

# INTERSEÇÕES DOS SUPORTES DIGITAIS – potencial estético, produção, acesso, circulação: Ciberdocumentários em Manaus (AM – Brasil)

**Luiza Elayne Azevedo Luíndia\***

Universidade Federal do Amazonas



2014

---

\*Universidade Federal do Amazonas – UFAM,  
Manaus, Brasil. Universidade do Algarve, Ualg, Faro,  
Portugal. E-mail: azevedoluindia@gmail.  
com.

## Índice

Introdução	2
1 Convergência, hibridismo e cine digital	3
2 Dos documentários aos ciberdocumentários	4
3 Convergência midiática, dispositivos e transformações	7
4 Documentários no Brasil	11
Considerações	18
Referências Bibliográficas	19

### Resumo

Analisou-se os suportes digitais no potencial de produção/acesso/circulação dos ciberdocumentários<sup>1</sup> em Manaus (AM-Brasil). Os suportes digitais (re)configuraram os documentários e a Internet e seus dispositivos proporcionaram acesso, produção e circulação. Mesmo com alternativas narrativas e gráficas a “busca do real” ainda é intensa e os fatos sociais e os problemas cotidianos dominam as temáticas e os conteúdos.

<sup>1</sup>Entende-se ciberdocumentário sob dois contextos: o primeiro como resultado de muitas hibridizações, sendo praticado pelo movimento ciberativista e que desenvolveu características ao permitir distinguir um novo conjunto retórico, uma nova maneira de conceber o cinema documentário como “uma classe natural” da comunicação cinematográfica”. Bráulio de Britto Neves, Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista. *Revista Doc On-line*, n.08, Agosto de 2010, pp. 70-113. Disponível em /www.doc.ubi.pt. Consultado em 21-11-2010; O segundo, embora a autora não utilize o referido termo, defende: para “o atual documentarista as tecnologias informáticas se apresentam como mais um suporte apropriado para o ‘tratamento criativo da realidade’” Manuela Penafria, *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*, disponível em: www.bocc.ubi.pt (1999). Consultado em 10-05-2010.

**Palavras-chave:** Suportes digitais, ciberdocumentário, conteúdo, acesso, produção, distribuição.

### Abstract

We analyzed the potential in digital media production / access / movement of ciberdocumentary in Manaus (AM-Brazil). Digital media (re) configured documentaries and the Internet and its access devices provided, production and circulation. Even with alternative narratives and graphic "search of the real" are still intense and social facts and everyday problems dominate the themes and content.

**Keywords:** Digital Media, ciberdocumentary, content, access, production, distribution.

## Introdução

HOJE em dia a imagem síntese substitui praticamente em tudo os sistemas analógicos, especificamente no cinema. Frente à situação a indústria cinematográfica tem buscado veementemente alcançar êxito e parâmetros ancorados em processos digitais. Para (La Ferla 2009:34), Youngblood e Weibel reformularam o conceito de cinema expandido ao considerarem o uso das tecnologias eletrônicas e digitais como opções ampliadas dos cinematográficos. As máquinas audiovisuais surgidas, partir desse momento, formam parte do início da era da reprodutibilidade e marcaram outro território na história da produção e do consumo audiovisual.

O cinema vem estabelecendo vínculos com a informática audiovisual desde os me-

ados de século XX. Esse diálogo prévio estabelecido entre o computador, o cinema e especificamente o documentário<sup>2</sup> parte de um processo mais amplo e importante nas múltiplas e significativas relações desenroladas ao largo de sua história de pouco mais de um século com outros suportes e dispositivos. Dessas combinações e reinterpretações surge o ciberdocumentário.

A conversão digital de todos os meios audiovisuais é um tema provocativo, principalmente quando se dirige ao ciberdocumentário, provavelmente por ainda dominar a corrente teórica do documentário como uma “exposição da realidade”. No meio acadêmico, pesquisadores declaram dois lados dicotômicos: o lado dos ‘otimistas’ ao apontarem o suporte digital, o ciberespaço e o computador como importantes fatores de potencializar o imaginário dos seres humanos; a corrente dos ‘saudosistas’ ligados à defesa do cinema puro e avessos às tecnologias digitais que segundo os mesmos mataram o cine clássico.

Entre os dois cenários, se propõe a um recorrido alternativo: analisar de maneira crítica a história de transferências entre os distintos suportes digitais. Questiona-se: em que medida os multisuportes digitais contribuíram para incrementar o ciberdocumentário e sua produção/acesso e circulação? Em que momento os dispositivos e procedimentos transformam o potencial estético, o conteúdo e a narrativa? Objetiva-se analisar a articulação dos suportes digitais no potencial estético e de produção/acesso/circulação dos ciberdocumentários em Manaus (AM, Bra-

<sup>2</sup>Utilizamos o termo documentário, no contexto da escola inglesa de Grierson por ser o mais circulante até os dias de hoje.

sil). Para tal se estabeleceu 5 fases: 1. Introdução; 2. Convergência, hibridismo e cine digital; 3. Do documentário ao ciberdocumentário; 4. Convergência midiática, dispositivos e transformações: Do espectador ao interactor; Produção, acesso e circulação; Dispositivos, narrativas complexas (intertextualidade) e conteúdos; 5. Panorama: documentários no Brasil: 5.1. Documentários no Amazonas; 5. 2. Interpretação dos dados; 5.3. Considerações.

Diante do exposto, a pesquisa é justificável pois as informações sobre o assunto em Manaus se encontram fragmentadas. Assim são escassas as investigações acadêmicas focalizando a tendência de incorporação dos suportes digitais e dispositivos nos documentários na região, apesar do crescimento da produção e dos festivais, vistos como suas janelas de exibição e circulação.

## 1 Convergência, hibridismo e cine digital

Segundo Manovich, o computador e posteriormente o seu uso no campo artístico é o principal modificador da cultura da imagem. Conceitua a “nova mídia” como aquela criada em computadores, distribuída via computadores e armazenada e arquivada no computador. (Manovich, 2005:46).

A Internet e suas plataformas digitais são consideradas como uma das responsáveis para aliar os meios tradicionais aos digitais se traduzindo em uma convergência midiática justamente por afetar politicamente, socioculturalmente e geograficamente a todos. Conseguem mesclar as “velhas mídias” e as “novas mídias” em um único espaço: a tela do computador (Negroponte 2008). Essa

convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos e, também, a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. “[...] a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final”. (Jenkins, 2009:43).

Um dos pontos mais afetados pela convergência foi a imagem digital e conforme Parente é aquela “obtida através da digitalização de cada um dos *pixels*, através da atribuição de números para cada um deles” (1993:284). Diz Rombes (2009): a hibridação faz parte do cinema desde os seus primórdios: além da imagem, o espectador contava com o texto (legendas ou intertítulos) na era do cine mudo, por exemplo, para a compreensão do filme. Para o autor, o cinema é a multimídia original e moderna, função hoje operacionalizada pelo computador.

Araújo (2007) discute a hibridação das imagens a partir da expressão “estética da hipervenção”, a fim de explicar as relações entre arte e tecnologia. Avança em outros exemplos para identificar outros níveis de hibridação, como entre o ator real e a imagem sintética (cenário), entre linguagens como cinema, literatura e teatro e entre as imagens eletrônica e digital. “Em síntese, as formas híbridas são novos tipos de linguagem que se comunicam entre si em processos de fusão e interação”. (Araújo, 2007: 57).

