades que dialogam com esse subgênero ou categoria que emergente na era digital, abarca as formas usuais do documentário, voltando-se para fatos do mundo histórico e performances de atores sociais; fazendo-o através de fotos estáticas para compor seu escopo. Em *Out my window* figuram também recursos de animação, sonorização e vídeos. No quesito conteúdo, dá considerável imersão e aprofundamento aos temas de que se ocupa.

---

2) Levamos em conta o webdocumentário *Out my window* e grande parcela dos produtos congêneres.

Assim, por exemplo, através da confluência de fotos estáticas e narração *Off*, conhecemos personagens e histórias singulares como a da atriz social Ivaneti; sua vida como coordenadora do movimento dos sem-teto da cidade de São Paulo, e o desafio de viver em um prédio outrora abandonado, em condições mínimas de conforto e segurança. Ou do músico de canções tibetanas que vive em Toronto; sua devoção pela música e o momento indelével em que tocou para um público superior a 30 000 pessoas, antes de um discurso da Sua santidade, Dalai Lama.

Vale ressaltar que embora o webdocumentário se proponha à interação entre produtor e receptor, ele nem sempre é precisamente “aberto”. Ainda que proporcione interatividade e a participação democrática, o material é pré-selecionado, e as escolhas são feitas dentro de um ambiente relativamente fechado. O espectador conduz a navegação pela história à sua escolha, sem, contudo, nada acrescentar a ela. Embora seja possível enviar conteúdo esse não se torna parte da trama principal do filme, serve apenas como material para ilustração da temática e debate proposto pela obra.

Em contrapartida, há webdocumentários que não só permitem a livre fruição da obra como convidam o espectador a fazer parte dela. Esse é o caso do projeto *Life in a day*. Realizado em parceria com o site de vídeos *Youtube*, o projeto propunha aos usuários da página que registrassem em vídeo atividades ou depoimentos em um dia específico – 24 de julho de 2010 –, para compor um longa-metragem.

Há também o *One day on earth*, que segue a mesma linha de *Life in a day*, onde a ideia norteadora é criar um registro aberto da humanidade baseando-se em vídeos realizados em dias específicos.

O webdocumentário não é um documentário feito a partir de suas características tradicionais, como a linearidade, para a divulgação na internet. Ele é, em verdade, uma produção documental cujo formato é

intencionalmente voltado para a reprodução na Web, abusando de seus recursos, como o hiperlink, por exemplo; acrescente-se a isso um fator importante: o projeto final não existe, fica à revelia de seu produtor, nas mãos de cada expectador. A essas especificidades é que refletimos sobre o fato de que, embora oriundo de um gênero cinematográfico centenário, os webdocs são uma nova forma de desenvolver narrativas no ciberespaço. Uma inventividade contemporânea que emerge no momento em que a tecnologia da comunicação e transmissão de conteúdo permite esse tipo de realização e distribuição. Mas além dos aspectos tecnológicos vale também ressaltar o momento histórico e cultural no qual essas narrativas estão inseridas; um momento em que os indivíduos estão cada vez mais familiarizados e entusiasmados com as possibilidades de interação e controle sobre as diversas formas e meios de entretenimento.

A “nova” plataforma de transmissão, – internet – através de avançados *softwares*, permite que o realizador utilize uma série de recursos que possibilitam o estabelecimento de uma relação interativa, de coautoria entre cineasta e público. Um dos recursos técnicos que comporta esses novos fazeres é a chamada Web 2.0.<sup>3</sup> Para Cannito o surgimento da Web 2.0 efetivou alguns dos princípios da cultura digital. Segundo o autor “entende-se que ao falar da Web 2.0 não tratamos de uma versão de Web, e sim de uma nova forma de a Web se relacionar com seus usuários e desenvolvedores (...).” (Cannito, 2010: 157). Então compreendemos que o termo *Web 2.0* designa mais do que uma modificação tecnológica, mas também uma transformação na maneira de se produzir, transmitir e receber conteúdos midiáticos. Assim o espectador/ autor/ fruidor também tem

---

3) Web 2.0 é um termo criado em 2004 pela empresa americana O'Reilly Media para designar uma segunda geração de comunidades e serviços, tendo como conceito a “Web como plataforma”, envolvendo wikis, aplicativos baseados em *folksonomia*, redes sociais e Tecnologia da Informação.

nos webdocumentários a oportunidade de interagir com outros usuários. Debater e trocar ideias sobre a experiência vivenciada dentro da obra.

Os webdocs são desdobramentos relacionados à evolução do documentário como gênero, resultantes do desenvolvimento tecnológico e da possibilidade de distribuição em novas plataformas de transmissão, nesse caso a internet. Resultado também do aprimoramento das tecnologias digitais de captação e edição de imagens, recursos que tornaram esse tipo de produção cinematográfica muito popular entre realizadores não profissionais e usuários da rede de computadores.

As pesquisadoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita observam que no Brasil, como exemplo, a prática documental ganha mais força a partir dos anos 1990 “com o barateamento e disseminação do processo de feitura de filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear” (2008: 11). O excesso de produções documentais, que vêm lotando a internet nos últimos anos, tornou o gênero ainda mais popular entre os usuários da rede.

### ***Out My Window: uma janela virtual para personagens e depoimentos do mundo histórico***

Um edifício. Cada ponto de vista, uma cidade diferente. Este é *Out my window* – um dos primeiros documentários interativos do mundo em 360° graus - sobre a condição da urbanização de nosso planeta contado por pessoas que olham para o mundo das janelas de seus edifícios.<sup>4</sup>

---

4) Disponível em: <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow/> Consultado em 20/01/2012.

“Pela primeira vez em nossa história, a maior parte da população mundial está vivendo em áreas urbanas”.<sup>5</sup> Essa é a premissa com a qual o webdocumentário *Out my window*, da diretora Katerine Cizek, se ocupará. Uma forma de lançar para a o público discussões sobre o crescimento imobiliário, a sociedade contemporânea e as pessoas que vivem em seus apartamentos em centros urbanos. Histórias contadas por sujeitos comuns, que olham de suas janelas para o mundo. O webdoc é parte do projeto *HighRise*, que se propõe debater questões relacionadas aos problemas de habitação do século XXI, trazidos ao cerne do discurso filmico através da vida dos atores sociais de diversos países, espalhados por vários continentes, que contam casos curiosos de suas vidas, descrevem suas rotinas ou simplesmente encenam alguma performance para uma câmera estática – vezes uma dança, vezes uma apresentação musical. A pretensão é que o projeto *HighRise* seja estendido por vários anos, se desdobrando por diversas plataformas – TV, internet, blogs, redes sociais etc. – pretensão reforçada com o lançamento do segundo webdoc do projeto, este considerado ainda mais interativo, desfrutando das mais novas possibilidades tecnológicas, *One million tower*, também da mesma diretora, lançado em novembro de 2011.

“As Torres no mundo, o mundo em Torres”,<sup>6</sup> como é trazido no prólogo do webdoc *Out of my window*, permitem que o espectador determine os caminhos de leitura e apreciação da obra. Diante de diversas janelas e dos atores sociais por trás delas, ou, caso o internauta prefira, visualizando um mapa mundial, com vários ícones dispostos entre diversos países, o expectador poderá assistir aos depoimentos na ordem que desejar, durante o tempo que lhe apetecer, quantas vezes quiser. E

---

5) Disponível em: <http://webdocumentario.com.br/webdocumentario/index.php/resenhas/as-torres-do-mundo-o-mundo-nas-torres/> Consultado em 20/01/2012.

6) Disponível em: <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow> Consultado em 20/01/2012.

nesse percurso, poderá também ter acesso a informações adicionais sobre o filme e sobre o projeto *HighRise*, através de hipertextos que direcionarão o público para páginas com considerações dos autores da obra, ou para ouvir separadamente as músicas – cargas sonoras que trilham o webdoc –, participar do projeto enviando fotos que apresentem “o que está fora de sua janela”, ser direcionado para outros vídeos dispostos na página da NFB (National Film Board of Canada), visitar o blog da empresa ou ter acesso ao conteúdo denominado “por dentro de *Out my window*, Laboratório de Educação Global”, onde as questões sobre habitação, abordadas no webdoc, são discutidas de forma mais enfática, disponibilizando informações adicionais, através de quatro ícones hipertextuais que os conduzirão de volta às cidades de Havana, São Paulo, Phnom Penh e Toronto – essas cidades já são visitadas na trama central do webdocumentário, mas podem ser revisitadas repletas de informações complementares. E ainda, para aqueles que tiverem dificuldades no processo de interatividade, o ícone “como navegar por *Out my window*” explica detalhadamente como funciona a navegação pelo site.

A organização não linear dá considerável autonomia ao receptor, que encontrará desde fotografias *still*, textos (caracteres) e cenas, acompanhadas por locução *off*,<sup>7</sup> depoimentos e até recursos de vídeo em 360° graus, pelo qual o usuário terá uma visão geral do apartamento visitado e daquilo que está fora da janela.

Os caminhos para navegação propostos na narrativa central do webdoc convidam o espectador a navegar por cidades de treze distintos países (Johannesburgo, Montreal, Havana, Praga, Taiwan, Toronto, Amsterdã, Istambul, Phnom Penh, Bangalore, São Paulo, Beirute e Chicago), numa visita aos apartamentos dos atores sociais John, Benoit,

---

7) Locução *off*: voz fora de campo mas que pode ser identificada, porque em determinado momento o narrador está presente no vídeo.

David, Sylva, Xuxuo, Amchok, Zanillya, Durdane, Tola, Akshadaha, Ivanete, Mazen e Donna. No total são 49 histórias, contadas através dos depoimentos dos sujeitos, proporcionando mais de 90 (noventa) minutos de material para ser explorado.

Para o teórico Fernão Pessoa Ramos (2008) os personagens no documentário, são fundamentais para que sejam estabelecidos os parâmetros de imersão do espectador na obra, na medida que tal personagem detém a capacidade de materializar/exemplificar/corporificar, como indivíduo já experimentado no determinado assunto, as questões abordadas pelo filme. Sobre a importância dos personagens na narrativa documental, Ramos irá afirmar:

(...) documentários os utilizam, de modo intenso, para encarnar as asserções sobre o mundo. (...) Podemos mesmo dizer que o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo. (...) a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado. (Ramos, 2008: 26).

A opção de empregar os atores sociais para colocar em fluxo as questões abordadas no filme, dando a eles fundamental importância na construção da narrativa, demonstra também a proximidade do produto com a tradição documentária que nos referimos neste trabalho como “convencional”; são marcas residuais que ajudam a recepção do produto e que apelam para familiaridade do público com a narrativa cinematográfica não ficcional.

A narrativa do webdoc segue de forma não linear, estando ao controle do espectador os caminhos a serem seguidos. Quando e onde começar, bem como quando e onde finalizar a “viagem”. Essa interação

proposta pelo webdocumentário está de acordo com uma audiência mais ativa, que busca ter o controle e participar de maneira colaborativa com o conteúdo apresentado. A experiência de interação fruitiva é muito semelhante àquelas proporcionadas por jogos virtuais, como, por exemplo, os simuladores de vida virtual.

A nova audiência – aquela que parece surgir com a emergência da convergência midiática, da TV Digital e da internet – quer ter o controle da situação, já não se satisfaz ao se afundar nas poltronas das salas de cinema ou do sofá de casa, ela quer comandar o jogo, entrar em cena. Bem como explica Cannito, ao falar sobre o processo sociocultural que envolve a emergência da TV Digital, o “espectador de hoje não quer mais ficar apenas na ‘superfície’; tal como a Alice de Lewis Carroll, ele quer ‘entrar’ na imagem”. (2010: 151). Com essa perspectiva apontada pelo autor podemos compreender também o contexto sociocultural que possibilita a oferta e a recepção dos webdocumentários, que pela plataforma de exibição já se limitam a um público familiarizado com a interação e com o controle proporcionado pelo cursor do *mouse*. O consumidor de webdocs, principalmente para os indivíduos nascidos na chamada era digital – meados dos anos 1990 – carregam para o computador uma experiência de recepção oriunda dos cinemas e da televisão, mas que já não são suficientemente satisfatórias para a imersão na narrativa.

