

A revolução tecnológica e o interveniente autônomo

Cristina Mascarenhas Santos

Mestre em Ensino, Filosofia e História das Ciências - UFBA

cristinamascarenhas@uol.com.br

Resumo: A introdução do Vídeo Digital no cenário da produção audiovisual tem nos conduzido a uma série de reflexões sobre como essa nova tecnologia pode alterar a forma de se fazer documentários. A partir desse questionamento, o presente artigo se propõe a discutir como essa alteração é possível tendo como foco principal a teoria do interveniente autônomo.

Palavras-chave: Documentário, interveniente, vídeo digital, ponto de vista, tecnologia.

Resumen: La introducción del Video Digital en el escenario de la producción audiovisual nos conduce a una serie de reflexiones respecto de cómo esa nueva tecnología puede cambiar la manera de hacer documentales. A partir de esta cuestión, el presente trabajo propone discutir cómo es posible esa alteración teniendo como eje principal la teoría del interviniente autónomo.

Palabras clave: Documental, interveniente, video digital, punto de vista, tecnología.

Abstract: The introduction of the Digital Video in the audio-visual production has led us to a number of considerations about how this new technology can change the way we make documentaries. From such considerations, this article suggests a discussion about how this change is possible focusing on the theory of an independent intervenient.

Keywords: Documentary, interventor, digital video, point of view, technology.

Résumé: L'introduction de la Vidéo Numérique dans la production audiovisuelle nous a conduit à un ensemble de réflexions au sujet de l'utilisation de cette nouvelle technologie et sur la manière dont elle peut transformer la façon de produire des documentaires. A partir de ce questionnement, cet article se propose de discuter comment cette transformation a été rendue possible, en s'appuyant sur la théorie de l'interveniant autonome.

Mots-clés: Documentaire, intervenant, vídeo numérico, point du vue, technologie.

Histórias similares - a popularização da fotografia e do vídeo

A Revolução tecnológica no campo audiovisual tem levado a euforia das ‘teses premonitórias’ que já pré-estabelecem uma revolução similar no campo da produção cinematográfica, especialmente no que diz respeito aos documentários. A esperança é de que equipamentos mais baratos e mais acessíveis, a exemplo das câmeras de vídeo digital e das ilhas de edição computadorizadas, sejam capazes de provocar mudanças no estilo de se fazer cinema. Entretanto, se observarmos a própria história da evolução tecnológica no campo da reprodução da imagem estática perceberemos que a relação tecnologia-‘revolução de linguagem’ não é tão direta.

Em 19 de agosto de 1839, quando Louis Daguerre apresentou, em Paris, o seu daguerreótipo para o mundo ninguém nem sonhava que hoje, início do século XXI, a máquina fotográfica seria tão acessível e a reprodução da imagem de uma praticidade inequívoca. O sistema de Daguerre, na época, permitia uma imagem única que não possibilitava a reprodução. Só mais de 40 anos depois é que se iniciou um movimento de popularização do *take a picture*. “ O movimento rumo à verdadeira democratização da fotografia, permitindo a todos participar como fotógrafos e fotografados, só surgiu no final da década de 1870 e durante a década de 1880, quando apareceram as placas de rolos de filme flexível com emulsões de gelatina de secagem rápida, que necessitavam de apenas uma fração de segundo de exposição. ” (Armes, 1999, p.31 32).

Com câmeras portáteis e laboratórios de revelação cada vez mais simples, a fotografia acabou se tornando popular. Por um lado, surgiu uma multiplicidade de fotógrafos de família, aqueles dedicados a registrar cada momento do ‘lar doce lar’, por outro, nasceram os artistas da fotografia, pessoas preocupadas essencialmente com o estilo, a téc-

nica e a linguagem fotográfica e que passaram a compor um universo que, com o passar dos anos, desenvolveu-se e se consolidou como um campo próprio de produção artística.

