

Inovações de linguagem no documental 33

Language innovations in documentary 33

Denis Porto Renó*, Sandra Lucia Ruiz**

*Universidad del Rosario, Colombia

** Universidad del Rosario, Colombia

Resumo

O documentário 33 foi amplamente estudado por investigadores do campo do audiovisual, mas ainda não recebeu como filosofia de análise uma mistura entre as narrativas audiovisuais e as narrativas transmídia. Este artigo apresenta, a partir de um estudo anterior sobre o tema, resultados de uma análise aprofundada sobre a mescla dessas duas narrativas na obra 33, de Kiko Goifman. Espera-se, com os resultados deste artigo, que adota como metodologias a análise fílmica e um estudo qualitativo, oferecer subsídios para uma melhor compreensão não somente sobre a obra, mas também sobre a mistura das duas narrativas, fundamental preocupação para a comunicação audiovisual contemporânea.

Palavras-chave: Comunicação, Documentário, Narrativa Transmídia, Narrativas Audiovisuais.

Abstract

The documentary 33 was amply study for researches on the audiovisual camp, but still not receive as philosophy of analysis one mix between the audiovisual narrative and transmedia storytelling. This article present, from previous study about the theme, results of one detailed analysis about the mix of two narratives in the film 33, by Kiko Goifman. Expected, from this article, that adopts as methodologies the film analysis and qualitative study, present subsidies for better comprehension not only about the film, but also about the mix of two narratives, fundamental concern for the contemporary audiovisual communication.

Keywords: Communication, Documentary, Transmedia Storytelling, Audiovisual Narrative.

Introdução

O cinema é marcado pela inovação de linguagem desde seu surgimento. Sua existência é, inclusive, uma inovação de linguagem da fotografia, que ganhou luz, movimento e, com o tempo, som, para construir textos e contextos.

Neste acervo de inovações, foram adotados enquadramentos, movimentos de câmera, sons diversos, iluminações com efeito narrativo e, recentemente, estratégias de construções narrativas a partir de múltiplas plataformas, denominadas narrativas transmídia. Entretanto, tais experimentações são comuns em produtos audiovisuais do gênero ficção, deixando o gênero documentário ausente desta linguagem narrativa.

Porém, o documentarista brasileiro Kiko Goifman possui uma trajetória marcada pela experimentação de linguagens. Em suas obras, como *FilmeFOBIA*, Goifman explora narrativas inovadoras a partir de temas pouco usuais. Entre suas experimentações, destaca-se o documentário 33, produzido em 2001 com uma estética pouco adotada em produções do gênero, com imagens em preto e branco e iluminação comum na estética *film noir*, encontrada em obras de ficção do século passado. Em 33, Goifman também adota como estratégia de construção narrativa e de circulação da obra a partir da narrativa transmídia, popular atualmente mas desconhecida no momento de sua produção.

A narrativa transmídia, ou *transmedia storytelling*, surge a partir dos conceitos de intertextualidade e adota linguagens e discursos definidos em uma estratégia de múltiplas narrativas. Suas origens estão na arte, inicialmente nos experimentos musicais de Stuart Saunders Smith, em 1975 (Renó; Flores, 2012), quando o mesmo criou uma composição musical a partir de diversas músicas produzidas por diferentes instrumentos e que em conjunto criavam uma nova música. Essa experiência foi denominada *trans-media music*. Em seguida, a pesquisadora Marsha Kinder definiu o termo intertextualidade transmídia, mesclando a proposta de Smith com os conceitos de intertextualidade propostos pelos estruturalistas. Sua proposta apoiou-se em estratégias de construção narrativa do cinema. Por fim, Henry Jenkins (2009) popularizou os conceitos propostos por Smith e Kinder, criando o que conhecemos hoje como *transmedia storytelling*, encontrado intensamente nas narrativas cinematográficas, ainda que publicidade, educação e jornalismo têm absorvido esta estratégia narrativa de maneira crescente.

Este artigo apresenta uma análise pontual da obra 33 a partir de duas perspectivas distintas, mas relacionadas: a inovação de construção de linguagem cinematográfica e as estratégias de narrativa transmídia adotadas tanto no desenvolvimento do documentário, a partir da participação do público, como na estratégia de divulgação da mesma em outros meios de comunicação, como a televisão, a imprensa e a blogosfera. Trata-se do desenvolvimento de um estudo realizado anteriormente sobre a mesma obra. Porém, neste estudo atual são adotadas preocupações de análise diferentes, direcionadas especificamente na compreensão da estética utilizada por Goifman e na análise da narrativa transmídia criada pelo cineasta para divulgar sua obra antes e depois de produzida. Dessa maneira, podemos compreender as características que transformaram 33 num divisor de águas do cinema documental brasileiro.