Confere ao assunto Bellour (2009:14) o termo “poética das passagens” ao se operar pela via de um “entre imagens”. Para Mercader (2002), híbrido é o resultado da união de mais de duas espécies diferentes; implica se afastar da nostalgia do puro e da impureza no sentido simplista de legitimidade e linhagem. Quase tudo é híbrido e seu alcance vai

muito além das aplicações de biologia e da genética na agricultura. Híbrido pouco tem a ver com o mestiço, heterogêneo, misto, variado, díspar.

Hibridismo para Canclini (2006) se constitui nos processos socioculturais em que estruturas e práticas discretas, que existiam em formas separadas, se combinaram para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Avançando no tema, Lemos (2008), cunha como práticas de cibercultura ou “*remixagem*”, entendida como um conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais ao ganhar contornos planetários com a globalização e atingindo o apogeu com as “novas mídias” de Manovich.

A atual dinâmica técnico-social instaura uma radicalidade e vários fatores, se destacando dois pontos chave: no primeiro, modificar qualquer cena ao largo do processo de montagem e, também, a possibilidade de trabalho em tempo real; no segundo, as facilidades de integração de diversas tecnologias para contribuir no incremento de mais produção/distribuição e acesso. Quais seriam as implicações para os ciberdocumentários?

## 2 Dos documentários aos ciberdocumentários

Sobre documentários, se destaca os irmãos Lumière, passando pelos cinejornais e os filmes de viagem. Em seguida, se enfatiza Flaherty (direcionado ao personagem), Grierson e a escola inglesa (centrado no coletivo, caráter educativo), o Cinema-Verdade francês (ênfase na presença do autor), o cinema de Vertov, o Cinema-Direto americano, o modelo sociológico e sua superação.

As mencionadas fases históricas foram agrupadas por modos de representação na perspectiva de Nichols (2005:135) ao identificar seis tipos principais de documentários: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Embora todos os modos de representações não sejam excludentes, se frisa: o modo performático ao explorar a complexidade do conhecimento, propicia um acesso à compreensão do mundo por meio de dimensões subjetivas e afetivas, nos remetendo aos ciberdocumentários. Um tom autobiográfico e a capacidade de expressar diferentes tipos seja de intervenção e/ou recursos gráficos, ou ainda, de subjetividade fazem com que esse tipo de documentário trabalhe com outras formas de representação e alternativas narrativas, baseadas em sujeitos específicos, como por exemplo, o interactor. (Azevedo Luíndia, 2012).

Argumenta Francés (2003), o gênero documental tem tido uma presença desigual referente à produção e difusão desde seu início à atualidade. Talvez nos encontremos em um dos melhores momentos da produção de documentários, como consequência da multidifusão propiciada pelas tecnologias digitais e edição integrada das informações. Para o autor, o documentário tem atualmente muitas expectativas de penetração nas novas programações das televisões devido às tecnologias.

Lipovetsky e Serroy (2009) corroboram Francés ao comentarem sobre o crescimento do documentário como uma resposta ao desaparecimento dos grandes referenciais coletivos do bem e do mal, do justo e do injusto, da direita e da esquerda, assim como o apagamento das grandes visões do porvir histórico. Afirmam: o gênero perdeu seu antigo estilo professoral, ostensivamente pe-

dagógico, praticamente não há mais a tradicional voz *off* marcando a autoridade, nem estruturas narrativas e retóricas codificadas. Para eles, essas mudanças recuperam e prolongam o caminho dos grandes criadores do cinema do real que, interrogando a realidade por todos os meios – imagem, som, montagem -, nunca confundiam representação do mundo e aula de geografia.

A diversificação abrange também a forma e na multiplicidade de suas abordagens e em pesquisas o documentário passou da aprendizagem quase doutoral de um mundo conhecido à investigação para a problemática de um mundo fragmentado e sem fronteiras, que interroga em todas as direções através de meios mais complexos.

Conforme La Ferla (2009), o consumo do documentário em suporte digital pode ser visto como outra das mortes do tradicional cine. Desde a rodagem à pós produção e ao consumo, vão desaparecendo todos os aspectos do “que fazer” dando lugar a novas formas híbridas. Discorda-se: a Internet e dispositivos ampliaram cenários de acesso, produção e janelas de exibição e, também, modificaram o comportamento tanto do realizador quanto do atual interactor através de um pacto de comunicação, de conteúdo e de narrativas.

Tal argumento se fundamenta em Channan (2007) quando infere: integrar todo tipo de conteúdo sobre um mesmo suporte e poder difundi-los na mesma rede em um fluxo interativo de continuidade é um grande câmbio da era digital. Ao contrário da maioria dos agouros acadêmicos, a digitalização da imagem-câmara e a telematização dos processos de enunciação pública dos documentários proporcionou uma vertiginosa ampliação da visibilidade do cinema documentário.

Nunca se produziram tantos documentários com tantas maneiras diferentes: dando bem menos importância para o *quantos do que como e para quem*. As novas versões das “três máquinas de imagens que compõem o cinema – a *camcorder* digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os novos direitos autorais”. (Kluge, 2007:82-3).

Afirma Neves (2010), entre muitas hibridizações, o documentário telematicamente disseminado (denominado de documentário-rede ou ciberdocumentário) vem sendo praticado pelo movimento ciberativista. Para tanto desenvolveu diversas características, entre elas se destacam duas: permitir distinguir um novo conjunto retórico no documentário e propiciar uma nova maneira de conceber o cinema documentário como “uma classe natural” da comunicação cinematográfica.

Indaga-se: quais seriam as características essenciais dos atuais documentários? (La Ferla, 2009) e (Francés, 2003) enfatizam: o atual documentário corre o risco de se afastar de seu antigo papel: assumir as funções sociais designadas por sua proximidade com o real. Reconhecem no novo gênero muito mais elementos da TV e do jornalismo – e menos da sétima arte. Di Tella (2005) aponta uma nova possibilidade documentária, batizada nos EUA como *stand-up documentary* em uma referência irônica ao *stand-up comedians*, tendo Michel Moore como precursor do movimento, através dos filmes: *Tiros em Columbine – Bowling for Columbine* (2002) e *Fahrenheit 9/11* (2004). Neles, Moore trabalha como personagem condutor das ações em seus filmes, introduzindo os demais personagens; as referidas estratégias são apon-

tadas por Amado (2005) como advindas também do suporte televisivo e do gênero jornalístico.

Conforme Marfuz (2003) e Amado (2005) quanto mais estratégias dramáticas forem colocadas a serviço da enunciação, maior será o aumento da expectativa e do interesse do público em acompanhar a narrativa. Enquanto o ciberdocumentário cresce na TV independente mediante o uso de estratégias mais dramáticas, os críticos mais otimistas vêm na convergência midiática uma estratégia potente para “afastar” o documentarismo dos dogmas estruturalistas, dando continuidade à tendência de flexibilização iniciada com a emergência do Cinema-Direto a partir da portabilidade dos equipamentos cinematográficos.