Os avanços técnicos não pararam. Veio a fotografia colorida que re-dimensionou a importância das revelações em preto e branco. Décadas mais tarde, já no fim do século XX, foram lançadas as fotografias digitais com equipamentos mais simples e eliminando-se a etapa da revelação. Tornou-se ainda maior o número de pessoas com uma câmera fotográfica nas mãos, mas poucas comprometidas com o universo artístico da fotografia. Se por um lado a revolução tecnológica sacudiu as bases da fotografia, quase em nada alterou a arte de fotografar. As teorias de enquadramento, as técnicas de iluminação, a profundidade de campo pouco sofreram influência desses avanços.

Atualmente nos deparamos com a revolução da tecnologia digital no campo audiovisual, mas não nos parece precipitado dizer que a história da influência tecnológica na fotografia é similar à história da revolução tecnológica no cinema documental. Para reforçar essa assertiva, destaco aqui as palavras do professor britânico Brian Winston na apresentação de uma conferência no *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentário*. “Talvez alguém possa achar que eu tenha cometido uma fraude ao aceitar este convite para falar sobre o impacto do DV [digital vídeo], pois não acredito que o advento do som ou o advento do vídeo tenham afetado o estilo, as técnicas ou a problemática do documentário anglo-saxônico.” (Winston, 2005, p.15).

Winston é direto e incisivo. Para ele, a tecnologia não influenciou a produção cinematográfica documental porque não afetou o estilo, as técnicas ou a problemática do documentário inglês. De acordo com Winston, o que se atribui hoje ao DV já era feito há 40 anos com equipamentos leves. O foco do pesquisador inglês está no documentarista com uma câmera mais leve na mão o que implica em uma releitura do cinema direto¹ e não em uma inovação de forma ou estilo. “Na minha opinião, todos os debates sobre o advento do DV se remetem às discussões provocadas pelo surgimento do cinema direto quarenta anos

¹ Cinema direto é o estilo de se realizar documentário com a utilização de equipamento leve e móvel caracterizado pela ausência de narração e por não permitir o envolvimento do documentarista na ação. O estilo foi inaugurado, nos Estados Unidos, com o filme *Primary* (1960).

atrás” (Winston, 2005, p. 15). O que Winston fala se referindo à produção anglo-saxônica pode ser bem empregado na produção dos documentários brasileiros, por exemplo, não há nada em *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, que não tenha sido inaugurado com *Primary* (1960), de Robert Drew.

No decorrer do texto, Winston afasta-se da questão dos impactos do DV para centrar o discurso na invasão do ‘jornalismo dentro do contexto do documentário’. Não vou aqui entrar no mérito da questão, até porque sou jornalista e tenderia a defender a classe, ao contrário do pesquisador britânico, vamos nos prender exatamente à questão do DV.

A fotografia já nos mostrou que a popularização do equipamento não é suficiente para revolucionar a estética. Parafraseando Glauber Rocha, não basta uma câmera na mão, é preciso ter idéias na cabeça. Assim dito, concluo: a revolução tecnológica pela qual passamos atualmente, por si só, em nada altera o estilo de produzir documentários, entretanto, longe do que pensa Winston, essa tecnologia pode e deve ser revertida em novas formas de produção. O foco não deve estar no que a tecnologia tem feito, mas no que pode fazer. Quantas formas criativas de leitura da realidade podemos trabalhar com essas novas ferramentas? Esse é o grande desafio e acreditamos que parte da solução está na capacidade do documentarista de brincar com os pontos de vista dentro da própria obra dando mais autonomia aos intervenientes do filme.

As múltiplas vozes e a diversidade de pontos de vista

Independentemente da multiplicidade de conceitos que cercam a palavra ‘documentário’, os pesquisadores sempre acabam convergindo para um ponto: são de atores sociais as imagens e vozes que vão compor a obra. “Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (Nichols, 2005, p. 30). O filme documentário é, fundamentalmente, um produto da relação documentarista/interveniente em um dado contexto social. O que vai variar de uma obra para outra é exatamente o que se dá e o que se tira destes indivíduos. Afinal, é o documentarista quem comanda a

obra por meio dos processos por ele estabelecidos: pré-produção, produção e montagem. É a partir das suas decisões que vislumbraremos um ou outro ponto de vista no documentário.