Pensando em uma análise do gênero cinematográfico documentário em comparação ao webdocumentário *Out my window*, podemos encontrar algumas pistas capazes de iluminar nosso percurso e qualificar a investigação de um produto midiático tão recente, que surge em um contexto sociocultural, comunicacional e tecnológico completamente distinto daquele que, aparentemente, o precede. Se refletirmos que um produto midiático é realizado por uma empresa que busca lucros e o crescimento no mercado, entenderemos o quanto importante é a manutenção

ou classificação do mesmo em um determinado gênero já reconhecido pelo público.

À medida que a era da convergência midiática se concretiza, novos produtos vão surgindo, com novas propostas de oferecer entretenimento e informação ao usuário. Consideramos então que os webdocumentários, embora ofereçam uma interatividade e construção narrativa jamais proposta pela produção documentária convencional, e carreguem também características estilísticas que o diferenciam da tradição cinematográfica que o precede, propõem “apenas” um deslocamento em relação aos documentários convencionais, não uma ruptura total com o gênero. Um deslocamento porque, além do deslocamento físico evidente – da tevê e do cinema para os computadores e internet – eles carregam características fundamentais de reconhecimento e legitimação do gênero documentário, importantes para sua recepção.

Em *Out my window* podemos identificar o emprego de estratégias típicas da narrativa cinematográfica não ficcional, como o tratamento de histórias reais, encarnadas por atores sociais, que através de depoimentos põe em fluxo a trama; locução *off*, ou *over*,<sup>8</sup> cobertas por imagens de arquivo, cenas, fotos e a adição de informações complementares através de caractere; a utilização de um projeto gráfico/ visual exclusivo, temas fechados e específicos por produto – diferentes das grandes reportagens ou das reportagens multimídias ou de portais de notícias – são características fundamentais presentes no webdoc. Essas estratégias, presentes em *Out my window*, são típicas da narrativa documentária, enraizadas historicamente no gênero, embora não pertençam exclusivamente a não ficção. Mas além das marcas residuais podemos destacar, de acordo com

---

8) Locução *over*: voz fora de campo, cuja identidade é indeterminada. Também conhecida como Voz de Deus, muito presente no documentário clássico, ela anuncia como a voz soberana, condutora e detentora da razão.

Fernão Pessoa Ramos, que “o documentário antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo expectador)”, (2008: 25). Essa “intenção do autor” está manifesta no desejo de abordar e discutir questões sociais fundamentais para o futuro do planeta. Ao tratar de uma história real o diretor opta pela estilística do documentário por seu apelo lúdico e reflexivo, que ao longo de sua tradição se mostrou uma ferramenta útil para a discussão de temas importantes.

Ainda que apresente distintas características em relação ao documentário convencional, as marcas presentes nos webdocumentários causam expectativas na audiência, que ao associar determinado produto a determinado gênero, já sabe o que substancialmente encontrará. Ou seja, ainda que ofereça diversas possibilidades narrativas singulares e interativas, e mesmo com rompimento com a linearidade tradicional da experiência televisiva e cinematográfica, o espectador presume que está diante de uma obra que propõe asserções sobre o mundo histórico, tão real quanto ao qual ele faz parte e desenvolve suas relações com o produto de acordo com esse conhecimento.

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum, de um ponto de vista externo de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho do mundo, olhamos para fora, para alguma parte do mesmo mundo. (Nichols, 2009: 116).

Ao receber uma narrativa como documentária, seja na internet, no cinema ou na televisão, o indivíduo irá estabelecer suas relações com a obra de acordo com essa noção, o que irá orientar também suas reflexões sobre o conteúdo.

Ao recebermos uma narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece asserções, postulados, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional. (Ramos, 2008: 27).

Uma relação que acreditamos também estar proposta na realização de um webdocumentário, indexada pela intenção do autor e pela adoção de procedimentos intrínsecos ao documentário. Nesse sentido o produto midiático em questão é legitimamente documentário e embora apresente renovações importantes, carrega ainda as premissas fundamentais do gênero originalmente cinematográfico, demonstrando assim um hibridismo, pois além de documentário *Out my window* também remete aos jogos virtuais e está inserido exclusivamente em uma específica plataforma, a internet.

À medida que a tecnologia se aprimora mais competitivo fica o mercado. À medida que novos produtos são oferecidos mais exigentes ficam os consumidores e é para eles que novos produtos midiáticos surgem e antigos se renovam. Como Rick Altman argumenta, “a mistura de gêneros é o processo central pelo qual novos gêneros emergem, velhos gêneros se transformam, e novas categorias de gêneros são apresentados à prática cultural”. (Mittell, 2004: 195).

Os produtos midiáticos são desenvolvidos com refinamento tecnológico, com inovação e de acordo com as lógicas sociais que se relacionam com o entretenimento e a informação, tendo sempre em vista o consumidor. Assim as inovações tanto conceituais quanto técnicas presentes no webdocumentário *Out my window*, estão de acordo com a busca para ganhar um novo consumidor e renovar o mercado.

Ainda assim, por estarem intencionalmente atrelados a um gênero com mais de cem anos de tradição no cinema e pouco menos na

televisão, reconhecido principalmente por tratar de aspectos da vida real, os webdocs devem atender certos ritos que foram reforçados ao longo dos anos pela narrativa documentária e que são esperados pelo espectador, como a abordagem de temáticas da vida real, a transformação de um fato em prova, e às vezes numa resposta poética para o mundo.

Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir suas próprias perspectivas ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontecesse. (Nichols, 2009: 68).

Além de carregar algumas marcas do documentário convencional, também é imprescindível para seu reconhecimento e consolidação como produto convergente que os webdocumentários ofertem diferentes possibilidades de interação, de coautoria no processo de construção e apreciação, o que está de acordo com as tendências que parecem orientar atualmente as empresas de comunicação. Possivelmente as capacidades e conhecimentos exigidos pelos webdocs ajudam na segmentação e identificação do usuário, que se reconhecerá como apto e familiarizado com a navegação *online*. Todas essas características, tanto as marcas residuais do documentário convencional, bem como as já associadas aos webdocumentários, estão presentes em *Out my window*.

### **Considerações finais**

Neste trabalho buscamos uma reflexão sobre o processo de convergência, não pensando apenas nos aspectos tecnológicos, mas

também, e principalmente, nas questões socioculturais que envolvem esse fenômeno, para compreender como essa situação afeta a produção audiovisual, em especial o cinema documentário. Assim tentamos identificar marcas balizadoras do gênero não ficcional, fortemente acentuadas em *Out my window*. Nossa proposta almeja o fomento da discussão sobre as novas concepções da produção cinematográfica, em especial do documentário no século XXI e sobre como o gênero em questão irá se adaptar à era da convergência (tecnológica e cultural).

*Out my window* tornou-se referência para realizações congêneres posteriores. Sua estrutura narrativa, as possibilidades de interação e construção colaborativa do conteúdo, articulada às características que mantém a obra atrelada ao universo documental, são elementos que constituem um webdoc rico em informações pertinentes e discussões atuais, dando ao filme uma credibilidade ainda maior enquanto suporte informativo. Com credibilidade para lançar questões que dialogam com diversas aflições da sociedade contemporânea. Essas são razões pelas quais optamos pelo referido webdocumentário, que oferece conteúdo satisfatório para diversas abordagens científicas, análises e críticas.

### **Referências bibliográficas**

- AUMONT, Jacques *et al.*, (2002), *A estética do filme*, tradução de Marina Appenzeller, 2<sup>a</sup> Ed., Campinas: Papirus.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel (2002), *A análise do filme*, 2<sup>a</sup> Ed., Lisboa: Livraria Saraiva no Brasil.
- CANNITO, Newton Guimarães (2010), *A televisão na era digital. Interatividade, convergência e novos modelos de negócio*, São Paulo: Summus.

- FECHINE, Yvana *et al.* (2011), in João Freire Filho, Gabriela Borges (Orgs.), *Estudos de televisão, Diálogos Brasil-Portugal*, Porto Alegre: Sulina.
- GOMES, Itânia (2011), “Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero” in FAMECOS, Rio Grande do Sul: Porto Alegre, vol. 18, n. 1, pp. 111-130.
- GOMES, Itânia (2007), “Questões de métodos na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise” in E-compós - *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, abril, Brasília, vol. 8, pp. 1-31.
- JENKINS, Henry (2009), *Cultura da convergência. A colisão entre os velhos e os novos meios de comunicação*, tradução de Susana Alexandria, 2<sup>a</sup> Ed., São Paulo: Aleph.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- LOTZ, Amanda D. (2007), *The television will be revolutionized*, New York: NYU Press.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004), *Ofício de Cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*, São Paulo: Loyola.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2006), “Pistas para entre-ver meios e meios e mediações” in Jesús MARTIN-BARBERO, *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*, 4<sup>a</sup> Ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 11-21.
- MITTELL, Jason (2004), *GENRE and TELEVISION - From cop shows to cartoons in american culture*, New York: Routledge.
- MOTA, Maria Regina de Paula *et al.* (2010), *Cultura da Conexão – novos formatos para produção de conhecimento*, 1<sup>a</sup> Ed., Belo Horizonte: Argumentum.

NICHOLS, Bill (2009), *Introdução ao documentário*, tradução de Mônica Saddy Martins, 4<sup>a</sup> Ed., Campinas: Papirus.

NICHOL, Bill (1991), *Representing reality: issues and concepts in documentary*, USA: Indiana University Press.

RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.

### Filmografia

*Out my window* (2010), de Katerine Cizek.

*One million tower* (2011), de Katerina Cizek.

*Life in a day* (2011), de Hiroaki Aikawa, Natalia Andreadis *et al.*

*One day on earth* (2012), de Kyle Ruddick.

—

|

—

—

—

—

|

—

## UNE TYPOLOGIE DU WEBDOCUMENTAIRE ORIENTÉE UTILISATEUR

Nicolas Bole\*

Depuis que le webdocumentaire s'est fait un nom, on entend beaucoup parler des nouvelles formes de narration induites par l'avènement du web et du très haut débit permettant l'utilisation de fichiers lourds (son, infographie et bien sûr vidéo). A France Télévisions, on évoque même les *Nouvelles Ecritures*. Mais que recouvre réellement cette nouveauté souvent décrite? Peut-on vraiment dire que le web a créé une nouvelle façon de se voir raconter des histoires pour le spectateur?

Avec le documentaire classique, tout est simple. Le spectateur entre dans une salle de cinéma ou allume sa télévision, s'installe confortablement et regarde le film du début à la fin. Et si se laisser porter par la narration ne signifie pas nécessairement être passif, la directivité de l'histoire qui lui est racontée est presque totale: sa seule façon de s'en échapper, d'exprimer de l'enthousiasme ou un avis contraire est de quitter la salle, d'éteindre sa télévision ou de se boucher les yeux et les oreilles. Car le documentaire est, dans la plus grande majorité des cas, un art du récit: le réalisateur use de sa virtuosité, de la façon de mettre en scène, de filmer et de monter son film pour narrer son histoire de manière (selon ses intentions) la plus captivante, émouvante ou persuasive possible. La narration s'en trouve régie par des principes intangibles: selon la célèbre formule attribuée à Jean-Luc Godard, "un début, un milieu, une fin... mais pas forcément

---

\* Rédacteur en chef - webdocumentaires et nouveaux médias pour Le Blog Documentaire, Concepteur indépendant de projets interactifs, 75 Paris, France. E-mail: nicolasbole@yahoo.fr

dans cet ordre". Les exceptions sont toujours là pour confirmer la règle: mais pour un *Sans Soleil* de Chris Marker, déambulation documentaire onirique, combien de milliers de films (documentaires ou fictions) qui racontent une histoire linéaire?