Sustenta Neves (2010), desde o início do século as inovações estilísticas produzidas nas “mídias radicais” vêm sendo positivadas pela apropriação de seus procedimentos na produção de videoartistas de renome (alguns passaram a se autodenominar “documentaristas”), justificados pela “estética relacional” (que só circula como mercadoria através do documentário), ou indexados como “documentários dispositivos.” O citado autor frisa: em meados dos anos 1990, poucas eram as vozes dissonantes diante do aparente consenso em torno da ideia do “deslizamento dos significantes na pós-modernidade”, que se formava desde os anos 1980 e as imagens digitais como a “pá-de-cal” nas pretensões da verdade proposicional do cinema documentário.

Contrariando as expectativas do fim do documentário Channan (2007) explica: a digitalização das imagens-câmera e a telematização dos processos de enunciação pública dos documentários proporcionou uma verti-

ginosa ampliação da visibilidade do cinema documentário. Nos atuais documentários se insere a hibridação de gêneros (ficção + não ficção) e o diálogo entre todas essas perspectivas.

A sua vez Francés (2003) afirma: o ciberdocumentário tem muitas expectativas de penetração nas novas programações e oferta de multidifusão televisiva e mediática ao configurar um consumo de relatos audiovisuais, mediante o sistema de vídeo de baixa demanda, televisão de baixa demanda e os sistemas de uma televisão digital ou do cine eletrônico. Sob a égide de um gênero inovador e incompreendido em sua totalidade principalmente para a academia, o ciberdocumentário configura e reinventa um gênero conflitante e se constitui em uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura. (Machado, 2005).

Experimenta-se o surgimento de outros gêneros, fusão com antigos e com diferentes técnicas: o crescente interesse por filmes documentários, filmes intimistas, ensaios fílmicos ou pela “simples” espetacularização da realidade em oposição à crise do próprio estatuto de verdade. Sob a visão de Penafria, (1999:05), “um documentário em suporte digital é suposto ser um espaço onde se defendem e discutem pontos de vista sobre um dado assunto”. Trata-se, resumidamente, de desenvolver esforços no sentido de se conjugarem elementos diversos como sendo as características dos produtos multimídia (em especial a interatividade) com as características do documentário.

Questiona-se: o documentário em sua passagem ao ciberdocumentário ainda teria o

papel de se destinar à análise de aspectos históricos, fazer denúncias, educar, dar voz às minorias, revelar aspectos desconhecidos da vida cotidiana e não, necessariamente, servir ao entretenimento e à fruição artística? Sobre esses pontos teceremos algumas reflexões.

### **3 Convergência midiática, dispositivos e transformações**

#### **3.1 Do espectador ao interactor**

Para Azevedo Luíndia (2011) há uma gama de termos para designar a posição nos dias de hoje o receptor/internauta/espectador: leitor imersivo ou usuário (Santaella, 2004), interagente (Primo, 2003), interactor (Murray, 2003), participante (Maciel, 2009), transeuntes da comunicação (Vilches, 2003). Opta-se por interactor por cumprir três papéis ao mesmo tempo: consumo, produção e interação.

Tendo como inspiração a frase de Glauber Rocha “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, o interactor, quer sentir, ser surpreendido, quer ‘adrenalina’ e experimentar novas emoções-choques sem parar (Lipovetsky e Serroy 2009). A interface permite ao espectador entrar no processo de construção, ou ser mais um elemento da obra e, segundo Penafria (1999) caberá ao documentarista definir o modelo de interface, as rotas de navegação permitidas, a informação veiculada e o melhor modo de a veicular (por exemplo, se em texto ou em imagem), como permitir explorar áreas afins às apresentadas, etc.

Prossegue a autora: se antes a criação do autor era mínima nos documentários tradicionais, atualmente, há espaço para a imagina-

ção do mesmo sem pretender somente alcançar a objetividade, a neutralidade e naturalidade dos registros audiovisuais. Acerca de interface, Viveiros (2007) propõe: permite ao espectador entrar no processo de construção, ou ser mais um elemento da obra; por isso, o interface interativo que conduz o espectador deve ser o mais próximo possível da experiência, o que leva a cada vez maior indefinição do real e da ficção, porque tende para uma progressiva transparência até ao seu desaparecimento.

Comenta Penafria (1999): os modelos de interface e sistema de navegação devem ser capazes de criar um “ambiente” apropriado ao tema que se está a tratar e no qual o utilizador é suposto interagir. As tecnologias permitem sem dúvida a interatividade que, no caso do documentário deverá ser usada no sentido de reforçar determinado argumento e permitir a eventual passagem para outras perspectivas ou pontos de vista sobre determinado assunto (quando, por exemplo, se consultarem aplicações *on line*) que utilizarão por ser lado à interatividade para reforçar o seu ponto de vista. Frisa Rabiger (2005): o documentário está cada vez mais se voltando às histórias que pode contar para os personagens que faz conhecer e o despertar da identificação no espectador.

Somando-se o baixo custo às facilidades de produção, hoje, se tem diversos tipos de linguagem, em particular no atual documentário. Sobre as potencialidades Tavares (2008) declara: na era da imagem digital há um discurso que subjaz a todo e qualquer texto artístico: aquele que promove o fascínio pelo desconhecido. A máquina seduz pelo seu poder de criação, pela sua imensa capacidade de ultrapassar a preexistência do real e torná-lo também imagem.

Assim sendo, “a tentação de deixá-la atuar, exibir suas possibilidades e transformar-nos em meros utilizadores é muito grande”. (Tavares, 2008: 40).

Recorre-se a La Grice (2005, *apud* Viveiros, 2007), para corroborar o pensamento acima: a passagem do espectador/utilizador à posição de protagonista não representado foi a que ofereceu a mais significativa mudança à linguagem cinematográfica. Na maneira as tecnologias podem se constituir no regresso do conceito de “atração” que se sobrepõe à narrativa (Viveiros, 2007:34). Esse é o “cinema de atrações” marginalizado pela narrativa que o cinema digital recuperou (Manovich, 2005).

Sob a mirada de Viveiros, o “cinema de atrações” privilegia o espectáculo em detrimento de uma preocupação narrativa. A sua única estratégia é mostrar um acontecimento, uma situação, em vez de contá-la. Sintetizando, o “cinema de atrações” mostra acções em vez de narrá-las e dirige-se directamente ao espectador. Então a “‘exterioridade’ do cinema das origens expressa a base do cinema de atrações: o acto de mostrar qualquer coisa ao espectador”. (Viveiros, 2007: 37-38).

Como ocorre o acesso, a circulação e o consumo desses atuais formatos e dispositivos? Quais as ‘janelas de exibição’ atuais? Sobre os referidos aspectos teceremos comentários abaixo.

### 3.2 Produção, acesso e circulação

A questão econômica e os baixos custos dos equipamentos é sem dúvida uma das vantagens dos suportes digitais para oportunizar crescimento e descentralização da produção, ampliando as formas de distribuição do con-

teúdo e a recepção. Tal processo ocorre através da presença de *softwares* livres na rede e, também, dos festivais de cinema e vídeo com abertura às realizações com câmeras de celular. As últimas, em grande parte são responsáveis pelas janelas de exibição principalmente no *You Tube*, pois o circuito comercial ainda tem os filmes estrangeiros (hollywoodianos) como seus pontos de mercado.

Outro elemento favorável é a ‘pirataria’, embora seja um tema controverso (e muitas vezes questionado dentro da comunidade *Open-Source*), ao permitir que um *software* com alto preço possa chegar de forma gratuita ou a baixo custo ao usuário final. Essa ‘descentralização’ é benéfica ao consumidor porque não paga à empresa criadora do *software* e, ainda, usufrui dos benefícios, independente de suas implicações legais, morais ou éticas.