Plots do 33

O documentário 33 apresenta uma narrativa própria apoiada em conceitos de Jean Rouch, assim como uma estética inovadora se considerarmos que é uma produção moderna. Além disso, a temática segue a discussão comumente explorada por Goifman, ou seja, apresenta um tema polêmico: a adoção.

No documentário, Goifman apresenta-se como documentarista e personagem. Filho adotivo, o cineasta decide gravar, ao completar 33 anos, um documentário que registre os momentos de busca por sua mãe biológica. Para tanto, define que terá 33 dias para a busca, fazendo uma alusão à reconhecida idade de Jesus Cristo. Porém, Goifman se apóia na mídia convencional para ampliar suas informações e também cria um blog para registrar e provocar diálogos com o público interessado, numa verdadeira construção de narrativa transmídia. A partir dessa narrativa, o documentário assume uma linha proposta por Jean Rouch, que apresenta os documentários auto-etnográficos, onde o cineasta é também o personagem, que se auto-registra (Renó: 2012). É uma narrativa denominada por Fernão Ramos (2008: 38) como documentário em primeira pessoa. O autor defende que "na enunciação documentária em primeira pessoa mais próxima da tradição do cinema direto, em seu embate com a franja da indeterminação do acontecer, podemos destacar filmes como 33 (...)" (Ramos, 2008: 69).

O documentário também desafia o desenvolvimento tecnológico e apresenta uma estética totalmente apoiada no *film noir*, uma corrente que aposta no preto e branco e nas luzes laterais como possibilidade de construção estética e informativa. A inovação de Goifman neste sentido está exatamente na escolha da estética, normalmente adotada por obras de ficção e suspense. E consegue êxito, pois a obra promove no público a sensação de estar assistindo a uma narrativa de ficção policial.

Essa mistura de sensações e de confusões entre ficção e realidade faz com que o espectador busque no documentário o que comumente encontra em obras fictivisantes, como discute Roger Odin (1984). E consegue sentir que assiste a uma ficção, transformando 33 num filme híbrido (Renó, 2007), onde há traços de ficção em uma obra de realidade, ou vice-versa. Para o autor francês, "todo filme de ficção pode ser considerado, de certo ponto-de-vista, como um documentário" (Odin, 1984: 263), ou seja, ele pode refletir os sonhos mais reais. Para o cineasta e pesquisador Jean-Claude Bernardet (2004 apud Renó, 2012: 37):

Um filme como '33' supõe -- por parte do documentarista -- um risco grande, porque realmente ele não sabe que filme ele vai poder fazer. É só no final da filmagem que ele vai conhecer o resultado de seu material. É um documentário que trabalha com o princípio da incerteza. O que é diferente do documentarista tradicional, que opera sobre situações estáveis e que vai dispor delas -- documentários sobre um quadro, o ateliê de um pintor, pessoas na rua etc.-- durante todo o tempo da realização do seu filme.

Além dessas mudanças, 33 oferece uma infinidade de imagens subjetivas e uma clara proposta de ficção (segundo o próprio diretor-autor), que declara numa das cenas do documentário que pensava num final específico com uma cena ensaiada, "piegas", como define ele mesmo. Com isso, Goifman reforça a

indagação que Fernão Pessoa Ramos (2008) apresenta no título de seu livro: mas afinal... o que é mesmo documentário?

Ramos desenvolve em seu livro uma série de discussões que resgatam velhas indagações sobre o gênero documentário, entre elas a encenação como ferramenta para construção narrativa. Para o autor, "a encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários" (Ramos, 2008: 40).

O sistema artístico audiovisual do documentário 33

Para entender a complexidade narrativa do documentário 33 é necessário considera-lo como um discurso significante, um texto fílmico que nos permite "analisar seu sistema interno, estudar todas as configurações significantes que se possam observar", como expõem Aumont, Bergala, Marie e Vernet (1996: 203).

Esta análise estética, desde a natureza de sua forma artística, abarca tanto seu próprio sistema formal no que se constrói a narrativa, como seu funcionamento como guia para a participação do espectador.