L'apparition du web fait entrer dans le champ des possibles de la narration une nouvelle dimension de la figure du spectateur. Changement majeur, celui-ci peut interagir dans la narration d'un webdocumentaire.

C'est donc tout naturellement que le terme de "nouvelles formes de narration" est apparu: il évoque la façon dont, avec le web, l'amateur de documentaire se serait mué en spectateur actif, en *spect'acteur*, intervenant sur la narration, rejetant ainsi la position de spectateur "traditionnel" au rang, par opposition symétriquement langagière, de spectateur passif.

Mais vouloir à tout prix que le spectateur fasse partie intégrante de la narration ne peut faire oublier les principes du récit, sur lesquels sont basés la majorité des histoires (documentaire ou fiction). Intégrer la figure d'un internaute à mi-chemin entre le spectateur et le réalisateur n'a rien d'évident; c'est un choix lourd de conséquences. Et cette promesse de l'internaute actif sur le déroulement de la narration fait bien souvent passer cette interactivité ou cette délinéarisation comme un tiers encombrant et inapproprié.

C'est ici que, du point de vue de la construction de la narration, naît ce qu'on pourrait appeler le piège du "syndrome *Pulp Fiction*". Tout se passe comme si le changement de l'outil de diffusion, du cinéma/télévision au web, avait également changé radicalement les principes de la narration. Or une confusion (pourtant simple) apparaît souvent entre les modalités du récit et les modalités de son énonciation.

C'est tout le dilemme du film de Quentin Tarantino. Délinéarisé dans la forme, le film est un assemblage de séquences re-linéarisées par le réalisateur lui-même pour faire naître le suspense de l'histoire. Mais

quiconque se penche sur l'histoire conviendra de l'extrême linéarité du film de Tarantino. Autrement dit, si *Pulp Fiction* est un film dit délinéarisé, il l'est dans son *énonciation*, non dans la *conception* du récit.

Ce “syndrome *Pulp Fiction*” est un piège dans lequel beaucoup de réalisateurs qui confondent linéarité du récit et des usages possibles d’Internet tombent. La question se pose même de savoir si le terme si couramment employé de “narration délinéarisée” a vraiment un sens: comment raconter sans poser des enjeux, des situations, camper des personnages, faire monter une intensité dramatique, bref, écrire, c'est-à-dire linéariser un récit ?

La typologie suivante s'appuie sur une observation de nombreuses œuvres, qui se désignent elles-mêmes comme des webdocumentaires. Elle propose quatre grands types d'organisation qui portent quatre promesses différentes pour l'internaute. Pour chacun des modes, nous examinerons la façon dont l'interactivité et la délinéarisation, deux des modalités majeures du web, peuvent être utilisées.

## **La narration**

Le webdocumentaire se nourrit de multiples influences, mais la majorité de ceux qui s'y intéressent proviennent encore du cinéma ou du journalisme. C'est donc tout naturellement que la forme du récit a été surreprésentée dans le genre: le webdocumentaire est d'abord et avant tout narratif, comme le montrent nombre des œuvres incontournables présentées dans cet ouvrage.

La narration promet de raconter une histoire: d'un homme, d'un lieu, d'un mouvement politique et artistique... Sa forme la plus rituelle est certainement le “il était une fois” des contes. La fascination, ce par

quoi l'internaute aujourd'hui, le lecteur ou le spectateur hier (et encore aujourd'hui), s'émerveille, tient à l'histoire elle-même bien sûr, mais aussi au talent du narrateur pour architecturer le récit en épisodes et en rebondissements.

Le webdocumentaire, de ce point de vue, ne déroge pas à l'univers du documentaire, et du cinéma en général: raconter une histoire suppose un point de vue, une intention, une subjectivité. Et la délinéarisation semble dans cet exercice, sinon impossible, tout du moins très délicate. Qu'il s'agisse de *Prison Valley*, d'*Alma* ou de *Welcome to Pine Point*, l'histoire, telle qu'elle est racontée, a un sens qu'il n'est pas forcément pertinent de remettre en cause. La façon dont le rythme même de l'histoire progresse, par le montage, fait de la linéarité du récit une condition presque *sine qua non*. Car s'il est techniquement possible pour l'internaute de choisir l'ordre de visionnage et de "se balader" dans l'œuvre, quel plaisir en retirera-t-il s'il perd la singularité du point de vue de celui qui raconte l'histoire?

Il n'en est pas de même de l'interactivité qui peut, elle, apporter une couche supplémentaire au récit. C'est le cas dans *In Situ*. Le webdocumentaire d'Antoine Viviani n'est pas *stricto sensu* linéaire: il nous raconte des histoires plutôt qu'une seule histoire (mais cela est discutable: on pourrait aussi dire qu'il raconte une histoire de l'art dans l'espace urbain). En revanche, il utilise l'interactivité dans plusieurs scènes courtes qui jalonnent son film: jouer le champ/contre-champ d'un artiste et de ses spectateurs sont des dispositifs discrets d'interactivité qui ajoutent de la poésie à l'œuvre.

Dans *Prison Valley*, l'interactivité mène l'internaute à des contenus supplémentaires et surtout au forum qui lui permet d'échanger avec les protagonistes et ainsi de prolonger ses questionnements nés en découvrant l'histoire.

Dans *Welcome to Pine Point*, le livre que l'on feuillette est en soi un procédé interactif où, porté par la linéarité du récit, nous sommes conviés à découvrir les différents témoignages (photos, vidéos, textes) de l'ancienne ville disparue.

Dans *Thanatorama*, l'histoire est là aussi très linéaire et le choix proposé à l'internaute constitue une interactivité de type narratif (c'est-à-dire inhérente à l'histoire elle-même et non "gratuite"), puisqu'elle oriente vers des récits différents. C'est d'ailleurs dans cette voie qu'il serait possible d'innover sur de nouveaux types de récits interactifs: le réalisateur, en proposant un choix important à chaque étape à l'internaute, pourrait ainsi potentiellement construire des milliers d'histoires différentes. Cela supposerait non seulement de tourner un nombre impressionnant de modules, mais aussi que l'agencement de ceux-ci puisse avoir été pensé et écrit par le réalisateur... Défi non relevé jusqu'à présent.

Délinéarisation et interactivité sont donc deux modalités qui, sauf évolutions ultérieures dans la manière de raconter des histoires, ne sont pas essentielles à la narration. La délinéarisation lui est même parfois contre-productive, laissant porter sur l'internaute le fardeau d'une narration que le réalisateur n'a pas su proposer. L'interactivité en revanche peut permettre de créer des développements intéressants, quoique à la marge, sur la narration.

## La déambulation

Dès lors que la volonté du réalisateur n'est plus de raconter *une* histoire en particulier mais *des* histoires, nous quittons le registre de la narration pour emprunter celui que nous pourrions appeler *déambulation*. Ce terme paraît le mieux adapté pour rendre compte de ce que le spectateur

ressent quand il aborde des œuvres comme *Le bruit des mots, Gaza/Sderot, Portraits d'un nouveau monde* ou encore *La Zone*.

Car ces webdocumentaires considérés dans leur globalité ne racontent pas à proprement parler *une* histoire singulière. Ils n'apportent donc pas la même promesse à l'internaute: moins "happé" par le fait de suivre un récit, celui-ci sera davantage invité à se promener dans l'œuvre, en partir et y revenir, passer d'un personnage ou d'une situation à l'autre... On ne parle donc plus vraiment d'une narration mais bien d'une déambulation.

Les webdocumentaires qui abordent cette forme ont pour unité différents éléments : un lieu (Tchernobyl pour *La Zone*, la frontière israélo-palestinienne pour *Gaza/Sderot*, un lycée canadien dans *Le bruit des mots* et d'une manière générale, toutes les navigations avec une carte pour mode central de navigation), un thème (le nouveau monde dans *Portraits d'un nouveau monde*, de nouvelles images d'Alger dans *Un été à Alger*) ou encore une chronologie (*60 secondes pour un quinquennat, 127, rue de la Garenne* et la plupart des navigations par le biais de la "ligne de temps").

Pour ces webdocumentaires, la délinéarisation et l'interactivité sont intimement liées. Et elles sont non seulement importantes, mais elles constituent même parmi les enjeux les plus importants pour la navigation de l'internaute dans l'œuvre. Comment, en agençant les différents médias autour d'un même thème, le réalisateur va-t-il donner une raison à l'internaute de se déplacer, de parcourir l'œuvre, un peu à la manière d'un visiteur dans une exposition? Créer des micro-histoires au sein de ce grand ensemble chorale que représente le webdocumentaire déambulatoire est une possibilité. Mais la déambulation peut aussi amener l'internaute à sortir du cadre du récit, à faire jouer ses sens souvent oubliés dans une histoire trop bien construite, se repérer à la bande-son pour déambuler

entre les modules... Il s'agit d'une première rupture fondamentale avec la structure du récit à laquelle est chevillée la quasi-totalité des documentaires classiques. Ici, il existe encore peu de références dans la manière de raconter des histoires, ce qui donne la sensation que les œuvres déambulatoires sont en pleine phase d'expérimentation.

Les réalisateurs pourraient s'inspirer de la muséographie et de l'art contemporain, dans lequel la déambulation du visiteur est un élément de la réussite d'une exposition. Car les possibilités, si elles sont presque infinies, doivent cependant refléter le sujet abordé dans le webdocumentaire pour fonctionner aux yeux de l'internaute. L'interactivité doit être inventive et adaptée au propos. Ainsi, dans *Gaza/Sderot*, l'internaute a la sensation de se promener sur la frontière des deux pays. L'interactivité, le geste de l'internaute, est un élément qui devient signifiant pour l'expérience de l'œuvre.

Dans *The End, etc.* en revanche, la promesse est moins réussie. D'une portée très large, l'œuvre de Laetitia Masson propose à l'internaute de déambuler dans l'interface en se laissant happer par la notion d'engagement et de désengagement. Mais *The End, etc.* promet dans le même temps de raconter une histoire, celle que l'internaute aura choisie parmi les modules tournés par Laetitia Masson. Résultat: cette oscillation entre narration et déambulation rend précisément l'œuvre décevante, trop interactive et délinéarisée pour être un récit (où est le point de vue de l'auteur?), trop attachée à l'idée d'une histoire pour constituer une déambulation faisant appel à d'autres ressorts que la narration.

C'est sans doute l'un des meilleurs exemples qui montrent que narration et déambulation ne peuvent réellement cohabiter dans la promesse faite à l'internaute. L'une des deux modalités doit en être le moteur principal, même si des éléments de narration ou même, nous allons le voir, de jeu, peuvent y être associés.

## La ludo-action

Dans la *ludo-action*, l'auteur propose une entrée très immersive dans l'histoire. Mais comme pour la déambulation, le webdocumentaire basé sur la ludo-action ne raconte pas *stricto sensu* une histoire. Il met en place un cadre documenté dans lequel il permet à l'internaute de se raconter *sa propre histoire* au sein de l'œuvre.

Cette différence fondamentale transforme effectivement (selon la promesse du web) le spectateur en spect'acteur. Car si l'internaute n'agit pas dans l'interface, la ludo-action n'a tout simplement pas lieu et le webdocumentaire ne “raconte” rien.

Proposer à l'internaute de jouer un personnage et de lui faire jouer un rôle dans le récit est une forme nouvelle dans le documentaire: son utilisation est donc encore totalement expérimentale. Le jeu vidéo, fort de 40 ans d'expérience, sert de socle théorique pour la construction d'histoires documentaires envisagées comme des ludo-actions. C'est le cas de *Manipulations, l'expérience web* et du prochain projet de David Dufresne, *Fort Mc Money*, mais aussi celui de *Voyage au bout du charbon*.