Há uma ampliação do mercado de entretenimento doméstico e na questão de ‘conteúdo amador’, Lemos (2008) esclarece: são vídeos diversos confirmando a grande multiplicidade de gostos dos usuários e não somente ‘cyberlixo’. A essa discussão, se adiciona algumas reflexões: os dispositivos podem ou não atuar como elementos estruturadores dos atuais documentários, inclusive modificando os conteúdos e as narrativas? Como atuam essas modificações?

### **3.3 Dispositivos, narrativas complexas (intertextualidade) e conteúdo**

O ciberdocumentário está cada vez mais se voltando às histórias/personagens e temas cotidianos em torno de reivindicações polí-

ticas e sociais para despertar a identificação no interator. A narrativa foi um dos gêneros textuais que mais sofreu reconfigurações, e no campo audiovisual, adquiriu adequações para ser incorporada ao ficcional – e também ao não ficcional.

No contexto, Machado (2005: 08) explica: “(...) a dinâmica da narrativa apenas evidencia como um gênero representa um “nicho” semiótico que as gestões culturais não se cansaram de reinventar”. Argumenta ainda: em toda narrativa existe o germen de uma aventura e nessa estão impressas as marcas do tempo e do espaço. O tempo de aventuras é sempre um tempo de mudanças, de acasos, de renovação.

O ciberdocumentário ganha possibilidade de usar estratégias ficcionais para criar uma história com personagens bem definidos, situar os interatores com relação ao espaço e ao tempo em que os fatos acontecem, e se propõe até a oferecer momentos de clímax e anticlímax. Atualmente se percebe uma ampliação de linguagens sinalizadas por Vilches (2003) e Manovich (2005) numa tendência cada vez mais presente de uma estrutura de conteúdo e de narrativa reorganizada pelo público, através da interface e se retomando a utilização da intertextualidade.

Entendida por Gonçalves e Renó (2009) quando se lança mão de estruturas ou linguagens características de um tipo específico de texto, como o desenho animado ou as histórias em quadrinhos, alterando-se ou ampliando-se seu significado e sua linguagem original. Seria uma retomada ao uso das narrativas complexas.

Gosciola as compreende como bases estabelecidas para um roteiro a partir do qual não somente se articula uma narrativa principal atravessada por outras narrativas, mas uma

história multidimensional. Em função de ser incompleta e não resolvida em sua estrutura principal, demandaria sempre desafios e mais desafios ao telespectador em busca de respostas “em outros conteúdos do programa acessíveis pelos mecanismos de interatividade”. (Gosciola, 2009:205).

Acerca da narrativa, Lipovetsky e Serroy (2009) especificam: as histórias secundárias ganharam destaque, dividindo a atenção do espectador com a trajetória dos personagens mais importantes. Surgem assim os filmes com várias tramas ao mesmo tempo e, os finais mexem com a imaginação do espectador, pois o mais importante agora é a fruição de assistir e a emoção a ser despertada. Sobre os personagens, focalizam a dissolução do maquinéismo: o bom já não é tão bom e o mau nem tão mau. Quanto à temática, afirmam: temas antes tabus como sexo e violência, no momento são mostrados de forma banal.

Acerca do uso de dispositivos, Brito (2005) declara: são elementos estruturadores de vários documentários da mais recente safra de filmes brasileiros não ficcionais. Afirma: à valorização da narrativa documental, somam-se outras preocupações sobre a própria produção não ficcional. Algumas novidades fazem atualizações de práticas antigas como o uso do *off*, agora mais teatralizado; outras são combinações e recombinações dessas técnicas já inventadas.

Conforme Brito (2005), os dispositivos vão se criando a partir da criatividade dos documentaristas. Enquanto os procedimentos já estão de certa forma dados, sendo conhecidos e aplicados em vários filmes, os dispositivos são projetados para filmes específicos, com fim específico – e nos filmes têm seu ciclo de vida. Isso se dá com alguns filmes da

recente produção documental brasileira –. No fim das contas, refere-se à construção do próprio documentário.

O ‘procedimento’ se refere às próprias ferramentas de se fazer cinema – no caso do documentário aplica-se ao uso de entrevistas, registro *in loco*, alteridade, narração em primeira pessoa etc., tomando essas práticas em linhas gerais – o ‘dispositivo’ aplica-se a um pacto firmado que deve ser seguido, a um conjunto de ‘procedimentos’ planejadamente dispostos para obter os elementos (recortes do real) que serão trabalhados na construção da narrativa imaginada para determinado documentário. Ao provocar o real e gerar um desequilíbrio, os ‘dispositivos’ exigem reordenações.

Para Brito (2005), um filme dispositivo se impõe pelo formato e/ou conteúdo e, para atingi-lo faz uso de vários procedimentos cinematográficos que já foram determinados lá no início do projeto. Ou seja: um dispositivo pode ser planejado a partir de várias ‘linhas ativadoras’. Ou partir de somente um procedimento, como nos filmes de Eduardo Coutinho em que a entrevista é a técnica fundamental utilizada para ‘registrar do real’.

Os suportes implicam em transformações de várias facetas do cinema e, de acordo com Tavares (2008), o mesmo poderia agora realizar plenamente o desejo das vanguardas: tornar visível o invisível. Trazer à tona a estrutura do inconsciente que se organiza por imagens. Para isso seria preciso, porém, a coragem de ir realmente além – do permitido, do estabelecido, da ordem. Só assim, na era da imagem digital, “seria possível diminuir a distância entre a intenção de criar o invisível e o gesto de torná-lo palpável. Para isso torna-se necessário retornar ao pré-cinema. estabelecidas e modelos a seguir.

Seria um voltar, indefinidamente, ao princípio”. (Tavares, 2008:45).

A seguir faremos um breve panorama dos documentários no Brasil para logo depois contextualizá-los no Amazonas de hoje. E depois passaremos à interpretação dos dados obtidos nas entrevistas.

#### 4 Documentários no Brasil

Segundo Machado (2007) por dez anos a produção de filmes de não ficção caracterizou o cinema no Brasil e os chamados ‘filmes de cavação’ permaneceriam pelas primeiras décadas do século passado: os documentários. Na segunda década, a ciência se apropriou do documentário e descreveu o outro – um índio, a mata, uma anta, o rio – através dos registros do Major Thomas Reis e Silvino Santos, conhecido como “cineasta da selva” no Amazonas. Até o fim da Segunda Guerra Mundial predominava o filme educativo, oficial, o filme turístico, ou então cinejornal. Na década de 1950 o cinema do exotismo e dos viajantes é realizado através de longas-metragens.

Nos anos 1960 o documentário acompanhou a emergência do cinema dito novo, com *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mario Carneiro e *Aruanda* de Linduarte. Nos anos 1970 e 1980, problematiza o próprio gênero e suas convenções com *Viva Cariri*, de Geraldo Sarno. A década de 1970, com *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna e o longa histórico *Ajuricaba*, 1977, de Oswaldo Caldeira, se encerrava com um documentário nervoso sobre a Manaus daqueles anos.