Um filme narrativo pode optar, basicamente, por quatro pontos de vista: na primeira pessoa, na terceira pessoa, o onisciente e o ambíguo (Penafria, 2001). É a partir deles que o espectador tem acesso à trama. Quando o ponto de vista está na primeira pessoa, o espectador vê os acontecimentos através dos olhos de um personagem. Na terceira pessoa, a ação é acompanhada através dos olhos de um observador ideal. O onisciente explora a voz em *off* e os chamados fluxos de consciência. No ponto de vista ambíguo, há a alternância entre um ponto de vista na terceira pessoa e um ponto de vista na primeira pessoa. “A escolha de um ponto de vista é uma escolha estética implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras (seleccionar determinado tipo de planos em detrimento de outros - por exemplo, grandes planos, - optar por determinadas técnicas de montagem - por exemplo, montagem paralela - em detrimento de outras). Cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não. Cada plano oferece um determinado nível de envolvimento, quer isso tenha sido ou não deliberadamente controlado pelo documentarista.” (Penafria, 2001, p.3).

Através do jogo com esses elementos da realidade (atores sociais, sons, imagens, imagens de arquivo etc) é que o documentarista expõe o seu potencial criativo. O documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho, tem como traço principal trazer os entrevistados para o centro da cena e atribuir aos atores sociais a responsabilidade principal de contar as suas histórias. Seja em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), *Babilônia 2000* (2001) *Edifício Master* (2002) ou *Peões* (2004), alguns dos seus principais trabalhos, é cada entrevistado o responsável pela apresentação da essência da obra. As imagens de apoio e os sons, fora o ambiente, não são recursos comuns ao corpo do documentário. Trata-se de “um movimento em direção ao mundo e ao outro, um tipo de interação que quer ‘entender as razões do outro, sem lhes dar necessariamente razão’” (Lins, 2004). O ponto de vista de Coutinho está implícito na seleção que faz dos trechos das declarações de cada sujeito por ele entrevistado. Em *Notícias de uma guerra particular* (1999),

de João Moreira Sales, e no *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, temos uma situação diferente. Os atores sociais são utilizados para reforçar as teses dos documentaristas e dividem a montagem com arquivos, *voice over* e *sobe som*.

Mas até aqui nada de novo. As discussões sobre ponto de vista e as reflexões sobre as vozes e as suas relações dentro de documentários são anteriores ao surgimento do DV e a todo esse debate sobre influências dos avanços tecnológicos. Por que, então, trazer essas questões ao centro do debate? Que influência teriam sobre os impactos do DV? A relação é mais direta que se possa imaginar. Acreditamos que é exatamente no modo do documentarista se relacionar com o interveniente na produção do filme que as novas tecnologias podem mostrar os primeiros sinais do poder da sua interferência. A proposta aqui é mudar o foco do debate. Em vez de centrar no documentarista, puro e simplesmente, vamos trazer o interveniente para o 'centro da tela'. Atribuindo-se mais autonomia aos entrevistados, não só no discurso, mas essencialmente no olhar, podemos efetivamente provocar mudanças substanciais na forma de produzir documentários. É o que aqui conceituo como a 'Teoria do Interveniente Autônomo', uma idéia na cabeça do documentarista e uma câmera na mão do entrevistado.

Deixemos claro que não se trata de terceirizar a obra, mas utilizar o recurso tecnológico para enriquecê-la. É mais ou menos o que fez Paulo Sacramento em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). A partir da experiência de ministrar aulas de vídeo aos detentos do Carandiru, o cineasta resolveu produzir o documentário mostrando uma realidade que só pode ser vista através dos olhos de quem está lá. Aqui não é só o discurso que surge para construir a história, já que o DV permite que o olhar desses atores sociais seja capturado e o seu ponto de vista apresentado de forma não-verbal. São olhares possíveis somente a quem vive a realidade do presídio, sem as distorções de apreensões externas comuns a sujeitos que não partilham de dada realidade e tentam capturá-la mais influenciado pela sua bagagem cultural que pelas peculiaridades do meio para onde aponta a sua câmera.