Dans *Manipulations* comme *Voyage au bout du charbon*, la figure de l'enquêteur est mise en avant pour permettre à l'internaute de créer sa propre histoire. Pour *Voyage au bout du charbon*, qui ressemble sur certains points à *Thanatorama* avec une forme de narration linéaire par choix, l'aspect circulaire du récit s'apparente pourtant davantage au jeu : incarnant un journaliste, l'internaute peut se heurter plusieurs fois dans le récit à la figure de l'autorité chinoise qui lui barre l'accès aux mines de charbon. Par cette ludo-action, l'internaute créé bien sa propre histoire, son propre cheminement dans le matériau documentaire.

Il en résulte que l'interactivité, dans la ludo-action, est nécessaire et incontournable. C'est elle qui donne l'illusion du choix à l'internaute

et lui permet de “jouer” sa propre histoire. La délinéarisation, elle, n'est qu'une option: à l'instar de beaucoup de jeux vidéo qui proposent différents paliers, la ludo-action dans le documentaire peut également se dérouler de manière plus ou moins linéaire. Dans *Spent* par exemple, un jeu documentaire simulant la vie d'un travailleur pauvre pendant un mois, les choix que l'internaute fait dessinent un chemin singulier dans l'interface, tout en restant dans une linéarité temporelle.

En dehors de ces premières œuvres basées entièrement sur la logique ludiques, il existe aussi des croisements entre narration et ludo-action. *Moneyocracy* constitue l'exemple d'un webdocumentaire narratif intégrant des éléments de ludo-action sur le financement des campagnes électorales américains, qui ont pour objectif d'immerger l'internaute dans l'œuvre.

---

## L'expérience documentaire

Autre mode d'expression du webdocumentaire, l'expérience documentaire se distingue de la narration classique ou de la ludo-action par le fait qu'elle propose à l'internaute de participer pleinement à l'objet de l'œuvre. Les projets les plus symptomatiques de l'expérience documentaire ont tous été réalisés, pour le moment, par l'ONF: *HighRise*, *Ici chez soi*, *Code Barre* (en coproduction avec ARTE) et plus récemment *Journal d'une insomnie collective*. Honkytonk Films travaille aussi sur un projet, *Marlisco*, qui questionne la façon dont nous percevons les déchets que nous produisons qui contient aussi cette promesse. Ici, ce n'est pas tant l'histoire racontée qui compte, car celle-ci n'est pas formulée comme dans une narration classique : il s'agit davantage de faire vivre à l'internaute une expérience, de le faire réfléchir et, si possible, agir sur

un thème de société (les grands ensembles urbains pour *High Rise*, la vie dans la rue pour *Ici, chez soi*, les objets manufacturés dans *Code Barre*, le problème de l'insomnie dans *Journal d'une insomnie collective*).

Différence fondamentale avec la narration classique donc : le webdocumentaire ne fait que commencer à vivre lors de sa mise en ligne. Généralement promise à être développé sur un temps long (3 ans pour *Ici chez soi*), l'expérience documentaire utilise le documentaire, sinon comme un prétexte, en tout cas comme un élément et non comme le cœur même du propos. Dans *Journal d'une insomnie collective*, le programme convie l'internaute à “hypothéquer une partie de sa nuit” pour vivre l'insomnie d'un personnage avec qui il prend rendez-vous. Ressentir dans son être, physiquement, ce dont le webdocumentaire est le sujet: façon extrêmement impliquant de concevoir l'interactivité pour convoquer la participation des internautes et faire que le projet prenne vie, se développe «dans la vie réelle». Un but qui, pour les quatre projets cités, s'apparente à une volonté de prise de conscience d'enjeux économiques, sociaux, urbanistiques ou environnementaux qui dépassent largement le cadre de la création documentaire.

Délinéarisation et interactivité ont donc une grande place dans ces projets où, à l'image d'un atelier ouvert à tous, la co-création avec les internautes et le partage des points de vue font partie des objectifs même de ces expériences documentaires. La composante sociale de ces projets les différencie des ludo-actions appliquées au monde réel que sont les *Alternate Reality Games*. Dans les ARG, du lien social se créé, comme il s'en créé autour des projets d'expérience documentaire, mais celui-ci est beaucoup plus souvent utile à la résolution d'une énigme de jeu, à une perspective ludique.

Rappelons-le, au risque de paraître péremptoire : si ces quatre modes (narration, déambulation, ludo-action, expérience documentaire) sont très

différents dans la promesse qu’ils soumettent à l’internaute, ils ne sont pas exclusifs les uns par rapport aux autres. Les croisements entre ludo-action et narration classique sont possibles, et l’expérience documentaire peut tout à fait adopter en partie la logique de la déambulation. Chacune des œuvres qui voient aujourd’hui le jour est susceptible de recomposer cette typologie, qui s’appuie sur la façon dont le web modifie la façon de mettre en scène un propos documentaire.

—

|

—

—

—

—

|

—

## **ENTREVISTA**

**Entrevista | Interview | Entretien**

—

|

—

—

—

—

|

—

## MARGARIDA CARDOSO, “APESAR DOS TROPEÇÕES”

Bárbara C. Branco\*

Margarida Cardoso é uma documentarista portuguesa que tem abordado temas ligados às ex-colónias portuguesas. Viveu em Moçambique durante um período da Guerra Colonial (1964-1976). Iniciou a sua carreira como anotadora e assistente de realização em projetos nacionais e estrangeiros. Produziu vários filmes, curtas e longas-metragens, entre eles, o documentário *Natal 71* (1999) e *A costa dos murmúrios* (2004), uma adaptação para cinema da obra homónima de Lídia Jorge.

Entrevista concedida em janeiro de 2013, via Skype e realizada no âmbito da disciplina de *Cinema português* do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior.

**Bárbara C. Branco** - Quem a inspirou na sua trajetória cinematográfica?

**Margarida Cardoso** - Acho que... mais o meu percurso familiar, portanto neste aspetto mais a minha família... do que propriamente referências cinematográficas. [...] Mas em relação... eu acho que o que me influenciou mais em tudo, na vontade que tenho de fazer coisas, foi aquilo que eu vivi, e na forma também como na minha família as pessoas se relacionavam, com a questão das histórias, acho que há muita coisa à volta das histórias, contar histórias, adorar contar histórias, de ouvir e tudo isso... E eu acho que foi isso tudo que me influenciou mais no meu

---

\* Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Mestrado em Cinema, 6200-001 Covilhã, Portugal. E-mail: barbarazeviche@gmail.com

percurso, e também me influenciou uma coisa que também pode ter a ver com o cinema mas não tem, que é a questão que tu chegando a uma certa altura tens a noção de que... a tua vida tem de ser de uma certa maneira, que há determinadas coisas que tu gostas no mundo, ou determinadas coisas que não gostas, não é? e tu tens que no fundo... encaminhar a tua vida para uma vida que te permitisse, por exemplo, viajar, que era o que eu gostava, procurar coisas, investigar,... relacionar-me com as pessoas de uma forma profissional, quer dizer, ter relações com muitas pessoas de uma forma profissional, uma coisa que como eu sou muito tímida não sou muito disso,... das relações sociais, e tudo isso. E então foi também isso que me encaminhou muito para o cinema, juntando as histórias a essa vontade de ter uma vida mais livre, no fundo. Depois, eu acho que a nível cinematográfico, e a nível do percurso mais... depois quando eu comecei a ter a noção do que é que eu queria fazer... é muito difícil assim dizer algumas pessoas que me tenham influenciado, alguns cineastas... acho que sempre gostei muito de cineastas como... isto é assim um bocadinho comum porque eu acho que toda a gente dum certo tipo gosta, de cineastas como o Tartovsky, desse género de cineastas, que eu gostei muito. E outro cineasta que até hoje considero o cineasta que mais me... que me... do qual eu sinto mais proxima em quase tudo, que é Antonioni, eu acho tudo maravilhoso.... Acho que o melhor cinema foi escrito por ele. *A aventura* é um dos mais conhecidos e *O eclipse*. É um cineasta incrível,... Mas acho que assim a nível de... se há um mais cineasta dos quais eu gosto de tudo, é o Antonioni. Não sei se era isso que estavas a perguntar, ou se era qualquer coisa mais relacionada com o mundo português...

**BCB** - Sim, mas também não se pode forçar o que não existe...

**MC** - Não, é que realmente, uma coisa é certa, eu não tenho muita... nunca tive assim uma ligação muito específica ao cinema português, porque nunca tive muitos... como não frequentei a escola de cinema, nunca tive assim parentesco, nunca tive assim uma família no cinema ... trabalhei muito em filmes estrangeiros e tudo isso, quando era técnica de cinema, e nunca estive muito relacionada com... nunca tive realmente uma família dentro do cinema, se bem que há cineastas de que eu gosto muito, como o Pedro Costa, gosto muito do que ele faz, não tenho assim grandes referências, gosto muito de alguns filmes do Paulo Rocha, gosto muito do *Mudar de vida*, gosto muito dos *Verdes anos*, mas não tenho assim, digamos, uma família.

**BCB** - Falou em ter começado a trabalhar num laboratório de fotografia, e depois, com 19 anos, ter-se candidatado e conseguido trabalhar como operadora/assistente de câmara. Como foi essa passagem entre operadora de câmara e realizadora?

**MC** – Aí entrei muito muito tempo. Primeiro, comecei como assistente de câmara do Manuel Costa e Silva [...] No cinema português ele era muito conhecido, morreu há uns anos, trabalhou com toda a gente [...] realizadores todos da *nouvelle vague* portuguesa, foi assim um homem que fez muitas coisas. Eu trabalhava num estúdio, e estava farta, e concorri a um anúncio a dizer que precisavam de assistentes de câmara, eu achava que as câmaras eram iguais... que na realidade não eram muito, mas não fez mal, aprendi logo. Passado um tempo, comecei a trabalhar como assistente de câmara do Manuel Costa e Silva, mas como havia aí um mercado assim muito pequeno, nessa altura faziam-se 3, 4 filmes por ano. Hoje critica-se muitas coisas, que se faz muito poucos filmes, é verdade, mas nos anos 80 era uma catástrofe absoluta, nós tínhamos 2, 3

filmes que se faziam num ano todo, e havia um mercado muito saturado, em relação a isso o Manuel Costa e Silva trabalhava sempre com o ... Espírito Santo, que era um clássico assistente de câmara, que agora, é director de fotografia em França, e depois para mim isso, no fundo, para eu continuar a trabalhar ... arranjaram várias outras tarefas que eu fui fazendo, fiz praticamente tudo, fui anotadora, fui assistente de realização [...] fui assistente de produção nos filmes do João Botelho, fiz todo o tipo de cargos no cinema. E depois disso, passado um tempo, trabalhei muito muito, em muitos filmes, e depois eu própria rejeitei um pouco essa situação de trabalhar nos filmes dos outros, acho que foi porque fiquei mais velha, comecei a cansar-me um bocado [...] Por acaso vi um documentário há uns dias sobre aquela senhora que é directora da Vogue, que é assim uma personagem incrível...americana, uma senhora que até foi agora convidada para embaixadora em Paris, e ela é que estava a dizer, “Bem, eu só saio da Vogue [ela é directora da Vogue há 25 anos] quando estiver muito cansada, quando, como o meu pai me disse, que quando se começou a zangar com toda a gente”... e para mim o que me aconteceu foi que comecei a incompatibilizar muito, comecei a ficar muito cansada de trabalhar para os outros [...] Com aquela situação era mesmo uma questão de rejeição e começar a uma nova vida, e comecei a fazer as coisas por mim, não é fácil, visto que tu tens realmente uma mudança no teu estilo de vida, e no fundo, como tu acabas por ter de organizar a tua vida, é muito diferente, passas a ter de trabalhar sempre dependendo exclusivamente das tuas propostas. E depois foi o primeiro filme que eu fiz, e que eu propus mesmo, primeiro fiz uma curta-metragem, que foi assim meio cômico, que era o *Dois dragões*....e fiz um outro filme de ficção, que ganhou bastante prémios, e correu bastante bem, mas a coisa que fiz assim mais... foi *Natal 71*, foi a minha primeira proposta mais pessoal, uma coisa que tinha mais a ver comigo, que tinha mais a ver

com isso que eu gostava de fazer, investigação do passado, a junção da história e da memória, da memória mais colectiva com a memória mais individual, e experiências emocionais relacionadas com a história, e isso foi a primeira coisa que eu fiz. E a partir daí, pronto, acabei sempre por conseguir financiar os filmes, e fazer sempre este tipo de trabalho.