Os anos 1980 trouxe o docudrama como aceitação de que a oposição ficção x não fic-

ção é só um recorte possível. Segundo Lins e Mesquita (2008), nos anos 1990 a produção documental seria o processo de retomada do cinema brasileiro através do barateamento da produção devido ao advento da tecnologia de vídeo digital, bem como a adoção de novas políticas de incentivo a produção cinematográfica por meio de isenção fiscal, como a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet e, também, os programas públicos de fomento à produção de documentários, como o DOCTV e o projeto “Revelando os Brasis”, do Ministério da Cultura.

A reformulação e participação das entrevistas se constituem em duas características mais fortes do documentário de Eduardo Coutinho. Para Coutinho, a entrevista surge como estilo, como viga mestra de um olhar sobre o documentário a partir de *Santo Forte*. Nos anos 2000, surge o “documentário de dispositivo”, a interseção com a videoarte e as artes plásticas, propiciando outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, como o filme *Rua de mão dupla*, 2004, de Cao Guimarães, embora esse tipo de documentário já tenha sido prefigurado com Coutinho na década anterior (Lins e Mesquita, 2008).

De acordo com as autoras acima, as temáticas dos atuais documentários se deslocam para questões dos problemas sociais brasileiros, com um olhar (de) institucionalizado, uma postura através do oprimido e das minorias, retornando à vertente da análise sociológica. Até mesmo o termo documentário a partir deste momento passa a se relacionar a um outro significado que seria ainda o de filme que se utilizam da “realidade”, mas agora com um caráter autoral, com uma estética, um pensamento cinematográfico. Com isso, o cinema verdade buscaria romper com

o suposto caráter de “manipulação” do documentário tradicional ao aliar elementos de ficção em sua reconstrução.

Desse modo, com o apoio da Internet e suas plataformas digitais e através de recursos gráficos dos mais diversos, os documentários nos dias de hoje se reconfiguram em busca de outros formatos e outras linguagens mais contemporâneas.

#### 4.1 Documentários no Amazonas

Ressalta Costa (1996): o gênero documentário atendeu melhor aos interesses econômicos dos anos 20 em detrimento de ficção cuja produção exigiria uma experiência anterior na produção teatral e literária. “Os filmes recriaram o mito do Eldorado e do Éden terrestre, ao mesmo tempo, que reforçavam imagens de um admirável mundo novo, um paraíso que se julgava perdido”. (Costa, 1996:118).

Conforme Lobo e Costa (1987), nesse cenário surge a figura do português Silvino Santos (1886-1970), com uma produção que inclui 9 longa-metragem, 57 documentários e uma série de 26 filmes sobre a família Araújo e, os filmes de Silvino apresentavam linguagem básica e de boa qualidade técnica (Lobo, 1994). Sobre Silvino, Aurélio Michiles filma *O cineasta da Selva* onde procurou privilegiar o lado artístico do cineasta tentando uma abordagem menos carregada de julgamentos “políticos” diferentemente de Souza para quem: sempre esteve ligado ao “fausto da borracha”. O autor define a trajetória profissional de Silvino como tendo sido “(...) profundamente marcada pelo poder econômico dos coronéis da borracha, de quem foi sempre um zeloso e fiel servidor”. (Souza 1977).

Com a morte de Silvino ocorre um longo hiato no campo cinematográfico de Manaus. Nos anos 60 surge o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) agitando a cidade com exposições de filmes em circuito cineclubista, organização de grupos de discussão e publicação de críticas em revistas e jornais locais.

Foi em 2000 que a “conexão” do cinema com a tecnologia proporcionou a retomada da produção cinematográfica em Manaus. Para Soranz (2009), o início do século XXI, marca no Amazonas uma nova fase na produção audiovisual, com o surgimento de um movimento em torno da produção de vídeos, realizados em sua maior parte por pequenas câmeras digitais, numa produção grandiosa em número de realizações, ainda que bastante modesta na qualidade estética.

Prossegue Soranz (2009): é uma produção apesar de realizada em suporte eletrônico se autodenomina cinematográfica e está desligada da produção televisiva estabelecida em Manaus durante as últimas décadas. O grande número de suportes de registro de imagem acaba por causar uma grande confusão no que tange à diferenciação e especificidade técnica, ignorando assim aspectos formais e estéticos, diluídos em formulações mal conceituadas sobre as manifestações de linguagem audiovisual. A hibridização dos formatos e o processo fragmentário de produção acabam por definir as linguagens contemporâneas.

Resume Soranz (2009) hoje a cidade de Manaus tem realizado regularmente festivais de cinema voltados às produções em curta metragem e já se esboçam iniciativas voltadas ao financiamento das produções, através de concursos promovidos por secretarias do estado e da prefeitura, que de certo precisam amadurecer e serem ampliadas.

Siqueira (2011) em pesquisa de dissertação para analisar os benefícios e limitações do uso da tecnologia digital no desenvolvimento/produção e distribuição da cinematografia em Manaus, observaram os referidos fatores: 100% dos realizadores respondeu que o suporte digital promove uma regularidade na produção cinematográfica devido a três fatores: custo baixo, acesso e praticidade; 59% afirmou que não estariam produzindo se não fosse ele, ou seja, 60% dos filmes feitos hoje em Manaus não estariam sendo produzidos. Um dos principais gargalos da cinematografia local é a exibição, pois o cinema estrangeiro é dominante nas salas comerciais em Manaus, fato não muito diferente do resto do país.

A pesquisa apontou três campos por conta do suporte digital: interferência benéfica no campo produtivo; pouca interferência na questão narrativa, ou seja, na forma de como se conta uma história no filme; e, por fim, as mudanças narrativas dos filmes tem se dado por conta das mudanças nos ambientes políticos, sociais, econômicos e culturais do período e não por causa das tecnologias utilizadas em sua feitura. Em síntese, a investigação aponta um eixo central: o suporte digital é responsável por 100% na captação e edição dos filmes realizados em Manaus.

## 4.2 Interpretação dos dados

Foram realizadas cinco entrevistas estruturadas (anexo) com sete indagações com realizadores e pesquisadores de cinema. Tomando por base o objetivo dessa pesquisa: analisar as interseções dos suportes digitais no potencial estético e de produção/acesso/circulação dos ciberdocumentários em Manaus (AM), procederemos à in-

terpretação dos dados obtidos junto aos entrevistados<sup>3</sup>.

*Indagação N. 1: “O hibridismo, a convergência midiática e os suportes digitais se apresentam como fatores relevantes ao atual cinema e, especificamente, aos documentários. A Sr.(a) concorda? Justifique tanto sua resposta de concordância quanto de discordância”, obteve-se:*

(A): “Sim, especialmente em se tratando do suporte digital que possibilitou o acesso de jovens realizadores (muitos sem experiência) ao fazer cinematográfico, contribuindo assim para um aumento na produção independente.”

(B): No atual campo do documentário temos os que se utilizam de animação gráfica para construir sua narrativa, não como uma ilustração de certas passagens do filme, mas como estratégia decisiva da representação do mundo histórico, problematizando o estatuto da imagem no mundo contemporâneo”.

(C): “É uma realidade a interferência da tecnologia digital no mundo do cinema, atingindo tanto as ficções como os documentários no seu fazer convencional”.