De acordo com David Bordwell (1997: 39), "a forma artística se entende melhor a partir de quem a percebe, ou seja, quem contempla a obra". Por isso, nos parece especialmente pertinente retomar seus estudos sobre a narrativa cinematográfica para começar a compreender o trabalho de Kiko Goifman em seu documentário, levando em consideração que 33 não somente considera seu espectador, senão que conversa com ele, o faz refletir e o obriga a participar em seu jogo.

Efetivamente, 33 se constitui em um jogo, onde seu diretor, narrador e protagonista propõe desde o primeiro momento, quando expõe seu propósito de buscar sua mãe, umas regras muito claras que ao mesmo tempo marcam os elementos da construção narrativa:

- Um objetivo por encontrar a sua mãe que por sua vez é o conflito principal da história e a promessa de futuro para o espectador;
- Um desenvolvimento de narrativa viajando até a cidade onde nasceu que se constitui no espaço narrativo do documentário;
- Um tempo limite de 33 dias, cuja contagem se converte na estrutura de tempo para mover a história adiante e controlar a tensão do fluxo de informação;
- Um conjunto de condições de jogo onde a busca deve ser registrada audiovisualmente. Para isso, Goifman produz imagens de apoio nas noites, o que determina seu tratamento de luz e composição de imagem, além de uma sensação de *voyeur*;

- “Jogadores” onde cada um cumpre um *roll* de personagem. Kiko Goifman como diretor, narrador e protagonista, algumas testemunhas, alguns especialistas, e os telespectadores, que participam através de informações enviadas ao blog (como vamos tratar adiante).

Desta maneira, o documentário propõe desde o princípio um sistema formal muito estruturado que produz no espectador uma expectativa principal sobre a possibilidade do protagonista encontrar ou não a sua mãe biológica, em uma rota de pistas relacionadas como partes que formam um todo e que como sistema contribuem ao mesmo tempo à unidade da obra e à participação do espectador.

Ainda que essa estrutura seja aparentemente simples, o que Goifman busca é gerar um espiral de expectativas, significações e apreciações que vão se tornando complexas desde uma história particular à apresentação de uma problemática com implicações (sociais, éticas, emocionais e pessoais) que terminam numa reflexão frente ao papel do investigador e documentarista em sua busca da realidade e a intimidade das pessoas.

Esta transformação se produz simultaneamente a partir das temáticas, a partir de sua construção de espaço com imagens que vão além dos planos realistas de pistas e testemunhas para representar as reflexões dos protagonistas a partir de planos subjetivos e composições simbólicas dos lugares; assim como desde a construção de tempo que por momentos deixa de mostrar linearmente os 33 dias, para fazer elipses, *flash back* e saltos alternados como quando nos mostra do futuro como foi a visita ao programa de televisão que já havia ocorrido.

O interessante de 33 é justamente a maneira como desde o uso de símbolos e elementos formais, como a luz, a cor (preto e branco), a composição e a tensão dos elementos audiovisuais vão complexando sua narrativa, conteúdo e participação do espectador, simplesmente pelo sistema de relações que gera entre eles. Por isso, vale a pena entrar e olhar justamente como esses elementos estéticos de luz, cor, forma composição e tensão que se propõem desde a apreciação das artes plásticas. Retomando a René Berger (1976), se somam aos elementos de tempo, movimento e som próprios da linguagem audiovisual e se relacionam no sistema narrativo formal proposto por Goifman em 33. “É a análise de filmes ou sua crítica no sentido pleno do termo, tal como se utiliza nas artes plásticas” (Aumont; Bergala; Marie e Vernet, 1996: 15).

Goifman toma decisão frente à luz e à cor do documentário desde um primeiro momento. Usa preto e branco e privilegia a noite, que normalmente gera fortes contrastes. Ainda que aparentemente parece contraditório em um primeiro momento, para um documentário que pretende refletir a realidade selecionar uma modificação da cor natural e uma iluminação claro e escuro muito relacionada com um cinema argumental como o *Film Noir*, ou cinema negro, em lugar de trabalhar com a luz natural própria dos

documentários, esta seleção forma parte dos elementos contraditórios próprios do sistema narrativo do documentário.

Efetivamente, o documentário 33 evidencia constantemente tanto narrativas de ficção como de realidade, onde apesar de manter sempre seu fim fundamental de contar uma história real, o faz através da manipulação dos elementos audiovisuais para guiar o espectador através de um sistema formal que o inclui no filme como outro investigador que acompanha o protagonista em sua busca.