**BCB** - Como conciliava na sua fase de criação do filme, criatividade e possibilidades de execução?

**MC** - Também acho que, como tudo na vida, é preciso um bocadinho de sorte, pelo menos para o princípio, pode não ter-se sorte depois para o resto [...] mas como estás a sugerir, há um equilíbrio entre o que, no fundo, aquilo que é pedido, o que o mercado pede, e aquilo que tu tens para oferecer, a questão é: onde é que tu te colocas? Se tu estás mais virada para uma coisa mais de vídeo arte, se fores uma artista que funciona mais como a Salomé Lamas... uma artista desta nova vaga de artistas, que se situam entre videoarte e o documentário. E nesse aspeto normalmente consegues trabalhar com menos dinheiro, é completamente diferente de quando comecei a trabalhar até agora, esse paradigma só está agora a mudar nestes últimos anos, em que tu tinhas sempre de arranjar ideias que tu achasses que pudesse ser financiadas, tinhas de conjugar essa questão da criação de ideias e daquilo que eram os teus interesses com a possibilidade desse financiamento, mesmo que as minhas ideias fossem muito esotéricas ou muito mais viradas para uma coisa muito mais difícil de financiar...eu sabia que não ia conseguir nesse aspeto, e os filmes que eu acabei por financiar melhor foram, portanto, o *Natal 71*, que se pode dizer que é assim um tema mais histórico, como o *Kuxa Kanema*, pode ser que não sejam na sua forma os filmes que mais me agradam, mas não estão muito longe daquilo que eu gosto de fazer, há aí uma conjunção entre aquilo que

eu gosto, também gosto de pôr as pessoas a falar, a questão das entrevistas, mas eu acho que esses dois filmes sempre conjugaram bem a ideia do que era vendável com uma questão que me tocava bastante que era investigar esse passado e tudo isso. Esses dois temas... o *Kuxa Kanema* então, em Moçambique correu muito bem, houve um financiamento extraordinário, são para aí umas seis ou sete televisões que apoiam, mais uns programas media, e aí conjugaram-se muito bem. Houve outras coisas que foram propostas pela Gulbenkian e que depois tu tentas fazer uma coisa que te agrade, e tens toda a liberdade, também é uma maneira de trabalhar. Para as ficções é super difícil, e eu nunca quis fazer telefilmes, nem nada que me propuseram, porque sempre achei que ia ficar enjoada, prefiro fazer coisas mais pequenas, e que não me enjoem tanto, a nível narrativo, mas os filmes de ficção são muito mais caros do que os documentários, e tu aí para fazeres o que tu gostas, aí estás mesmo a lutar entre o que são os teus gostos e a possibilidade de fazer, é muito difícil, hoje em dia.

**BCB** - Quando foi convidada pela minha professora de *História e teoria do cinema*, sobre feminismo no cinema conversaram sobre ser uma mulher no cinema e que quando a Margarida começou, ser uma questão que fazia diferença. Poderia aprofundar que tipo de diferenças havia?

**MC** - Acho que percebeste um bocadinho ao contrário, eu acho que no início, nos primeiros anos do meu trabalho, nunca foi tão claro, talvez porque tivesse passado menos anos a trabalhar, ou então por ter menos noção das relações de poder do que tenho hoje. No início, com a tua idade, achava que tínhamos todos as mesmas hipóteses, nunca se punha nenhuma questão de género, andávamos todos na mesma, tudo muito bem. Depois ao longo do teu percurso, e sobretudo quando tens de te relacionar com questões que estão mais ligadas com o poder em todos os sentidos,

mesmo que tu não tenhas essas ambições, mas basta tu teres alguma coisa que tu possas decidir nas tuas mãos, a partir daí tu acabas por começar a perceber que o mundo não é assim tão simples como eu imaginava. E aí as relações de poder estão todas deslocadas para o lado masculino, e tu notas um estigma terrível que começa a aparecer muito claramente nas tuas coordenadas, já não é só sorte, azar, talento, há outra coisa que está implícita nisso, que é teres de lidar com estas relações de género. Eu não sei se sou muito a favor das cotas, durante um tempo, era uma questão que se punha se havíamos de criar cotas de género como se faz na Suécia, e também durante muito tempo eu achei essa questão hiper ridícula, achei então, porque é que hão-de pôr mulheres à força, só porque são mulheres, e isso só vai estragar no fundo também a ideia de que as mulheres têm algum valor intrínseco, que não seja imposto dentro desta base das cotas, mas na realidade eu vejo países como a Suécia, como a Dinamarca, que têm cotas, e que agora vão abandoná-las, porque agora já não precisam, passado uma geração, bastou uma geração, para não ser mais preciso impor cotas de género no mercado, tu vês que as coisas acabam por funcionar bem, eu às vezes tenho uma certa tentação, ao fim destes anos todos, de que esse tipo de situação pode vir a acontecer. E tu na realidade... não te sei explicar bem, onde é que estão as coisas, se eu te dissesse na verdade vais ficar admirada porque na realidade são coisas muito pequenas. Tenho 2 ou 3 situações. São coisas que estão sempre um pouco subterrâneas, nas relações. Eu até noto que sou convidada para fazer coisas só porque alguém se deve ter lembrado “temos de convidar uma mulher para fazer um filme, porque agora convidamos 7 homens, e falta uma mulher”, e às vezes eu penso que só se lembram de mim só nesse sentido, às vezes é tão ridículo quanto isso. Às vezes estou a representar um determinado tipo e...

**BCB - É como ser duma minoria étnica, não é?**

**MC** - Exactamente, e tu vês por exemplo como é chocante ver que tu não tens uma única crítica de cinema em Portugal, uma mulher crítica de cinema em Portugal. A crítica é dedicada aos homens há anos, havia a Catheline, que agora não faz crítica de cinema, foi para Washington há anos, não há crítica em Portugal feminina, havia no teatro umas senhoras... Mas crítica com força e poder... tu não tens nenhuma mulher. Nunca tiveste. E tu estás aí num mundo completamente.... e quando tu vês realmente, vais a questões de gosto, se analisas bem as críticas de cinema percebes que a questão de género está assim escarrapachada em tudo que é escrito, tudo, é impressionante. Se tu vais pôr um filme que tenha assim um toque mais... um lado mais que a gente diga que aí as mulheres percebem isto melhor, tu tens logo toda a crítica, ou pelo menos 99% da crítica a dizer que não gostou nada dessa parte. E isso é uma questão incrível, de não haver crítica, de não haver estudos....estou a falar da crítica, porque a crítica não é só fazeres uma tese e perceberes as coisas, ou fazer uma coisa muito assente, muito importante, como objeto de estudo. Estou a falar da crítica por ela também aplicar aí um bocadinho o poder, e poder relativo mais às questões de financiamento. Estamos a falar mais do mundo mais social. E é aí depois que tu encontrares os.... os tropeções. Quando vais a ver a nível de estudos e teses, aí claro que as mulheres se impõem tanto como os homens. Mas depois isso reflete-se, pois na quantidade de filmes que são feitos por mulheres em Portugal, e se tu vires aquela lista do ICA, no *box office*, se fores ver o que é que está lá de mulheres... Eu antes estava como única mulher nos primeiros vinte, mas agora já desci muito porque agora há muitos mais filmes que fizeram mais do que *A costa dos murmúrios*, mas provavelmente eu serei a única que estou lá. Nos primeiros 100 digamos, mas é assustador, estamos a falar de 100 filmes!

E nesse aspecto acho que depois tudo isso, e se tiveres uma perspetiva sobre isso em relação ao cinema, acho que deves ver como uma coisa de poder, e como uma questão muito antiga, não é por as mulheres terem muitas capacidades... por exemplo, as mulheres, são muitas as diretoras de produção, mas não são produtoras, é exactamente o típico caso do que se passa em todo o mundo em relação às relações de poder que é: elas têm todas o poder, e gerem todo o dinheiro, mas o dinheiro não é delas, de alguma forma...

**BCB** - Ou então não lhes é dada a fama, a reputação...

**MC** - É uma escala de mãe, muito eficaz, que lhes faz tudo, depois isso também se reflecte na representação, da representação das mulheres no geral, na literatura, em tudo, não é? Tens autores como o Lobo Antunes a dizer ... que uma pessoa até se atira para o chão a vomitar, mas no entanto o senhor, pronto tem toda a..., é uma pessoa completamente válida, e que eu gosto imenso, intelectual, agora quem diga que é preciso 10 mulheres muito bonitas para fazer esquecer uma mulher inteligente, uma coisa deste género, é assim uma coisa nojenta, quando na realidade tanto em quantidade, toda a representação pelos homens, claro que naturalmente aparecem representadas, como eu costumo dizer, como umas p\*\*\* santas. As mulheres para os portugueses são umas p\*\*\* santas, são assim umas mãezinhas escondidas quando na realidade são todas umas malandras. E é esta representação que eu já não posso.

**BCB** - Eu cheguei-lhe a dizer que não sou bem da área do cinema, e é um pouco um mundo novo, que eu sempre vi de fora, mas que agora estou a ver mais por dentro. A tomar consciência do que é que se passa. E a ver curtas dos meus colegas do ano passado, primeiro, todas eram realizadas

por homens, (o argumento??), os personagens principais eram todos rapazes, e quando havia uma personagem mulher, ou era a mãe que lhe tinha sido despedaçado o coração porque o filho lhe tinha sido arrancado (morreu), o pai ultrapassou, mas ela não. Ou então é aquela mulher que está ali, de mini saia, pronto, um vaso para olhar.

**MC** - Às vezes são as duas juntas. Às vezes estão ali em casa a chorar a morte do filho, mas depois saem à rua e são umas grandes p\*\*\*. Às vezes está tudo ali intrinsecamente, está ligado. É curioso, se passares assim pelos mais clássicos, há poucos realizadores que escapam a isso. Talvez curiosamente o João Botelho seja um dos poucos que escapa a isso. Porque ele até é assim bem machão. Tem uma forma engraçada de ver as mulheres. Por acaso nunca tinha pensado muito nisso, quando estive lá no Norte... Mas em geral a representação é assim. E também não tenho a certeza que as representações feitas por mulheres, até agora, estejam muito longe disso. Às vezes também são um pouco suspeitas. Mas tens pessoas a fazer coisas. Acho que a Teresa Villa Verde e a Catarina Ruivo são... quando vamos para questões de género, é interessante pensar nisso, são duas gerações diferentes, mas fazem coisas interessantes. Mas também há muitas mulheres a fazer filmes, não de ficção, pelo menos.