(D): “Sim, concordo, o acesso facilita a captura instantânea de situações imprevistas, deixando mais de lado o artesanal que antes se utilizava para um trabalho mais apurado da cinematografia (...) com o hibridismo se reduziu a tamanho (fotografia e filmagem via *Power shot* e celular) podendo captar fatos, situações ate mesmo irrelevantes”. (E): “Não consegui ver ainda essa relevância, pois os melhores documentários hoje, tanto brasilei-

<sup>3</sup>Na interpretação dos dados utilizaremos as denominações A, B, C, D, E para os entrevistados.

ros quanto estrangeiros, não se realizam com esses suportes, que podem ajudar em registros visuais, mas não em estética fílmica”.

*Indagação N. 2: “O que vem a ser Ciberdocumentário em sua opinião”?*

(A): “Um documentário feito para exibição e circulação na rede, produzido tendo em vista as características da mesma e do público que tem acesso a ela”.

(B): “(...) um ciberdocumentário deve ser um produto pensado exclusivamente para a internet ou ambientes hipertextuais, jogando com as possibilidades estéticas, técnicas e de linguagem que esse meio pode proporcionar, oferecendo uma experiência inovadora, própria desse meio, ao espectador”.

(C): “O espaço de aparente liberdade de veiculação e atingimento de mensagens por essa via da internet provocou o direcionamento de alguns documentários construídos no âmbito do cinema e do vídeo-documento para o ciberespaço midiático”.

(D): “O documentário deixa de ser apenas uma fita de vídeo transmitida em um telão ou mesmo pela uma emissora de televisão. A internet possibilita que o documentário se vague pela rede; you tube, linkado ao twitter, facebook, wordpress, emails, etc”.

(E): “Ainda desconheço o significado exato dessa expressão, embora a palavra não seja estranha. Creio que se trata de produção feita para circular na internet (...)”.

*Indagação N. 3: “Embora os suportes digitais vêm favorecendo o acesso e produção de documentários, vários autores apontam problemas não somente na qualidade técnica, mas também na linguagem. Teça comentários a respeito”.*

(A): “Por outro lado há a discussão de que cinema é uma linguagem e nesse sentido não importa o suporte no qual é produzido”.

(B): “Em relação à qualidade técnica podemos ponderar que o suporte digital não existe em um único modelo ou padrão, mas em inúmeros, de qualidades diferentes”.

(C): “(...) se há regramento para estabelecer termos da linguagem audiovisual de cinema e vídeo, elas estão aparentemente sendo deixadas de lado para privilegiar o conteúdo, que tem apelo mais incisivo para o atingimento dos objetivos, que é mais de ação política. Mas isto é transitório, pois já acompanhamos essa transição quando de outras mídias”.

(D): “Mas é interessante essa vinda dos suportes digitais por causar essa interferência porque faz com que os profissionais da área se atentem ao novo olhar, reinventar “o fazer” documentário”.

(F): “Não tenho o que explicar, pois tudo depende do uso que se dá ao equipamento, do conhecimento das possibilidades da tecnologia, mas antes de tudo, de um bom roteiro e boas qualidades de linguagem fílmica”.

*Indagação N. 4: “Os conteúdos nos documentários têm se diversificado para temas relativos às reivindicações e lutas sociais de minorias dando-lhes voz e intervenção no mesmo. Como a Sra. vê essa nova faceta do documentário? Quais as suas implicações?”*

(A): “Acredito que o documentário sempre abrangeu esses temas, mas o que vemos agora é um aumento na produção de filmes documentários e tais temas estão aparecendo mais”.

(B): “(...) é como o documentário acompanha as evoluções e rupturas epistemológicas do campo das ciências sociais, (...) saindo das metanarrativas para o foco nos micropoderes está alinhado às progressões teóricas no campo das ciências sociais (...)”.

(C): “Na verdade, não vejo como nova. Desde quando o cinema foi instituído como meio importante capaz de contribuir para a modificação do pensamento social, o produto audiovisual tem aplicações com esse fim. Alguns momentos da história mais incisivos; outros menos”.

(D): “A novidade é que hoje pode manipular esses depoimentos, ficcioná-los ou mesmo remontá-los na ilha de edição”.

(E): “Não me parece nova, há décadas o chamado cinema verdade no Brasil (anos 60) colocava a voz dos homens comuns na tela (lembrar do projeto de Farkas) (...) o mais importante é a produção filmica independente de povos indígenas e de comunitários”.

*Indagação N. 5: “O atual documentário de acordo com uma linha de pensamento se afasta cada vez mais de “sua função de se aproximar do real” para se transformar em um gênero com mais elementos da TV e do jornalismo. Assim, eles se aproximam de histórias que podem ser contadas e despertam a identificação do espectador ao inserir uma hibridização de gêneros. Comente.”*

(A): “Acredito que o documentário utiliza de elementos de outros meios e gênero há bastante tempo, mas talvez pelo fato de um aumento na produção tais hibridizações estão sendo percebidas. Não acho que essas “misturas” tirem do documentário seu papel de “mostrar a verdade (...)”.

(B): “Em último lugar, o documentário sempre contou histórias, isso não é uma conquista ou um aspecto recente. A tradição do documentário mostra que esse gênero se consolida interpretando o mundo histórico, ou seja, elaborando assertivas e pontos de vista sobre o mundo histórico. Contando histórias baseadas no real, por assim dizer”.

(C): “Os documentários que transitam no ciberespaço têm, sim, algumas características que se aproximam da linguagem da televisão e do jornalismo (...) aliás, penso que existe um “boom” de documentários longas-metragens no Brasil, que assumem algumas dessas características, mas isso não é predominante, pois conseguem introduzir poesia no conteúdo e elementos estéticos não convencionais no formato. No entanto, quase todos não se ‘desvinculam de se aproximar do real’”.

(D): “A imagem fala por si só, o documentário perdeu muito essa divagação imagética, deixar a imagem, o depoimento se desenrolar no seu tempo, acabou que houve essa redução de tempo para adequar as transmissões televisivas”.

(E): “Não sou favorável ao gênero documentário tipo linguagem de TV –, fragmentação e da ligeireza de tratamento da temática (linguagem televisiva) acaba por atender à demanda de mercado, quando deve estar sincronizado, antenado, aos processos de mudanças socioculturais”.

*Indagação N. 6: “Em 1996, Selda Costa ressaltou em seu livro Eldorado das ilusões: cinema e sociedade: Manaus (1897/1935) que o gênero documentário foi o que mais atendeu aos interesses dos anos 20, em detrimento da ficção cuja produção exigiria uma experiência anterior na produção tea-*

*tral e literária. Hoje, o ciberdocumentário ou o documentário atenderia a quais interesses no Brasil e, especificamente em Manaus, tendo em vista o incremento dos suportes digitais na produção?”*

(A): “(...) atenderia, especialmente em Manaus, acredito que aos dos realizadores independentes que são os que mais tem se beneficiados com as inovações tecnológicas que têm sido incorporadas ao cinema”.

(B): “Para se opor aos discursos hegemônicos, o documentário deve buscar uma abertura para o mundo, colocar-se sob o “risco do real”, como coloca Jean-Louis Comolli. O documentário deve mostrar as fissuras do mundo, suas fraturas, mostrar o que está por trás dos discursos oficiais, triunfantes e espetacularizantes”.