É assim como aparecem símbolos clássicos referidos ao mundo do investigador, como o ambiente *Noir* de luz e cor, que recordam imediatamente os clássicos cinematográficos de investigação policial dos anos 50, a alusão ao Falcão Maltês quando guarda o documento com os dados de seu nascimento abaixo de uma galinha, ou os primeiros planos da estátua de Sherlock Holmes.

O mesmo ocorre com o tema da composição, que se expressa através da sequência de imagens em enquadres sintéticos e plano sequência típicos das narrativas de realidade, junto a enquadramentos de composições analíticas e simbólicas próprias dos filmes argumentais.

No documentário a realidade se vê em planos-sequência de tomadas em movimento objetivo, com tempo real e planos de entrevista a testemunhas dos fatos, mas também se vê refletida nas janelas, os espelhos, as sombras; se reconstrói a partir de peças de primeiros planos incompletos de mãos, braços, olhos e rostos em montagem analítico. Mas também expõe uma mediação entre a realidade e a ficção mais além de uma apresentação simbólica ou artística através da mediação do programa de televisão com vestígio inicial do real, já que não mostra como se fez o programa, senão sua transmissão e o efeito que causou a ser visto.

Sobre essa mescla do documentário entre narrativas de ficção e realidade, Bill Nichols manifesta sobre a manipulação da imagem para mostrar a realidade como uma ferramenta construtora da narrativa que forma parte do estilo:

Os principais indicadores de posição, ou lugar ocupado, são o som e a imagem que se transmitem ao espectador (...). O registro fotográfico e auditivo oferece uma marca da posição ética, política e ideológica de quem a usa, assim como uma marca da superfície visível das coisas. Esta noção parece incluir-se no estudo de estilo. A ideia de que o estilo não é simplesmente uma utilização sistemática de técnicas vazias de significados senão que é em si o portador do significado tem uma importância capital. (Nichols, 1997: 119)

Esse jogo entre a narrativa de ficção e realidade gera justamente a tensão na construção do sistema formal que Goifman determinou para seu documentário 33, que o faz avançar tanto no desenvolvimento da

história como no aprofundamento de seu conteúdo, como se anotou anteriormente ao falar de sua complexidade.

A tensão que se gera no documentário como choque de narrativas usa imagens que chegam inclusive como transgressoras do estilo que se apresenta ao espectador, para em seguida converter-se em um novo elemento integrado ao sistema formal, em uma dinâmica de repetição e variação que vai introduzindo, nova informação, novos personagens e sobretudo novos sentidos sobre a realidade que se está mostrando. Isso ocorre, por exemplo, com a apresentação do protagonista da história, quem inicialmente se mostra como um narrador que somente se adverte veladamente no reflexo da janela, nas sombras ou através de uma câmera subjetiva. Mas logo aparece em uma imagem totalmente fora de formato violentando inclusive a estética e o ritmo do documentário até o momento, com um corte horizontal onde se vê testemunhando como personagem frente à câmera em plano detalhe de seu rosto. Em seguida, esta mesma tomada se repete durante o documentário em vários momentos, convertendo-se em parte do estilo narrativo, até que volta a mudar quando o vemos através de uma câmera que observa sua atividade cotidiana quando decide usar a internet e a televisão como meios de sua busca. Assim, pois, o narrador se converte num narrador em primeira pessoa e logo em personagem observado, enquanto o autor vai se afastando do protagonista para poder interrogá-lo e questioná-lo, mas além do monólogo reflexivo.

Dentro deste mesmo conceito se encontram os enquadramentos da maioria das entrevistas, realizadas com um plano clássico e sem efeitos que vão se modificando à medida que as pessoas entrevistadas deixam de ser fontes testemunhais para converterem-se em personagens. Então, se deixa esse tipo de enquadramento para passar a um conceito de narrativa de ficção (com manejo de luz), como o claro-escuro da entrevista de Bertha ou os diferentes planos-detalhe usados com Conceição e a segunda entrevista de Eva.

Assim, os elementos estéticos ou de códigos visuais, forma parte do sistema formal de significação do documentário, no qual é importante começar a analisar também seus códigos sonoros e narrativos, dentro dessa totalidade que é o texto fílmico do documentário 33, numa análise onde tomamos igualmente em conta a metodologia de Cassetti e Di Chio (2000), que propõe quatro passos: segmentar, analisar, estratificar e modelizar (ou criar um modelo) sobre o texto cinematográfico.

A construção sonora do documentário contribui de maneira contundente com a geração do tom ou ambiente de expectativa e investigação policial do *Film Noir* do que se havia comentado anteriormente, através de três temas de caráter incidental ou não diegético¹, que claramente diferenciam os momentos da narrativa, as sequências de ação e os momentos de *off* reflexivo, quando o protagonista se expressa como narrador. Por sua vez esta construção própria da ficção cinematográfica entra em choque com o uso do

¹ Nos filmes se denomina som diegético a todo aquele que forma parte da narração.

som ambiente próprio das narrativas de realidade, em momentos como as entrevistas e as sequências de ação gravadas como cinema-realidade. Assim se integra de maneira simbólica ao sistema formal estabelecido por Goifman para seu documentário.

Ao entrar a análise propriamente dita da narrativa entendida através de Bordwell (197: 64) como a “cadeia de acontecimentos com relação causa-efeito que transcorre no tempo e no espaço” se evidencia como toda a disposição formal do documentário responde aos conteúdos de realidade que quer expressar seu diretor, convidando ao espectador a participar em sua busca pessoal.

A maneira como Goifman apresenta a busca de sua mãe é todo um caminho, estruturado através de uma viagem com curva dramática, dentro de uma narrativa especificamente audiovisual, que seu diretor manipula e estrutura de propósito, para gerar novas formas narrativas em meio a uma historia documental que vai mais além de – simplesmente – buscar sua mãe.

Desta forma o narrador-protagonista parte com uma missão que implica realizar um recorrido, durante o qual se encontra com diferentes obstáculos que são cada vez mais difíceis para cumprir sua missão; finalmente se encontra com o sábio ou a pista decisiva para resolver favoravelmente ou não seu objetivo. Nesta viagem o personagem principal é o escolhido e protagonista único que tem uma implicação emocional com a missão; está acompanhado de um amigo incondicional e confidente (Claudia, sua esposa); tem um guia que orienta como começar (Bertha, sua mãe adotiva) e um sábio que busca durante toda sua viagem e que tem a resposta definitiva (a espírita que ajudava nas adoções e seu filho). Igualmente, ao longo do caminho se encontra com personagens secundários que o ajudam, com pistas verdadeiras ou falsas (Eva, Conceição, a irmã, os médicos, a enfermeira), ou o questionam (os detetives). Durante a viagem, o protagonista sofre uma transformação que se evidencia no início do documentário, quando afirma que sempre chama a atenção das pessoas falando de sua adoção. Em relação com o final, quando disse que não continuará a busca publicamente, é clara sua mudança de atitude. Da mesma maneira se produz uma série de reflexões profundas sobre a realidade do fenômeno da adoção na cultura e a sociedade brasileira e as implicações pessoais e familiares que este tipo de busca implica.

Desde sua introdução, o documentário apresenta como linhas narrativas paralelas a investigação de detetives, a realização mesma do documentário do tema da adoção, as quais definem duas buscas: a do produto documental com umas técnicas de investigação, um método e uma estética de apresentação, e a de contar uma história pessoal, uma experiência de vida que finalmente é a essência de qualquer documental etnográfico. Trata-se de um filme “em intersecção do testemunhal sociológico e o arabesco”, como assinalam Agel e Zurian (1996: 192), onde também se referem ao documentário que pretende uma recriação estética do mundo, sem chegar ao poema.

Dentro da cadeia de eventos desta estrutura dramática, a construção do espaço depende da viagem que Goifman realiza em sua busca da mãe biológica. Por isso, os planos gerais e panorâmicos dos lugares onde está (São Paulo, onde começa e termina a busca e Belo Horizonte, onde ocorre todo o desenvolvimento da mesma) se convertem em material fundamental. Estas tomadas ocorrem principalmente de noite, com antecipa o narrador desde o princípio quando define que deixará as noites para buscar planos. Em compensação, as imagens gravadas durante o dia se referem a momentos de tempo real de sua busca.

Dentro do marco geral de Belo Horizonte, Goifman constrói espaços menores, como as ruas próximas da casa de sua mãe adotiva, o hotel onde permanece hospedado, o restaurante ao que costuma ir durante a investigação, o hospital de Santa Casa, as ruas próximas ao Edifício Genova (onde se supõe ter ocorrida a adoção) e, em geral, os lugares que deve visitar para descobrir pistas e realizar suas entrevistas.

A construção destes espaços depende justamente do sistema formal dos códigos visuais, que como já vimos se apresentam entre o choque de uma estética de ficção (que seleciona de maneira cuidadosa e analítica objetos e espaços que convertem em formas através dos enquadramentos com um alto conteúdo simbólico) e registros sintéticos dos espaços com planos-sequência (que tratam de recorrer em tempo real os momentos mais importantes da história central – a busca de sua mãe biológica) para mostrar de maneira realista o que está ocorrendo. Constrói-se então um espaço objetivo e concreto onde transcorre a história e se dão as pistas.

Passando de sua estrutura de espaço para a de tempo, apesar de sua narração linear de viagem, a história não é totalmente cronológica, já que a mistura de estéticas de ficção e realidade o permite gerar um ritmo de acordo com o fluxo de informação e o desenvolvimento da história através da construção alternada de montagens analíticas e sintéticas.

Desta maneira, Kiko Goifman usa uma montagem analítica mais de construção simbólica que dramática ou de continuidade, como ocorre com os planos que apoiam os *off* do protagonista, com os *flash back* que introduz como um resumo reflexivo, com as elipses que fazem avançar a investigação e com os tempos alternados ou mudanças espaço-temporais que ocorrem, por exemplo, ao final, quando mostra o que acontece através do programa de televisão. Entretanto, a montagem sintética das cenas subjetivas conta pequenos fragmentos cronológicos que ajudam a formar toda a história.

Dessa maneira, se observa como a partir da análise dos diferentes componentes do “texto audiovisual” se torna evidente a busca conceitual e formal de Goifman que o fazem gerar novas rotas expressivas e narrativas para comunicar-se com um espectador partícipe.

As múltiplas estratégias transmídia do 33

Narrativa transmídia não é a única estratégia da obra, até porque no momento em que foi concebido o documentário tal tipo de linguagem não havia sido difundido. Entretanto, pelos conceitos e critérios que definem a narrativa transmídia, é clara a adoção de estratégias que atualmente são motivo de atenção por parte da produção audiovisual.

A linguagem transmídia, que atualmente ocupa um expressivo espaço no mercado.

Audiovisual (mas também em outros espaços comunicacionais) é composto por estratégias que superam a própria mensagem, chegando ao processo de construção da mesma e de sua distribuição por espaços participativos. Também compõe a mensagem em si a partir de conceitos intertextuais. Por isso, as origens da narrativa transmídia estão na experiência de Stuart Saunders Smith e na proposta de Marsha Kinder, como citado na introdução deste texto. Essa estratégia ganha visibilidade a partir das propostas e ações desenvolvidas por Henry Jenkins, que passa a atuar como consultor em alguns dos importantes centros de produção audiovisual da atualidade.

Uma das importantes propostas de Jenkins é a convergência de plataformas, conteúdos e linguagens. Dessa maneira, segundo o autor, é possível promover uma sensação de participação a partir da navegabilidade. De acordo com Jenkins (2009, p.29):

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.

Jenkins ainda segue a discussão, apontando que essa navegabilidade promovida pelo fluxo de conteúdos é responsável pela conseqüente circulação de conteúdos, estratégia adotada para ampliar a audiência em estratégias transmídia. Dessa maneira, o usuário passa a ser prossumidor (Toffler, 1985) e não somente um receptor do conteúdo produzido. Segundo o autor:

A circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, a medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos (Jenkins, 2009, p.29-30).

A circulação de conteúdos – por meio de sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, a medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos.

Para compreender melhor o cenário proposto por Toffler e apoiado por Jenkins, relacionamos com ideias propostas por Paul Levinson (2012) a respeito desses novos espaços de distribuição e retroalimentação de conteúdos. Segundo Levinson, esses espaços participativos devem ser denominados como "*new new media*", ou "novos novos meios". Ainda, segundo o autor, os cidadãos consomem e produzem conteúdos midiáticos naturalmente. Para o autor, o princípio do "new new media" é o consumidor que produz. O autor ainda acredita que "as 'new new media' dão aos seus usuários o mesmo controle sobre quando e onde obter conteúdo de texto, som e audiovisual, tal como previsto pelas novas mídias" (Levinson, 2012, p.5).

A partir dessas orientações teóricas, podemos entender a obra de Goifman como parte de uma narrativa também transmídia. O documentário 33 inova em todas as maneiras possíveis, e o faz inclusive no quesito linguagem e de maneira futurista. Quando foi produzido, as narrativas transmídia não estavam popularizadas, mas Goifman adota de maneira considerável essa estratégia de construção narrativa, de consumidor que produz. E inova com uma obra do gênero documentário, pois essas estratégias são comuns atualmente em obras que contemplam o gênero da ficção. Isso se deve por uma questão mercadológica, pois enquanto os documentaristas não costumam se preocupar com a obtenção de um público mais expressivo para resultados comerciais as obras de ficção, que movimentam uma das mais importantes economias do mundo, apoiam suas estratégias no faturamento, o que justifica uma constante adoção do *transmedia storytelling* já na pré-produção das obras, inclusive no incentivo à produção de algumas obras do gênero *comic* pelo público.

Mas 33 é uma exceção à regra. Além de oferecer uma polifonia estética, pois adota diversos momentos de linguagem de enquadramento durante suas tomadas (cf. tópico anterior), a obra apresenta uma estratégia de continuidade narrativa mesmo depois de concluída a história, inclusive porque não oferece uma conclusão e provoca curiosidade no espectador, que busca novos meios de informação "extra-campo". Essa polifonia estética está presente nos princípios da intertextualidade transmídia apresentados por Marsha Kinder (1990). Para a autora, a polifonia comunicacional oferecida pela intertextualidade provoca diversas formas de recepção e reconstrução da mensagem desenvolvida. Goifman apresenta, no documentário 33, tal capacidade polifônica para a construção de um discurso a partir da linguagem transmídia.

Outra inovação de 33 está na narrativa. Kiko Goifman adota uma sequência narrativa tradicional, temporal, mas também provoca o espectador à busca de novos meios narrativos, como a internet, ou seja, a história não termina quando o filme termina. A busca continua pelos meios possíveis e alternativos. Para tanto, o cineasta cria especificamente para o filme (e em um momento onde tais recursos não eram pensados pelos comunicadores) um espaço na blogosfera que oferece essa possibilidade. Também cria uma página na internet para o documentário², construída a partir de uma interface hipermídia. Kiko Goifman constrói uma narrativa transmídia ampla e que deixa o audiovisual para caminhar por outros espaços. A amplitude da narrativa passa o campo visual.

Sobre os pontos apresentados, 33 é um produto audiovisual com formato narrativo não limitado ao documentário como gênero definido. Em sua estrutura narrativa são encontrados traços de ficção, especialmente de obras do subgênero suspense, pois Goifman passa todo o tempo buscando sua mãe biológica. Tal polifonia de estilos também pode atender aos critérios definidos para se produzir e, por que não, de avaliar uma obra transmídia. O autor inova ao lançar mão em sua obra documental estratégias de comunicação comuns em obras de ficção, e não do gênero documentário.

Outra característica é a distribuição da história em diversas micro-histórias localizadas não somente na tela, mas também no blog produzido pelo próprio documentarista. Através da blogosfera, Kiko Goifman contava sua rotina em busca da mãe biológica e também recebia comentários de seus seguidores, definidos como prossumidores (Toffler, 1985). Mas Goifman também promoveu a circulação da obra em outros espaços midiáticos, como a televisão e a imprensa, a partir de reportagens e entrevistas sobre o documentário.

Como circula pela blogosfera, 33 atende ao fator redes sociais apresentado por Gosciola. Além disso, a expansão do conteúdo está presente na participação do público, que não somente alimenta o roteiro da obra como também amplia a distribuição do conteúdo do blog por um processo viral, entre os participantes prossumidores que acompanharam o blog em sua existência. O fato da obra estar apoiada em uma blog o fortalece como documentário transmídia, com uma expressiva natureza interativa.

A utilização de meios alternativos para a circulação da obra demonstra que Kiko Goifman adotou uma estratégia inovadora naquele momento, e atualmente em se tratando de obras documentais. Essa estratégia comunicacional diversificada e apoiada basicamente na blogosfera também posicionam 33 como uma obra muito à frente ao seu tempo, pois tais estratégias atendem ao que Paul Levinson (2012) denomina atualmente como *new new media*, ou seja, o que é a "nova nova mídia" atualmente pode ser encontrada em uma obra documental produzida há 11 anos. Goifman se apoia em outras mídias para proporcionar ao documentário 33 um *target* incomum em obras do gênero documentário, especialmente quando não existem verbas publicitárias direcionadas à produção, como é o caso de seu documentário.

² Disponível em <http://www2.uol.com.br/33/>. Consultado em 12 de janeiro de 2011.

Finalmente, Goifman produz tanto na narrativa do documentário como em seu blog e nas reportagens da qual participou no momento da produção, uma pergunta: Será que Kiko Goifman encontra sua mãe biológica? Tal pergunta provoca uma considerável discussão fora da tela e leva o documentário às redes sociais existentes naquele momento histórico.

Sobre os critérios para se compreender uma produção como *transmídia* (Renó & Flores, 2012) o único ponto que Goifman não atende é a produção por dispositivos móveis. Porém, 33 foi produzido em 2001, num momento em que os telefones celulares não possibilitavam produção de vídeo e tampouco acesso à internet, e por isso propomos que a ausência deste fator pode ser desconsiderada. Goifman adota na produção uma câmera digital, inaceitável naquele momento de produção artística audiovisual, e também produz textos para seu blog a partir de um notebook, ou seja, equipamentos que, naquele momento, representavam o máximo da mobilidade.

O que seguramente podemos constatar nesta pesquisa sobre 33 é que a obra atende aos principais pontos do *transmedia storytelling*, ainda que não tenha sido esse o objetivo narrativo de Kiko Goifman ao conceber 33. Tal consideração está fundamentada neste tópico de forma pontual e demonstra uma inovação nesta obra, considerada por Jean-Claude Bernardet (2004) como um divisor de águas do documentário brasileiro. Por fim, é possível reconhecer em 33 uma capacidade de construir novas histórias a partir da mesma, como ocorreu no próprio blog do cineasta, onde diversos 33 paralelos foram alimentados pelos cidadãos da “nova nova mídia”, com aponta Levinson.

Conclusões

No campo da estética audiovisual o documentário propõe um interessante sistema formal de espiral que gera uma construção híbrida entre a narrativa de ficção e a realidade, através de um manejo entre a tensão e o equilíbrio dos elementos cinematográficos sobre a percepção do espectador – o sujeito que finalmente termina sendo participante emocional de sua busca, seu sócio na tentativa de descobertas.

Dessa maneira, sua narrativa vai além da experimentação da forma, porque ela se transforma e evolui desde a intenção e o conteúdo, até encontrar-se com o *transmídia*. A busca pessoal sobre sua mãe, sua origem e seu destino se traduz em sua busca formal de expressão audiovisual que o leva a experimentar com novas possibilidades como o *transmídia*.

No documentário o autor não somente conta uma história, como também transmite e faz participante o espectador, do sentimento e a reflexão pessoal que implicou fazer o documentário e que, por isso mesmo, o converte em um tema universal. Isto se relaciona perfeitamente com a busca de distribuição viral que o relaciona com a narrativa *transmídia*. Essa característica, que para muitos se confunde com o *crossmedia*, é

algo fundamental no transmídia, onde a participação é fundamental. Finalmente detectamos no documentário 33 uma estrutura narrativa transmídia, tanto pela elaboração do roteiro (em alguns momentos interativo, ou colaborativo) como pela forma de distribuição e repercussão da história pela internet e pelas redes sociais existentes naquele momento (a blogosfera é uma rede social, pois circula entre pares sociais). Da mesma maneira, ressaltamos a contribuição de Kiko Goifman ao campo do gênero documentário, não somente por esse produto (ainda que seja o objeto que nos interessa neste estudo), mas em sua filmografia de maneira mais ampla (pois o diretor produziu outras obras de igual nível de inovação). Kiko Goifman apresenta em 33 uma obra fora do seu momento histórico e sustenta a sua posição como cineasta, de que inovar é fundamental.

Bibliografia

Agel, Henri y Zurian, Francisco. (1996) Manual de iniciación al arte cinematográfico. Madrid. Ediciones Rialp.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernt, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Berger, René. (1976) *El conocimiento de la pintura V 1, 2 y 3*. Noger.

Bernardet, J. C. (2004). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1997). *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill.

Cassetti, F. y Di Chio, F. (2000). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Levinson, P. (2012). *New new media*. Boston: Pearson Higher Education.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2005). "O Documentário de busca: 33 e O Passaporte húngaro". En: Mourão, Maria Dora y Labaki, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Nayfy, pp. 142-156.

Odin, R. (1984). *Film documentaire, lecture documentarizante: cinemas et réalités*. CIEREC Paris: Université Saint-Étienne.

Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC.

Renó, D. P.; Flores, J. M. (2012). *Periodismo transmedia*. Madrid: Fragua Editorial.

Toffler, A. (1980). *The third wave*. Nova Iorque/Toronto: Bantam Books.