**BCB** - Qual é a sua opinião acerca da crítica de cinema em Portugal?

**MC** - Não tenho assim mais nenhuma opinião formada senão essa ideia mais que evidente. A questão da não-representação das mulheres, isso aí é o que mais me choca completamente, não vou dizer se as pessoas são válidas se considero válidas ou não, em geral considero que a crítica em Portugal, que todos os realizadores ou todas as pessoas que fazem o que quer que seja que consideram que é crítica, é sempre difícil tu achares

alguma graça ao que te estão a dizer, porque para mim, não sei eu acho o exercício interessante, a crítica, mas acho sempre que as pessoas que te estão a criticar são aquelas pessoas que, tu sabes, aqueles colegas de escola que tu tinhast, assim meios *nerds*, que não eram bem aceites pelos outros, e que depois, em vez de fazerem filmes, começaram a criticar os filmes. Há sempre uma coisa um bocadinho estranho, naquele tipo de exercício em relação ao cinema, eu como te digo, acho super válido tu fazeres uma tese, um estudo, um doutoramento, sei lá, nem que seja uma estatística que te permita analisar as coisas, mas a crítica é uma coisa completamente diferente e parte do pressuposto que a pessoa... é da mais-valia daquela pessoa, tal e qual como qualquer artista, e nesse aspeto eu acho que é um mundo super fechado, e que depois com umas ideias completamente que acho que acabam por ser muito contraproducentes até para algumas pessoas que começam a trabalhar e que são, de alguma forma demasiado elogiadas, e que depois nada disso está... e que não é culpa das pessoas que fazem, mas às vezes acho tudo um exagero, dum a discrepancia enorme entre critérios, e isso faz-me impressão. Mas acho que a questão base é esse de não haver mulheres em Portugal, e isso em críticas influencia muito o ponto de vista.

**BCB** - Acha que há um certo favoritismo?

**MC** – Não, não acho, porque é a mesma coisa que tu dizeres, aí há mais cinema de autor em Portugal e menos comercial, ou vice-versa, porque a crítica em si não são os profissionais, são eles próprios os *opinion makers*, são... eles só jogam com aquilo que, tal e qual os artistas, com aquilo que eles são, aquilo não é uma ciência exacta, não social, nada, é um exercício pessoal, e nesse aspecto, não te digo que há favoritismo ou não, acho que

há um número muito fechado, muito pequeno, e cheio de homens. Faz com que as coisas sejam bastante difíceis nesse aspecto.

**BCB** - Qual a importância que o público tem tido para a sua atividade de realizadora?

**MC** - Eu acho que há uma coisa que é importante que é não falar de público em quantidade, mas de público em qualidade, digamos. Também gostaria muito de ter muito público em quantidade e qualidade, isso assim tudo junto, isso também é muito bom, e não excluo isso, mas claro que público a nível de números não me diz absolutamente nada. Isso de fazer um telefilme que é visto por 50000 pessoas para mim não me diz nada. Mas uma coisa que seja ignorada, ou que não seja falada, que as pessoas não reajam, tudo isso, é terrível, às vezes acontece que as pessoas reajam menos ao que eu faço, ou que nem sabem que eu faço, e há outras às quais reagem bem, e eu acho que para mim é muito importante é ter esse *feed back*, isso é muito importante, não a nível da quantidade, mas da qualidade, isso eu acho que sempre me ajudou muito, tanto que os filmes que eu tenho vindo a fazer ao longo destes tempos sejam filmes que funcionam num espaço de tempo muito longo, quer dizer, eles são vistos por ti, mas que podem ser vistos por umas senhoras de 80 anos, que acham o máximo, gostam também, e o filme também se estende no tempo em si de apresentação. O filme sai..., por exemplo, *A costa dos murmúrios*, em 2004, 2005, mas continua a ser mostrado e continuam a viajar com ele, 6 ou 7 anos depois, e isso agrada-me muito.

**BCB** - Qual a importância que a distribuição e a exibição têm tido para a sua atividade de realizadora? Como pensa que estes setores deveriam funcionar idealmente em Portugal?

**MC** - E acho que aí tu podes ter a opinião de outras pessoas mais atentas, mas eu tenho a certeza que há uma coisa que é: claro que aí tu vais cair sempre num ponto muito chato que é aí tu não controlas absolutamente nada, esses dois setores estão completamente separados da produção. Para isso tu tens de entrar num mercado que te permita concorrer com todos os filmes que aparecem, e daí, se tu, claro que há sempre leis de protecção, e sempre houve, e os filmes vão saindo em Portugal, mas eu os últimos filmes portugueses que tenho ido ver, com a excessão do *Tabu*, que estava muita gente, e ainda bem, de resto, eu tenho ido ver filmes que estrearam nesse fim-de-semana, que têm duas ou três pessoas na sala. Não estou a dizer que os filmes são maus, o meu, também já esteve em salas que tinha duas ou três pessoas, como por exemplo *A costa dos murmúrios*, que se viu no Alvaláxia, imagina no Alvaláxia. Imagina, todos aqueles adeptos do sporting a quererem ir ver o filme, com pipocas, isso não, não se adequa. E acho que a importância da distribuição e da exibição também tem aqui outra coisa que também é muito importante que é ... nesta altura encontramo-nos numa espécie de limbo, ninguém sabe como é que vai ser, não como funcionam os sistemas, pronto, o que é mais claro é que tudo virá digitalmente, pronto já hoje as cópias são digitais, tudo na distribuição será digital, através da Internet e tal, para as grandes *majors* americanas, e as salas continuarão a funcionar com essas grandes *majors* americanas, como agora em 3D ou sei lá o quê, mas em relação à distribuição em relação a outros setores, tu já não consegues fazer, por exemplo em Portugal, não faz sentido eu pôr um filme numa sala, ou duas ou três, e tu teres dois três espectadores, no entanto se o filme fizer, como por exemplo fez o do João Botelho [*Filme do desassossego* (2010)], com o filme dele, uma *tournée*, se o filme for apresentado como um evento, digamos em cada cidade, e onde tu própria podes falar sobre o filme, o que se relaciona um bocadinho com o que se está a passar com a música, já

não se vendem discos, nem ninguém vende discos de música, no entanto, tu tens essa questão de que o que esta a dar é humanizar, é os concertos que dá, é a tua presença, e é uma questão de haver uma certa ligação directa entre a pessoa e o próprio objeto digital, já não se diz objeto mas pronto. E nesse aspecto, eu acho que agora a nova lei do cinema obriga já a uma *tournée*, em vez de uma exibição comercial, isso é diferente, não é, antes tu eras obrigado a sair em sala para que o filme fosse considerado exibido em sala, de que de certa forma cumprisse todas as regras... e acho que essa ideia da *tournée*, que é um pouco circense, funciona bem no sentido de... eu não estou a ver por enquanto, enquanto não houver outra, enquanto não ficarmos mais esclarecidos sobre o que é a plataforma digital, e a distribuição *online*, porque eu também acho que está a mudar, eu praticamente não vejo televisão, vejo no computador o que eu quero, nem ia ver televisão à espera que apareça, uma coisa.

**BCB** - Pois claro, já não há tempo para isso.

**MC** - E tu não estás à espera que apareça uma coisa que tu gostes, e portanto tudo isso está a mudar, tentar esclarecer-se, mas nesta altura está tudo ainda num limbo muito grande, e eu tenho ainda agora dois filmes que fiz, que bastou tê-los começado há dois anos que já no terceiro ano, eles se encontram numa situação de desatualização total em relação às plataformas, não é? Não no sentido do seu suporte original, mas claro que a estratégia que havia há dois anos não é de todo a que é adequada para hoje, e então, vamos ver o que é que se vai fazer, as coisas vão mudando dia a dia, com estes setores, dia a dia a ver o que é que se passa.

**BCB** - Qual a importância do Estado para a sua atividade? Como deveria este intervir, na sua opinião, na atividade cinematográfica em Portugal?

**MC** - Eu acho que esta nova lei do cinema é interessante, e eu estou de acordo que o estado intervenha, não estou a ver outra maneira de se fazer o que quer que seja, outros números que tenham a ver com... o estado não dá nada, não, o estado dá uma parte, este meu último filme de ficção, já é com a produção dos países que tem, com o Brasil, mas se o estado português não puser uma parte, tu nunca consegues começar a financiar um filme se não tiveres um tostão, tu basta teres 5000 euros, ou 10000 para arranjar mais 10000, ou basta teres 100000 para teres mais 100000, mas se não tens nada, não sais do mesmo sítio, não vais pedir ao Brasil, se Portugal não der nada. Então mesmo que esse apoio não seja um apoio estrondoso, porque, na realidade a nova lei do cinema e o orçamento que está previsto para este ano de 2013 até penso eu é superior ao dos anos anteriores, e se tudo correr bem, que não correr... porque ninguém vai querer pagar, mas imaginemos que não... desobediência civil, e que a Zon e que a PT [Portugal Telecom] pagam aquilo que seria suposto pagar da cota do cinema português, se assim for eu acho muito bem, porque eu acho que são coisas que... as pessoas não se dão conta muito da questão... cinema ainda mais, por exemplo quando vês alguma coisa escrito nos jornais, no *Público*, basta dizeres que gastamos dinheiro a fazer cinema, que há logo 50 comentários a insultar, “ai acabem com isto, são todos uns não sei quê, os filmes portugueses fazem adormecer as pessoas”, e depois não se dão conta de que fora os filmes portugueses, e sermos emigrantes de pobres, não há mais nada que as pessoas se lembrem dos portugueses, quer dizer, não estou bem a ver o quê, o que mais. No entanto os cineastas portugueses são muitas vezes falados, e existem os filmes, e as pessoas vêm, e vêm em quantidades razoáveis, e tudo isso. Mas ninguém dá importância a isso, o que eu acho terrível, e acho que sim, que deve continuar a intervir dessa forma, e na forma que a lei está

feita acho... vamos ver se ela existe... ela existe, está aprovada, agora...se as outras pessoas, os capitalistas, vão dar o dinheiro, não sei.

**BCB** - Qual a sua opinião sobre o plano nacional de cinema?

**MC** - Eu acho muito interessante, há muito tempo que venho a seguir o esforço destas pessoas que estavam a tentar pôr em prática este plano, e como são pessoas muito válidas, muito interessadas e com muita experiência a nível da reação e da interação dos jovens em todas as escalas com o cinema, acho que é uma coisa muito interessante, claro que as pessoas começaram a discutir cada filme, aí porque o Tim Burton aparece três vezes, e o Antonioni não aparece nenhuma, essas coisas, e eu acho isso tudo um bocadinho no sentido de emburrar no sentido de: deixem as pessoas fazerem as coisas, há sempre coisas que as pessoas acham bem, ou não acham bem, tudo isso... agora, pôr em causa determinadas coisas... O que eu acho importante é que a maior parte dos miúdos e os jovens, duma certa idade, sobretudo os mais jovens nunca vêm, não vêm com sentido nenhum, nem crítico, mesmo que os filmes sejam desses de *entertainment*, que passam às vezes na televisão, só o facto de estarem a ver em conjunto com outros, o facto de estar num momento especial, isso já vai criar uma dinâmica diferente em relação ao cinema, é isso que é interessante, não é obrigá-los a ver os filmes, e que eles façam uma análise, e que percebam o que é o cinema, e o cinema, e o cinema. Não, o cinema como experiência, como acordar para determinadas coisas, eu acho que o plano é muito interessante, e ainda bem que conseguiram pôr em prática.

**BCB** - Um dos seus filmes está presente neste plano [*Com quase nada* (2001)]. O que pensa sobre essa escolha?

**MC** - Nunca soube nada disso, que ía ter lá um filme, só soube quando foi apresentado, e esse filme que eu fiz com o Carlos Barroso, há alguns anos, em Cabo Verde, acho que é um filme giríssimo para qualquer idade, eu realmente sempre achei que o filme devia ser obrigatório para os miúdos verem, sobretudo numa idade entre os dez e os 15 anos de idade, porque aquilo que é ali mostrado, a força daqueles miúdos que estão ali, em Cabo Verde, a alegria deles, a imaginação, é uma cena. Pronto, são pobres, ok mas no filme isso não é explorado, e também se pode se dizer “ai que engraçadinhos, são pobres, por isso têm tanta imaginação”, mas não, é uma dignidade longuíssima, tudo uma invenção absoluta, os jogos de futebol, até têm câmeras de filmar feitas com rolos e a pintar, pronto, é tudo um mundo que para as crianças que vão ver, espero que aprendam muito com aquilo, e também estou contente porque também é um filme muito intemporal, aguentou muito tempo.