(C): “Então, temos que fazer uma distinção entre os documentários que “se destinam aos festivais” daqueles que são produzidos para a “luta no ciberespaço (...) os primeiros pretendem galgar o caminho do profissionalismo e serem reconhecidos no meio artístico cinematográfico, os segundos têm propósitos mais da ação política que os produtos podem favorecer”.

(E): “Os suportes digitais contribuem em muito para o incremento da produção, pelo preço e pelas dimensões do equipamento, mas sem ideias boas não se faz um bom documentário. Faltam bons roteiros e olhos mais estéticos. A tecnologia precisa ter uma estética.”

*Indagação N. 7: “Os Festivais realizados em Manaus, se focando na “Mostra Etno-*

*gráfica”<sup>4</sup> e no “Amazonas Film Festival”<sup>5</sup> têm conseguido uma produção e exibição da realização local, principalmente, em relação aos documentários? Quais os benefícios e entraves de realização, circulação e público?”*

(A): “os filmes que eles realizam para os outros festivais de são exibidos também na Mostra Etnográfica e no Amazonas Film

<sup>4</sup>A Mostra Amazônica do Filme Etnográfico é um evento coordenado Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAvi/Ufam) tendo como seus principais coordenadores os professores da Ufam Selda Vale da Costa e Antonio José Vale da Costa (Tonzé). A V Mostra Amazônica do Filme Etnográfico 2011 teve como grande homenageado o cineasta amazonense Aurélio Michiles, conhecido por retratar as principais características da região, principalmente dos povos indígenas. O evento, ocorrido de 21 a 27 de outubro exibiu diversas produções de Michiles. O sucesso “O Cineasta da Selva”, que aborda a vida de Silvino Santos, o pioneiro do cinema no Amazonas, foi o principal foco no evento. Em 2013 a Mostra não foi realizada. Sobre o assunto, Antonio José Vale da Costa, informou: “em 2013, o NAvi conseguiu recursos financeiros junto à Fundação e Amparo à Pesquisa no Amazonas (Fapeam) para desenvolver uma pesquisa intitulada “Amazônia Audiovisual: representatividades contemporâneas”, objetivando analisar o pensamento audiovisual sobre a Amazônia bem como as representações sociais. Dividido em dois momentos: o primeiro corresponde a um mapeamento da produção local de documentários sobre a Amazônia 1997-2012; o segundo, a momentos de reflexão sobre os filmes, a edição de um livro e um documentário com os resultados.

<sup>5</sup>Em 2014, com sua 8ª. edição, vem sendo promovido pelo Governo do Estado e Secretaria de Cultura do Amazonas, apresenta em sua programação longas-metragens e curtas-metragens da produção amazônica, nacional e internacional. O festival proporciona e estimula a descoberta de novos talentos, a formação de técnicos e artistas no campo do audiovisual e, ainda, a captação de produções através da Amazonas Film Commission.

Festival. Quanto à exibição ainda é muito restrita, especialmente no caso da Mostra Etnográfica. Já o Amazonas Film Festival dá um pouco mais de visibilidade ao promover a exibição em diversos pontos (...) a produção de documentários, ainda que crescendo, ainda é inferior aos filmes de ficção”.

(B): “(...) assim, novos documentários foram realizados com o olhar efetivamente amazônico, não folclórico, não exótico, não estrangeiro, não somente urbano, mas um olhar capaz de mostrar um mundo em transformação com a chegada nas “inovações” dos anos 70 e 80, recriando um imaginário até então escondido”

(C): “O Amazonas Film Festival é mesmo pra inglês (ou francês) ver. Seus objetivos são outros, mas consegue de certa forma mexer com a produção de documentários (...) o incentivo ao “cinema amazonense” é ínfimo e estimula mais o curta-metragem ficcional ou experimental”.

(D): “Tem, mas em números muito inferiores de produções, e já devia ter essa rotatividade do mercado cinematográfico. Em números significativos, temos profissionais capacitados para isso, mas optam para o que é rentável. O que falta é a perpetuação da mentalidade cinematográfica, pensar cinema, é mover um leque de possibilidades de produção e linkar outros mundos do cinema para cá e manter um ritmo coletivo.

(E): “Sim, bastante. Alguns títulos após serem vistos, e premiados, em Manaus conseguem participar de outros festivais no país. Os entraves são os já conhecidos: ausência de uma escola de cinema, ausência de uma política pública específica de fomento à formação e produção do audiovisual”.

*Indagação N. 08: “Sobre um curso de ci-*

*nema em Manaus seja através da Ufam e/ou da UEA, quais seriam os benefícios para o incentivo da produção e circulação local?”*

(A): “Acredito que o maior benefício vai ser sim um aumento da produção, mas não sei se necessariamente de circulação”.

(B): “um curso de cinema seria outro passo importante para o aprimoramento técnico e estético dos cineastas locais, uma passagem do amadorismo apaixonado para uma o desenvolvimento de competências e habilidades necessárias, abrindo caminho para a profissionalização do setor”.

(C): “Não será com mostras e festivais, e mais um curso superior, que isto se transformará. É preciso, junto, a atuação do Estado em seu papel constitucional de fomentador da cultura local e regional.”

(D): “Sinceramente, eu não entendo porque ainda não acontece isso (...)”.

(E): “Os benefícios seriam muitos, pois os atuais e futuros realizadores teriam um espaço para a aprendizagem da linguagem fílmica, através da obrigatoriedade de visualizar os filmes clássicos da história do cinema e melhorar a qualidade de sua produção”.

Através das respostas acima se percebeu que quatro dos entrevistados concordaram que o suporte digital reconfiguraram os documentários se levando em conta os recursos gráficos usados nos atuais documentários “a exemplo da animação gráfica para construir sua narrativa” (Entrevista com B, 2012). Ademais proporcionou “um aumento na produção independente” (Entrevista com A, 2012) e com o “hibridismo se reduziu a tamanho (fotografia e filmagem via *Power shot* e celular) podendo captar fatos, situações

até mesmo irrelevantes” (Entrevista com D, 2012).

Sobre a definição de ciberdocumentários, todos responderam que são para circular na Internet ou em ambientes hipertextuais, bem como tem exibição e circulação na rede ou seja ciberespaço midiático. Em aspectos dos suportes favorecer acesso e produção mas com transformações na qualidade técnica e conteúdos “a maioria optou por responder que no suporte digital não existe em um único modelo ou padrão, mas em inúmeros, de qualidades diferentes” e que os suportes contribuíram para reinventar “o fazer” documentário”. Um destacou “a importância das possibilidades da tecnologia, mas antes de tudo, a necessidade de um bom roteiro e boas qualidades de linguagem filmica” (Entrevista com E, 2012).

Sobre “a função de se aproximar do real” para se transformar em um gênero com mais elementos da TV e do jornalismo”, os comentários se aproximam e ao mesmo tempo discordam, contudo apontam que independente dos gêneros e formatos quase todos não se ‘desvinculam de se aproximar do real’ e o documentário sempre contou histórias. Não acho que essas “misturas” tirem do documentário seu papel de “mostrar a verdade (...)” (Entrevista com A, 2012). “Os documentários que transitam no ciberespaço têm, sim, algumas características que se aproximam da linguagem da televisão e do jornalismo” (Entrevista com D, 2012).