Em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), assistimos a uma noite em uma cela do Carandiru. Por limitações legais, o documentarista não poderia registrar aquele momento. É nesse instante que Paulo Sacramento faz valer a potencialidade dos recursos e dá autonomia aos

intervenientes do filme. Com a câmera nas mãos, os presos detalham o que para eles é o mais significativo naquela noite. Não é a tortura da clausura, muito menos a angústia da solidão, mas a sutileza do flerte e a diversão simplória de se comunicar com quem mora na vizinhança ou transita pela área.

Se por um lado, Paulo Sacramento nos permite observar com os olhos dos seus entrevistados, por outro, nos deixa claro de que ponto ele observa o desenrolar das ações, seja na montagem que estabelece, na seleção das falas e dos olhares ou no tradicional processo de entrevista. Percebemos que não se trata de inocentes ou injustiçados, são todos condenados que sabem os motivos pelos quais estão ali, mas ao mesmo tempo o espectador pode perceber também que são indivíduos vivendo em situações subumanas. Lembremos que: “[...] cada plano apresenta um determinado ponto de vista, quer o documentarista tenha disso consciência ou não. Neste sentido, é importante que o documentarista defina qual o nível de envolvimento que procura para um determinado momento.” (Penafria, 2001, p.5).

Mas aqui a escolha dos planos é definida pelo interveniente e caberá ao documentarista a seleção.

A Estrutura das Revoluções Cinematográficas

A Teoria do Interveniente Autônomo implica na quebra de alguns paradigmas estabelecidos pelos teóricos deste campo de conhecimento. Aqui trazemos como noção de paradigma o conceito trabalhado por Thomas Kuhn (1962) em que ele busca justificar as mudanças das teorias científicas dentro da chamada ciência normal. Entendemos que estamos falando de áreas de conhecimento distintas, ciência e arte, mas isso não impede uma análise transversal e o aproveitamento da estrutura teórica de um campo para compreensão do outro. Pelo contrário, acreditamos que a experiência fica ainda mais rica.

Para chegar à definição de paradigma e entender como se dão as revoluções científicas, Kuhn faz uma nova leitura do conceito de ciência e atribui aos registros históricos importância fundamental. De acordo com Kuhn, a ciência normal se caracteriza pela pesquisa baseada em realizações científicas passadas, que são reconhecidas durante algum

tempo por determinada comunidade científica, e que proporcionam os fundamentos para a prática desta ciência pelas gerações posteriores. Os processos científicos são compreendidos a partir de sua própria época. “[...] perguntam não pela relação entre as concepções de Galileu e as da ciência moderna, mas antes pela relação entre as concepções de Galileu e aquelas partilhadas por seu grupo, isto é, seus professores, contemporâneos e sucessores imediatos nas ciências. Além disso, insistem em estudar as opiniões desse grupo e de outros similares a partir da perspectiva - usualmente muito diversa daquela da ciência moderna - que dá a essas opiniões o máximo de coerência interna e a maior adequação possível à natureza.” (Kuhn, 2005, p. 22).

Dentro do processo histórico é que se pode identificar os paradigmas e entender as revoluções científicas, pois em cada época as concepções teóricas de um dado campo é que definem os problemas e métodos de pesquisa para as gerações posteriores de cientistas. “ Os manuais atuais de física ensinam ao estudante que a luz é composta de fótons, isto é, entidades quântico mecânicas que exibem algumas características de ondas e outras de partículas. A pesquisa é realizada de acordo com esse ensinamento, ou melhor, de acordo com as caracterizações matemáticas mais elaboradas a partir das quais deriva esta verbalização usual. Contudo, essa característica da luz mal tem meio século. Antes de ter sido desenvolvida por Planck, Einstein e outros no começo do século XX, os textos de física ensinavam que a luz era um movimento ondulatório transversal, concepção que em última análise deriva dos escritos ópticos de Young e Fresnel, publicados no início do século XIX. Além disso, a teoria ondulatória não foi a primeira das concepções a ser aceita pelos praticantes da ciência óptica. Durante o século XVIII, o paradigma para este campo de estudo foi proporcionado pela *óptica* de Newton, a qual ensinava que a luz era composta de corpúsculos de matéria. Naquela época os físicos procuravam provas da pressão exercida pelas partículas de luz ao colidir com os corpos sólidos, algo que não foi feito pelos primeiros teóricos da concepção ondulatória.”(Kuhn, 2005, p. 31 e 32).