**BCB** - Também é assim uma chapada de realidade, de outras realidades...

**MC** - É uma chapada de outras realidades, mas o filme é completamente onírico, tem brinquedos que se mexem sozinhos e tal, têm adultos também, fazem rodas e contam histórias muito imaginativas, sobre tirar a carta de condução, depois tu descobres que é a carta de condução para brinquedos... a chapada é mais: de que é que nos queixamos... se temos a nossa cabeça, percebes, e isso é... espero que os miúdos gostem, e que funcione bem, nesse aspecto.

**BCB** - Conhece a nova lei do cinema português?

**MC** - Não sei completamente a fundo, mas sei assim no geral... Ainda não li os artigos todos, mas li sim.

**BCB** - Qual é a sua opinião? E que influências isso trará à sua atividade?

**MC** - A nível de coisas mais específicas ainda não tenho bem noção de como pode influenciar. Do que li ainda não tenho nenhuma noção de como.... A única coisa que sei que influenciará a minha atividade é na realidade se a lei, apesar de existir, não for cumprida, e nesse aspeto estamos a falar... a lei é financiada pela Meo da Zon da PT, pela Sic, por todos os canais de cabo, e todos eles se recusaram a pagar, se não existir esse dinheiro, também não vai haver dinheiro. E isso influenciará diretamente. O que não me influencia diretamente, numa linha absolutamente direta, há muitas coisas que não influenciam, eu li sobre a distribuição porque me interessa, e depois há uma série de outras leis que têm a ver com os produtores e com questões de financiamento, e que me vão influenciar, mas que dentro da situação em que se encontra a produção em Portugal, não me diz nada agora no momento porque as pessoas simplesmente não têm dinheiro, muitos dos produtores estão numa situação completamente absurda, portanto, a relação no trabalho... uns não pagam, outros não recebem, portanto não vale a pena sequer...claro que se os produtores estiverem bem é bom, mas isso já parece tudo que estamos em Marte. É absurdo.

**BCB** - Qual a sua opinião sobre a anunciada privatização da RTP?

**MC** - Eu acho que a privatização da RTP por completo não devia acontecer, quer dizer o Estado devia manter uma parte dessa soberania... Eu não conheço nenhum país que não tenha uma televisão do Estado, não é... Nós seríamos os primeiros, e fracamente não me agrada que seja vendida a pessoas que têm 50 empresas no Panamá, e que ninguém sabe quem são, e que depois têm por base países como a Angola, não estou a

falar especificamente contra Angola, mas estamos a falar de um país, onde se as pessoas se calem-se todas seria melhor do que falarem, porque é um país onde não há a mínima liberdade de expressão, tudo que é liberdade de expressão é considerado uma ofensa, política, e por isso gostava que, se fosse privatizada, em parte, gostava que pertencesse a um grupo económico vindo dum país que fossem assim um pouco menos fechados, não tão perigoso a nível das liberdades de expressão, que sempre foi o nosso problema com Angola, desde 1976, desde as relações diplomáticas cortadas desde 1976 durante dois anos, por causa dum artigo no jornal, acho muito estranho que a gente agora privatize para um grupo angolano, mas pronto. Mas pelos vistos não é angolano, é do Panamá. Não, acho que a gente devia manter uma ligação, e pelos visto, hoje ou ontem o Cavaco Silva pronunciou-se sobre isso, e acho que pelo menos não vai haver privatização total, que ele disse que não queria, que não via isso com bons olhos.

**BCB** - Como é viver da sua atividade?

**MC** - Eu acho que todos nós temos experiências muito diferentes a nível de... que é muito difícil tu viveres exclusivamente de fazer filmes, que tu queres. Eu vivo exclusivamente de fazer filmes que eu quero, e escolhi isso, mas isso não me permite viver exclusivamente de fazer cinema, quer dizer que eu agora dou aulas também, o que não é muito representativo a nível nem do meu tempo, nem da minha segurança económica, mas dá-me uma base que me permite depois ter bastante liberdade para depois poder escolher fazer aquilo que eu quero, e aquilo que eu não quero. E eu acho que sempre me tenho mantido muito bem, nunca tive aquela tristeza de ter de fazer coisas que não me interessem muito, porque por exemplo eu dando aulas uma vez por semana, e agora também dou ao

mestrado, mas consigo mesmo assim com isso depois ter uma liberdade para depois fazer as coisas que me apetece, e eu tenho estado sempre a trabalhar desde que comecei, e nunca me sinto nunca assim apertada por esses constrangimentos, mas claro agora com os tempos assim, muitas questões se põem, não estou a ver assim em específico, não tenho assim uma solução...

**BCB** - Não é só fazer por fazer, é porque gosta...

**MC** - Tenho feito assim coisas, pronto, que são encomendas, dentro assim dessas encomendas escolho as que me parecem mais interessantes. Estou agora a fazer um filme para a Casa da Música, pronto, são coisas com que pelo menos posso ter uma certa liberdade e interessantes, estou agora a acabar, vou fazendo assim coisinhas pequeninas, que me permitem ganhar um certo dinheiro dentro da mesma área.

### Referências bibliográficas

MENDES, João Maria (Coord.) (2011), *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Disponível em: [http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/310/1/margarida\\_cardoso.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/310/1/margarida_cardoso.pdf). Consultado em dezembro de 2012.

**DISSERTAÇÕES E TESES**

**Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses**

—

|

—

—

—

—

|

—

# **O DOCUMENTÁRIO SOB O RISCO DO ENSAIO: SUBJETIVIDADE, LIBERDADE E MONTAGEM**

Patricia Rebello da Silva

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação.

Resumo: Pensar a potência da escrita ensaística no campo de um cinema que opera na fronteira entre a construção e a desconstrução de “verdades”, como acontece nos domínios do documentário, nos leva à formulação da seguinte hipótese: seria possível encontrar nas narrativas dos ensaios um princípio esclarecedor do modo de circulação das imagens contemporâneas, e que se enraíza na instalação da dúvida no coração dos discursos e das estratégias que engendram aquilo que tomamos e construímos como real? Seria o caso pensar os ensaios como sistemas desorganizadores da relação confortável e segura que nos acostumamos a manter com as imagens? Interessada no debate em torno de uma concepção que nasce de comandos de desconstrução, desmontagem e deslocamentos, o recorte desta pesquisa optou por dirigir o olhar para um tipo de construção narrativa encontrado em parte substantiva da produção atual de documentários. A partir de três características singulares desta forma, a subjetividade, a liberdade e a montagem, iremos pensar a maneira como a irrupção do ensaio em

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 305 - 306*

Patricia Rebello da Silva

---

meio ao documentário permitiu a recondução de uma série de princípios, conceitos e noções relacionados a esse cinema. Ao final desse processo, a análise de três documentários contemporâneos que se arriscam na escrita do ensaio irão permitir, na prática, compreender a lógica funcional da forma ensaio.

Palavras-chave: Ensaio, documentário, montagem, subjetividade, liberdade.

Ano: 2012.

Orientador: Consuelo Lins.

| |

# **EL DOCUMENTAL INTERACTIVO COMO NUEVO GÉNERO AUDIOVISUAL. ESTUDIO DE LA APARICIÓN DEL NUEVO GÉNERO, APROXIMACIÓN A SU DEFINICIÓN Y PROPUESTA DE TAXONOMÍA Y DE MODELO DE ANÁLISIS A EFECTOS DE EVALUACIÓN, DISEÑO Y PRODUCCIÓN**

Arnau Gifreu Castells

Doctorado.

Programa de Estudios: Doctorado en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica.

Institución: Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación.

Resumen: El objeto de esta tesis doctoral es mostrar y demostrar cómo el documental interactivo se constituye y se posiciona en los últimos años como nuevo género audiovisual con características propias y específicas. Esta investigación argumenta como el medio digital interactivo ha afectado a las lógicas de producción, exhibición y recepción audiovisuales del género documental tradicional. Durante los últimos años, estas nuevas dinámicas han transformado los procesos comunicativos y la naturaleza de los diferentes actores implicados, dando lugar a un nuevo género que denominamos “documental interactivo”. A partir de una muestra de casos significativos, hemos elaborado un marco conceptual original con el objetivo de caracterizar el documental interactivo como género audiovisual específico, diferenciándolo a la vez de las formas convencionales de documental y de no ficción interactivas.

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 307 - 309*

La primera parte de la investigación establece los precedentes y el contexto donde se desarrolla el ámbito del audiovisual interactivo. A partir del planteamiento de un estado de la cuestión general sobre el género documental y el medio digital interactivo, describimos el contexto principal donde se desarrolla este formato, la web, y el tipo de producto en el que se engloba, las aplicaciones interactivas. Se establece también en esta parte una introducción a los principales géneros de la no ficción interactiva, caracterizándolos y diferenciándolos entre ellos y entre los géneros de la no ficción audiovisual.

La segunda parte argumenta y justifica las razones por las que podemos considerar el documental interactivo como un nuevo género audiovisual, con características propias y específicas. Para situar el contexto adecuado, localizamos y describimos la aparición, consolidación y diversificación de este nuevo género, para llegar a formular una definición, una caracterización amplia y una propuesta taxonómica originales. También nos centraremos en la transformación de los procesos de producción y circulación, atendiendo a las nuevas lógicas y dinámicas actuales. Con el objetivo de establecer y delimitar el marco conceptual de manera precisa y concreta, hemos elaborado un modelo de categorización centrado en el análisis del nuevo género, modelo que aspira a ser también útil para la creación y producción de este tipo de documental. La investigación incluye también una evaluación del estado del arte del documental interactivo en relación a la temática tratada, la plataforma de acceso y la experiencia del usuario. Y el capítulo de conclusiones resume las principales aportaciones originales de la investigación, afirmando la pertinencia de la identificación del documental interactivo como nuevo y prometedor género audiovisual.

Descriptores: Documental, medio digital, nuevos medios, comunicación digital interactiva, documental interactivo, documental transmedia, no ficción interactiva, web, Internet 2.0, modalidades de navegación, modalidades de interacción, medios colaborativos, base de datos, interactividad, narrativas transmediáticas.

Año: 2013.

Director: Carlos Alberto Scolari.

—

|

—

—

—

—

|

—

# **PONTO DE VISTA A(U)TORIZADO: COMPOSIÇÕES DA AUTORIA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes – ECA.

Resumo: Aspecto central no documentário brasileiro contemporâneo, a valorização da experiência do outro como vivência singular faz com que voltemos os olhos e ouvidos ao homem comum, às expressões individuais, às formas particulares com que os indivíduos ordenam seu *estar no mundo*. Estruturados prioritariamente por um encontro entre sujeitos, estes filmes podem apresentar uma composição da alteridade que não se reduza às configurações de um “indivíduo típico”, assim como às de um “outro absolutizado”.

Instiga-nos, nas modulações dessa relação, apreender um ponto de vista que se a(u)toriza no documentário, engendrando um espaço de autoria: ao mesmo tempo em que se inscreve na cena, organiza o filme como discurso, pela distribuição das formas de ver e ouvir o outro –

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 311 - 312*

panorama em que se tornam apreensíveis as condições que dão forma ao encontro.

A análise da autoria no documentário contemporâneo, conforme propomos, considera os condicionantes históricos que o compreendem como gênero discursivo, ao mesmo tempo em que suscita a investigação dos efeitos de singularidade apreensíveis nos filmes, que remetem a um nome de autor.

Sob conformações estéticas específicas, delineiam-se lugares de autoria que, pela especificidade do documentário como prática social, não são alheios a uma determinação ética: aquela que se estabelece quando, postos em relação, *sujeito da câmera e sujeito para a câmera* tornam-se independentes, dimensão em que, no encontro com o outro, faz-se do próprio sujeito *um outro*.

Propomos uma análise inter-relacionada, distribuída em três capítulos, dos documentários *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Massagão; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner; *Estamira* (2006), de Marcos Prado; e *Garapa* (2009), de José Padilha; e *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges.

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo, ponto de vista, autoria, gêneros discursivos, alteridade.

Ano: 2013.

Orientador: Rosana de Lima Soares.

# VÍDEOS DE FAMÍLIA: ENTRE OS BAÚS DO PASSADO E AS TELAS DO PRESENTE

Lígia Azevedo Diogo

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social.

Resumo: Os vídeos de família analógicos, produzidos no Brasil principalmente durante as décadas de 1980 e 1990, são o objeto central desta dissertação. Trata-se de um grupo grande e heterogêneo de registros pouco estudado, de acesso difícil para os pesquisadores e com uma história bastante breve. A abordagem proposta pretende entender essa produção buscando inseri-la numa perspectiva genealógica dos registros de família, colocando-a entre dois modelos: um mais antigo, ainda sobrevivente em gavetas, estantes e baús dos lares, inaugurado com o surgimento da fotografia na sociedade moderna; e outro em expansão hoje, cada vez mais visível nas diversas telas que povoam a contemporaneidade, relacionado às imagens e aos vídeos digitais disponíveis na internet. Existem várias semelhanças entre esses dois formatos, mas como são ricas e instigantes suas discordâncias, optou-se por uma trajetória que ressaltasse a riqueza das diferenças entre ambos, bem como das interações que propiciam e pressupõem em seus respectivos contextos históricos. As transformações

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 313 - 314*

sofridas pelos registros de família não podem ser explicadas apenas pelo desenvolvimento dos suportes tecnológicos, pois se relacionam também com mudanças socioculturais, econômicas e políticas mais amplas e importantes que atravessam a vida da sociedade e dos sujeitos. Até pouco tempo, esses registros eram realizados fundamentalmente para preservar a memória familiar e apenas pessoas íntimas tinham acesso a eles. Hoje é possível encontrar inúmeras imagens e sons da intimidade de muitas famílias em alguns sites da rede mundial de computadores. O objetivo e a necessidade de guardar registros íntimos parecem ter sido substituídos pela ânsia de mostrar esse tipo de material. A observação e a tentativa de sistematizar os vídeos de família analógicos, um tipo específico e híbrido de registro, traz ricos indícios para a discussão sobre a maneira como a intimidade, a família, a memória e as formas de construção de subjetividade são moldadas historicamente.

---

Palavras-chave: vídeo analógico, registros íntimos, família, memória, subjetividade.

Ano: 2011.

Orientador: Maria Paula Sibilia.

# A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM E A SINGULARIDADE NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Luiz Philipe Fassarella Pereira

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Pós-Com); linha de pesquisa Análise de Produtos Midiáticos.

Instituição: Universidade Federal da Bahia – UFBA, Faculdade de Comunicação.

Resumo: Partindo do princípio que o documentário é uma representação, tão fiel quanto possível, da realidade, mas que, mesmo se propondo a atender à essa premissa, faz uso constante de personagens que na maioria dos casos ilustram o tema proposto, e levando-se em conta que o emprego de personagens é uma tradição oriunda de obras ficcionais, este trabalho se propõe a investigar quais os mecanismos que “permitem” a utilização de personagens em obras audiovisual não-ficcionais, analisando as estratégias de construção dos quais dispõe o documentarista durante a tomada. Para isso trançamos um percurso histórico que nos possibilitou observar as distintas atribuições postas aos personagens durante os movimentos que marcam a tradição do documentário e a partir daí estabeleceu-se uma comparação entre os modelos protótipos do gênero não-ficcional e o personagem do documentário contemporâneo, que acreditamos inaugura e fortalece um

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 315 - 316*

movimento que chamaremos de *documentário de personagem singular*. As principais motivações deste trabalho estão centradas nas hipóteses de que há uma construção/ condução do ator social, personagem, na tomada, realizada pelo *sujeito-da-câmera*, realizador, e que distintos métodos de realização geram também distintos resultados. Nossa segunda hipótese basilar é que se configura na contemporaneidade um movimento temático estilístico que dá ao personagem o lugar central da enunciação, distinto do que foi feito no documentário clássico e documentário moderno. Partindo dessas hipóteses, segue nosso panorama histórico e teórico.

Palavras-chave: Construção de personagem, *documentário de personagem singular*, *sujeito-da-câmera*.

Ano: 2013.

Orientador: José Francisco Serafim.

# MATTERS OF TIME: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO INTERACTIVE DOCUMENTARY

Mathias Schuh

Master Dissertation.

Program of Studies: MA New Media and Digital Culture.

Institution: University of Amsterdam, Graduate School for Humanities.

**Abstract:** Recent years have seen the emergence of a new format of documentary representation that departs from traditional, linear documentary film. Interactive documentaries, also dubbed web documentaries or database documentaries, are nonlinear, multimedia, and interactive bodies of documentary work, commonly distributed through the Internet. They turn the user from a passive viewer into an active agent who explores a nonfictional and hyper-narrative story world. Previous research on interactive documentaries has largely focused on defining and categorizing the new media object, or applied postmodernist notions that call the traditional relation of author and user into question. This thesis suggests to contextualize interactive documentaries as part of a larger shift in media culture from cinema to digital media and investigates the implications of that change for documentary experience, temporal perception, and subjectivity. It is argued that the challenge for interactive documentaries will be to strike a balance between cinematic temporality and the primacy of instantaneity in new media environments in order to remain powerful means of nonfictional representation.

*Doc On-line, n. 14, august 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 317 - 318*

The thesis first discusses philosophical approaches to cinema that address the question of temporal experience and subjectivity in cinematic perception. It is suggested that the temporality of cinema aligns itself with the subjective perception of time, and thus creates a form of self-awareness. Based on that, a phenomenology of nonfictional representation is developed, suggesting that documentary cinema has a particular relation to time, as it is both a time-based medium and a form of cultural memory. This concept is then set in opposition to a phenomenology of new media objects, which constitute a shift from temporal to spatial representation and, by extension, from temporality to absolute presence. It is then argued that interactive documentaries need to find a narrative form that allows for temporal representation while also catering for the user's desire to actively explore the documentary work. This framework is then applied to the analysis of three case studies, *Bear 71* (2012), *Welcome to Pine Point* (2011), and *Thanatorama* (2007), each of which is characterized by a different way of mediating between cinematic temporality and hypermedia instantaneity.

Keywords: phenomenology, interactivity, perception, subjectivity, documentary, historicity.

Year: 2013.

Supervisor: Dr Jan A. A. Simons.

# **PROCESSOS NARRATIVOS E AUTORIA EM DOCUMENTÁRIO INTERATIVO**

Pedro Fernando Veludo Amorim Rodrigues

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Comunicação Multimédia – Ramo Audiovisuais Digitais.

Instituição: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.

Resumo: O que é um documentário interativo? Até à data parece não haver consenso no próprio termo: *new media documentaries*, *webdocs*, *docu-games*, *cross-platform documentaries*, *interactive documentaries* ou ainda *database documentaries* e *expanded documentaries*. Um documentário interativo, webdocumentário, ou documentário multimédia surge então num lugar ambíguo, um lugar algures entre diferentes áreas do conhecimento, desde cinema, interatividade, videojogos, vídeo-arte nomeando apenas alguns, sendo que uma resposta definitiva e concreta não residirá em nenhuma destas áreas isoladas umas das outras, e este difere das formas mais tradicionais de documentário cujos elementos visuais principais - vídeo, áudio, fotografia - são complementados pela aplicação de um conjunto de informações complementares multimédia. A capacidade hipermediática da Internet fornece aos documentaristas um meio único para criar produções não-lineares que combinam fotografia, texto, áudio, vídeo, animação, infografias, desenhos e, acima de tudo, a

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 319 - 320*

interatividade. A interatividade traz consigo uma série de questões, quer na forma de produção dos documentários e no papel que o autor passa a assumir, quer na forma de fruição, e quer na forma da narrativa. Nesse sentido, a metodologia implica uma epistemologia reflexiva sobre a aparente contradição em representar em forma de texto linear um objeto de investigação não-linear, multimodal e interativo. São então apuradas as áreas de estudo a abordar para o desenvolvimento desta dissertação: o documentário e a narrativa com camadas de interatividade na Web. Sendo a Web um *metamedium*, um meio de convergência hipermédia por excelência, as narrativas a ela associada ultrapassam a forma tradicional de *storytelling* linear, dando determinado grau de liberdade ao utilizador, pela hipertextualidade, de reconstruir uma história do género de não-ficção, pela junção de elementos que o autor o dispõe para acesso, delegando parte da responsabilidade na construção de sentido sobre ele, passando nesse momento a ser uma autoria partilhada.

Palavras-chave: documentário, interatividade, documentário interativo, narrativas interativas, novos media, autoria.

Ano: 2013.

Orientador: Vania Baldi.

# O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO DA PARAÍBA E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO À PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Filipe Brito Gama

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, Centro de Educação e Ciências Humanas – CECH.

---

Resumo: A presente dissertação tem como objetivo estudar a relação entre a produção de documentários na Paraíba na primeira década dos anos 2000 e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual. Para compreender esse contexto, observaram-se quais as principais leis, editais e concursos que promovem o financiamento de documentários na Paraíba no período pesquisado, atentando para as fontes de financiamento nos níveis federal, estadual e municipal. Durante a pesquisa, pôde-se mapear 25 documentários paraibanos financiados por editais públicos, que foram analisados individualmente e posteriormente comparados com o intuito de compreender quais as principais características desse grupo de filmes.

Para realização dessa pesquisa, utilizou-se da bibliografia sobre política audiovisual no Brasil, além de textos sobre a produção documentária nacional e paraibana. Além disso, atentou-se para os textos das leis e editais, e os dados oferecidos pelos órgãos públicos competentes.

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 321 - 322*

Filipe Brito Gama

---

O contato com os realizadores e com as obras se configuraram como fontes fundamentais para realização desse texto.

Palavras-chave: Políticas públicas, documentário paraibano, produção audiovisual, Paraíba, Editais públicos.

Ano: 2013.

Orientador: Arthur Autran Franco de Sá Neto.

# **DA OBRA DE ARTE AO FILME: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM DOCUMENTÁRIOS**

Adriana Flora Galanternick

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação.

---

Resumo: O presente trabalho pretende investigar os recursos técnicos e narrativos cinematográficos utilizados em documentários para representar obras de arte.

Palavras-chave: Documentário, obra de arte, narrativas cinematográficas.

Ano: 2012.

Orientador: André Parente.

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 323*

—

|

—

—

—

—

|

—

# **PARTIDA, DESLOCAMENTO E EXÍLIO: ESCREVER COM A IMAGEM O PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO E ESTÉTICA EM FILMES-CARTA**

Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação.

---

Resumo: De que maneira a escrita de si torna-se uma operação no campo do documentário subjetivo? O ponto central de nosso estudo envolve investigar de que forma o sujeito, quando em situações de partida, deslocamento e exílio, produz inscrições de um “eu” subjetivo. A partir desta questão, a nossa proposta pretende identificar formas e modos de subjetivação e estética em filmes-carta. Partimos primeiramente de um estudo sobre a idéia de ensaio literário e ensaio filmico para identificar a emergência do cinema subjetivo nas obras de Chris Marker, Jonas Mekas, Agnès Varda e Jean Rouch. Apartir desta questão construiremos um diálogo com as diferenças e aproximações no que pode ser pensado como filme-carta, filme-diário, filme-autobiográfico. Para tal intento, pesquisaremos a experiência estética na produção audiovisual contemporânea através de três filmes-cartas brasileiros: *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares,

*Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 325 - 326*

Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros

---

*Querida Mãe* (2009), de Patrícia Cornils e *De Glauber para Jirges* (2005), de André Ristum.

Palavras-chave: deslocamento, exílio, subjetivação, documentário, filmes-carta.

Ano: 2012.

Orientador: Consuelo Lins.