A respeito de “Hoje, o ciberdocumentário ou o documentário atender a quais interesses no Brasil e, especificamente em Manaus, a partir dos suportes digitais”, a maioria concordou que os os suportes digitais contribuem em muito para o incremento da produção, pelo preço e pelas dimensões do

equipamento. Contudo se frisa: “(...) mas sem ideias boas não se faz um bom documentário. Faltam bons roteiros e olhos mais estéticos. A tecnologia precisa ter uma estética.” (Entrevista com E, 2012).

Acerca dos Festivais realizados em Manaus proporcionar produção e exibição da realização local, principalmente, em relação aos documentários”, embora tenha crescido a produção de documentários e outros tipos como os curta, “em relação aos documentários, ainda “é inferior aos filmes de ficção” (Entrevista com A, 2012).

Na temática da necessidade “Manaus possuir um curso de cinema”, a maioria concordou ser necessária a implementação de uma faculdade visando contribuir não somente incrementar a produção, mas também, se constituir em um local de exibição.

## Considerações

As interseções dos suportes digitais reconfiguraram os diversos campos dos documentários em relação aos seguintes pontos escolhidos como elos condutores da pesquisa: em primeiro lugar houve um incremento na produção e circulação, contudo em pequena escala. Os vídeos ou películas ficcionais ainda superam a produção dos documentários. Sobre o potencial estético as histórias continuam a serem contadas agora com uma mistura de vários dispositivos ou seja uma combinação de elementos de vários tipos de recursos gráficos como a animação gráfica para construir as narrativas, o que podemos considerar como uma maneira de obter recortes do real. As mudanças narrativas dos documentários vêm acompanhando temas polêmicos como os problemas sociais, econômicos e culturais ao utilizarem cada

vez mais temas cotidianos, de denúncias sociais e de violência das cidades.

No tema produção e circulação, a Internet e suas plataformas digitais, principalmente o *You Tube* têm contribuído bastante para o acesso e produção bem como para janelas de exibição. Os festivais se incrementaram em Manaus e o *Amazon Film Festival* é atualmente um dos responsáveis por fazer essa circulação embora não tanto da produção local. Alinhava-se o seguinte: uma política cultural do Estado mais atuante ainda é se faz necessária e uma intervenção maior da academia também.

No olhar do poder e intervenção social das minorias como temáticas dos ciberdocumentários os temas sociais e reivindicatórios têm sido as tônicas dominantes mas sempre em busca de “filmar o real”. Acerca de aproximações do gênero televisivo- reportagens essa ponte tem sido estreitada cada vez mais. Em resumo, através da fusão de linguagens e dos mais variados suportes e plataformas digitais a busca do real permanece nos ciberdocumentários mediante o predomínio de temáticas para abordar os problemas e vivências cotidianos.

## Referências Bibliográficas

- Amado, A. (2005). “Michael Moore e uma narrativa do mal” in: A. Labaki & M.D. Mourão (eds.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, p. 216-233.
- Araújo, D.C. (2007). *Imagens revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Sulina.
- Azevedo Luíndia, L.E. (2012). Da “reinvenção do outro” “Terra Vermelha” (Marco Bechis – 2008) à construção do “nós” – videografias indígenas: “A iniciação do jovem Xavante” (Cineastas Indígenas – 1999), in: *Actas ...Avanca Cinema*. Edições Cine – Clube de Avanca v.1, p. 502-514.
- \_\_\_\_\_. (2011). “Cyberdocumentário: tendências e implicações” in: *Actas... Avanca Cinema*. Edições Cine – Clube de Avanca, p. 559-566.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes – Foto. Cine*. Video, Buenos Aires: Colihue.
- Bentes, I. (2003). “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo” in: A. Machado (ed.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Brito, M.C. (2005). *Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt). Consultado em: 02/01/2010.
- Canclini, N.G. (2006). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Channan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. London: The British Film Institute.
- Costa, S.V. (1996). *Eldorado das ilusões: cinema e sociedade: Manaus (1897/1935)*. Manaus: Edua.

- Di Tella, A. (2005). "O documentário e eu" in: A. Labaki & M.D. Mourão (eds.), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, p. 68-81.
- Francés, M. (2003). *La producción de documental en la era digital: modalidades, historia e multidifusión*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gonçalves, E.M. & Renó, D.P. (s.d.). *A Intertextualidade no cinema: uma opção de hibridismo de linguagem*. Disponível em: [www.latec.ufrj.br](http://www.latec.ufrj.br). Consultado em 15/09/2012.
- Gosciola, V. (2009). "Narrativas complexas para TV digital: do cinema de atrações à interatividade" in: S. Squirra & Y. Fachine (eds.), *Televisão digital: desafios para a comunicação*. Porto Alegre: Sulina.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Kluge, A. (2007). "Onze histórias do cinema" in: J. Almeida, *O Quinto Ato*. São Paulo: Cosac e Naif, p. 79-104.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manatíal.
- Lemos, A. (2008). "Ciber-cultura-Remix" in: D.C. Araújo (ed.) *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia*. Porto Alegre: Sulina.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina. (Coleção Imagem-Tempo).
- Maciel, K. (2009). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Machado, A. (2005). *A televisão levada a sério*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Senac.
- Machado, H. (2007). "Além da ficção: cinema de não ficção no Brasil" in: *Revista Alceu*. v.8, nº15, jul./dez., p. 331-339.
- Manovich, L. (2005). *The language of New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Marfuz, L. (2003). "A dramatização da notícia: A construção do personagem Leonardo Pareja nos telejornais" in: M. Valverde (ed.), *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*, Rio de Janeiro: DP&A, p. 99-120.
- Mercader, A. (2002). "Híbridos, especulaciones y metáfora" in: R. Alonso (ed.) *Muntadas, con/textos: una antología crítica*. Buenos Aires: Simurg Cátedra La Ferla Universidad de Buenos Aires.
- Michilles, A. (1997). *O cineasta da selva*. Documentário, 87 min, 35 mm; cor. Manaus, Brasil.
- Muzi, D. (2009). "Immemory, de Chris Marker e Documentário Interativo: Relações e Possibilidades Narrativas na Cultura da Interface e da Convergência", in: *Anais... XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba.

- Disponível em: [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br). Consultado em: 20/09/2009.
- Negroponete, N. (2008). *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Neves, B.B. (2010). “Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista” in: *Doc On-line*. n.08, Agosto, p. 70-113. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt). Consultado em 21/11/2010.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Parente, A. (1993). “Os paradoxos da imagem-máquina” in: A. Parente (ed.) *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 7-33.
- Penafria, M. (1999). *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt). Consultado em 10/05/2010.
- Rabiger, M. (2005). “Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários” in: A.L. Labaki & M.D. Mourão (eds.), *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, p. 52-66.
- Rombes, N. (2009). *Cinema in the Digital Age*. London & New York: Wallflower Press.
- Siqueira, G. (2011). *Vídeo Digital: uma alternativa à produção cinematográfica em Manaus (AM)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Amazonas.
- Soranz, G. (2009). *Território imaginado: imagens da Amazônia no Cinema*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Amazonas.
- Souza, M. (2007). *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. Manaus: Editora EDUA.
- Tavares, M.N. (2008). “Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias” in: *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 6, nº12, Dec. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Consultado em 13/10/2011.
- Vilches, L. (2003). *A migração digital*. São Paulo: Edições Loyola.
- Viveiros, P. (2007). *Espaços densos: configurações do cinema digital*. Tese de Doutorado, Universidade Nova de Lisboa.