Contudo para Kuhn (2005) os paradigmas possuem duas características essenciais: suas realizações foram suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares, assim como eram sufi-

cientemente abertos para deixar toda espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência.

As comunidades científicas seriam responsáveis pela validação destes paradigmas e garantiriam a permanência deste até que um outro paradigma surgisse gerando uma crise. A mudança de paradigma implica em uma revolução científica e essa é a base da teoria kuhniana. Para ele, a ciência normal não estaria predisposta a descobrir novidades no terreno já definido e estabelecido dos fatos e das teorias. A prova de que a ciência é bem sucedida está justamente em não encontrar tais novidades; entretanto, Kuhn admite a existência de fenômenos inteiramente novos, descobertos periodicamente pela pesquisa científica, e geradores de teorias também absolutamente novas. O que provocaria o surgimento destes fenômenos, Kuhn classifica como anomalias. Seria o reconhecimento de que a natureza rompeu com as expectativas dos paradigmas que guiam e governam a ciência normal.

A princípio, no desenvolvimento de qualquer ciência, acredita-se que o primeiro paradigma explica a maior parte das observações e experiências, facilmente acessíveis aos praticantes dela, até surgirem as anomalias. Estas existem justamente porque existe o paradigma. “Quanto maiores forem a precisão e o alcance de um paradigma, tanto mais sensível este será como indicador de anomalias e, conseqüentemente de uma ocasião para a mudança de paradigma” (Kuhn, 2005, p.92). Mas é preciso destacar que não basta surgirem anomalias para derrubar uma teoria científica. Quando a anomalia surge a comunidade científica costuma conceber numerosas articulações, modificações *ad hoc* e implementações com o objetivo de acabar com os conflitos que possam vir a derrubar o paradigma.

Para a revolução se consolidar é necessário que o novo paradigma consiga eliminar o antigo e para isso é travada uma verdadeira batalha entre os cientistas que fazem parte dessa comunidade científica. A competição entre segmentos da comunidade científica é o único processo histórico que realmente resulta na rejeição de uma teoria ou adoção de outra, mas a teoria, após ter atingido o *status* de paradigma, somente é considerada inválida quando existe uma alternativa disponível para substituí-la. Ocorrendo a substituição de paradigmas e, por conseqüência, a revolução científica, há uma mudança completa nos

métodos de conduzir a pesquisa científica na área onde a revolução ocorreu.

Trazendo os conceitos de Kuhn para o universo dos filmes documentários, o que identificamos é a existência de um campo aberto para o florescimento de novas teorias na área da análise de documentários. O contexto histórico atual tem possibilitado o surgimento de fenômenos inteiramente novos que, assim como no campo científico, tem gerado as chamadas anomalias, mas ao contrário do que ocorre na ciência, no campo das artes, as anomalias são bem-vindas porque podem caracterizar a expansão do campo criativo. Neste universo criativo, a prática não busca comprovar ou refutar teorias, mas ampliar processos que resultarão em novos produtos. O campo teórico quer potencializar estes processos compreender estes produtos que refletem as características de uma dada sociedade.

A Teoria do Interveniente Autônomo seria uma delas, pelo menos a que já conseguimos identificar nesse instante que caracterizamos como incipiente no processo de introdução de novas tecnologias na produção áudio visual. Mais uma vez destaco que as mudanças não acontecem pela popularização do DV, mas pela amplitude da sua utilização. Entendemos que: “O documentarista organiza diversos elementos: entrevistas, sons ambientes, legendas, músicas, imagens filmadas in loco, imagens de arquivo, reconstruções etc. A sucessão de imagens implica uma interpretação por parte do documentarista mediante a escolha de técnicas de montagem.” (Penafria, 2001).

É ainda a figura do documentarista que tem o poder, mas esse poder acaba sendo proporcionalmente diluído na medida em que o entrevistado ganha novas formas de expor o seu ponto de vista. Esse ponto de vista da primeira pessoa pode ganhar força dentro do formato do documentário deixando de ser puramente verbal. Insere-se à cena um novo elemento que, a princípio, pode funcionar como uma anomalia, mas posteriormente suscitará novas teorias acerca deste campo teórico conceitual do universo artístico.

Considerações Finais

Essas interpenetrações destes campos teóricos não é uma novidade do século XXI. O permanente diálogo entre ciência e arte marcou fortemente o espírito renascentista. As considerações aqui apresentadas buscam recuperar esse diálogo para analisar essa vislumbrada revolução cinematográfica tendo como foco principal o filme documentário. Não se trata de querer usar metodologia da área alheia para justificar ou negar situações próprias a outra. Entendemos que os campos das artes e das ciências são bem particulares e cheios de especificidades e características próprias, mas isso não impede que possamos utilizar as ferramentas teóricas de um para ajudar a entender a outra, até mesmo quando o campo da arte possibilita tantas experimentações. A proposta é romper conscientemente algumas fronteiras objetivando criar novas situações e novos olhares que concepções teóricas, presas em seus castelos, não nos permitem. Entendo a ousadia que é utilizar Kuhn para apresentar um novo arcabouço teórico, mas não vejo outra saída senão as atitudes ousadas para continuarmos proporcionando o movimento contínuo da humanidade e o seu processo de compreensão. Afinal, a sétima arte surge exatamente graças ao diálogo destes dois campos que parecem tão distantes e são na verdade tão próximos. Não podemos deixar também de fazer referência a Leonardo da Vinci e as suas obras de arte para entender, entre outras coisas, a anatomia humana.

Foi exatamente a quebra dos paradigmas kuhnianos que tornou possível esse novo olhar sobre a produção do documentário. A apreensão não-verbal do ponto de vista do interveniente, a princípio fora do controle do documentarista, surge como uma anomalia dentro desse processo de produção e análise. Uma anomalia gerada pela introdução de uma nova tecnologia, o vídeo digital, e que possibilita o surgimento do Interveniente Autônomo. É essa figura e a sua utilização que pode possibilitar uma infinidade de releituras do cinema documentário, mas que ainda não podemos mensurar.

O que assistimos agora são passos ainda cambaleantes desse processo de revolução cinematográfica, até mesmo porque os sujeitos produtores desta arte precisam ter noção das potencialidades de suas ferramentas. Ao contrário do que se apregoa, ainda há muito que se inventar e reinventar dentro do campo da produção artística, principalmente

se este campo está diretamente relacionado ao nosso dia-a-dia.

Referências bibliográficas

ARMES, Roy, *On Video - o significado do vídeo nos meios de comunicação*, São Paulo: Summus Editorial, 1999.

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

KUHN, Thomas, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, São Paulo: Perspectiva, 1962.

LINS, Consuelo, *O documentário de Eduardo Coutinho*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, São Paulo: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela (2001), "O Ponto de Vista no Filme Documentário", disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> Consultado em 30-11-2007.

WINSTON, Brian, "A maldição do 'jornalístico' na era digital" in Maria Dora Mourão e Amir Labaki (ed.), *O cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp.15-25.

Filmografia

O Prisioneiro da Grade de Ferro (2003), de Paulo Sacramento

Santa Marta, Duas Semanas no Morro (1987), de Eduardo Coutinho

Babilônia 2000 (2001), de Eduardo Coutinho

Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho

Peões (2004), de Eduardo Coutinho

Ônibus 174 (2002), de José Padilha

Notícias de uma Guerra Particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund