UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação

Interfaces da Comunicação

Comunicação, Cultura e Cidadania

DENISE RAMOS GONÇALVES

A produção audiovisual como mediação na prática científica

São Paulo

2013

DENISE RAMOS GONÇALVES

A produção audiovisual como mediação na prática científica

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Interfaces da Comunicação

Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientadora: Prof[a] Dr[a] Maria Cristina Castilho Costa

São Paulo

2013

Nome: GONÇALVES, Denise Ramos.

Título: A produção audiovisual como mediação na prática científica.

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Comunicação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dra. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dra. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a André Fernando da Silva, meu marido, companheiro inteiro, meu presente. A Cristina Costa, minha orientadora, por estes ricos anos de convivência, pelo aprendizado além da pesquisa, pela paciência, pelos cuidados, por me formar na sinceridade, com liberdade e poesia.

A Sylvia Nunes e Fabiana Moro, que me acompanharam em todos os minutos; vocês sabem de cada detalhe, cada curva e sentido desta pesquisa. Minha gratidão por vocês é sem nome. A Clarissa Growoski Féder, Tânia Growoski, Marcela Weigert, Gustavo e Catarina, por me abrigarem em São Paulo com aconchego e generosidade.

Agradeço à sorte de encontrar parceiros sensíveis e abertos para a produção das entrevistas: Caio Lamas, pela amizade preciosa, por dedicar muito do seu tempo à finalização das entrevistas; e André Bueno pela atenção e companheirismo nas filmagens.

Agradeço a Antônio Reis, José Ismar Petrola, Jacqueline P. dos Santos, Cesar Bargo Perez, Vinicius Mizumoto Mega, Andrea Limberto Leite, Nara Lya Cabral, Mariana Fujisawa e a todos(as) os(as) colegas do OBCOM (USP) pela convivência afetuosa.

E no lado sul de Minas Gerais, esta caminhada foi mais doce com a presença de Fabricia de Souza, Eliana Salomon, Rita Stano, Helenita Prado Loft, Bárbara Sotomonte, Aline Prince, Catarina Costa, Missaire Santos, Etiene Marques Duarte, Giovanni Guimarães e de todas(os) as(os) amigas(os) do Grupo de Gestão e Extensão em Ciências Humanas e Sociais (GEPE) da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI-MG). Cada uma, a seu modo, fez-se entusiasmada com minhas andanças, renovando a canseira de estrada com apoio, carinho e zelo de mãe.

Agradeço a Flavia Lago, Mariana Quaresma e a Suélen Rocha por fazerem parte desta trajetória em encontros especiais e revigorantes. A quem me alimentou e ainda me nutre todos os dias, minha família: pai Sérgio, mãe Ruth e irmão Eduardo Gonçalves; cunhada e madrinha Simone Cintra, cunhado Henrique e sobrinha Beatriz Silva; sogra Ercília Antônio e sogro Athayde Silva.

Aos(às) alunos(as) de Licenciatura em Educomunicação da ECA (turma 2012) por me permitiram ser um pouco professora no Programa de Aperfeiçoamento Docente (PAE).

A Ligia Lemos por me impulsionar com sua experiência no início do mestrado.

Minha sincera gratidão a Prof^{a}. Dr^{a}. Marília Franco e a Prof^{a}. Dr^{a}. Priscila Perazzo por suas contribuições precisas e entusiasmo evidente. Esta pesquisa se divide em antes e depois do Exame de Qualificação.

A CAPES – Comissão de Aperfeiçoamento Pessoal – por apoiar este projeto e a FAPESP por viabilizar a produção em vídeo.

Finalmente agradeço àqueles que se mostraram disponíveis em corpo inteiro com seus gestos, palavras e cores singulares; os(as) entrevistados(as): Sérgio Franco, Mauro Neri, Marília Franco, Mariana Baltar, Lino Bocchini, Renato Janine Ribeiro, João Batista de Andrade, Sérgio de Carvalho e Maria Aparecida Baccega.

RESUMO

GONÇALVES, R. Denise. **A produção audiovisual como mediação na prática científica.** 2013. 235 f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

De março de 2010 a dezembro de 2012, o Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM) da Universidade de São Paulo (USP) desenvolveu a pesquisa *Opinião Pública e Censura no Mundo Contemporâneo*. Para abarcar a complexidade e a diversidade de pontos de vista, diferentes instrumentos de investigação foram empregados, dentre eles, a produção de vídeo-entrevistas. Consideramos relevante avivar o debate a incorporação da linguagem audiovisual ao trabalho de pesquisa empírica no âmbito das Ciências Humanas e Sociais tanto para ressaltar quanto justificar possibilidades renovadas de postura, abordagem, interação e divulgação de nossa produção científica. O processo desta proposta audiovisual em seus aspectos epistemológicos, teóricos e técnicos foi o objeto deste trabalho. Partindo da experiência de produção, a metodologia que adotamos converge com experiências contemporâneas da Antropologia, Ciências Sociais, Cinema e Documentário. Sendo assim, a construção da pesquisa colocou em relevo as questões: **a)** O debate sobre a incorporação das imagens ao trabalho científico e a validade de uma metodologia na pesquisa empírica com audiovisual; **b)** O questionamento do uso de mídias a partir das Ciências da Comunicação; **c)** Como o audiovisual foi incorporado em uma pesquisa sobre Opinião Pública e suas possibilidades de análises; **d)** As renovadas posturas de abordagem, interação e divulgação da produção científica contemporânea.

Palavras-chave: Pesquisa empírica; Vídeo; Audiovisual; Ciências da Comunicação; Entrevista; Metodologia; Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

GONÇALVES, R. Denise. **Video-Recording production as a mediation in scientific practice.** 2013. 235 f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

From March 2010 to December 2012, the University's of São Paulo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM), developed the research *Public Opinion and Censorship in Contemporary World* (Opinião Pública e Censura no Mundo Contemporâneo). To arrest the complexity and the diversity of different points of view, multiple investigations' apparatus were used, such as the video-recording production. We considered relevant, to enliven the debate, the implantation of audiovisual language in the empiric research work inside Humanities studies. This would justify the renewed possibilities of stance, approach, interaction and disclosing of scientific production and also, would highlight them. The process of this audiovisual proposal in its epistemological, technical and theoretical aspects is the object of this paper. Based on the production experience, we adopt a methodology that converges with contemporary experiences in Anthropology, Social Sciences, Cinema and Documentary. In light of this evidence, the main questions that the research points at are: a-) the debate about the images' incorporation in scientific work and the validation of a methodology in empiric research with audiovisual resources; b-) the questioning of media uses in Communication Sciences; c-) how audiovisual resources were used in a research about public opinion and how we can analyze them; d-) the renewed stances of approach, interaction and divulgation of contemporary scientific production.

Keywords: Empirical research, vídeo-recording, audiovisual, communication sciences, interview. methodology, interdisciplinarity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Abaixo assinado da “Ação Católica de São Paulo” para veto à peça Perdoa-me por me traíres de Nelson Rodrigues (texto submetido à censura prévia em 1957).

Figura 2 – Representação gráfica do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura.

Figura 3 - Cartaz do Seminário realizado em parceria com a Fundação Mauro Soares.

Figura 4 - Cartaz do Seminário realizado no Centro Cultural Marques de Mello.

Figura 5 - Cartaz do Seminário Internacional realizado na ECA (USP).

Figura 6 - Ilustração de John Tenniel para a primeira edição de Alice’s Adventures in Wonderland (Lewis Caroll, 1866, pg. 18).

Figura 7 - Sequência 4, 5 e 6 do registro de Men Goenoeng (mãe) e seu filho Raoeh retiradas de Balinese Character: A photographic Analysis de Gregory Bateson e Margaret Mead (1942).

Figura 8 - Lewis Hine. Power house mechanic working on steam pump (1920).

Figura 9 – Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 9 Février 1807. Óleo sobre tela. Antoine Jean Gros (1771-1835). Museu do Louvre, França.

Figura 10 - Mecanismo da Câmera Obscura emprega por pintores a partir do século XV

Figura 11 - Comunidade do Benin (1930) - Autocromo das expedições de Albert Kahn.

Figura 12 — Caricatura francesa intitulada "La Belle Hottentot" representando Saartjie Baartman.

Figura 13 - Experimento de Félix-Louis Regnault, estudos de movimento do povo africano (1895).

Figura 14 – Ferreiros na bigorna. Cronofotografia (1894) de Charles Fremont. Acervo do Metropolitan Museun of Art.

Figura 15 - Família de trabalhadores, Lewis Hine, Nova York, 1908.

Figura 16 – Cena de “L'arrivée d’um train à laCiotat”. Louis e Auguste Lumière (1895).

Figura 17 – Cena de “L'homme à la tête de caoutchouc”. George Méliès (1901).

Figura 18 - L.H.O.O.Q. - Monalisa with un moustache. Ready-made. Marcel Duchamp (1919). Acervo do Museu de Arte da Filadélfia (EUA).

Figura 19- Cena de Metropolis. Fritz Lang (1927).

Figura 20 - Cena do documentário Triumph des Willers (O triunfo da verdade). Leni Riefenstahl (1934).

Figura 21 – Foto de Robert Capa, Sicília, Itália (1943). Magnum Photos.

Figura 22 - Jackie e John Kennedy em Primary (Robert Drew, 1960).

Figura 23 - Richard Leacok filmando e Robert Drew no som. Bastidores de Primary.

Figuras 24 e 25 – Cenas de Crônica de um Verão (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin.

Figuras 26 e 27 - Cenas de Cataracts of Iguassu. Burton Holmes (1920).

Figura 28 - Cena de “Nanook, o esquimó”. Robert Flaherty (1922).

Figura 29 - Cartaz de “Nanook, o esquimó”

Figura 30 - Cena de Higiene Rural - Fossa Seca. Humberto Mauro (1954).

Figuras 31 e 32 - Cenas de “O homem com a câmera de filmar”. Dziga Vertov (1929).

Figura 33 – Cena do Documentário Person – Marina Person (2012).

Figura 34 – Cena de “Cabra Marcado para Morrer”.Eduardo Coutinho (1984). Elisabeth faz seu desabafo na despedida.

Figura 35 - Cena de Colette Mécanicienne em Maroquinérie (Monique Haicault, 1989)

Figura 38 - Jean Rouch - Bastidores do filme "La Chasseau au Lion à l'arc" (1967).

Figura 39 – Bastidores de “La Chasse au Lion à l’arc” (1967).

Figura 40 - Cena de "Vírus da Música"(2004), uma clarinetista fala da presença da música em sua vida.

Figura 41 - Cena de "Pulso, um vídeo com Alessandra"(2006).

Figura 42 - Mapa Mundi interativo dos Archives de la Planète de Albert Kahn

Figura 43 - Apresentador do Vídeo "Censura ao Teatro no ABC", produção dos pesquisadores da USCS.

Figura 44 - Entrevistada de um dos vídeos "Censura ao Teatro no ABC".

Figuras 45, 46, 47 e 48. Telas de Valetes em Slow Motion. Kiko Goifman (1998).

Figura 49 - Página do Mémorias do ABC. http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/videos/imagens-e-narrativas-do-teatro-no-abc-paulista-de-1950-a-1980/

Figuras 50 e 51 – Páginas do Laboratório de Imagem e Antropologia (FFLCH-USP).www.lisa.usp.br

Figura 52 – Página principal da VIDEOFAU. http://www.usp.br/fau/fau/secoes/video/

Figura 53 – Página principal do OLHO. http://www.fe.unicamp.br/olho/index.html

Figura 54 – Página principal do VISURB. http://visurb-unifesp.wix.com/visurb-unifesp

Figura 55 – Página principal do INARRA. www.inarra.com.br

Figura 56 – Página principal do NEXT imagem. http://www.nextimagem.com.br/

Figura 57 – Página Principal do Laboratório de Antropologia (UFRS). http://www.biev.ufrgs.br/

Figura 58 – Página principal do NAVI (UFSC). http://navi.paginas.ufsc.br/

Figura 59 – Página Principal do NAVISUAL (UFRS). http://www6.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual/

Figura 60 – Página principal do LEPPAIS (UFPel). http://www.ufpel.tche.br/ich/ich2/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=17

Figura 61 – Página Principal do LAI (UFC). http://www.lai.ufc.br/

Figura 62 – Página Principal do IIAC.: http://www.iiac.cnrs.fr/cetsah/spip.php?article2

Figura 63 – Página principal do Gradada Center for Visual Anthropology. http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/disciplines/socialanthropology/visualanthropology/

Figura 64- Entrevista com Tereza Casamiro Rodrigues, Parque do Ibirapuera, 2010. A entrevistada, no momento em que ouve a pergunta.

Figuras 65 e 66 - Entrevista com Matheus Jorge de Lima, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2010. A imagem em preto e branco, captada pela segunda câmera, mostra os bastidores da entrevista.

Figuras 67 e 68: Entrevista com a jornalista Lídia Maria de Melo. Consultório de Psicologia – Santos-SP em 18/06/11. Direção: Cesar Bargo Perez.7

Figura 69 - Exemplo de plano geral introdutório.

Figuras 70 e 71- exemplos de inserção das perguntas no quadro.

Figuras 72, 73, 74 e 75 - *Making of* da entrevista com Mauro Neri. Fotos: André Bueno.

Figura 76 – O entrevistado: Sérgio de Carvalho.

Figura 77 – A entrevistada: Mariana Baltar.

Figura 78 – A entrevista: Marília Franco.

Figura 79 – O entrevistado: João Batista de Andrade.

Figura 80 – O entrevistado: Renato Janine Ribeiro.

Figura 81 – O entrevistado: Sérgio Franco.

Figura 82 – O entrevistado: Lino Bocchini.

Figura 83 – A entrevistada: Maria Aparecida Baccega.

Figura 85 – O entrevistado: Mauro Neri.

Figuras 85 e 86 - Cenas da entrevista com Sérgio de Carvalho, diretor teatral do grupo Cia do Latão (agos. 2012). Imagens: Douglas Crepaldi.

Figuras 87 e 88 - Cenas da entrevista com a profa. Dra. Maria A. Baccega em sua residência. São Paulo, outubro, 2012. Imagens: André Bueno e Rodrigo Branco.

Figuras 89 e 90 – Cenas da entrevista com a Profa. Dra. Marília Franco. Universidade de São Paulo, Outubro, 2012. Imagens: André Bueno.

Figura 91 - Cena da entrevista do cineasta João Batista de Andrade: "Como eu vou me comunicar com você, eu vou excluir os dois, tá certo?". Imagem: Caio Lamas.

Figura 92 - Ilha de Edição do Arquivo Miroel Silveira.

Figura 93 – Ilustração dos equipamentos utilizados para a produção do quarto grupo de entrevistas.

Figura 94 - Tela de Abertura das entrevistas.

Figura 95 – Página principal do projeto Sonhar.tv

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14
Origem do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura 14
Mapeamento da Censura na Contemporaneidade 17
Opinião Pública, Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura 20
Pressupostos de uma Pluralidade Metodológica 21
Em Busca de uma Mediação Audiovisual 22
1. CIÊNCIAS, INTERDISCIPLINARIDADE E COMUNICAÇÃO. 25
1.1. Ciências da Comunicação: Reflexões sobre Métodos 29
1.2. Tecnologia, Pesquisa e Imagem 34
1.3. Imagens: Convergências e Divergências 36
2. PACTOS E IMPACTOS DA IMAGEM 41
2.1. Urbanização, Multiplicação das Imagens e Ciências 47
2.2. Cinema direto, Cinema Verdade. 51
2.3. A pele da história 54
3. O QUESTIONAMENTO DO DOCUMENTÁRIO **55**
3.1. Robert Flaherty e Nanook 57
3.2. Documentário e filme educativo 58
3.3. Vertov e o Homem com a câmera 59
3.4. Formatos, Fórmulas e Modos do Documentário. 61
3.5. A Voz do Documentário 63
3.6. Considerações sobre a presença da Câmera em Entrevistas 65
4. **INTERFACES DO AUDIOVISUAL NAS CIÊNCIAS** 69
4.1. Sociologia do Audiovisual 69
4.2. Questões de gêneros e minorias 72
4.3. Antropologia Visual e Fílmica 75
4.4. Comunicação e Antropologia 81
4.5. Antropologia Multimedial e Hipermídia 84
5. METODOLOGIA 88
5.1. Pesquisa téorica-científica 88
5.2. Pesquisa Exploratória 89
5.3. Produção audiovisual 102
5.5. Grupo *Colaboradores* 106

5.5.1. Entre Jornalismo, Documentário e o Questionamento científico. 112
5.5.2. Condições de Produção do grupo *Colaboradores* 116
5.5.3. Análise de Conteúdo 119
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 138
6.1. Justificativa da produção audiovisual como método 138
6.2. Revisão dos Cânones da produção do conhecimento 140
6.4. A liberdade do pesquisador 142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 143
APÊNDICE 1 162
APÊNDICE 2 220
APÊNDICE 3 224

INTRODUÇÃO

Origem do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura

A trajetória múltipla de Miroel Silveira[1] – diretor, produtor, autor, crítico teatral e literário, professor da Escola de Comunicação e Artes (ECA) – e sobretudo o seu gesto de resgatar e trazer à Universidade de São Paulo (USP) documentos históricos da censura ao teatro no Brasil iniciou um movimento que repercute hoje nesta e em outras pesquisas.

Estes documentos contêm pareceres, carimbos, vetos e cortes dos censores, requerimentos e comprovantes exigidos dos solicitantes, além dos originais das peças que deveriam ser encenadas - muitas destas inéditas ao público, em diferentes idiomas e gêneros, como textos de grupos de circo-teatro, teatro de revista, comédias de costumes, melodramas. Alguns processos trazem, ainda, abaixo-assinados de parcelas da sociedade.

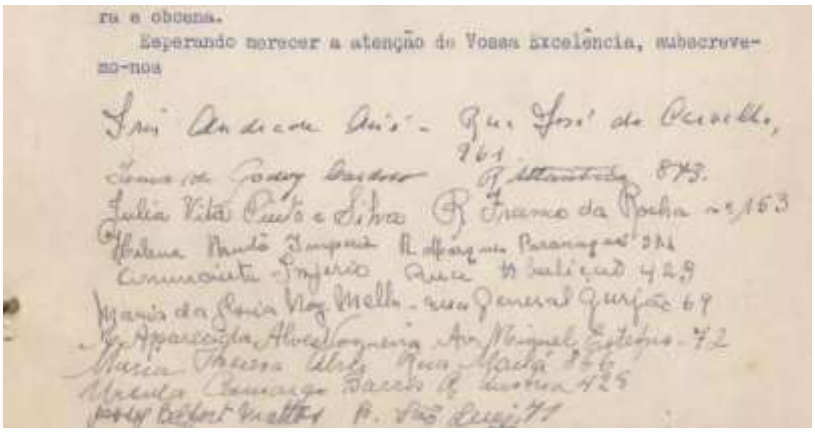

ra e obscena.
Esperando merecer a atenção de Vossa Excelência, subscreve-
se-nos

Figura 1- Abaixo-assinado da "Ação Católica de São Paulo" para veto à peça *Perdoa-me por me traíres* de Nelson Rodrigues (texto submetido à censura prévia em 1957).

Segundo relato de Costa (2004), Miroel Silveira conhecia o arquivo não só por ter apresentado, ele próprio, diversas peças à censura, como também por ter realizado seu doutorado tendo como uma das fontes de informação a documentação nele contida[2].

Consciente da riqueza que os processos continham em termos de informação sobre o teatro paulista, quando a censura foi abolida em 1988[3], Miroel foi ao Departamento de Diversões Públicas de São Paulo (DDP-SP) para saber o que seria feito com os documentos.

---

[1] Ver: SANTOS, Jacqueline P. *Miroel Silveira - um homem de teatro no espírito do seu tempo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

[2] Miroel escreveu a tese "A comédia de Costumes – Período Ítalo-Brasileiro: subsídio para o estudo da contribuição italiana ao nosso teatro" sob orientação de Décio de Almeida Prado.

[3] Segundo Santos (2010: 136): "a extinção da censura culmina com a promulgação na nova Constituição. O DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) é extinto, assim como os Serviços de Diversões Públicas Estaduais. A única restrição que restaria é a da censura de classificação por idade".

Ao ser avisado de que estavam destinados à incineração, o professor os resgatou, levando-os para sua sala na Escola de Comunicação e Artes. Trata-se de uma coleção de 6.137 processos de liberação de peças teatrais para apresentação pública, encaminhadas ao Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, entre os anos 1926 e 1970.

Após o falecimento do prof. Miroel, o acervo de documentos ficou sob custódia da Biblioteca da ECA. Constatado o caráter de patrimônio destes processos, em 2001 foram iniciados trabalhos de higienização, registro, catalogação e conservação adequada desta coleção original. O projeto inicial intitulado "A censura em Cena – O Arquivo Miroel Silveira" teve a colaboração de profissionais da Arquivística e de bolsistas com apoio do CNPq, da FAPESP, da Sociedade Científica de Estudos da Arte (CESA) e da Pró-Reitoria de Pesquisa da USP.

A partir das primeiras avaliações, foi possível desvendar alguns dos critérios que orientavam os censores na proibição das peças e organizar os processos conforme o tipo de censura, palavra ou trecho vetado. Assim, foram criadas classificações de caráter qualitativo para apontar censura do tipo política, religiosa, moral ou social. O inventário dos processos resultou em uma base informatizada de dados com endereço eletrônico na *web* para consulta pública.

Dada a riqueza das descobertas, outros projetos se sucederam. Primeiramente, "A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira", com apoio da FAPESP. Este projeto se organizou em três eixos:

- A Cena Paulista: dos palcos para as telas[4] (Coordenação: Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa) – levantamento das condições políticas, sociais, econômicas e artísticas de São Paulo, especialmente da capital.
- O poder e a fala na cena Paulista[5]: (Coordenação: Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes) – estudo dos termos censurados.
- Na cena Paulista, o amador[6]: (Coordenação: Profa. Dra. Rosely Fígaro) – estudo do contexto e da produção cultural paulista dos grupos amadores de teatro.

Em 2009 foi aprovado um novo Projeto Temático: "Comunicação e censura – análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira". Para

[4]Ver: COSTA, Maria Cristina C. *Censura em Cena – Teatro e Censura no Brasil*. Imprensa Oficial/Edusp: São Paulo, 2006.
[5]Ver: GOMES, Mayra R.; CASADEI, Eliza B; KERI, Natália F.; CRUZ, Pollyanna R. *Palavras Proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. Fapesp/ Bluecom Comunicação , São Paulo, 2010
[6] Ver: FIGARO, Roseli. *Na cena paulista, o teatro amador – Circuito alternativo e popular de cultura* (1927-1945). Ícone Editora: São Paulo, 2008.

coordenar as atividades de pesquisa, cultura e extensão, os pesquisadores envolvidos formaram o “Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira”; grupo este que, mais tarde, converteu-se em “Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura” (NPCC), vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo.

Figura 2 – Representação gráfica do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura.

O NPCC estabeleceu parcerias com instituições de pesquisa em Portugal e promoveu seminários nacionais e internacionais: em 2008, na Fundação Mario Soares, em Lisboa; em 2010, 2011 e 2013 na Escola de Comunicação e Artes e, em 2012, no Centro Cultural Marques de Mello, em São Paulo. Os pesquisadores do NPCC também participaram de Congressos internacionais na Irlanda (Dublin) e na Turquia (Istambul).

Figura 3 - Cartaz do Seminário realizado em parceria com a Fundação Mauro Soares.

Figura 4 - Cartaz do Seminário realizado no Centro Cultural Marques de Mello.

Dada a relevância, importância e volume de produção, foi criado, no âmbito da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação Interdisciplinares de Comunicação (INTERCOM), o Grupo de Pesquisa “Comunicação, Mídia e Liberdade de Expressão”, com sua primeira chamada de trabalho no XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação[7]. Este grupo abriu espaço para pesquisas focadas no estudo da

[7]Sob coordenação da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa. UNIFOR - Fortaleza, CE – 03 a 07 de setembro de 2012.

liberdade de expressão ou da censura às artes e aos meios de comunicação sob ponto de vista histórico ou de análise da atualidade[8].

Figura 5 - Cartaz do Seminário Internacional realizado na ECA (USP).

Como resultado de dez anos de atuação do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC), na Escola de Comunicações e Artes (ECA) e com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa (PRP), foi inaugurado em setembro de 2012 o Observatório em Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM - USP).

Mapeamento da Censura na Contemporaneidade

Uma árvore. Podemos dizer que o trabalho do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM-USP) assumiu-se como a metáfora de Santos (1987) que, ao tratar do paradigma emergente das ciências, nos diz: "o conhecimento avança à medida que seu objeto se amplia – como uma árvore, procede pelo alastramento das raízes em busca de novas e mais variadas interfaces". (SANTOS, 2002, p.48).

Esta seria, arriscamos dizer, a forma natural das Ciências da Comunicação: um espaço-campo privilegiado de análise, situado em uma encruzilhada de disciplinas (MATTERLART, 2001). Privilegiado, enfim, por suas possíveis articulações com outros saberes – pela permissão, pelo menos aparente, de colocar em horizontalidade o que era vivido ou pensado segundo uma dimensão vertical.[9]

O alastramento de tais raízes suscita o entusiasmo da interdisciplinaridade, mas desperta uma preocupação. Em outra metáfora, as Ciências da Comunicação (CIC) correm o risco de parecerem um vestíbulo de uma grande casa com alguma antecâmara onde "passantes

[8] Ementa disponível em <http://www.portalintercom.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2496%3Adt8-gp-comunicacao-midias-e-liberdade-de-expressao&catid=100&Itemid=75> Acesso em 13-06-01.

[9] Daniel Bougnoux (1999) aponta as Ciências da Comunicação (CIC) como um espaço de intersecção e reflexão. A Comunicação, à sua maneira, prolonga a Filosofia recolocando conceitos sobre a verdade, o real, a coesão social, a possibilidade do ensino, da justiça, do consenso e do belo de forma renovada.

encontram-se e discutem, mas ninguém vem trabalhar ou residir aí de modo duradouro, as coisas sérias são feitas noutra parte" (BOUGNOUX, 1999, p. 7). Pensar a Comunicação requer uma caminhada crítica, na medida em que somos, sim, levados a várias ingerências em outras disciplinas, "não pelo prazer de somar fragmentos de saberes dispersos, mas para aplainá-los, vinculá-los, esclarecer uns pelos outros" (IDEM, 1999, p. 10).

A censura é um tema que, situado no campo da Comunicação, só poderia se desenvolver com uma pesquisa multidisciplinar, envolvendo conhecimentos da Arquivística, História, Filosofia, Linguística e Ciências Sociais; colaboração de pessoas das mais diversas formações e estudantes de diferentes níveis acadêmicos.

As investigações do OBCOM-USP apontam processos de censura plurais, difusos, sob a égide do *príncipe eletrônico*[10]. O desenvolvimento das Tecnologias de Comunicação e Informação é, hoje, parte integrante do exercício da administração pública e da prática política, fazendo com que os Estados se mostrem cada vez mais eficientes em maneiras mais sutis, indiretas e permanentes de controle da informação (IANNI, 2001). Ou seja, sabemos que a censura já não atua de acordo com o modelo burocrático e estatal instituído na Modernidade, do qual o Arquivo Miroel Silveira (AMS) é exemplo.

Segundo Costa (2012), os processos de censura correm pelos interstícios das relações de poder e dificilmente chegam à Universidade, que se manifesta apenas quando pode, em repúdio explícito a ela. De forma geral, há poucas teorias explicativas, escassa documentação e raros interlocutores. Percebemos que a censura hoje não é corpo de discussão pública, política e tampouco expressa em um conjunto de arquivos inventariados tal como tínhamos em regimes autoritários. Ou seja, podemos dizer que a censura, em seus aspectos valorativos, conceituais e físicos se desmantelou.

Extintos os organismos oficiais de censura, temos, por parte do Estado[11], uma atuação, pelo menos no que concerne ao Brasil, voltada à convivência da pluralidade de ideias, à proteção dos menores, a códigos de ética. São os casos dos Editais e Leis de Incentivo à Cultura, da Classificação Indicativa e da possível atualização do Marco Regulatório nas

[10] O autor faz alusão às formas atuais de exercício do totalitarismo estatal. Em lugar de *O Príncipe* de Maquiavel e de *O Moderno Príncipe* de Gramsci, assim como de outros "príncipes" pensadores e praticados no curso dos tempos modernos, cria-se *O Príncipe Eletrônico* que, simultaneamente, subordina, recria e absorve ou simplesmente ultrapassa os outros(IANNI, Octavio. *O Príncipe Eletrônico* – Cuestiones Constitucionales, enero-junio, 2001, numero 004, Mexico, 3-25.

[11] Consideramos o contexto descrito por SANTOS, B. S (1999, p. 5): "O período vivido é de total hegemonia do mercado que permeia sua lógica empresarial de lucro em áreas até então poupadas como, por exemplo, a cultura, a educação, a religião, a administração pública, a proteção social (...). O que está em crise no Estado é o seu papel na promoção de intermediações não mercantis entre cidadãos".

Comunicações[12]. Todas estas vias legais, apesar de possuírem um *élan* democrático, estão sujeitas ao abuso e às pressões do mercado.

Mercado[13] este, arriscamos dizer, que defende a "liberdade de interesses", ou "liberdade de empresa", como mencionaram alguns de nossos interlocutores[14]. É o caso, por exemplo, das *majors* cinematográficas norte-americanas e a prevalência de seus filmes no mercado brasileiro – um tipo de censura indireta atuante[15].

Inevitavelmente, neste percurso, indagamos sobre a liberdade de expressão. Historicamente este termo apresenta diferentes sentidos, dependendo da perspectiva ideológica de que se parte: liberdade de crítica à monarquia, livre fluxo de notícias e veículos de informação ou liberdade de conscientização política e contestação. Como afirma COSTA (2012):

> Em cada momento histórico, os atos de interdição dependem, entre outros fatores, do regime político vigente, da ideologia que ele representa, dos meios de comunicação instituídos, das formas de oposição e resistência organizados, da tecnologia disponível para o Estado e para o cidadão. É essa complexidade com a qual lidamos hoje e a qual estudaremos, cuja solução, segundo Todorov, é apenas uma – o *pluralismo*[16] que, diz o autor, *caracteriza as democracias contemporâneas*. Estas não se resumem a um regime ou a uma forma de governo, mas fundamentam uma concepção de sociedade que implica em participação pública, liberdade e constante *aprimoramento da vida social.*

E ainda:

> A realização desse objetivo envolve, necessariamente um amplo e complexo conceito de liberdade de expressão que nada tem a ver com o *livre mercado da comunicação*, como chama Julian Petley[17], a desregulamentação e o descontrole estatal das grandes agências de comunicação. Também nada tem a ver com liberdade de troca no comércio da informação. A liberdade que se atrela ao anseio pelo aperfeiçoamento da sociedade e da cidadania envolve o acesso à informação por parte do público, o respeito à legislação que rege a comunicação pública garantindo resposta e defesa; o direito ao uso dos meios de produção e veiculação de mensagens e até o direito à desinformação e ao silêncio. (COSTA, 2012, p. 10, grifo da autora).

---

[12]Discute-se hoje no Brasil a possibilidade de se criar um novo Marco Regulatório das Comunicações. Entre as razões listadas pelo I Conferência Nacional de Comunicação (CONFECOM), em 20 e 21 de maio de 2011 no Rio de Janeiro, estão: ausência de pluralidade e diversidade da mídia atual; legislação no setor de comunicações defasada, não adequada aos padrões internacionais de liberdade de expressão e não contemplação às inovações tecnológicas e convergências das mídias.

[13] Referimo-nos a mercado no sentido de Harvey (1993). O capitalismo é um processo imprevisível, que se organiza de maneira especulativa, mantém um determinado tipo de organização social, cria desejos e necessidades, transforma espaços e impõe ritmos de vida. Em função das diferentes soluções para obter lucro, novas respostas derrubam às antigas à medida que uma onda especulativa vai engolfando a outra.

[14] Comentário de Lino Bochinni, jornalista, co-autor do blog *Falha de São Paulo* em vídeo-entrevista concedida ao OBCOM-USP.

[15] Afirmam João Batista de Andrade, cineasta, e Marilia da Silva Franco, Professora Assistente Doutor do Departamento de Cinema Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes – USP, em vídeo-entrevista concedida ao OBCOM-USP.

[16]TODOROV, Tzvetan. *Os inimigos íntimos da democracia*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

[17] PETLEY, Julian. *Censoring the word*. London/New York/Calcuta: Seagull, 2007, p.69.

Opinião Pública, Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura

Contrariando o senso comum, a censura não é um processo repressivo que se instaura contra a vontade da população, mas muitas vezes de acordo com, e apoiado por ela. No Brasil, a censura aos espetáculos e às produções artísticas sempre se deu no amparo da lei e da vontade popular de boa parte da população que se manifesta através de cartas, telegramas e telefonemas. Do acordo ou negociação com essa população sempre dependeu o rigor dos censores, conforme comprovam os documentos do Arquivo Miroel Silveira (AMS).

Neste quadro, um elemento se mostrou especialmente importante para entender os recursos censórios: a opinião pública. É importante ressaltar que a opinião pública considerada nesta pesquisa não é a que se presta a sondagens políticas e eleitorais para descobrir tendências majoritárias e unanimidades ou prever um determinado tipo de comportamento expresso em afirmações discursivas. Ou ainda, a opinião publica tomada como uma somatória de posições individuais, ou de uma ação coletiva orquestrada pelo poder instituído (estatal ou midiático). Levamos em consideração a definição de Pierre Bourdieu, como opinião pública sendo:

> (...) alguma coisa que pode ser formulada num discurso com certa pretensão à coerência e que representa aquilo que se sabe sobre um assunto, envolvido por um sistema de valores interiorizado desde a infância e que se refere a um *ethos* ligado, por sua vez, a um tipo de demanda social. (BOURDIEU, 1974[18] *apud* COSTA, 2011).

E a do sociólogo Norbert Elias:

> (...) a opinião pública não é apenas uma sintonia de opiniões de muitos seres humanos sobre uma questão do dia, particular e determinada, mas algo compreendido em contínua formação, um processo vivo que oscila em movimentos pendulares e que, no decorrer desse balanço, influencia as decisões que são tomadas em nome da nação. (ELIAS, 2006[19] *apud* COSTA, 2011).

Por todas estas razões listadas, decidimos estudar: o que pensa hoje a sociedade sobre a censura às artes e aos meios de comunicação? Com base em quais noções e com quais critérios e valores a população julga uma ação censória? Quais são os valores e experiências que circundam a "liberdade de expressão"?

---

[18] BOURDIEU, Pierre. "A opinião pública não existe". Comunicação feita em Noroit (Arras) em janeiro de 1972 e publicada em Les Temps Modernes, janeiro de 1973, p. 318.

[19] ELIAS, Norbert. *Escritos e ensaios – estado, processo e opinião pública*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 119.

Estas questões originaram outra em termos metodológicos: como construir fontes de pesquisas que demonstrem e, principalmente, registrem e divulguem os movimentos da censura, suas formas e intenções em uma sociedade informacional, globalizada e participativa?

Com base nesse novo paradigma da prática censura na atualidade, o OBCOM-USP tem se voltado para

> um estudo complexo e politicamente engajado; que enfrente as diferentes interpretações vigentes e circulantes no discurso da mídia, que possibilite a aplicação dos conhecimentos adquiridos em situações concretas e convencionais; que seja interdisciplinar e qualitativa, e que tenha na hermenêutica a fonte de princípios explicativos para a realidade estudada. (COSTA, 2012, p.12).

Pressupostos de uma Pluralidade Metodológica

Consideramos o momento atual como cenário de revisão epistemológica. Para conhecer a opinião pública sobre a censura aos meios de comunicação e às artes, os pesquisadores do OBCOM-USP desenvolveram uma metodologia composta de diversos instrumentos, de entrevistas em profundidade a questionários. Esse conjunto de ações que se complementam foi inspirado nos pressupostos defendidos por Boaventura Sousa Santos e da Comissão Gulbenkian para Reestruturação das Ciências Sociais, liderada pelo Prof. Dr. Immanuel Wallerstein (1996).

Em texto para divulgação de suas ideias, afirmam a necessidade de rever os cânones disciplinares das Ciências Sociais de modo a se ajustarem a um mundo em transformação, não mais centrado na Europa ou no Ocidente, e que só pode ser estudado através de procedimentos transdisciplinares.

Levando em consideração estes pressupostos, foram estabelecidos critérios para a pesquisa. Citaremos alguns:

- **Pesquisar através dos meios de comunicação** – utilizar os meios de comunicação para a pesquisa, possibilitando levantar diferentes discursos sobre o tema em questão.
- **Complementaridade dos resultados** – analisar os diferentes resultados como complementares, na medida em que, apesar de sua diversidade, os diferentes públicos estudados estão sujeitos à mesma situação histórica e às mesmas mensagens referentes à liberdade de expressão e à censura, veiculadas nos meios de comunicação.

- **A pesquisa como intervenção** – sendo nossa intenção não só conhecer a opinião das pessoas, mas também trazer o tema à discussão e à memória dos pesquisados; a veiculação dos resultados da pesquisa se apresenta como igualmente importante no âmbito deste projeto. Isso levou-nos a considerar essa etapa – a divulgação - como integrante da própria pesquisa. Obedecendo a uma tendência atual, não se considera a investigação como inócua, mas como uma ação sobre a realidade. Os investigados não são imunes a essa participação.
- **Investigação como processo** – podemos dizer que nosso modelo de pesquisa se tornou multidisciplinar, complexo e processual, isto é, trata-se de um levantamento contínuo, dividido em etapas, nas quais cada procedimento, etapa ou passo interfere no subsequente. Durante um ano, utilizamos diferentes instrumentos de pesquisa, com diversos públicos, levando os resultados parciais obtidos para a configuração da etapa seguinte.

Para concretizar estas escolhas, fizemos uso de linguagem oral, escrita e audiovisual. A plataforma digital[20] do OBCOM-USP foi criada para publicar, divulgar e promover nossas pesquisas com a intenção de que o conteúdo possa resultar em debates, diálogos, projetos colaborativos e novos entendimentos sobre nosso papel, o da Universidade e dos pesquisadores, em termos de educação, cidadania e esclarecimento.

Em Busca de uma Mediação Audiovisual

Um dos esforços de interlocução, interação e intervenção foi a produção de vídeo-entrevistas. O processo desta proposta audiovisual em seus aspectos epistemológicos, teóricos e técnicos, incluindo as escolhas da pesquisadora e também diretora das entrevistas, foi o objeto desta dissertação. A produção resultante - nove entrevistas filmadas, editadas e transcritas, em conjunto com as demais ferramentas de pesquisa[21] - compôs os resultados finais da pesquisa "Opinião Pública, Liberdade de Expressão e Censura no mundo contemporâneo" do OBCOM-USP.

[20]Disponível em http://www.obcom.nap.usp.br/

[21]As ferramentas incluem: 1) questionário com perguntas abertas e fechadas aplicado à população em geral por pesquisadores treinados no Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura – NPCC (Núcleo de Pesquisa que deu origem ao Observatório de Comunicação Liberdade de Expressão e censura – OBCOM - USP) no 2º semestre de 2011 com amostra de 50 pessoas; 2)Vídeo-box (cabine de depoimentos) com direção do doutorando Cesar Bargo Peres. Ver: PERES, C. B. - *VIDEO BOX: Um momento confessional no registro audiovisual temático* - XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-2627-1.pdf> Acesso em 07/07/2013.

No início do processo, consideramos relevante avivar o debate a incorporação da linguagem audiovisual ao trabalho de pesquisa empírica no âmbito das Ciências Humanas e Sociais tanto para ressaltar quanto justificar possibilidades renovadas de postura, abordagem, interação e divulgação de nossa produção científica.

No entanto, tínhamos dúvidas primárias, inseguranças teóricas e metodológicas: como a linguagem audiovisual foi incorporada nas Ciências, com quais objetivos e intenções? De que forma pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais desenvolveram pesquisas com a linguagem audiovisual? Quais são as implicações na construção de uma pesquisa com esta linguagem? Produzir vídeos no âmbito de uma pesquisa é um método válido cientificamente? Sob quais aspectos? Essencialmente teóricos? Estas questões foram se esclarecendo conforme realizávamos as produções e construíamos o corpo teórico.

Com o duplo movimento de produzir e se (auto)analisar, resgatamos teorias que julgamos próximas ou convergentes com a proposta que experimentamos. Buscamos exemplos na Antropologia, Ciências Sociais e Ciências da Comunicação no Cinema e no Documentário, sem, contudo, a pretensão de realizar um estudo "estado da arte"[22]. Traçando linhas entre nossa produção audiovisual e a experiência teórico-empírica entre campos, desenvolvemos o seguinte percurso:

No capítulo um, expomos um breve panorama sobre a crise dos paradigmas nas Ciências Sociais, no cenário da globalização, diante das tecnologias de Comunicação e Informação e a necessidade evidente de um debate epistemológico. Destacamos o pensamento de autores(as) que compartilham a visão de uma produção de conhecimento que leva em consideração a subjetividade do pesquisador, as condições históricas e ideológicas de seu campo de pesquisa e o momento político em que se situa.

Na Comunicação, estas reflexões têm se traduzido em métodos (auto)reflexivos, processuais e criativos. É o que demonstramos, em seguida, com autores que têm desenhado, de forma otimista ou pessimista, a importância e o questionamento da imagem incorporada ao processo de pesquisa empírica. Colocamos em relevo a desconfiança e o poder de sedução que as imagens suscitam em nosso cotidiano, na vida política e na construção do conhecimento.

No capítulo dois, percorremos teorias da imagem, o uso do audiovisual como prática de pesquisa em diversos campos do final do século XIX e ao longo do século XX. Nesta vasta

[22] Segundo FERREIRA (2005), "Estado da arte" ou "Estado do conhecimento" são pesquisas definidas como de caráter bibliográfico, reconhecidas por realizarem uma metodologia de caráter inventariante e descritivo da produção acadêmica e científica sobre o tema que busca investigar.

tela, sobrepomos várias camadas: avaliamos o impacto da fotografia e do cinema no campo científico, elencando reflexões recentes da Comunicação que convergem com nossa proposta.

No capítulo três, a partir da recente teoria do documentário, examinamos posturas teórico-ideológicas do pesquisador produtor de imagens em suas escolhas técnicas e éticas. Destacamos o intercâmbio entre ciências, artes e comunicação e a relativa autonomia e limitações de um trabalho científico de mediação audioimagética[23].

Nos capítulo quatro, esforçamo-nos em resgatar as origens da Sociologia do Audiovisual, da Antropologia Visual, Fílmica e a mais recente: produção de Hipermídia. Trazemos, sobretudo, experiências de pesquisadoras contemporâneas. Em seguida, no capitulo cinco, descrevemos a metodologia e, na sequência, no capítulo seis, analisamos nossa proposta audiovisual em seus aspectos teóricos e técnicos.

Finalmente, nossa intenção foi além da questão da autenticidade científica da produção audiovisual – uma questão que nos pareceu importante no início. Nos relatórios finais da pesquisa sobre Opinião Pública, Liberdade de Expressão e Censura no Mundo Contemporâneo, não ganhamos em generalização – como, por exemplo, coletar uma amostra quantitativa da população – tampouco em resultados absolutos. Ganhamos em diversidade, em interlocução, em inter-subjetividade.

Esperamos que a contribuição deste projeto seja a reflexão sobre como construir um objeto (opinião pública) em relação ao qual o cientista é mediador, ou seja, traduz a relação construída em conhecimento científico. Visualizamos o quão criativa, flexível e fecunda é a interlocução: a teoria e a linguagem audiovisual em colaboração com sujeitos de pesquisa.

Ao realizar o recorte de experiências em algumas disciplinas e épocas, notamos o apego, por vezes excessivo, a formalismos, à técnica, à tecnologia em si, como se a ferramenta (câmera) nos submetesse a uma gramática definitiva. O objeto, por fim, se deslocou para o papel do cientista/produtor audiovisual: como este legitima a cientificidade de seu trabalho na prática científica, em sua intencionalidade, munido de um aparato teórico e que consiste, basicamente, em construir e traduzir, de forma consciente, uma relação.

[23]Termo empregado por Piault (2002, p. 20) para indicar a imagem animada seja qual for o suporte, as técnicas e os modos de produção.

1. CIÊNCIAS, INTERDISCIPLINARIDADE E COMUNICAÇÃO.

Nuvens

Para descrever as nuvens
eu necessitaria ser muito rápida –
numa fração de segundo
deixam de ser estas, tornam-se outras.

É próprio delas
não se repetir nunca
nas formas, matizes, poses e composição

Sem o peso de nenhuma lembrança
flutuam sem esforço sobre os fatos.

Elas lá podem ser testemunhas de alguma coisa –
logo se dispersam para todos os lados.
(...)
Wislawa Szymborska

Ao especular sobre as condições teóricas e sociológicas da crise de paradigmas das Ciências na atualidade, Santos (1987) aponta as contradições de viver em tempos de uma sociedade de comunicação, globalizada e interativa. Afinal, ter à mão todas as potencialidades da tecnologia nos tornaria livres das carências e inseguranças de ontem?

Uma questão antiga e elementar dos pensadores do século XVIII continua a reverberar: "contribuirá a ciência para diminuir o fosso crescente na nossa sociedade entre o que se é e o que se aparenta ser, o saber dizer e o saber fazer, entre a teoria e a prática?" (SANTOS, 2002, p. 06).

Para Santos, não há dúvida de que navegamos em outras bases do saber humano. A começar pelo modo como o concebemos, problematizando a própria prática científica. Nunca houve tantos cientistas-filósofos como atualmente – "desejamos complementarmos o conhecimento das coisas com o conhecimento do conhecimento das coisas – isto é, com o conhecimento de nós próprios" (IBIDEM).

Assim, questões que antes eram deixadas aos sociólogos, como a análise das condições sociais, dos contextos culturais e dos modelos organizacionais de investigação científica, passaram a ocupar um lugar de relevo na reflexão epistemológica.

Relevo é uma palavra importante porque implica em textura, saliência, superfície. Na visão de alguns dos autores que selecionamos, a confecção de *tecidos* é umas das qualificações possíveis para o cenário atual – variável, entrelaçado, mesclado. No que se refere às ciências e instituições,

> as noções de espaço e tempo, fundamentais para todas as ciências sociais, estão sendo revolucionadas pelos desenvolvimentos científicos e tecnológicos incorporados e dinamizados pelos movimentos da sociedade global. As realidades e os imaginários lançam-se em outros horizontes, mais amplos (...) . As redes de articulações e as alianças estratégicas de empresas, corporações, conglomerados, fundações, centros e institutos de pesquisas, universidades, igrejas, partidos, sindicatos, governos, meios de comunicação impressa e eletrônica, tudo isso constitui e desenvolve *tecidos* que agilizam relações, processos e estruturas, espaços e tempos, geografias e histórias. (IANNI, 1994: 105, grifo nosso).

Há muitas metáforas para compreender o papel da mídia na cultura contemporânea. E, de certa forma, para Silverstone (2005, p. 26), elas são úteis, pois "sem elas estamos condenados a uma visão obscura da mídia". *Textura geral da experiência* é a expressão adotada por Silverstone (2005 *apud* Isaiah Berlin, 1997[24]) para entender a mídia como um processo e reconhecê-la "como alguma coisa em curso e feita em todos os níveis, onde quer que as pessoas se congreguem, no espaço real ou virtual, onde se comunicam, onde procuram persuadir, informar, entreter, educar..." (IBIDEM, p. 17). No entanto, na condição de pesquisadores,

> nossa forçada participação com ela (a mídia) é duplamente problemática. (...). É difícil, provavelmente impossível, para nós, analistas, sair da cultura da mídia, da cultura da nossa mídia. Com efeito, nossos próprios textos, como analistas, são parte do processo de mediação. Aqui, somos como linguistas tentando analisar a própria língua. De dentro, mas também de fora. (SILVERSTONE, 2005: 34).

Para este autor, do ponto de vista dos estudos da mídia, não há, talvez, mais ilusões de que podemos construir análises sem admitir nossas próprias mediações e julgamentos. Servindo-se de Steiner[25] (1975, p. 111), Silverstone afirma que

> a mediação é como a tradução (...). Nunca é completa, sempre transformativa e nunca, talvez, inteiramente satisfatória. (...). Steiner descreve a tradução em termos de movimento hermenêutico, um processo

[24] *The proper study of Manking*, London, Chatto and Windus, 1997.

[25] STEINER, George (1975). *After Babel*. Oxford: Oxford Universiy Press. Recentemente temos a obra editada em português pela Editora UFPR (Curitiba). *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*, 2005, tradução de Carlos Alberto Franco.

> quádruplo de confiança, agressão, apropriação e restituição. Confiança porque, ao desencadear o processo de tradução, identificamos valor no texto de que estamos tratando, valor que queremos compreender, alegar e comunicar aos outros, para os nossos. Nesse ato inicial de confiança, declaramos nossa crença de que há um significado a ser apreendido no texto que estamos abordando e de que esse significado sobreviverá a nossa tradução. (SILVERSTONE, 2005, p. 35).

A dificuldade nos estudos da mídia, portanto, para Silverstone, é epistemológica, isto é, relacionada às maneiras com as quais alegamos nossas compreensões da mediação. E é também ética, pois exige que elaboremos juízos sobre o exercício do poder neste processo.

Para Bougnoux (1999, 2007), as Ciências da Comunicação e da Informação (CIC) examinam as condições práticas de nossa existência com menos idealismo do que a abordagem filosófica. À sua maneira, a Comunicação prolonga a filosofia, "recolocando questões sobre a verdade, o real, a coesão social, o imaginário, a possibilidade do ensino, da justiça, do consenso, do belo. (...) com conceitos renovados." (BOUGNOUX, 1999, p. 14).

Para este autor, trata-se de um campo do conhecimento desconfortável, as CIC, para quem espera um programa e objetos delineados. Tal como a filosofia, a "*comunicação* compensa sua ausência de fundamentos ou de teorias dominantes circulando entre os saberes e requestionando estes últimos. (...) Puxando o fio vermelho de uma lógica da mídia, todo o social e interpessoal vem com ele" (IBIDEM, p. 15, grifo do autor). Em suma, a grande contribuição das CIC como interdisciplina é um sólido terreno empírico.

No entanto, como citamos previamente, articular saberes é ter permissão, ainda que aparente, de colocar em horizontalidade o que era vivido ou pensado segundo uma dimensão vertical. Neste sentido, o Relatório da Comissão Gulbenkian para Reestruturação das Ciências Sociais (1996) demonstra como a divisão interna das Ciências Sociais em múltiplas disciplinas resultou principalmente de decisões institucionais que quase sempre mantiveram laços fracos com o debate epistemológico. Por isso, defende:

> Não se pode apartar o/a cientista do seu contexto físico e social concreto. Toda a medição altera a realidade na tentativa mesma de medir. Toda a conceptualização se assenta em vínculos filosóficos. (...) Insistimos em uma tônica que abrange o complexo, temporal e instável – o que, no presente, corresponde a um movimento transdisciplinar. (WALLERSTEIN et al., 1996:108-112).

Esta também é uma das falas do filósofo Edgar Morin (2010), segundo o qual necessitamos reformar/repensar a reforma/pensamento, pois nos deparamos com uma

> inadequação cada vez mais ampla, profunda e grave entre os saberes separados, fragmentados, compartimentados entre disciplinas, e por outro

> lado, realidades e problemas cada vez mais polidisciplinares, transversais, multimensionais, transnacionais, globais, planetários. (MORIN, 2010, p.13).

Por outro lado, também não há sentido uma síntese com vistas à unificação, nem teoria geral, pois:

> A ciência social será sempre uma ciência subjetiva e não objetiva como as ciências naturais; tem de compreender os fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas ações para o que é necessário utilizar métodos de investigação e mesmo critérios epistemológicos diferentes dos correntes nas ciências naturais; métodos qualitativos em vez de quantitativos, com vista à obtenção de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo (SANTOS, 1987, p. 22).

Não se trata, portanto, de religar disciplinas: "a fragmentação pós-moderna não é disciplinar e sim temática. Os temas são galerias por onde os conhecimentos progridem ao encontro um dos outros" (SANTOS, 1987, p.48).

Sendo assim, é evidente que as ferramentas de investigação tradicionais[26] mostram-se limitadoras. Como nos diz Santos em *Um discurso sobre as Ciências*:

> O conhecimento pós-moderno, sendo total, não é determinístico, sendo local, não é descritivista. É um conhecimento sobre as condições de possibilidade. As condições de possibilidade da acção humana projetada no mundo a partir de um espaço-tempo local. Um conhecimento deste tipo é relativamente imetódico, constitui-se a partir de uma pluralidade metodológica. Cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada. (SANTOS 2002, p. 48).

Em suma, o modo de produzir/pensar o conhecimento do paradigma emergente comportaria uma postura antipositivista. Não haveria mais sentindo em distinções como: natureza/cultura; natural/artificial; vivo/inanimado; mente/matéria; observador/observado; coletivo/individual (SANTOS, 1987).

Para um caminho que supõe encruzilhadas em vez de bifurcações, a ideia de possuir um método é tranquilizadora, porém ilusória, alerta Bougnoux (1999, p. 204):

> Como disse Roland Barthes, os mesmos que mais insistem na metodologia são frequentemente aqueles que menos trazem para pesquisa. E Edgar Morin, por seu lado, exprimiu um ceticismo vizinho, particularmente em suas obras intituladas *La Méthode*. Ao fim deste percurso, reter-se-á com eles que nossas CIC, como outras disciplinas que não se podem verdadeiramente chamar ciências, oferecem aos pesquisadores e, por essa mesma razão, mil ocasiões de uma caminhada criativa (...). Não mais do que os meios de comunicação, cuja crítica elas tentam elaborar, nossas CIC não

[26] Ribeiro (2005) destaca o quanto a incorporação de novas práticas na investigação constitui um desafio tanto às instituições universitárias quanto aos estudantes/pesquisadores. O intercâmbio interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as tecnologias e a ciência da Comunicação, os processos de produção (escrita, audiovisual, multimídia, hipermídia) podem ser simultâneos ou complementares.

> falam em uníssono, e essa cacofonia persistente, que se pode achar incômoda, é uma também uma ocasião para se prender à curiosidade e às buscas pessoais.

Apresentaremos, a seguir, estudiosos que têm se dedicado a pensar a produção do conhecimento na Comunicação, seu estatuto disciplinar e, sobretudo, a postura teórica-empírica do pesquisador no processo de construção de seu objeto.

1.1. Ciências da Comunicação: Reflexões sobre Métodos

Muito se tem debatido a respeito do estatuto disciplinar da Comunicação. Como diagnostica Lopes (LOPES, 2004, p. 17), "a globalização, em seus mais variados aspectos, tornou-se o tema hegemônico nos atuais estudos e reflexões no campo da Comunicação". No elenco de pistas conceituais, destacadas por Lopes (2004), estão: "cultura-mundo[27]" (Martín-Barbero, 1998), comunicação-mundo[28] (Mattelart, 1994) e "paradigma da comunicação[29]" (Ianni, 1994). Em suma,

> o que estas pistas fazem é acenar para a centralidade da comunicação para o próprio modo organizativo da sociedade contemporânea, isto é, em que a comunicação passa a operar no nível das lógicas internas de funcionamento do sistema social. O que há de novo nisso é que o campo da Comunicação complexifica-se enormemente, tornado explícito o erro epistemológico de tratar a comunicação como objeto de estudo numa perspectiva meramente instrumental, quer seja através da crítica meramente ideológica, quer seja através da afirmação funcionalista. (LOPES, 2004: 17).

E ainda:

> Nas pesquisas em Comunicação, a ausência ou precariedade da reflexão epistemológica pode ser grandemente traduzida por uma falta de visão do campo da Comunicação como campo de conhecimento que tem uma história (...). Infelizmente, uma crítica epistemológica desse conhecimento é algo raro entre nós. (LOPES, 2004, p. 27).

Lopes (2004) defende uma concepção metodológica em que a pesquisa não se reduz a uma sequência de operações, procedimentos imutáveis e normas rígidas como em um receituário ou manual. O ponto principal é a autonomia relativa da metodologia. Ou seja, sempre existirá uma tensão entre o pensamento formal e a experiência humana que se pretende conceituar. De qualquer forma, o posicionamento do pesquisador é essencialmente

---

[27]MARTÍN-BARBERO, J. y Roche, Fabio López. de la (eds.) *Cultura, medios y sociedad*. Bogotá, Ces/Universidad Nacional, 1998.
[28]MATTELART, Armand. *A comunicação-mundo*. Petrópolis, Vozes, 1994.
[29] IANNI, Octavio. *Globalização: novo paradigma das Ciências Sociais*. Estudos Avançados. São Paulo: IEA/USP, 1994.

político – na medida em que este é consciente do corpo teórico, de sua posição no campo científico[30] e dos problemas que dizem respeito à sua existência social.

Em tempos de globalização, Lopes (2004) salienta a importância de saber quais problemas necessitam serem pesquisados e quais perguntas devem ser feitas em nossos países. Questões que, em sua opinião, não podem ser respondidas pela ciência porque são opções valorativas, isto é, dependentes da subjetividade do pesquisador. Não se trata, contudo, de defender um provincianismo intelectual.

Colocando em extremos: por um lado, deve-se evitar a descrição ingênua e, por outro, o "teoriscismo" estanque, infértil. Gómez Orozco (2010) aponta a abdução[31] – sugestão de hipóteses e fabricação de uma teoria a partir de indícios – como a forma mais apropriada aos pesquisadores da América Latina.

> Um continente donde muy poco del poder es observable, por la endeble democracia existente, por la falta de transparencia de los processos políticos y de muchos de los económicos y por las alianzas no siempre evidentes entre poderes fácticos, como lo son los mediáticos y los poderes otros, tradicionalmente estabelecidos; políticos, económicos e militares. (OROZCO, 2010, p. 23).

Concentrando-se em outra perspectiva, com vistas a uma teoria geral, Ciro Marcondes (2010) inventariou, ao longo de vinte anos, fenômenos comunicacionais na tentativa de agregá-los e constituir uma Nova Teoria da Comunicação. Este esforço se justifica, na opinião de Marcondes, pelo fato de, por um lado, se privilegiar nas escolas de Comunicação os processos em larga escala e, por outro, *sonegar* à "pequena comunicação" – como a comunicação em sala de aula, a conversa entre pessoas que se encontram na rua, mensagens do MSN, etc. – o estatuto de *estudo comunicacional*. (MARCONDES, 2010, p. 07, grifo nosso).

A intenção da Nova Teoria é procurar um paradigma que se aplique "a todas as formas de comunicabilidade humana" (IBIDEM, p. 8). Para tanto, busca-se uma explicitação do conceito de comunicação e da comunicabilidade em geral, fazendo uma extensa varredura do pensamento filosófico ocidental: dos gregos ao surgimento do pensamento fenomenológico de Edmund Hurssel (1859-1938).

---

[30] A noção de campo é tratada em BOURDIEU, P. et. Al. *El oficio de sociólogo*. México: Siglo XXI, 1975.

[31] O autor sinaliza a proposta de Charles S. Pierce (1839-1914) – Diferente da Indução, em que se parte de casos específicos para leis gerais ou da Inferência Dedutiva: parte-se de uma regra geral para casos observáveis; a lógica Abdutiva escapa a esta dualidade. Ao invés de partir de regularidades, a Abdução indaga o que deveria ter ocorrido, ou seja, qual deveria ter sido o caso, dadas certas manifestações ou indícios (referentes). O que se produz, com esta lógica, é uma hipótese; por consequência, uma teoria. (OROZCO, 2010).

Por fim, a Nova Teoria propõe uma metodologia, um "quase-método" – um modelo de estrutura de investigação que procura se adaptar às características dinâmicas, moventes, permanentemente em transformação do fenômeno comunicacional. Nas palavras de Marcondes,

> *Metáporo* é o procedimento de pesquisa em que a atividade do pesquisador vai abrindo sempre novos caminhos, criando continuadamente outras formas, sempre buscando um ajuste ao fenômeno que está sendo estudado, que é, por sua vez, eternamente mutante. (MARCONDES, 2010, p. 10, grifo nosso).

E ainda: "O novo pesquisador em comunicação é como Alice (Lewis Carroll), sai à procura de algo – seja seguindo o Coelho Branco, seja encantando-se com as inversões lógicas e comportamentais dos participantes *do outro lado do espelho*". (IBIDEM, p. 13, grifo do autor).

Figura 5 - Ilustração de John Tenniel para a primeira edição de Alice's Adventures inWonderland (Lewis Caroll, 1866, p. 18).

Em sua detalhada cronologia[32] Marcondes (2010, p. 10) destaca Gregogy Bateson, da Escola de Palo Alto, como

> um dos estudiosos do tema que mais se aproxima daquilo que a Nova Teoria procurava, ou seja, o mapeamento dos componentes da comunicação, de sua qualidade, de seus equívocos, de seus mal entendidos.

Este ponto é importante para aproximarmos as teorias de Bateson e dos demais membros da Escola de Palo Alto, reunidos em *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de*

[32] *A Nova Teoria da Comunicação* foi publicada pela Ed. Paulus (São Paulo) em volumes: MARCONDES FILHO, C. J. R. . (2010) Tomo I:*A comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo*.; Tomo II (2011) *Da Escola de Frankfurt e a Nova Crítica Alemã. Nota Teoria da Comunicação*;Tomo III (2011) *O círculo cibernético: o observador e a subjetividade*; Tomo IV (2011) *Diálogo, poder e interfaces sociais da comunicação*; Tomo V(2010).*O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica.*

campo[33] de Yves Winkin[34]. Este autor, por sua vez, propõe um percurso que opõe paradigmas da comunicação: comunicação individual/telegráfica *versus* comunicação social/orquestral. De maneira organizada e refletida, Winkin revisa e reúne as teorias de pesquisadores que, a partir da década de 1950, constituíram um "colégio invisível" em torno de Palo Alto (na Califórnia) e da Filadélfia (Costa Leste).

Segundo Winkin (1998), os membros[35] desta escola nunca se reuniram, a não ser de maneira acidental, durante colóquios. No entanto, cada um sabia o que o outro estava fazendo muito antes de seus respectivos trabalhos serem publicados. Cartas, telefonemas, visitas diretas ou indiretas (por meio de seus estudantes) faziam circular a informação.

Partindo de um horizonte de investigações e disciplinas como a Psiquiatria, Psicologia, Antropologia, Sociologia e Linguística, a análise dos trabalhos deste grupo, na opinião de Winkin, revela um consenso intelectual muito grande acerca do que deve e do que não deve ser a pesquisa sobre a comunicação na interação. Essencialmente, o grupo sustenta que a comunicação deve ser estudada pelas Ciências Humanas a partir de um modelo próprio. Esta posição contrapõe outra em voga nos anos 1940: o modelo linear de comunicação concebida por e para engenheiros das telecomunicações (MATTELART & MATTERLART, 2001).

Inspirando-se em modelos e conceitos da abordagem sistêmica, e também da Lingüística, os pesquisadores de Palo Alto almejam explicar uma situação global de comunicação, considerando, em primeiro lugar, o papel do receptor como tão importante quanto o do emissor, e assumindo que todo comportamento humano tem valor comunicativo. Em pormenores:

> A noção de comunicação isolada como ato verbal consciente e voluntário, que subjaz à teoria funcionalista, opõe-se à ideia de comunicação como processo social permanente que integra múltiplos modos de comportamento: a fala, o gesto, o olhar, o espaço interindividual. Desse modo, os pesquisadores em questão se interessam pela gestualidade (cinética) e pelo espaço interpessoal (proxêmico), ou mostram que os imprevistos do comportamento humano são reveladores do meio social. A análise do contexto se sobrepõe à do conteúdo. (MATTELART & MATTELART, 2001, pp. 68-69).

[33]A edição em português do livro foi lançada em 1998 pela Ed. Papirus na Universidade de Campinas, com a presença do autor e apresentação do prof. Dr. Etienne Samain (Programa de Pós-Graduação em Multimeios).

[34] Professor da Universidade de Liège, onde implantou e dirige o Laboratório de Antropologia da Comunicação, centro de estudos que acolhe pesquisadores de horizontes culturais e científicos dos mais diversos com interesse em uma etnografia da comunicação interpessoal e intercultural.

[35] G. Bateson, R. Birdwhsitell, A. Scheflen, P. Watzlawick, J. Beavin, D. Jackson, entre outros.

Figura 6 - Sequência 4, 5 e 6 do registro de Men Goenoeng (mãe) e seu filho Raoeh retiradas de Balinese Character: A photographic Analysis de Gregory Bateson e Margaret Mead (1942).

Este pensamento da Comunicação abre espaço para uma postura etnográfica. Grosso modo, consiste em se concentrar mais no processo, aceitando "a dupla responsabilidade social de colocar a pesquisa em narrativa"[36](MAGLI & WINKIN, 1999, p. 16). Dupla porque se baseia na relação de confiança entre pesquisador e pesquisado, e destes com os demais cidadãos que, indiretamente, financiaram as pesquisas. Nesta abordagem, "escrever legivelmente sobre complexidade do mundo social é lutar pela transparência contra a ilusão de transparência[37]" (IBIDEM).

Certos membros do colégio vão, assim, trabalhar com o estudo de casos fotografados; outros com a observação direta em campo, como os antropólogos. De qualquer forma, no seio das propostas, a complexidade da menor situação de interação[38]é tal que é inútil querer reduzi-la a uma ou duas variáveis lineares. Em suma: "é em termos de níveis de complexidade, de contextos múltiplos e de sistemas circulares que é preciso conceber a pesquisa em comunicação" (WINKIN, 1998, p. 33).

É assim que se funda a analogia entre a comunicação e uma orquestra que esteja tocando.:

> Não nos comunicamos, participamos da comunicação (...). O ator social participa dela não só com suas palavras, mas também com seus gestos, seus olhares, seus silêncios... A comunicação torna-se assim *performance* permanente da cultura. (WINKIN, 1998, p. 14, grifo do autor).

E ainda:

---

[36] Do francês "rendre sa recherche plus accessible em acceptant de la narrativiser". Winkin e Magli (1999) relatam sua experiência de campo ao pesquisarem como as TIC's atuam no conhecimento escolar de uma escola primária no interior da Itália. Disponível em <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5351/5071>. Acesso em dezembro de 2012.

[37] Do francês: "Écrire lisiblement sur la complexité du monde social c'est lutter pour la transparence contre l'illusion de la transparence". (tradução nossa).

[38] No trabalho de campo exemplificado WINKIN (1998) apresentam-se quatro terrenos: uma cantina estudantil, uma sala de aula de professores, uma viagem turística e uma escola primária. In: *A nova comunicação.* Papirus, Campinas, SP. Pp. 129-202.

> Em sua qualidade de membro de determinada cultura, o ator social faz parte da comunicação, assim como os músicos fazem parte da orquestra. Mas, nesta vasta orquestra cultural, cada um toca adaptando-se ao outro. Só um pesquisador da comunicação poderá reconstituir fragmentos da partitura, que se revelarão provavelmente de alta complexidade... (IBIDEM).

Segundo Michèle e Armand Mattelart, a Escola de Palo Alto será reconhecida somente a partir dos anos 1980 – período de crise dos modelos macro-sociológicos. Lançadas as bases de uma teoria sobre o processo de comunicação como interações, abre-se espaço para pensar as dificuldades das relações interculturais, os chamados "mal-entendidos entre pessoas que não partilham os mesmos códigos e não atribuem, por exemplo, às regras de organização do espaço e da administração do tempo a mesma significância simbólica" (MATTELART & MATTELART, 2001, p. 69).

Confirmando esta previsão, Lucien Sfez acentua:

> o sistema interativo dos clássicos é visto como procedimento de descrição. A interação em Bateson é vista como processo de mudança a construir. Palo Alto é voluntarista. Não se trata mais de descrever, mas de agir. Aliás, sabemos – mais um traço de circularidade – que a descrição não é neutra, nem inocente, mas que ela produz sempre uma diferença, que ela mesma é ação. (SFEZ, 2007, p.74).

Esta posição, veremos a seguir, converge com as novas tecnologias de comunicação e informação, com a emergência de movimentos sociais na luta por direitos e com toda a efervescência política e cultural das décadas de 1960 e 1970.

1.2. Tecnologia, Pesquisa e Imagem

No contexto do pós-guerra, ciências como a Física, a Matemática, a Química e a Biologia concentram-se menos em visões teóricas sobre a ordem e mais em micropadrões de desordem, como a teoria do caos[39]. Todas estas mudanças refletem nas teorias e metodologias de pesquisa das Ciências Humanas e Sociais.

Assim "problemas de descrição nas ciências humanas passaram a ser vistos como problemas de representação". (CAIUBY, 2008, p.470). Da separação entre selvagem/civilizado, passa-se para a exploração de nós mesmos, com o "outro" muito mais próximo (SANTOS, 2002) nas cidades onde se aglomeram as classes proletárias das mais diversas origens.

[39]A teoria do caos, a teoria quântica e a teoria de Prigogine revelam que o conhecimento científico nos oferece apenas uma visão parcial e limitada dos fenômenos. CAPRA, F (1996). Estruturas Dissipativas. In: *A Teia da Vida*. Pp. 147-158.

Figura 7- Lewis Hine. ***Power house mechanic working on steam pump*** **(1920).**

Enquanto as Ciências da Comunicação se fortalecem diante da perplexidade causada pela transformação das fronteiras culturais[40] - em estudos dos efeitos[41], audiência, influência[42], contextos[43],recepção[44] e globalização[45] -, a História, Antropologia e Sociologia passam a considerar a cultura visual como um campo de estudo e análises.

Estudos orientados para o corpo, a música e a dança, aos sentimentos, emoção e memória, bem como a incorporação de abordagens interpretativas e fenomenológicas nas Ciências Sociais, abriram espaço para a produção de imagens geradas pelo pesquisador. Nestes casos, "o filme e a fotografia não apenas enriquecem estes estudos como, também, proporcionam uma visão além daquela que é possível apenas com palavras" (BANKS, 2009, p.47).

Para Costa (2010), os meios de comunicação e a pesquisa científica não cessaram de se aproximar com novas experiências e propostas metodológicas seja para mediação, seja para análises:

---

[40] Entre 1915 e 1945, as contribuições dos pesquisadores da Escola de Chicago são dedicadas às questões de imigração e da integração dos imigrantes na sociedade estadunidense.

[41] Entre as teorias e modelos de efeitos, destacamos a Teoria da Agulha Hipodérmica (vigente entre os anos 1920 e 1930) – o que é injetado em diferentes pessoas tende a ter os mesmos efeitos. Esta teoria tem sua base nos estudos sobre a propaganda desenvolvida durante a primeira guerra mundial, e influência do Positivismo e da Psicologia Behaviorista.

[42]Destacamos a teoria do Two-StepFlow - grupos primários, em contato com a mídia, os "líderes de opinião", influenciam outros grupos na tomada de decisões. Este modelo, calcado em pesquisas privadas, preocupava-se em estudar o comportamento dos consumidores, no domínio econômico, e dos eleitores, do domínio político. (Katz-Lazarsfeld).

[43]Como já descrito neste trabalho, os pesquisadores do "colégio invisível" ou "Escola de Palo Alto" sustentam que a comunicação deve ser estudada pelas ciências humanas a partir de um modelo próprio. A partir de modelos de abordagem sistêmica, conceitos da Linguística, entre outras áreas, a comunicação é concebida como um processo permanente em vários níveis. Para apreendê-la, o pesquisador deve descrever os diferentes modos de comportamento num dado contexto.

[44] Nos anos 1960 e 1970, desenvolve-se, sob o nome de Cultural Studies. Esta corrente destaca-se por vincular seus trabalhos a questões suscitadas por movimentos sociais, em especial, o feminismo. Na base teórica, são considerados os trabalhos de Georg Lúkacs, Mikhail Bakhtin, Louis Althusser e Antonio Gramci.

[45]As décadas seguintes, a partir de 1980, serão marcadas pelos estudos das lógicas de desregulamentação – as forças de regulamentação passam a ser do mercado em vez do Estado; identidades em conflito com o fluxo da modernidade global. Novos conceitos surgem para estas abordagens: mediação, resistência, mestiçagem, hibridização. (M. Barbero, Garcia Canclini).

> O pesquisador contemporâneo deverá buscar identidades, indivíduos e coletividades em um mundo ainda não desbravado, com relações humanas complexas mediadas pelas tecnologias e meios de comunicação. Essa busca resultará na ampliação cada vez mais sem limites daquilo que muitos autores, tão precisamente, chamam de visão de mundo (...). A imagem será, cada vez mais, o elemento que o orientará nessa exploração (COSTA, 2010, p.34).

Não se opondo à hegemonia da linguagem escrita nos meios acadêmicos, mas atentando para a característica peculiar de uma pesquisa com imagens, lembramo-nos de Burke (2004) que, ao realizar um levantamento de debates, teorias e métodos de incorporação de imagens na pesquisa historiográfica, reflete:

> as imagens não são nem um reflexo da realidade social, nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais os indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação (BURKE, 2004, p. 232).

Mediadora de matizes históricas, interlocutora, a imagem é

> um nó na reflexão filosófica desde a Antiguidade. Combatida e defendida pelas mesmas razões: imitadora – engana por um lado, educa por outro. Desvia-se da verdade, por um lado, ou conduz ao conhecimento. Seduz as partes mais frágeis de nossa alma e nos causa prazer. (JOLY, 2012, p. 15).

Admitindo esta ambiguidade – desconfiança e crédito – no debate sobre as imagens na produção do conhecimento, reunimos, no tópico seguinte, reflexões sobre esta dimensão.

1.3.Imagens: Convergências e Divergências

"A tendência de tudo se tornar igual a tudo"; "a tecnologia dilui tudo e dissolve a ideologia" – estas frases, do autor inglês Boorstin[46] (1978) referem-se ao termo *convergência*. A partir da década de 1980, esta palavra passou a habitar o vocabulário do mundo digital e refere-se à "integração de texto, números, imagens, sons e diversos elementos na mídia, que foram examinados em separado nos períodos anteriores" (BRIGGS & BURKE, 2006, p. 266).

Do lançamento de satélites, passando por computadores e telefones pessoais, à Internet, a convergência carrega, desde os últimos anos do século XX, a trindade: informação, educação e entretenimento (IBIDEM). Assim, "sociedade informacional" (CASTELLS,

[46]*The Republic of Technology*, 1978 *apud* BRIGSS; BURKE, 2006.

2009), “sociedade do aprendizado” (SOEJADTMOKO[47]) e “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1970) são faces dos novos tempos em que as linhas divisórias entre informação, educação e entretenimento estão “mais embaçadas do que anteriormente”. (BRIGGS, BURKE, 2006, p. 306).

Neste sentido, a linguagem audiovisual tende a naturezas que se distinguem conforme o meio (cinema, internet, TV, vídeo), tornando-se difíceis de classificar. Como nos indica Bellour[48] (1990, pp. 37-56, *apud* Machado), a “linguagem audiovisual é uma miríade de alternativas, migrações de uma categoria para outra; mestiçagem das imagens ou poética das passagens, entendidas como a dissolução de fronteiras materiais entre os suportes e as linguagens”. Portanto, acreditamos que seja pertinente adotar, nesta investigação, a expressão *audioimagética:* termo empregado por Piault (2002, p. 20) para indicar a imagem animada, as técnicas e os modos de produção, seja qual for o suporte.

À parte a convergência, os meios e as técnicas, Machado (1996) e Sartori (2000), tecem críticas à hegemonia da imagem em nosso cotidiano. Machado nos diz:

> Nenhuma civilização é mais tautológica do que a nossa. Nós fazemos proliferar duplos de nós mesmos, multiplicamos ao infinito as imagens e sons dos fenômenos e, em seguida, atribuímos a esses duplos o estatuto de realidade. (...) Viajamos para que possamos fotografar paisagens por onde passamos; comemoramos os aniversários de nossos filhos para que os possamos gravar numa fita de vídeo; promovemos atos de protestos, enfrentamento ou até mesmo terrorismo para que nossas ideias possam circular os aparelhos de codificação da imagem. Tudo o que entre nós acontece e tende a acontecer para uma câmera ou para um gravador. Não existe uma única zona de litígio do planeta que não esteja ocupada por legiões de fotógrafos, cinegrafistas e radialistas prontos a *enquadrar* o evento, no duplo sentido da palavra. A batalha que se dá ao nível da circulação dos signos audiovisuais é uma batalha ainda mais acirrada e violenta do que as batalhas que se dão no plano material. E não há dúvidas de que no nível da manipulação das imagens se travam hoje batalhas decisivas. (MACHADO, 1996, p. 238, grifo do autor).

Machado cita o caso do boicote dos jornalistas credenciados do Palácio do Planalto, em 1984. Em audiência concedida pelo general Figueiredo ao presidenciável Maluf, os fotógrafos que registraram o encontro teriam ouvido o presidente se dirigir de forma áspera ao deputado. O diálogo foi publicado nos jornais e, como vingança, o general bloqueou o acesso dos fotógrafos ao seu gabinete. Os fotógrafos credenciados iniciaram então um protesto e boicotaram eventos que deveriam ser registrados. Paradoxalmente, o protesto foi amplamente

[47] Cientista social indonésio, diplomata, reitor da Universidade das Nações Unidas (1980). A expressão “sociedade do aprendizado” seria posteriormente usada no título de um estudo oficial produzido pela Comunidade Europeia em 1995. (BRIGGS & BURKE, 2006, p. 307).

[48] BELLOUR, Raymond *et al*. *Passages de l’Image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

divulgado por uma foto: o presidente Figueiredo, sisudo, descendo a rampa do palácio diante dos fotógrafos, e estes em atitude de protesto - credenciais no peito, braços cruzados e câmeras nos pés. Machado levanta hipóteses sobre esta foto, entre elas, a de que tudo foi uma encenação dos próprios fotógrafos para atestar o boicote. Ou seja, se não há foto, não há prova e, por consequência, não há notícia.

Figura 8 – Uma foto para atestar a ausência de fotos. Boicote dos jornalistas credenciados do Palácio do Planalto, Brasília, 1984, foto de J. França, Pool.

Sartori (2000), por sua vez, acredita que a passagem da cultura escrita para a cultura audiovisual foi o marco de uma crise. A presença massiva da televisão comporia um novo tipo de ser humano: *o homo videns*. O homem que lê passa a ser o homem que vê. Esta crise, com marco no fim do século XX, desqualificaria o *homo sapiens* de sua sabedoria e capacidade de conhecer. Sua razão passaria a ser a do *non vidi, ergo non est* (Não vi, logo, não existe) e sua *paideia*[49] o horizonte televisivo.

Quanto ao ciberespaço – o mundo interativo das novas mídias (Internet), Sartori posiciona-se contra os discursos mais otimistas sobre o potencial pedagógico das redes:

> A *paideia* do vídeo promete promover para a internet analfabetos culturais que irão esquecer rapidamente o pouco que foram obrigados a aprender na escola e, portanto, analfabetos culturais que matarão tempo na Internet, um tempo vazio na companhia de "almas gêmeas" esportivas, eróticas ou entretidos em pequenos hobbies. (SARTORI, 2000, p. 43)

Sobre a possibilidade de redistribuição do poder nas redes, trata-se, segundo o autor, de "um poder frustrado, alienado – coletividades de eternas crianças sonhadoras que passam a vida inteira em mundos imaginários" (SARTORI, 2000, p. 45). A política seria uma espécie de superfície – a videopolítica – na qual o *homo videns* é persuadido pela veracidade contida na imagem, por sua autoridade inegável. Afinal, para este novo *anthropos*,

[49]Do grego, significa "formação", deriva de Paidos: Criança. Século V A.C.

> a leitura o cansa (...). Ele procura intuir. Prefere o significado concentrado e rapidíssimo da imagem sintética. É por esta que ele é fascinado e seduzido. Renuncia ao vínculo lógico, à sequência raciocinada, à reflexão que necessariamente implica em dobrar-se sobre si próprio (...). Cede ao impulso imediato, quente, emocionalmente envolvente (...).A cultura audiovisual é inculta e, portanto, não cultura. (SARTORI, 2000, pp. 140-141).

Há contraposições: Martín Barbero (2002[50], p. 33 *apud* CANCLINI, 2008) afirma: "os saberes e o imaginário contemporâneos não se organizam, faz pelo menos meio século, em torno de um eixo letrado, nem o livro é o único foco ordenador do conhecimento". Néstor García Canclini (2008) elege a palavra "assombro" – diante do que se apresenta hoje em termos de "diversidade do mundo presente na própria sociedade e daquilo que está distante ou é ignorado e que a conectividade aproxima" (CANCLINI, 2008, p.16). E indaga:

> Toda enciclopédia, toda ordem classificatória, revela-se questionável. Como reorganizar os saberes para dar lugar aos múltiplos conhecimentos e modos de conhecer que desafiam as hierarquias instauradas pelas ciências modernas: as culturas dos continentes periféricos, os olhares críticos do feminismo e dos movimentos étnicos, as hibridações entre os vários sistemas classificatórios praticadas por migrantes?(IBIDEM).

Os estudos de recepção[51] revelaram, em termos de audiência, que não existem nem indivíduos soberanos, nem massas uniformes. Previsões apocalípticas de homogeneização do mundo foram abandonadas e o oposto também não se verificou: o de que cada pessoa manteria uma relação única a partir de uma subjetividade incondicional. O que temos, no âmbito da produção simbólica, é um contexto híbrido (CANCLINI, 2008). No plano econômico, há fusões entre empresas dedicadas à produção de livros, mensagens audiovisuais e eletrônicas.

Para Canclini, o ponto central de observação é como nos relacionamos, seja como leitores, espectadores ou internautas, com o patrimônio (como os museus), com as marcas e até mesmo com o nosso corpo. Trata-se de pensar, sem fronteiras rígidas, os "empréstimos e negociações entre várias línguas, entre línguas e imagens", pois "não captamos os significados se não observamos as peripécias das palavras, o modo como deslizam pelas ações daqueles que lêem, são espectadores e navegam no ciberespaço" (CANCLINI, 2008, p.13). E ainda:

> A convergência digital está articulando uma integração multimídia que permite ver e ouvir, no celular, no Palm ou no IPhone, áudio, imagens, textos escritos e transmissão de dados, tirar fotos, fazer vídeos, guardá-los e comunicar-se com outras pessoas e receber as novidades em um instante.

[50] MARTÍN BARBERO, Jésus. *La éducation desde lacomunicación*. Argentina, Grupo Editorial Norma, 2002.
[51]Canclini refere-se a: MORLEY, D. *Television, Audiences, and Cultural Studies*. Paperback, 1992.

> Nem os hábitos atuais dos leitores-espectadores-internautas, nem a fusão de empresas que antes produziam em separado cada tipo de mensagem, permitem agora conceber como ilhas isoladas os textos, as imagens e sua digitalização. (CANCLINI, 2008, pp. 33-34).

Joly (2002), ao falar sobre os diferentes tipos de adesão fomentados pelos mais diferentes tipos de imagens, afirma:

> Reduzida apenas a sua visibilidade, a imagem indiciária faz então função de prova – a imagem é antidemocrática, manipula, dita comportamentos, substituindo a nossa visão de mundo. (...) Esta visão ignora os mecanismos elementares de leitura ou de interpretação da imagem e do filme, assim como as pesquisas efetuadas sobre as relações entre imagem, TV, cinema e sociedade. (JOLY, 2002, pp. 127-129).

Para esta autora, é preciso considerar os contratos de comunicação que, mediante as marcas estilísticas e institucionais da mensagem visual, determinam uma expectativa de verdade que ora nos satisfaz, ora nos decepciona. Em suas palavras:

> Na imagem midiática, dá-se este processo, a expectativa de verdade como coerência entre o discurso verbal e o discurso visual varia segundo a emissão: publicidade, informação, ficção, jogos, etc. Quando a imagem "mente", pode se tratar de uma ruptura do contrato de comunicação como no caso do jornalista que brinca com as informações. (JOLY, 2002, p. 126).

No capítulo seguinte, aprofundaremos, a partir da invenção do cinema e da fotografia, como estas relações entre imagens e expectativa de verdade foram estabelecidas culturalmente.

2. PACTOS E IMPACTOS DA IMAGEM

O caso do século

Era para ter sido melhor que os outros o nosso século XX.
Agora já não tem mais jeito,
os anos estão contados,
os passos vacilantes,
a respiração curta.

Coisas demais aconteceram,
que não eram para acontecer,
e o que era para ter sido
não foi.

Era para se chegar à primavera
e à felicidade, entre outras coisas.
(...)
Como viver – me perguntou alguém numa carta,
a quem eu pretendia fazer
a mesma pergunta.

de novo e como sempre,
como se vê acima,
não há perguntas mais urgentes
do que as perguntas ingênuas.

Wislawa Szymborska

A discussão sobre o impacto das imagens em nosso cotidiano, nas Ciências e na pesquisa é uma das preocupações de Daniel Bougnoux (2007). Em uma conferência dedicada especialmente ao tema[52], o autor relata como a visualidade de certos eventos transformou o

[52] *Les risques de l'image*. Conferènce au Centre du Graphisme. 12 décembre 2006.Mise em ligne: juillet 2007.

valor da informação. Antes do surgimento da fotografia, por exemplo, os campos de batalhas eram retratados com contornos heroicos por pintores. A guerra era o lugar da bravura, do tiro, da arma em punho.

Figura 9 – *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, 9 Février 1807. Óleo sobre tela. Antoine Jean Gros (1771-1835). Museu do Louvre, França.

Quando os fotógrafos adentram os campos de batalha, voltam com imagens aterrorizantes de carnificinas, homens massacrados. A guerra, então, muda sua face: do retrato heroico da pintura à impressão luminosa[53] da fotografia. Luminosa no sentido de reveladora – ela traz o olhar para baixo, para o cotidiano, para o ordinário e trivial. A fotografia desenvolve-se ligada ao jornalismo, de forma inseparável, e traz ao público o impacto da realidade.

> Há muito tempo os jornais utilizam fotografias como evidência de autenticidade. Da mesma forma que as imagens de televisão, essas fotografias, constituem-se numa contribuição poderosa ao que o crítico Roland Barthes (1915-1980) chamou de *efeito da realidade*. (BOUGNOUX, 2007, p. 26, grifo nosso)

Polêmica desde a primeira publicação, a fotografia não cessou de levantar questões na encruzilhada de três polos: Belas Artes, Ciências e Indústria. É o que Etienne Samain (2001) nos conta em uma retrospectiva sobre a primeira publicação dedicada a fotografia[54]:

> o jornal *La Lumière* divulga em crônicas semanais, as mais variadas aplicações da fotografia no campo da astronomia, da botânica, da biologia, da geologia, da zoologia, da história, da arqueologia, da geografia, da topografia (...) no da cirurgia, medicina, psiquiatria, etc. (SAMAIN, 2001, p.106).

A fotografia, e posteriormente o cinema, confere uma autenticidade inabalável, como se fôssemos "obrigados a crer na existência do objeto representado – presente no tempo e no

[53] Do francês "l'empreite lumineuse" (tradução nossa).
[54] A publicação circulou na Europa de 1851 a 1867.

espaço" (BAZIN, 2011, p.14). Para Niney (2000), é possível afirmar que a introdução da perspectiva marca o primeiro momento na história da ciência moderna. Assim afirma Benjamin em seu ensaio "Pequena História da Fotografia"[55]:

> era distinguível que a hora de sua invenção chegara, tendo sido sentida por certo número de pessoas; homens que, trabalhando independentemente visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens na câmera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo[56]. (BENJAMIN, 2012, p. 97).

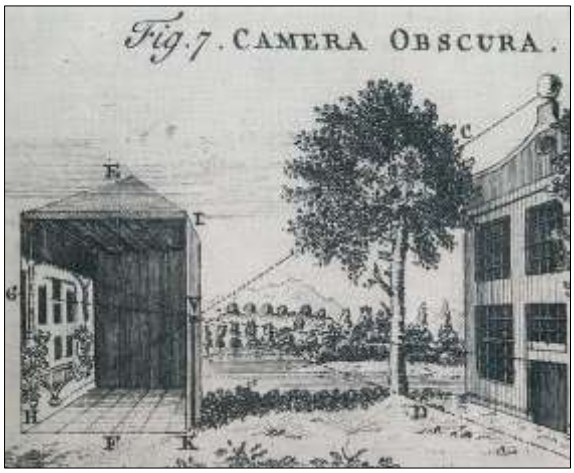


Figura 10 - Mecanismo da Câmera Obscura empregada por pintores a partir do século XV

Retomando Niney, o segundo grande momento na ciência seria a invenção do telescópio e do microscópio, e o terceiro, a invenção e aplicação da fotografia e do cinema. Ambos irão de encontro à ideologia científica das primeiras décadas do século XX, momento em que se comemora o método experimental "que assegura sua validez graças à qualidade de sua instrumentação, que confirmava a realidade de seus objetos" (PIAULT, 2002, p. 17). A materialidade – o mundo tal qual como é, sem intervenção dos sentidos – eliminaria a subjetividade da observação humana, qualificada como limitada e imprecisa.

Anteriormente às tecnologias de fixação da imagem, o naturalista, anatomista ou zoólogo dispunha de três principais suportes imagéticos: desenhos, pinturas ou gravuras e as moldagens em gesso. Estas últimas eram impressões diretas sobre um corpo real de um sujeito real (vivo ou morto).

> Eram – como se dizia, na época – "esculturas" que, pintadas ou não, moldavam a realidade na escala humana, quase puras réplicas, sósias ou fantasmas humanos, realizados, às vezes, em condições mais que duvidosas. Cópias conformes a um original que se tinha tornado ausente, elas valiam pela ilusão sensível que restituíam. Frágeis, elas não podiam encontrar outro refúgio a não ser nas salas, nos armários e nos depósitos dos museus, onde

[55] In:BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tatuapé, SP : Editora Brasiliene, 2012: pg. 97 -115.
[56]O autor se refere ao italiano Leonardo da Vinci (1452-1519).

> centenas conviviam com esqueletos inteiros e outras chamadas peças "antropológicas". (SAMAIN, 2001, p. 111).

De George Louis Buffon[57] a Albert Kahn[58], as peças e arquivos visuais constituíram o acervo de museus – uma tentativa de colecionar, classificar e compreender o mundo.

Figura 11 - Comunidade do Benin (1930) - Autocromo das expedições de Albert Kahn.

Na França, grupos organizados com estes fins[59] realizavam expedições científicas pluridisciplinares tendo como objetivo o estudo ou a "descoberta" do outro (PEIXOTO, 1999, p. 118). O percurso da Antropologia Física iria, por fim, desembocar na Antropologia Social e Cultural. Como descreve Samain (2001):

> A antropologia física teria de atravessar as epidermes humanas e penetrar no que seria a verdadeira carne. É o que tentará fazer a antropologia social e cultural. (...) Até pouco tempo, a imagem servia apenas de blocos de ilustrações, cadernos de diversões exóticas ou de provas justificando que o antropólogo "bem esteve lá". (SAMAIN, 2001, pp. 117-118)

[57]Bouffon (1702-1788) procura empreender o primeiro inventário da condição humana em diferentes climas e em diversos estágios de evolução das sociedades.

[58] Com o objetivo de proporcionar a jovens professores, especialmente universitários recém formados, uma experiência empírica do mundo, em 1898, Albert Kahn criou as bolsas *Autour du Monde* – inicialmente na Europa e nos Estados Unidos e, posteriormente, ampliadas aos quatro cantos do mundo. Este projeto correu em paralelo aos *Archives de la planète (1909-1931)* – uma rica fonte de dados que também comporia as pesquisas dos bolsistas.

[59] Académie des Sciences (criada em 1666 sob o nome de Académie Royale des Sciences, reestruturada em 1795), Société de Géographie (1821), Société d'Ethnologie de Paris (1839), Société d'Ethnographie de Paris (1859), Association Française pour l'Avancement des Sciences (1874), Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878), transformado, em 1937, em Musée de l'Homme.

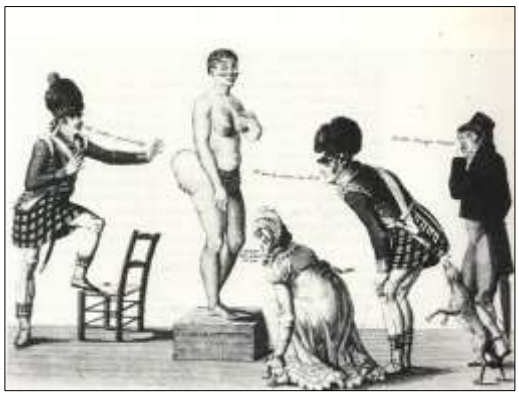


Figura 12 — Caricatura francesa intitulada "La Belle Hottentot" representando Saartjie Baartman. As falas dos Europeus incluem: "Oh! God Damn what roastbeef!" e "Ah! How comical is nature"

No contexto destas invenções, países neocolonialistas europeus embasavam com argumentos científicos a certeza de uma missão civilizadora. A eficácia das civilizações industriais justificava a ampliação de mercados e fontes de matéria prima. Como afirma Piault (2002), havia um sentimento de responsabilidade pelos povos do planeta. Este, por sua diversidade, exigia métodos de redução da diferença, de integração e um mesmo esquema de desenvolvimento das espécies e sociedades. De forma geral, "toda a história da antropologia e da expressão *audioimagética*[60] está marcada por estes desvios ideológicos, frequentemente escondidos por trás de aparatos teóricos". (PIAULT, 2002, p. 20).

Figura 13 - Experimento de Félix-Louis Regnault, estudos de movimento do povo africano (1895).

Placas e películas fotográficas nas mãos de pesquisadores, antropólogos, médicos e fisiologistas, sob a crença de que o mundo se homogeneizava, impulsionaram uma produção sistemática de imagens com finalidades de estudo e preservação das populações classificadas como em extinção. Teorias, estas, embebidas da visão eurocêntrica, para o estudo do outro *não-civilizado*, carente do desenvolvimento de um modelo político-econômico; ou ainda, para

[60] Termo empregado por Piault (2002, p. 20) para indicar a imagem animada seja qual for o suporte, as técnicas e os modos de produção.

o resguardo de *povos-criança*, culturas consideradas intocadas e puras que, por meio do contato, estariam sujeitas à contaminação e, por consequência, ao desaparecimento.

Em outros domínios, com vista à organização científica do trabalho, Frank Gilbreth, um discípulo de Taylor[61], aplica o método da cronofotografia para registrar os trabalhadores das indústrias em diversas posições. Os eletrodos fixados nos braços serviam para destacar representações lineares e elaborar estudos de movimentos mais eficazes. (VARNEDOE, 1990[62] *apud* NINEY, 2000).

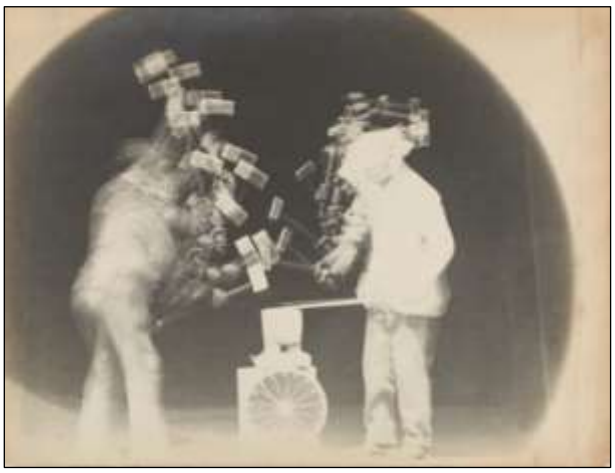


Figura 14 – Ferreiros na bigorna. Cronofotografia (1894) de Charles Fremont para investigações na conservação e gasto de energia durante o trabalho humano. Acervo do Metropolitan Museun of Art.

Por outro lado, Burke (2004) chama a atenção para alguns trabalhos fotográficos que adquiriram o status de documento. É o caso de Lewis Hine[63] (1874-1940), da Universidade de Columbia (EUA), que denominava seu trabalho de "fotografia social". Com foco principalmente no trabalho infantil, as imagens foram utilizadas em campanhas de reforma social a serviços de instituições que se ocupavam dos direitos humanos.

[61]*Principles do Scientific Management* (Princípios da Administração Científica) de 1911 é a obra referência de Frederic W. Taylor (1856-1915). Sua teoria deu origem ao Taylorismo: fragmentação do modo de produção – cada trabalhador passou a exercer uma atividade específica, com organização hierarquizada, sistematizada e tempo cronometrado.

[62] Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles*, Adam Biro, Paris, 1990.

[63]Hine estudou pedagogia na Universidade de Chicago e mais tarde tornou-se professor na *Ethical Culture School* em Nova York. Em 1904, aceitou o convite do superintendente da escola para fotografar, a título de documentação, as atividades dos imigrantes que desembarcavam na *Ellis Island*.

Figura 15 - Família de trabalhadores, Lewis Hine, Nova York, 1908.

2.1. Urbanização, Multiplicação das Imagens e Ciências

Em suas reflexões, Jean Rouch (1969) destaca que a câmera foi concebida como um instrumento ótico de pesquisa, análogo ao microscópio e ao telescópio, "permitindo visualizar não somente o infinitamente grande, ou infinitamente pequeno, mas, também, perceber o movimento" (ROUCH, 1969, p. 03). Para Rouch, quando os *Lumières* projetaram as imagens animadas para uma audiência, sem saber, "eles transformaram o laboratório em uma sala de espetáculo". (IBIDEM). Ainda segundo este autor, foram os "ilusionistas" – homens como George Méliès[64] - que retiraram dos cientistas a vocação científica da câmera e a transformaram em brinquedo, retomando a tradição dos monstros de sombras e dos manipuladores das lanternas mágicas.

Figura 16 – Cena de "L'arrivée d'um train à laCiotat". Louis e Auguste Lumière (1895).

Figura 17–Cena de "L'homme à latête de caoutchouc". George Méliès (1901).

Paralelo ao movimento de urbanização, os nascentes meios de comunicação de massa fomentam o desenvolvimento da Indústria Cultural. As trocas aumentam e as distâncias

[64]Em seu estúdio em Montreuil (França), Méliès, (1861-1938) fazia mágicas com o "recortar e colar" de película. O filme "A invenção de Hugo Cabret" (EUA, 2012) do diretor Martin Scorcese é uma homenagem a Méliès e sua obra.

tendem a diminuir. O cinema, somado às locomotivas, barcos e automóveis, é, também, um novo meio de transporte. Com o suposto realismo integral da imagem cinematográfica, anuncia-se a morte da arte. (NINEY, 2000).

Figura 18 - L.H.O.O.Q. – "Monalisa with un moustache. Ready-made". Marcel Duchamp (1919). Acervo do Museu de Arte da Filadélfia (EUA).

Reprodução em larga escala, legitimidade e perda de autenticidade são questões que irão ocupar os pensadores da Escola de Frankfurt. Benjamin[65] nos convida para este contexto com suas meditações:

> Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-se inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o primeiro plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. (BENJAMIN, 2012, p. 204).

E ainda:

> Ela (a câmera) nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. (....) O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo o qual o mundo dos homens acordados é comum, os do que dormem é privado.(IBIDEM).

[65] Para Marcondes (2011), W. Bemjamin é o pensador da mais sintonizado com a incorporação da técnica à arte, à política e à cultura.

Figura 19- Cena de *Metropolis* . Fritz Lang (1927).

Figura 20 - Cena do documentário *Triumph des Willers*(O triunfo da verdade). Leni Riefenstahl (1934).

Dos anos 1950 em diante, discute-se a produção audioimagética e fotográfica em si: formatos, estética, linguagem, identidade e contra-hegemonia à já fortalecida indústria estadunidense. Também é neste período, pontua Nichols (1997), que se apresentam as primeiras aplicações da semiótica, da teoria marxista contemporânea, da psicanálise, da fenomenologia nos estudos das mídias, especialmente no cinema. Todas estas vertentes tiveram uma grande valia no arsenal de ferramentas interpretativas e modelos conceituais.

Xavier (1977) elenca diversas posturas em torno da prática cinematográfica e adota como conceito geral de cinema o discurso composto de imagens e sons que, a rigor, são sempre ficcionais em qualquer de suas modalidades. Em suma: o cinema é um discurso produzido e controlado de diversas formas por uma fonte produtora.

Em "O Realismo Revelatório e a Crítica à Montagem[66]", Xavier contrasta duas correntes: a primeira (realismo) afirma que a imagem e o som unem-se não com o objetivo de mostrar algo (objetivamente), mas de significar algo. A "boa arte" (realismo) consistiria na captação dos sentidos dos fatos e na sua explicitação por meio de instrumentos específicos de representação. Já os opositores (realismo crítico) afirmam que tal significado toma invariavelmente uma posição ideológica.

> Por trás de qualquer realismo ou anti-realismo (em suma, de qualquer estética) está sempre uma posição ideológica, e o problema essencial não está no dilema ideologia/não-ideologias, mas na forma como cada ideologia (e cada estética) particular estabelece seus vínculos e define os interesses com os quais ela assume compromisso (XAVIER, 1977, p.54).

Em relação à fotografia, há um desenrolar de estudos que convergem com esta postura. Dubois (1986) expõe teorias em que a realidade da foto é afirmação da existência, ou

[66]Capítulo 4 de *O discurso cinematográfico* (1977).

seja, índex[67] - prova da realidade a vertentes que deixam de tratar a fotografia como espelho do mundo. Considerações técnicas ligadas à percepção[68], análises semióticas e observações sobre as construções ideológicas demonstraram que as mensagens fotográficas são culturalmente codificadas. Estas teorias admitem o sentido da fotografia com o caráter de símbolo[69]. Como mostra a história relatada por Sekulla (*apud* DUBOIS, 1986):

> O antropólogo Melville Herskövits mostrou um dia a uma aborígene uma foto de seu filho. Ela é incapaz de reconhecer esta imagem até que o antropólogo chama sua atenção para alguns detalhes da foto (....). A fotografia não emite nenhuma mensagem para esta mulher até o antropólogo descrever a foto. Uma proposição como "isto é uma mensagem" e "isto ocupa o lugar de seu filho" é necessária para a leitura da foto. Para que a aborígene compreenda a foto, é necessária uma expressão verbal que traga implícitos os códigos que procedem a composição da foto[70].

Por conseguinte: "A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente, realista por essência. Não é mais veículo incontestável de verdade empírica". (DUBOIS, 1986, p.39).

Figura 21 – Foto de Robert Capa, Sicília, Itália (1943). Um membro do Corpo Médico Americano trata de um prisioneiro de Guerra Alemão. Magnum Photos.

O mesmo ocorre no âmbito do jornalismo e do documentário. Como aponta Fernão Ramos (2005), há esgotamentos de posturas autoritárias e impessoais com enunciação fora de campo - a chamada "Voz de Deus". Entre as possíveis razões para a adoção de outros padrões de narrativa estão o choque com o quadro ético da contracultura e a necessidade do corpo-a-corpo, do diálogo – neste sentido, reside a ação de mostrar o filme para os agentes participantes e expor, para outros espectadores, as reações e críticas à produção.

O cineasta tem uma postura autoreflexiva ao registrar com outra câmera sua própria atividade de construção. Estes olhares emergem, sobretudo, de debates, congressos e da

---

[67] Representação por contiguidade física do signo com seu referente, baseado nas teorias de Charles Pierce (DUBOIS, 1986, p. 42).

[68] Dubois destaca a obra de Rudolf Arnhein, *Film as Art*, 1957.

[69] Dubois cita o artigo de Alain Bergala ("Le Pendule"; Cahiers du Cinéma, nº268-269,1976). Este pontua a dimensão ideológica da fotografia e os dispositivos de enunciação, sempre ocultados. É o caso de algumas fotografias de Robert Capa que pretendem um consenso universal, simulacro de uma memória coletiva sobre um acontecimento histórico.

[70] Alan Sekulla: "On the invention of Photographic Meaning". In: *Photography in Print*, antologia editada por Vicky Goldberg, Nova York, Simon e Shuster, 1981, p. 454.

necessidade de se distinguir a produção científica em seu convívio próximo com os meios de comunicação de massa. Veremos, a seguir, como uma parte deste debate se desenvolveu.

2.2. Cinema direto, Cinema Verdade.

Em congresso realizado em Lyon no ano de 1963, houve uma diferenciação dos grupos de documentaristas, jornalistas e pesquisadores. De um lado, "o cinema direto" – mais ligado a objetivos da mídia televisiva, tendo representantes como o diretor Richard Leacock (1921-2011). De outro, a corrente do "cinema verdade" – modo que torna evidente (visível) e reflexível o trabalho de representação[71].

Querelas à parte, Glauber Rocha (1981) tem uma visão menos purista de tais grupos. Para o cineasta, "um dos dados mais importantes do cinema verdade como crítica, como escola moderna de cinema, é justamente essa aproximação ao jornalismo, à TV". (ROCHA, 1981, p.38). Em "Revolução do Cinema Novo", Rocha dedica um capítulo ao *cinéma verité*[72]que para ele é "um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade" (IBIDEM, p. 37). O ponto diferencial de nomear o cinema como "verdade" estaria, para Rocha, no aspecto da formação profissional dos cineastas: "homens egressos do jornalismo ou do interesse científico que passaram a usar o cinema como um instrumento de conhecimento e de expressão" (IBIDEM).

No Brasil, o cinema verdade é mais uma necessidade de falar e ser ouvido do que uma experiência antropológica ou sociológica de cunho estético. Nas palavras do diretor Jorge Bodansky, houve "uma necessidade política de fazer o Brasil falar, pôr para fora...". Afinal "fazer cinema querendo retratar alguma coisa da realidade brasileira era um ato político e de risco"[73].

Nos EUA e no Canadá[74] experimenta-se um jornalismo mais envolvente, na medida em que a câmera na mão, o som e a equipe técnica reduzida permitiam uma relação íntima com o que se passa (seja uma campanha política, seja um comício, a história de um menino imigrante, o fenômeno do jazz, etc.). Tanto o jornalismo quanto o documentário adquiriram a habilidade de olhar para a vida das pessoas em momentos cruciais. Em suma: dramatizá-la.

---

[71] Jean-Luc Godard afirma em artigo: "desprovida de consciência, a câmera de Leacock, apesar de sua honestidade, perde duas qualidades fundamentais de uma câmera: inteligência e sensibilidade. (*Cahier du Cinéma*, pp. 150-151, dez. de 1963-jan. 1964, p. 140). In: RAMOS, 2005, p. 181.

[72] Do francês "Cinema Verdade". Jean Rouch (1969) empresta o termo do manifesto de Dziga Vertov e imprimi um novo sentido.

[73] Comunicação oral em Subvertendo fronteiras (2000).

[74] Com destaque para produções do National Film Board of Canada.

Figura 22 - Jackie e John Kennedy em *Primary* (Robert Drew, 1960).

Figura 23 - Richard Leacok filmando e Robert Drew no som. Bastidores de *Primary*.

Para Andrés Tella (2005), o posicionamento dos realizadores do Cinema Direto vai ao encontro à utopia de reduzir ao mínimo a intervenção do cineasta. Com a câmera portátil, com menos luzes e em qualquer lugar, surge "a fantasia de que a câmera é uma mosquinha na parede, capaz de observar e registrar como se não tivesse ali". (TELLA, 2005, p.73).

Vale destacar que na França, principalmente, o resgate de teorias e obras do documentarista russo Dziga Vertov[75] fomenta debates em publicações nascentes como *Cahiers du Cinéma* que apresentou, em suas edições, o pensamento da *Nouvelle Vague*. Como resultado das discussões em curso, são criadas novas disciplinas como a Antropologia Fílmica no seio do recém-criado FRC - *Formation de Recherches Cinémathographiques* na Universidade de Nanterre.

Na Itália, o Neorealismo coloca em evidência a condição do proletariado e dos camponeses no pós-guerra com não-atores em cena. Todo este contexto passa a figurar em colóquios, seminários e publicações. Em 1973, por exemplo, foi realizada a I Conferência Internacional de Antropologia Visual em Chicago[76].

Percebemos este cenário nas palavras de Jean Rouch (1969):

> É durante os anos 1960 que nasce realmente o *cinema etnográfico*. Condenado pela fraqueza de seus meios e pela precariedade das condições de trabalho, de utilizar ao máximo o mínimo de material, este "cinema do pobre" reduziu à zero, em dez anos, a reportagem exótica destinada ao grande espetáculo (...). Este cinema foi o laboratório modesto onde se preparava, em parte, a Nouvelle Vague: em 1957, um dos maiores realizadores do cinema profissional, Roberto Rosselini, veio a Paris estimular os jovens críticos, ou jovens realizadores, fazendo-os descobrir todas as possibilidades de um cinema livre de regras industriais (ROUCH, 1969, p. 7, grifo do autor, tradução nossa).

[75] Vertov atravessa toda a primeira metade do século incógnito. É recuperado por Georges Sadoul em "Actualitéde Dziga Vertov", *Cahiers du Cinéma*, 144, junho e agosto de 1963. (RAMOS, 2005).

[76] Organizada por Paul Hockings, com a presença marcante de Margaret Mead. Deste encontro resultou a obra referência: *Principles of Visual Anthropology* (1974) organizada por Hockings.

Figuras 24 e 25 – Cenas de *Crônica de um Verão* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin. Os participantes do filme assistem e comentam as cenas na presença dos realizadores.

Experiências como as de Jean Rouch e Edgar Morin evocam o encontro, a aproximação, a pessoalidade. A câmera não rouba mais segredos, é uma "câmera participante", facilitadora da comunicação com o grupo pesquisado. O filme (ou vídeo) torna-se "uma efetiva possibilidade de compartilhar com o grupo a produção de um conhecimento em si". (HIJIKI, 2006, p. 226).

Não podemos, contudo, ignorar uma evolução tecnólogica fundamental para esta abordagem: a câmera portátil com captação de som - leve, 16mm, sincronizada, munida de gravadores de fita portáteis movidos à bateria. Este aparato passou a proporcionar uma filmagem casual, discreta, o que era improvável anteriormente.

Este tipo de equipamento de fácil operação e manuseio, somado à efervercência do mundo social de 1960 em diante, impulsionou a produção de filmes sobre as minorias e injustiças sociais. É como Bill Nichols descreve:

> A partir dos anos 1970 (...) histórias baseadas em entrevistas e os documentários reflexivos, experimentais e pessoais demonstraram ser subgêneros viáveis. Novos temas e questões como o movimento de liberação da mulher, os direitos de gays e lésbicas, o meio ambiente, etnicidade, raça, classe e nacionalidade, empresas multinacionais, AIDS, a falta de abrigos, os conflitos na América Central, África do Sul e Oriente Médio são o tema de numerosos documentários e programas televisivos. (NICHOLS, 1997, p. 14).

Em suma, neste contexto, destacam-se experiências de cientistas, cineastas, jornalistas. As fronteiras entre cinema, documentário, jornalismo e arte são tênues e as trocas são mútuas. Existe a necessidade, por questões de posicionamento crítico e, sobretudo, político, de nomear as relações entre, no caso da ciência, quem investiga e quem é investigado; no caso do cineasta ou documentarista, de quem filma ou é filmado; e, no caso do jornalismo, experimenta-se o desejo de transpor a realidade com contornos de ficção.

2.3. A pele da história

Espelho do mundo, ideológica, mediadora da voz de minorias, veículo de percepção de novos tempos e espaços – todas estas qualificações são possíveis para as imagens cinematográfica e fotográfica. Ambas, em seus processos e experimentos, independentes ou não, realizaram uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo (BAZIN, 2011). Da mumificação egípcia, passando por esculturas, retratos em pintura, existe, em comum, o desejo de sobreviver à perenidade do corpo – "salvar o ser pela aparência" e "vencer a morte".(IBIDEM, p. 09)

Corpos, objetos ou paisagens captadas, registradas, com possibilidade de serem vistas e revistas são o cinema na sua forma mais elementar: um suporte transparente, flexível, resistente; e uma emulsão seca sensível capaz de prender instantaneamente o fugaz. "Recém-formada, a pele da História torna-se película" (IBIDEM, p. 33). "O filme é arquivo imediato do século XX", complementa NINEY (2000, p. 31).

No capítulo seguinte, examinaremos mais especificamente o documentário. Para Nichols (1997) e Gervaiseau (2012), este gênero contribui para a formação da memória coletiva, propondo perspectivas seja sobre questões, processos e acontecimentos históricos, seja sobre a interpretação dos mesmos.

No entanto, para esta empreitada, é imprescindível examinar estilos, estratégias e estruturas do documentário, sobretudo as estruturas institucionais que o sustentam e as operações retóricas que o alimentam (NICHOLS, 1997, p. 15). Sem esquecer: "o gênero cinematográfico mais explicitamente político, o documentário, é objeto de atenção ínfima em comparação a enorme produção de trabalho sobre a ficção narrativa". (IBIDEM).

3. O QUESTIONAMENTO DO DOCUMENTÁRIO

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.

Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.

Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana.

Eu estou em movimento contínuo, aproximo-me e afasto-me dos objetos, deslizo por debaixo deles, monto por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, vôo com os aeroplanos (....)

Dziga Vertov

Quando começou o cinema documentário? A resposta, para Bill Nichols (2010), é que ninguém tentou inventá-lo como tal. O esforço em construir uma história do documentário aconteceu bem depois do fato e todas as teorias são meras especulações. Ou seja, a definição de um do campo *documentário* é uma prática institucional. Como já citamos anteriormente e reforçamos agora, há de se considerar o domínio do documentário como parte de um contrato prévio entre espectador e enunciador que, supostamente, presta contas de fatos autênticos. Como descreve Joly (2012),

> a inteligibilidade de um filme, a possibilidade de o espectador a ele aderir de uma forma ou de outra, dependem da sua coerência, ou seja, da compatibilidade dos seus elementos constitutivos entre si e com a expectativa do espectador. (....). A compatibilidade, donde ocorre a coerência obedece mais às leis de representação do que de percepção do mundo. A visão de um filme, seus enquadramentos em diversos tamanhos, nos habituou a uma visão *natural* dos acontecimentos. Seja um documentário, uma propaganda, uma reportagem, as instruções de leituras podem cruzar-se, sobrepor-se ou amalgamar-se (ficcionalizante ou documentarizante)[77], uma ou outra dominará e regulará nossa compreensão. Ou seja, o tipo de leitura adotada depende em grande parte da articulação entre o contexto institucional de produção, de realização e de emissão do filme, com suas marcas estilísticas internas e a cooperação do intérprete. (JOLY, 2002, p. 165-166, grifo da autora).

Sobre a leitura documentarizante, Gervaiseau (2012 *apud* HIROSHI[78], 2005) acrescenta que a determinação de um filme pertencer ao domínio da não ficção pressupõe, entre outras coisas, a existência de filmes de ficção. No cinema dos primeiros tempos, a

[77] Roger Odin. "Film documentalisante, lecture documentalisante". In: *Cinémas et Realités*, Saint Étienne, CERTIEC, 1972.
[78] HIROSHI, K. "Questions Regarding the Genesis of Nonfiction Film". In: *Transformating Films in Reality – Part One*. Yamaga International Documentary Film Organizing Committee, 2005.

oposição, hoje corrente, de ficção *versus* não-ficção, não existia. Entre 1908 e 1918, principalmente durante a Primeira Guerra Mundial, o filme de não-ficção foi conceituado e modelado no decorrer de um processo que coincidiu, em grande parte, com a formação do sistema clássico de *Hollywood*, baseado no ilusionismo e no culto da *star*. Finalmente

> o uso do termo documentário para designar o que seria um novo gênero cinematográfico expandiu-se após a teorização feita pela escola inglesa nos ano 1930, período posterior à implantação da hegemonia planetária do modelo de indústria cinematográfica encarnado por *Hollywood* (GERVAISEAU, 2012, p.23).

Segundo este mesmo autor, no dicionário *Robert*, o adjetivo qualificativo *documentaire* torna-se substantivo na língua francesa em 1915. Em língua inglesa, o termo documentário aparece em 1926 em um artigo de John Grierson (1898-1972)[79], publicado no *New York Sun*, sobre Moana (1926) de Robert Flaherty (1884-1971)[80]. Grierson fala do valor documentário do filme como um apanhado visual de acontecimentos na vida cotidiana. Segundo Rotha[81], a palavra foi tomada emprestada do francês, sendo utilizada como alternativa ao termo *travelogue*, que servia para designar os filmes de viagem e de expedição, muito em voga início do século XX.

Figuras 26 e 27 - Cenas de *Cataracts of Iguassu*. Burton Holmes (1920).

Além de John Grierson, de quem falaremos mais adiante, os realizadores Robert Flaherty (EUA) e Dziga Vertov (1896-1954) são considerados referências importantes para a construção do que conhecemos hoje como gênero documentário. Afinal, como afirma Ramos (2005, p. 167):

> Não vamos ao cinema para descobrir se o cinema é ou não um documentário. Vamos ao cinema para ver um documentário, e para

[79]John Grierson, inglês, é considerado um dos pioneiros do documentário.
[80]Documentarista estadunidense(1884-1951), igualmente pioneiro.
[81]ROTHA, P. *Documentary film*. Londres: 1940.

> experimentar uma narrativa por imagens dentro de um contexto das expectativas que norteiam o que entendemos por documentário.

3.1. Robert Flaherty e Nanook

Sobre "Nanook, o esquimó" (1922), Flaherty (EUA) revela: "eu queria mostrar os inuit, e queria mostrá-los não do ponto de vista da civilização, mas como eles próprios se veem"[82]. O filme é composto de cenas (microrelatos) do cotidiano da família *inuit*, como, por exemplo, uma caça à foca, com destaque para a figura de Nanook. Segundo Gervaiseau (2012), esta obra representa uma ruptura com os filmes de viagens e expedições. Entre as razões do seu sucesso, o autor aponta o destaque concedido "aos gestos profanos exercidos na aparente banalidade do cotidiano" (GERVAISEAU, 2012, p. 76).

No entanto, para atender a pretensão de "ser o instrumento de expressão da alteridade longínqua da comunidade *inuit*" (IBIDEM, p. 74), Flaherty precisou definir um novo modo de captura dessa alteridade. Em termos metodológicos, seu projeto incluiu: vivência prolongada com a comunidade e observação do modo de vida; construção das sequências de filmagens em campo, com instalação de um laboratório local e equipamento de visualização das cópias.

Para Rouch (1974, p. 03), Flaherty "foi um geógrafo-explorador que estava fazendo etnografia sem sabê-la". Em sua obra, existem conceitos importantes tais como: "o conhecimento não é apenas consequência de estudos e enquetes, mas, sobretudo um contato paciente e familiar com os homens no contexto de suas próprias vidas.[83]" (IDEM, 1973, p. 04).

Outro ponto relevante: a família de Nanook não foi escolhida como "amostra" aleatória de um sociólogo, mas, sim, como resultado da eleição consciente de uma personagem única em uma história "velha como o mundo da luta de um homem contra a natureza" (IDEM, 1969, p. 04).

No entanto, em relato cronológico sobre posições éticas no documentário, Ramos (2005) demonstra outro ponto de vista:

> Flaherty obrigou Nanook e sua família a encenarem e dormirem (de verdade) dentro de um iglu maior que o habitual, construído sem teto. Um dos padrões éticos[84] que orienta a realização documentária, em Flaherty, está focado na

[82](*apud* GERVAISEAU, 2012: 65). In: Sadoul, G. "L'art muet". In: *Histoires Générale du Cinéma*. Paris: Éditions Denoël, 1975, volume 2, capítulo 4, p. 300.

[83]Pour Flaherty, la conaissance n'était pas seule conséquence d'études et d'enquêtes, mais surtout le résultat d'un contact patient et familier avec les hommes dans le cadre même de leur vie. (ROUCH, 1969, p. 3) Tradução nossa.

[84]Segundo o próprio Ramos (2005, p. 168), Ética entendida como um conjunto de regras morais de conduta que são valorizadas positivamente dentro de um determinado período histórico.

valoração positiva de padrões de conduta vinculados à necessidade da preservação de tradições em via de desaparecimento. A missão do documentário está em reproduzir/preservar essas tradições, encenando e recriando procedimentos comunitários extintos. (RAMOS, 2005, p. 169).

Figura 28 - Cena de "Nanook, o esquimó". Robert Flaherty (1922).

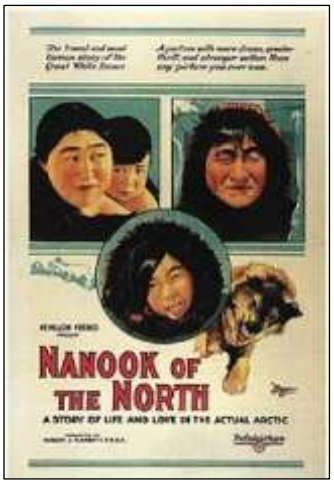


Figura 29 - Cartaz de "Nanook, o esquimó" .

3.2. Documentário e filme educativo

Seguindo a discussão no tema documentário e ética, Fernão Ramos resgata as ideias de John Grierson. Na Inglaterra dos anos 1930, impulsionado pelo patrocínio governamental, Grierson almejava uma visão educativa para o documentário, como se este fosse uma espécie de "filme social", ou seja, tomava-se "o documentário como detentor de uma *missão*" (RAMOS, 2005, p. 171, grifo do autor).

No Brasil, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1936 e ativo por trinta anos, consolida-se em meio ao Estado autoritário[85]. Segundo Ramos (2005, p. 175): "A primeira função do INCE é a de louvar fatos e personagens do passado e do presente que possam servir como exemplo para atitudes não dissidentes de ação política". Embora chamado "cinema educativo", hoje existe o reconhecimento de que houve uma produção documentária significativa, com destaque do trabalho do diretor mineiro Humberto Mauro[86].

[85]Período da "Era Vargas" (1937-1945).

[86]Humberto Mauro permaneceu de 1936 a 1964 no Instituto Nacional de Cinema Educativo e dirigiu 357 documentários, destes, 97 na área da saúde. (MORAES, 2011).

Figura 30 - Cena de *Higiene Rural* - Fossa Seca. Humberto Mauro (1954).

3.3. Vertov e o Homem com a câmera

DzigaVertov, embora não tenha tido a mesma projeção e repercussão de seus contemporâneos Grierson e Flaherty, é considerado uma referência "cada vez mais obrigatória em considerações sobre o cinema reflexivo (que discute o próprio fazer do cinema, auto-referente nas considerações de seus processos". (XAVIER, 2008, p. 13).

Inicialmente interessado em colecionar sons[87] – Vertov registrava, com um fonógrafo adaptado, cantos de pássaros, ventos nas árvores, conversas da rua e ruídos das máquinas com o mesmo afinco e rigor com que organizava e montava, "sem desperdício" (GRANJA, 1981, p. 10), imagens de correspondentes de toda a Rússia, retratando as consequências da Revolução de Outubro (1918). Este foi seu primeiro passo no cinema: redator de atualidades cinematográficas produzidas pelo governo soviético: o *Kino-Nedelia* (Cine-Semana).

As cenas incluíam a população em guerra contra os invasores, além de acidentes, catástrofes e reportagens que exaltavam a consolidação do poder soviético. Como ressalta Granja (1981, p. 11), "as imagens enviadas das frentes de combate estavam cheias de vida, marcadas de sacrifícios e dores incomensuráveis. Muitos operadores morriam em plena ação"[88].

Influenciado pelos manifestos futuristas[89] – versos de exaltação às máquinas, reflexos de franco otimismo industrialista e crença abundante no trabalho coletivo – Vertov expressa,

[87]Nos anos 1916 e 1917, Vertov estudou medicina em São Petesburgo. Foi nesta época que iniciou experiências no domínio do som, criando o "Laboratório do Ouvido". (GRANJA, 1981).

[88]Sobre este aspecto, Winston (2005) rememora que o surgimento da câmera na não foi iniciado por cinegrafistas militares que cobriram a segunda guerra mundial. "Na verdade, pode-se afirmar muito convincentemente que foi essa cobertura da guerra que tornou a imagem tremida sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada."

[89]O futurismo russo irrompeu no final dos anos 1910 como uma recusa dos valores tradicionais da cultura generalizada, introduzindo nas artes, no teatro, na poesia e na ficção, novos valores estéticos que contestavam os modelos acadêmicos.

em seus manifestos e obras, uma espécie de "estética da máquina" (XAVIER, 2008). Esta estaria profundamente ligada ao seu engajamento no projeto desenvolvimentista da nova sociedade socialista. Contrapondo opiniões que o tratam de "virtuosista":

> não se travava de proceder experiências abstratas num momento em que milhões de cidadãos soviéticos passavam fome e sofrimentos inenarráveis. A experiência em Vertov era já um largo apelo ao espírito criativo no sentido de dar origem a uma linguagem compreendida por vastas camadas de espectadores do mundo inteiro. (GRANJA, 1981, p. 12).

Vertov critica com veemência o cinema de ficção e toda a forma de ocultação da verdade. Em seus escritos, proclamava a morte do cinema de interpretação artística e chamava os estúdios cinematográficos de "fábricas de caretas de actores" (GRANJA, 1981, p. 75). Com o olho da câmera, "muito mais aperfeiçoada do que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visuais" (VERTOV, 1923[90] *apud* XAVIER, 1981, p. 254), Vertov acreditava obter fragmentos de realidade em flagrantes de cenas cotidianas: um velho que dorme no banco, uma mulher que abre a janela, sem consciência de que estão sendo filmados. Como ele mesmo justifica:

> Não a tomada de improviso "pela tomada de improviso", mas para mostrar pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixa-las no momento em que não estão representando.(...) Stanislavsky[91] deveria ver e ouvir isso! Quem sabe o efeito lhe causaria. Isso sim é verdadeiramente a verdade e não a verossimilhança (GRANJA, 1981, pp. 262, 52).

Figuras 31 e 32 - Cenas de "O homem com a câmera de filmar". Dziga Vertov (1929).

Vladimir Maiakovski foi um importante nome deste movimento. Esta corrente artística foi inspirada no poeta italiano Marinetti. (GRANJA, 1981).

[90] "Resolução do Conselho dos Três, 10/04/1923". Tradução de Marcelle Pithon. In: *Articles, Journaux, Projets, Paris,Union Générale d'Éditions*, 1972.

[91] Vertov refere-se a Constantin Stanislavski (1863-1938): ator, diretor e escritor russo, sistematizou um método próprio da arte de representar que, hoje, é mundialmente conhecido. Entre seus conceitos principais está a Memória Emotiva: o ator usa suas experiências pessoais para viver determinada circunstância em cena e a construção psicológica da personagem.

Por outro lado, a teoria de Vertov[92] , segundo Xavier (2008), se faz contraditória ao combinar a questão da produtividade do homem socialista e paixão intelectual pela experimentação com a nova linguagem do cinema em filmes

> complexos demais para quem o quer apenas como instrumento de propaganda. (...). Vertov celebra o novo meio enquanto superação das deficiências do homem, numa utopia da perfeição industrial e socialista, onde a poesia do novo universo visual é também uma epistemologia: acima de tudo está a fé no poder analítico do cinema enquanto instrumento de conhecimento pela montagem, enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais. (XAVIER, 2008, pp. 178-179).

Ingênuo, entusiasmado, inovador, fanático, um "Lumière russo" – passivamente registrando a realidade - formalista monomaníaco (GRANJA, 1981 *apud* BORDWELL, 1972[93]) – são muitos os adjetivos que qualificam Vertov. Em artigo inédito[94], publicado em 1958, o realizador russo fala de seu trabalho e motivação:

> Tudo que fiz em cinema tem estado directo ou indirectamente ligado com minha obstinada vontade de revelar os pensamentos do homem vivo. Por vezes, esse homem era o auto-realizador do filme que não se via no ecrã. Por vezes, esta imagem do homem vivo reunia em si características não só de um indivíduo concreto, mas de vários, poder-se-iam dizer, de múltiplos indivíduos que tinham sido escolhidos para o caso. A mãe que embala seu filho em "Canção de Embalar" e que, de certo modo, serve de fio condutor ao filme, metamorfoseia-se à medida que a ação desenrola, com a mãe espanhola, com a mãe ucraniana, com a mãe russa...No entanto, tudo se passa como se em todo filme nada mais houvesse que uma única mãe. A imagem da mãe distribui-se em várias personagens. (...). O que temos perante nós não é uma mãe, mas sim a Mãe. (...) Como se vê é bastante difícil explicar. Só é possível compreendê-lo totalmente no ecrã. Não se trata de um homem, mas sim do Homem. (GRANJA, 1981, pp. 57-58).

O estudo destas várias vertentes e intenções, de Flaherty a Vertov, passando por Grierson, Humberto Mauro – entre outros no Brasil em missão "indigenista" –, compuseram formas, desenhos e interpretações variadas do documentário. É sobre isto que falaremos no tópico a seguir.

3.4. Formatos, Fórmulas e Modos do Documentário.

O filme documentário – ou a representação documentária – se localizaria, então, em um amplo panorama de movimentos sociais, políticos e artísticos. Na opinião de Nichols (2010), as fronteiras entre realidade e ficção são tênues. Atualmente, muitos documentários

[92]O título mais conhecido de seus manifestos e escritos é o *Kino-Pravda* (Cine-olho; Cinema verdade).
[93] David Bordwell (1972). *Dziga Vertov- An introduction*; Film Comment, v.8, n.1, New York.
[94] Iskusstvo Kino, 1958, n.6.

utilizam práticas, ou convenções, que frequentemente são associadas à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Por outro lado, filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções associadas à não ficção, como, por exemplo, filmagens externas, sujeitos não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo.

Em resumo, "os filmes e vídeos documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo fascínio e a mesma emoção que qualquer um dos tipos de filmes de ficção" (NICHOLS, 2010, p. 20). Em essência, o que diferencia o gênero documentário dos demais é a capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade.

Como reitera Salles,

> nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre o documento e a representação constituem o verdadeiro problema do documentário. (SALLES, 2005, p. 64).

De qualquer forma, para Nichols, em termos de construção do processo criativo, o ato de realizar um documentário implica "o outro", fabricado audiovisualmente e representado a partir de relações tripolares entre: **1)** cineasta (eu); **2)** temas ou atores sociais (alguma coisa); **3)** público ou espectadores (vocês/nós).

Este autor elenca algumas formulações: *Eu falo deles para você* – seria a mais corriqueira, geral, com as variações: *Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós* caracteriza, na maioria dos casos, um discurso institucional, frequentemente por meio de um narrador *Voz – Over*. O Eu, do cineasta, é substituído por um narrador: uma voz anônima, a "voz de Deus", pensada para apresentar um argumento de forma impessoal.

O extremo oposto seria o de *eu falo – ou nós falamos – de nós para você* – o cineasta não se apresenta separado daqueles que representa. Há uma posição de que pertencem ao mesmo grupo.

No cinema antropológico, esta formulação recebe o nome de *autoetnografia* – casos de comunidades indígenas que se auto-representam são exemplos desta formulação. São os casos também de retratos autobiográficos, como documentários que apresentam, por exemplo, a busca do próprio cineasta por suas raízes, origens familiares[95]. Para Nichols, o falar de um "nós" que inclui o cineasta resulta em filmes que alcançam um grau de intimidade bastante comovente.

[95] No Brasil, os documentários: *33* (2003) de Kiko Goifman e *Um Passaporte Húngaro* (2003) de Sandra Kogut se enquadram neste caso.

Figura 33 – Cena do Documentário *Person* – sobre a vida e obra do cineasta Luis Carlos Person, diretor de *São Paulo S/A* (1965) e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967); dirigido por sua filha Marina Person (2012).

3.5. A Voz do Documentário

Mesmo os documentários mais calcados no discurso do tipo *talkingheads* (cabeças falantes), sem a inclusão de grandes movimentações e planos gerais, expressam valores em muitos níveis além do que é literalmente dito.

> O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade lhes dá voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2010, p. 73).

E ainda:

> Posto que o espaço documental é histórico, confiamos no que o realizador opera em seu interior, como uma parte do mundo histórico em vez de criador ou autor do mundo imaginário. Os diretores de documentário não criam o mundo como tal que eles mesmos ocupam. Sua aparência ou ausência no quadro serve como índice de sua própria relação (seu respeito ou desprezo, sua humildade ou arrogância, seu desinteresse ou sua tendenciosidade, seu orgulho ou seus preconceitos) com as pessoas e os problemas, as situações e eventos que filma. (IDEM, 1997, p. 118)

Finalmente, para Nichols, a lógica organizadora do filme, com suas mínimas decisões, manifesta o ponto de vista do realizador. Algumas destas possibilidades são:

> 1) Como cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante; 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional (...) 3)aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o

> objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, reflexivo ou performático). (IDEM, 2010, p. 76).

Todas as escolhas são táticas e têm um efeito sobre o público. Como resume Joly (2002, p. 146):

> No documentário, jogamos com o regime da crença. No caso da ficção, há um empenho em ocultar o universo da rodagem ao passo que, no documentário, jogamos com a correspondência da realidade dos fatos. A ficção abre-se e fecha-se sobre si própria, fora dela nada existe, ao passo que, pelo contrário, o documentário impõe-se como tal pelas suas falhas e seus vazios. O documentário surge assim como forma vazia e aberta em oposição à ficção, que, por seu lado, se impõe de forma plena e fechada.

Em um exemplo citado por Nichols, o diretor Jon Silver, ao realizar *Watsonville on strike*[96], opta por incluir um plano-sequência em que discute com o diretor do sindicato. Silver – ouve-se sua voz fora do quadro - é ameaçado a ser expulso. No entanto, reage posicionando a câmera em direção aos trabalhadores, dizendo: *"O que vocês acham? Tenho o direito de filmar?"*.

Tanto o registro das perguntas quanto a reação entusiasmada dos trabalhadores são incluídos no filme. No fim, a imagem do diretor do sindicato apontando para a câmera, dizendo: *"se colocar esta imagem na televisão, eu processo você"* torna-se a voz de Silver em favor dos trabalhadores.

Por fim, essas e outras formulações exigem uma posição específica do cineasta e, de maneira variável, essa posição exige negociação e consentimento. Um teste decisivo em todas as questões éticas é o princípio do "consentimento informado". Princípio este, segundo Nichols, fortemente embasado na Antropologia, na Sociologia, na experimentação médica e noutros campos onde deve-se comunicar aos participantes do estudo as possíveis consequências da sua participação – o caso acima, por exemplo, poderia resultar em um processo ou mesmo em ameaças concretas aos trabalhadores.

Diferente de uma abordagem ficcional, em que existe a direção de ator, embora algumas experiências constituam exceções[97], na produção de um documentário, as pessoas são tratadas como "atores sociais", ou seja, continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Um ponto relevante nesta relação: na presença da câmera, a

[96]Trata-se de um filme de 1989 sobre uma greve de lavradores de Watsonville, costa da Califórnia (EUA).
[97]Rouch em"Moi, um noir" (França, 1959), sugere a seus interlocutores que interpretem suas próprias vidas.

inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade do que se pretende representar (NICHOLS, 2010). Detalharemos este e outros pontos no tópico seguinte.

3.6. Considerações sobre a presença da Câmera em Entrevistas

Em investigação sobre a presença da câmera diante de seus interlocutores, Kobayashi[98] (1998) coletou depoimentos de diretores e jornalistas brasileiros. Para Eduardo Coutinho, toda relação interpessoal, com a câmera ou sem a câmera, envolve negociação e conflito. De acordo com sua experiência,

> você deve usar a câmera que, aparentemente atrapalha, como catalisador. Se você negocia bem esta presença da câmera, ou ela passa a ser despercebida depois de algum tempo, se você usar ela de forma eficiente, ou então, ela permanece presente, mas de uma forma que estimula a pessoa a utilizar o seu imaginário. Eu não estou interessado na verdade, no real, estou interessado na verdade da pessoa. Se eventualmente, a pessoa quiser construir um personagem diante da câmera, eu acho perfeito que ela faça isso. Na verdade, ela passa a ser o personagem e isso não tem o menor problema. Então a presença da câmera passa a ser um estimulante para que ela construa bem seu personagem. [99]

Em "Cabra marcado para morrer" (1984), Coutinho destaca que o fato de a câmera estar presente imprime certa legalidade ao que está sendo registrado, "porque ela [Elisabeth[100]] está falando para um instrumento que está guardando e meses, anos depois, vai mostrar isso para o público"[101]. Elisabeth volta a ser um personagem real, público, político. E, não é por acaso, "é só na despedida, ela faz o desabafo final. No final do filme, ela completa seu processo de integração de volta ao mundo. E volta ao mundo como ser político, como era no passado"[102].

---

[98] Comunicação Oral. In: *DVD NTSC*, 1 ex., col., 31 min. Brasil. Data: 1998. ECA USP CJE.TCC *Olho Nu*. Erika Kobayashi. Orientação: Cremilda Medina.
[99] Idem, 1998.
[100] Coutinho está se referindo a personagem Elisabeth, viúva de João Pedro Teixeira – fundador da Liga Camponesa da cidade de Sapé (PB) , assassinado em 1962.
[101] Ibidem.
[102] Ibidem.

Figura 34 – Cena de "Cabra Marcado para Morrer".
Eduardo Coutinho (1984). Elisabeth faz seu desabafo na despedida.

Segue o diálogo:

> *ELIZABETH – Até. Vocês já vão partir mesmo?*
> *COUTINHO – Vamos partir.*
> *ELIZABETH – Vocês desculpem alguma coisa.*
> *COUTINHO – Foi tudo maravilhoso.*
> *ELIZABETH – A luta é que não pára. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro* (...).

Na opinião de Estêvão Chiavatta, "diante da câmera, nenhum encontro é natural, mesmo que você esteja o máximo de fora possível, ele sempre acontece para a câmera". Para Marcos Bernstein: "a câmera tem dois lados. Tem um lado que trava algumas pessoas, mas, hoje, em dia, a câmera é o maior confidente que existe no mundo"[103].

Estas reflexões já ocupavam, em décadas anteriores, debates importantes. Em artigo sobre a entrevista nas Ciências Sociais e na Comunicação[104], Morin (1965) reflete:

> ...a câmera é também um olho, e mais ainda: um olhar, de natureza ainda mal conhecida, mas de uma intensidade, sem dúvida, prodigiosa. Como o microfone, ela aumenta as potências inibitórias, mas, também faz crescer os poderes exibitórios. Ela dispõe de um potencial "extralúcido" e pode "intimar" os entrevistados induzindo-os a dizer a verdade (...). Assim, graças ao poder do microfone e da câmera, a televisão e o cinema, reis da falsa comunicação ou da comunicação imaginária, detém imensas possibilidades de comunicações mais ricas que na vida real. (MORIN, 1965, p. 70).

À parte o questionamento da câmera, para Nichols, um dos modos[105] de enfatizar a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes é incluir a

---

[103] Ibidem.
[104] MORIN, E. *L'interview dans les sciences sociles et à la radio*-télévision. Anais do XI Colóquio Internacional sobre o Filme Etnográfico e Sociológico. (Florença, 3-6 de dezembro de 1965).
[105] Nichols (2010) identifica modos do documentário que correspondem, a diferentes momentos históricos na evolução de uma forma. Com especial atenção para não sobrepor mecanicamente "modo" e forma estilística. O conceito de voz surge para

entrevista. Em suas palavras, “no documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema. As entrevistas são uma forma distinta de encontro social” (NICHOLS, 2010, p. 160).

Como destacamos no segundo capítulo, em um período de crescente convergência de métodos e meios, havia a necessidade de distinguir a entrevista científica, notadamente praticada na Psicologia Social, da entrevista realizada na imprensa, rádio, cinema e televisão. Como descreve Morin (1965, p. 59), “a diferença aparece na natureza da informação. A pimeira enquadra-se num sistema metodológico, hipotético e verificador, já a segunda obedece às normas jornalísticas e frequentemente tem um fim espetacular”.

Ainda segundo Morin, com o desenvolvimento das enquetes de opinião nos Estados Unidos, as entrevistas como método se intensificam, sobretudo com o desenvolvimento da Psicologia Social. Entre 1940-45, surgem dois grandes ramos da entrevista: aquela apoiada em questionários, com amostras representativas da população e, portanto, com vistas a um resultado estatístico servindo a interesses comerciais, partidos políticos, órgão de informação e governos; e, do outro lado, a entrevista intensiva, comum nas correntes de pesquisa de motivação e comportamento do consumidor.

Tanto uma como outra têm características particulares, oferecendo maior ou menor liberdade ao pesquisador ou ao pesquisado. De qualquer forma, a entrevista se funda sobre a palavra – “a mais duvidosa e rica das fontes” (MORIN, 1965, p. 62). Quanto mais livre a entrevista, maior a dificuldade do pesquisador em decifrar o entrevistado. Para o primeiro, é colocada em xeque sua capacidade de transformar dados científicos em “um documento humano em bruto”, pois

> no que concerne às questões de opinião e de convicção, a consciência fraqueja gradualmente na medida em que se penetra na motivação. (...). Interrogado sobre o porquê de suas opiniões, o entrevistado oferece apenas os sistemas de racionalização que ele secreta em resposta à investigação. (...) tudo na entrevista depende de uma interação pesquisador-pesquisa, pequeno campo fechado aonde se vão confrontar ou se associar gigantescas forças sociais, psicológicas e afetivas. (IBIDEM, p. 63).

Nichols (2007), por sua vez, destaca que a entrevista, em seu sentido mais básico,

> atesta uma relação de poder em que a hierarquia e as relações institucionais pertencem ao discurso e si. Como tal, a entrevista configura na maioria dos discursos institucionais de sobriedade fundamentais, tal e como nos o temos denominado, e na maioria das instituições dominantes de nossa cultura. Michel Foucault[106] fala em profundidade da entrevista paciente-cliente na

---

trabalhar os diferentes modos de documentários, muitas vezes sobrepostos em uma mesma narrativa fílmica. (RAMOS, 2010, p. 13).

[106]FOUCAULT, M. (1980). *The history of sexuality*. Vol. 1. Vintage, New York.

> área de ajuda social, em especial na terapia sexual, que tem sua origem na prática religiosa da confissão. (NICHOLS, 2007, p.82).

Recapitulando, por áreas:

> Na antropologia, a entrevista é o testemunho dos informantes nativos que descrevem o funcionamento de sua cultura a uma pessoa que reescreverá sua narração em um discurso de investigação antropológica. A televisão tem dado lugar a um gênero conhecido como *talk-show* ou programa de entrevistas informais. No jornalismo, trata-se da conferência de imprensa e da entrevista como tal e, no trabalho policial, o interrogatório. No direito, nos encontramos com confissões, audiência, testemunhos e contra interrogatórios. Na educação, o diálogo socrático... (IBIDEM, p. 86).

Para Nichols, muitos cineastas contemporâneos parecem ter perdido a voz em favor de outros – personagens recrutados para o filme e entrevistados. "Formalmente, rejeitam a complexidade da voz e do discurso pela aparente simplicidade da observação fiel ou da representação respeitosa, pela traiçoeira simplicidade do empirismo não questionado" (NICHOLS, 2005, p. 50). E ainda:

> A emergência de tantos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme. (IBIDEM, p. 57).

Como veremos no capítulo seguinte, para além das entrevistas, o filme documentário mais recente incluiu estratégias de reflexibilidade, sobretudo nos domínios da Antropologia e Sociologia, onde os pressupostos estéticos e epistemológicos são mais visíveis. Ou seja, deixam explícito o que o documentário foi o tempo todo: "uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a "realidade"(IBIDEM, p. 49). Não que a entrevista seja uma prática menos valorizada, ela "é um problema na medida em que os cineastas decidem entrevistar personagens com os quais concordam – o que gera um senso mais uniforme e menos dialético da história" (IBIDEM, p. 62).

4. INTERFACES DO AUDIOVISUAL NAS CIÊNCIAS

4.1. Sociologia do Audiovisual

Muitas das questões que motivaram esta investigação não são inéditas e foram objeto de inúmeros artigos e publicações, pautadas por indagações como as de Luc de Heusch (1962), que introduzem "Cinema e Ciências Sociais – Panorama do Filme Etnográfico e Sociológico[107]":

> Como e quando o cinema veicula a imagem autêntica da realidade social? Quais são as exigências particulares da investigação sociológica? Isto que as ciências sociais procuram apreender e definir por técnicas complexas pode ser captado pelo cinema? De que modo? (HEUSCH, 1962, p. 10).

Todas estas questões demandam respostas matizadas[108], pois, no fundo, levam a outras, ainda mais profundas: "De que cinema? De qual verdade falamos?" (IBIDEM). Ao se colocar a tarefa de inventariar a produção cinematográfica mundial e selecionar supostos filmes sociológicos, Heusch conclui, honestamente:

> De que Sociologia se trata? A noção desta disciplina é difusa e variável de acordo com a tradição científica de cada local. (...). Não se trata, por outro lado, de uma mania desesperada, esta, de nossa época, de catalogar, organizar em categorias arbitrárias, o magma confuso de ideias, de valores morais, de pesquisas estéticas com as quais se nutrem, por sua vez, com avidez extraordinária estes complicados artistas que são os criadores de filmes? O que vem fazer aqui o pesquisador científico? Ele não estaria enganado em embarcar nesta aventura cinematográfica, tão longe de seus procedimentos tradicionais? Arrisquemos esta viagem (....) com o cientista e o artista, e tentemos encontrar uma linguagem comum...(IDEM, 1962, p.9).

Em 1987, um grupo de professores e pesquisadores interessados na incorporação do audiovisual nas Ciências Sociais reúne-se por iniciativa de Anne Guillou e de Monique Haicault. Este encontro, somado a outros dois, abril de 1988 e abril de 1989, resultou em três publicações[109]. Os objetivos listados pelos pesquisadores são:

> **a)** intercambiar práticas de pesquisa colocando em questão a metodologia da imagem e do som a fim de enriquecer o conhecimento para generalizar e transmitir esta nova metodologia em Ciências Sociais. **b)** aprimorar as

[107] *Cinéma et sciences sociales: Panorama du film ethnographique et sociologique par Luc de Heusch*. Ateliers de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation la Science et la Culture (UNESCO), place de Fonrenoy – Paris, FR. 1962. 106 pg.

[108] Do francês: "Toutes ces questions étroitement imbriquées appellent chacune une réponse nuancée." (Tradução nossa).

[109] *Cahier n° 1 Pratiques audiovisuelles en Sociologie (*Avril1987, LERSCO Nantes), Cahier n° 2 La parole dans le film (Avril 1988 LEST Aix en Provence) Cahier n° 3 La caméra sur le terrain (Avril 1989 Vaucresson).

> competências técnicas dos praticantes com ligação com os conteúdos das tecnologias de informação e de comunicação levando em consideração as exigências científicas. **c)** contribuir para o desenvolvimento nos meios científico de uma política de subsídios para produção e difusão dos documentos audiovisuais (valorização da pesquisa), que deverá conduzir ao reconhecimento destas obras como produção científica nos colóquios e congressos nacionais e internacionais. **d)** Organizar um banco de dados de imagem e som para enriquecer as aproximações comparativas e longitudinais (dados sociais historicizados) e divulgar os conteúdos na forma de Cadernos[110].

Em um dos artigos[111], Jean Pierre Sardan (1987) aponta duas grandes funções do audiovisual na Sociologia: 1) é componente de um produto final que resulta em escrita (livro, relatório, artigo) – ou seja, o audiovisual é componente do processo de investigação. 2) O audiovisual é o produto final a ser divulgado.

Dependendo das intenções da pesquisa/pesquisador, estas duas funções podem se combinar. Sardan acredita que o ponto crítico do uso do audiovisual no processo de investigação é o tratamento das informações recolhidas. O documentário sociológico que tenha por finalidade um público deve incluir as etapas de concepção de uma sinopse, dos planos de filmagem, etc. Em suma, é preciso dispor de um método de exploração e tratamento dos dados. Em suas palavras:

> Há um contraste evidente entre a massa de informação que o vídeo permite estocar e a utilização científica efetiva que nós realizamos, entre os discursos exagerados dos méritos da "câmera-caneta" ou engrandecendo as potencialidades do audiovisual para coletar os dados e o mínimo de esforço para procedimentos de tratamento destes dados (SARDAN, 1987, p. 20).

Para esta tarefa de análise, Sardan acredita que somente disciplinas específicas seriam capazes de se debruçar sobre um corpus audiovisual, entre elas as diversas formas da semiologia da imagem. No entanto,

> a construção de um corpus de análise limitado, com tratamento metódico pré-estabelecido não é, talvez, a única maneira de utilizar os dados audiovisuais. O vídeo pode ter um papel de "observação". Ir até o campo de pesquisa com uma câmera provoca um efeito no "observado" – particularmente em uma situação de entrevista. Geralmente, a câmera causa um sentimento de importância – é uma estratégia pública de abordagem. (...) A filmagem tem, então, como objetivo principal, não a análise, mas a comunicação. (IBIDEM, p. 23).

---

[110] Introdução aos cadernos. RESEAU NATIONAL PRATIQUES AUDIOVISUELLES EN SCIENCES SOCIALES. s/d.

[111] "Methodologies Problematiques em Audio-Visuel de Sciences Sociales: du Traitement de Corpus aux Strategies de Réalisation". In: *Pratiques Audio-Visuelles em Sociologie*. Actes de la Rencontre de Nantes, Avril, 1987.

Sardan conclui que muitos pesquisadores das ciências sociais encaram o audiovisual não como um meio a serviço de um objetivo não-audiovisual, mas como um objetivo em si. Quando a função do audiovisual é ser um produto final com um público destinado, apresentam-se outros problemas: qual é o gênero do material? Qual é o mercado? Como divulgar? Quais são as estratégias de produção? Quem é o sujeito do filme? As perguntas que movem um documentarista são diferentes das perguntas de um sociólogo que é movido pelo campo de pesquisa em que deverá construir seu objeto. Então como será a interação com os sujeitos? Quais serão as estratégias?

Tornar a presença da câmera invisível nos casos em que exista a observação participante e certa familiaridade no ambiente, pode servir a casos de captação de rituais e cenas do cotidiano. Outra opção é incorporar a câmera à ação como se ela fosse uma personagem – como no caso de uma entrevista. Esta última, por ser uma situação provocada e padronizada é tomada, por Sardan, como uma interação estereotipada. Há, também, a possibilidade de usar, de forma sistemática, técnicas de reconstituição. Nestes casos, há intervenção autoritária do realizador que dirije a cena e que refaz uma encenação - porém, filmada como reportagem, sem a direção do ator.

Estas estratégias podem ser combinadas com uma clara hegemonia de uma sobre a outra ou, ainda, misturadas empiricamente – de forma inconsciente. Após enumerar as metodologias problemáticas do audiovisual nas ciências sociais, Sardan chama atenção para um último ponto: "o audiovisual sociológico parece ser menos estruturado por "ortodoxias" e mais por "clichés". Abrir uma gama de possibilidades expressivas do audiovisual sociológico, seja talvez, lutar contra os clichés sem cair nas ortodoxias". (IBIDEM, p. 31).

Monique Haicault[112] (2002, 1987), por sua vez, acredita que uma metodologia da imagem deve forjar suas próprias regras de coleta de dados audiovisuais, seus códigos de análise e de interpretação, a fim de dar um sentido sociológico àquilo que é observado e registrado. Para isso, precisamos ser vigilantes, ter senso epistemológico, no sentido de interrogar as categorias de coleta de dados visuais, na pesquisa sociológica.

Em um projeto científico, a imagem pode preencher diversas funções. Haicault distingue três: **1) é** fonte de dados de entrevistas e análise do tipo verbal com as mesmas exigências e critérios de quaisquer dados qualitativos; **2)** quanto aos dados visuais, é preciso construir as seguintes categorias: **a)** eles tornarão visíveis impressões sobre o corpo – gestos, posturas **b) revelarão** a encenação, os objetos de cena **c) apresentarão** noções de

[112] Doutora em Sociologia, professora na Universidade de Toulouse.

temporalidade: duração, ritmo, fluxo de presença/ausência das figuras sociológicas dos atores em espaços urbanos, de trabalho, vida doméstica, da vila, do bairro; **3)** as imagens tomam, seja na forma de um documentário ou "artigo-filme"[113], plenamente uma função de comunicação para se tornarem uma ferramenta de transmissão social. (HAICAULT, 2002).

Para conceber uma possível análise destas categorias, Haicault faz uma relação da Sociologia da Imagem com os estudos de Comunicação Social da Escola de Palo Alto. A escolha deste grupo justifica-se pelo fato de seus pesquisadores terem construído uma abordagem holística e interativa da comunicação que se baseia no corpo, mais precisamente no corpo como linguagem (BATESON, 1981[114] *apud* HAICAULT, 2002). Ou seja, considera-se a comunicação humana em múltiplos canais: som, letra, palavra, tom, sotaque, gestos, corpo parado, postura, posição, olhares, sorrisos, mímicas, tiques – *um todo* integrado, não fragmentado. Como vimos no primeiro capítulo, Bateson e seus pesquisadores, pluridisciplinares, afirmaram que o corpo, a consciência e o espírito estão presentes na comunicação humana e esta não poderia se reduzir em uma única linguagem.

4.2. Questões de gêneros e minorias

Como já destacamos no capítulo dois, as décadas de 1960 e 1970 foram explosivas em novos temas e questões como o movimento de liberação da mulher, os direitos de gays e lésbicas, o meio ambiente, etnicidade, raça, classe e nacionalidade, entre outros (NICHOLS, 1997).

Monique Haicault cita como exemplo seu trabalho *La vie en deux*. Nesta obra, como realizadora, ela colocou em evidencia não só a "conciliação acrobática das virtuoses da vida a dois" (HAICAULT, 2002, p. 535), como também o espaço organizado pela disposição dos objetos. Na sua visão, o espaço doméstico, seja o quarto das crianças, a cozinha de um mecânico, ou o quarto de uma cidade antiga, releva a orientação da política urbana, pois "o tempo se inscreve socialmente e visualmente nos rituais" (IBIDEM, p. 536). Em uma de suas análises, a partir das imagens, Haicault (1987b, pp. 60-61) infere a divisão espacial sexual na divisão do trabalho:

> As donas de casa ocupam um canto, frequentemente na cozinha, na sala de jantar ou na garagem(...).Os homens se instalam e ocupam uma cômodo, um atelier. Por exemplo, um polidor de talheres, um eletricista. As mulheres que trabalham em casa marginalizam, elas mesmas, a sua atividade. É o caso da

[113] Do francês "article-vídeo".
[114]BATTESON, G. et al. *La nouvelle communication*. Paris: Ed. duSeuil,1981. (Collection Points).

> *maroquinière*. Os homens expressam, por mais de uma vez, sua identidade no trabalho mesmo exercendo-a "em casa".

Logo, a sociologia do audiovisual produz documentos visuais e sonoros apoiados em uma pesquisa e categorias prévias. Os vídeos não contam um evento, como faz o documentário ou uma reportagem. Também não ilustram um discurso, como os documentários sociológicos, em tom didático, do pós-guerra. A sociologia audiovisual atual

> não demonstra, ela arrisca mostrar. Ela busca transmitir outro olhar sobre o mundo cotidiano. Em um corpo a corpo com as imagens, os sons, os signos, em busca também de uma linguagem no estado da cultura da imagem, ela busca quebrar os pressupostos sociais, morais, religiosos, disciplinares (HAICAULT, 2002, p. 536).
> .

No encontro de 1987, Haicault já havia firmado sua postura: a utilização do audiovisual renova as metodologias das Ciências Sociais. Os debates que opõem métodos qualitativos e quantitativos são estéreis. O que deve estar em causa é como a complexidade do social impõe metodologias plurais e diversificadas de acordo com os pontos de ataque do objeto.

O mais importante não é tornar o audiovisual uma técnica apenas para se ver, mas sim exercer vigilância sobre esta nova ferramenta. De forma geral, os pesquisadores estão mal preparados para se investirem na produção de audiovisual científico. É preciso conhecer os domínios da comunicação social - teoria e prática -, as ferramentas, as linguagens, os campos socio-políticos e jurídicos desta disciplina. (HAICAULT, 1987).

Figura 35 - Cena de *Colette Mécanicienne en Maroquinérie* (Monique Haicault, 1989) em coprodução com Institut national de l'audiovisuel , Société d'édition et de programmes de télévision .

A pesquisadora britânica Ruth Holliday (2004) dedica-se aos estudos de gêneros, sexualidade, classe, corpo e cultura popular com foco nas construções visuais, representações

e performances das identidades sexuais ao longo do tempo e espaço. Em uma de suas investigações, Holliday utilizou “diários em vídeo”[115].

Foram produzidos, ao todo, 50 vídeos-diários. O objetivo era explorar as nuances da *queer identities*[116]. A pesquisadora escolheu este método para proporcionar aos participantes posturas mais ativas e reflexivas sobre suas próprias identidades em uma cultura heterossexista e que gira em torno da expressão "estar no armário" (*the closet*). A pesquisadora forneceu um kit com uma câmera, tripé e duas fitas em branco, por dois meses com liberdade para gravar e desgravar, ou seja, os participantes estavam livres para editar seu cotidiano.

Figuras. 36 e 37 – Cenas dos diários dos participantes. Há ênfase na exibição das preferências, gostos, com foco em objetos pessoais.

A cientista social Diana Rose (2011), também estudiosa de novas metodologias para investigar representações sociais, desenvolveu um método específico para análise de cenas de programas de TV. Rose considera a linguagem audiovisual “um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequências de cenas e muito mais” (ROSE, 2011, p. 343).

Para a pesquisadora, é indispensável considerar esta complexidade quando se empreende uma análise; no entanto, toda análise resulta, inevitavelmente, em uma simplificação. Em suma, não há “um” modo de coletar e decodificar que seja “verdadeiro”. Para esta autora, cabe aos pesquisadores tornarem explícitas as técnicas empregadas para selecionar, transcrever e analisar os dados. Por outro lado, caberá ao leitor julgar a análise empreendida. Afinal, “um método explícito fornece um espaço aberto, intelectual e prático, onde as análises são debatidas” (IBIDEM, p. 345).

---

[115] Do inglês: *Video diaries.* (tradução nossa).

[116] Esta teoria pode ser definida como uma crítica absoluta ao que é “natural” em termos de sexualidade. Procura-se desconstruir as noções binárias de homem-mulher, gay-hétero. A metodologia *queer* combina métodos que são frequentemente expressos como estando em desacordo com os outros e se recusa à compulsão acadêmica no sentido de coerência disciplinar. (HALBERSTAM ,Judith. *Female Masculinity*. Duke Univestity Press, 1998).

Na investigação de Rose, seu método foi delineado especificamente para analisar representações da doença mental na televisão britânica. O processo foi composto de: **1)** seleção dos programas com o critério "o que é apresentado em tempo nobre"; **2)** o tempo para registrar - oito semanas em dois canais populares no início do verão de 1992 (BBC1 – British Broadcasting Corporation) e ITV (Independent TV); **3)** Destaque de expressões empregadas nos programas, tais como: "você é muito louco", "ela está louca de amor", "doido varrido" e as mudanças de câmera – onde cada tomada (*take*) é uma unidade de análise.

Rose enfatizou a dimensão visual com a consciência de que é impossível descrever tudo que está na tela. Uma de suas hipóteses iniciais: as pessoas mentalmente perturbadas são fotografadas diferentemente daquelas que não são diagnosticadas do mesmo modo. Foram consideradas, então, disposições de ânimo representadas através da iluminação, como, por exemplo, fotografias sombreadas e música misteriosa sendo vistas como algo perigoso que deve ser ocultado.

No Brasil, publicações recentes[117] divulgam os avanços de encontros e debates da Associação de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs), incluindo também mostras, oficinas e mesas redondas organizadas pela Associação Brasileira de Antropologia. Bianco (1998, p. 11) ressalta o interesse crescente dos pesquisadores brasileiros pela linguagem visual, o que é, em sua opinião, "uma resposta à falência de paradigmas positivistas e à importância da mídia na vida cotidiana". Entre os grupos de trabalho[118] do Congresso Nacional de Sociologia, destacam-se: "Novas Sociologias: pesquisas intersecionais feministas, pós-coloniais e queer"; "Sociologia do conhecimento e metodologias qualitativas" e "Sociologia e Imagem".

4.3. Antropologia Visual e Fílmica

A Antropologia e a Sociologia têm um percurso de conflitos e indecisões nas oscilações entre o abstrato e o descritivo, o narrativo e o estético, o factual e o interpretativo. Pesquisadores e escolas dividem-se quanto aos modos de fazer suas pesquisas e quanto à forma de expor os resultados. (BARBOSA, CUNHA, 2006).

---

[117]Para citar algumas: BARBOSA, A; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. (orgs.). *Imagem-Conhecimento. Antropologia, Cinema e outros Diálogos*. Campinas: Papirus, 2009; BIANCO, F. Bela; LEITE, Míriam L. M (orgs.). *Desafios da Imagem : Fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais.* Campinas, SP : Papirus, 1998 ; *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UFRJ), publicação semestral editada desde 1995.

[118] XVI Congresso Brasileiro de Antropologia. 10 a 13 de setembro, Salvador (BA). Disponível em http://www.sbs2013.sinteseeventos.com.br/texto.php?id_texto=46. Acesso em 03 de agosto de 2013.

Não há decisão definitiva quanto à legimitidade do que seja o conhecimento científico nas Ciências Sociais. No entanto, é ponto pacífico o emprego de recursos não convencionais, como o registro de som e imagens, para investigar fatos, modos de vida; mesmo o relato de forma literária com detalhes do viver social e excesso de intimidade pode levar ao descrédito.

Martins, Eckert, Caiuby (2005), em coletânea de relatos, citam as obras do antropólogo americano Oscar Lewis[119] (1914-1970) sobre os migrantes rurais radicados nas grandes cidades do México e migrantes porto-riquenhos nos Estados Unidos. Até hoje a comunidade científica permanece em dúvida sobre o caráter científico de suas obras, consideradas como "intensas novelas".

De qualquer forma, a constituição de um campo da disciplina antropológica que trate da incorporação da imagem nas pesquisas, como vimos nos capítulos anteriores, vem sendo discutida há pelo menos 40 anos. As facetas que pautam esta discussão são: **a)** a imagem (cinema, vídeo, fotografia) como uma questão de método; **b)** a imagem pensada como artefato cultural, passível de se transformar em objeto da Antropologia; **c)** a linguagem audiovisual como caminho possível para elaboração e divulgação dos resultados de pesquisa; **d)** a imagem em si como subsídio para uma discussão epistemológica da prática antropológica. (BARBOSA; CUNHA, 2006).

Existe, também, uma longa discussão sobre a pertinência ou não da denominação de *filme etnográfico*. De forma geral,

> essa categoria é pleiteada por antropólogos que realizam filmes e vídeos em suas pesquisas e sentem necessidade de distinguir essa realização das empreendidas pelos meios de comunicação de massa ou mesmo por cineastas e jornalistas, que atuariam orientados por objetivos diversos do projeto antropológico. (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 51).

Jean Rouch (1917-2004) considerava a antropologia e o cinema disciplinas indispensáveis uma a outra. Como frisamos em capítulos anteriores, a tecnologia (câmera 16mm) abriu campo para os pesquisadores sociais. Estes passaram a tentar compreender a especificidade da nova linguagem. Nas palavras de Rouch:

> Assim começou um diálogo difícil, mas também fértil entre a arte cinematográfica e a pesquisa científica: um dos resultados mais convincentes na instrução à introdução às técnicas audiovisuais dada no Laboratório Audiovisual da *École Pratique des Hautes Études* em Paris foi mistura paradoxal de etnógrafos e cineastas; os pesquisadores começaram a aprender a língua do cineasta, e os cineastas começaram a adquirir a exigência do pesquisador. (ROUCH, 1969, p. 8).

[119]Publicou os livros *The Children of Sanchez* (1961), sobre a vida num bairro de lata da Cidade do México, e *La Vida* (1966), sobre uma família porto-riquenha.

Para Jorge Bodanski, o cinema de Rouch ligava uma estética documental a uma preocupação de análise social[120]. No documentário *Subvertendo fronteiras*[121], Rouch fala sobre sua motivação em usar a câmera e descreve seu processo de filmagem:

> Era impossível descrever no papel, impossível fotografá-lo. Era preciso filmá-lo em cores e som. Este foi o ponto essencial que me levou a utilizar o cinema. (....) Um filme não se escreve – há o roteiro, claro, mas, sobretudo, um filme é feito para se ver e se ouvir. É preciso esperar o momento em que o filme irá nascer"[122].

Vale destacar, ainda, uma limitação técnica que foi incorporada ao processo de realização de Rouch: a obrigação de parar a cada vinte e cinco segundos para trocar o filme[123] tornou-se uma pausa obrigatória para a reflexão e elaboração da *mise-en-scène*.

Figura 38 - Jean Rouch - Bastidores do filme "La Chasseau Lion à l'arc" (1967).

Figura 39 - Os caçadores se preparam para a filmagem.

No ano seguinte do festival do filme etnográfico em Veneza (1971), Rouch organizou um centro dedicado integralmente aos estudos das relações entre imagens animadas e as Ciências Sociais: o FRC- *Formation de Recherches Cinémathographiques* (Paris X – Nanterre). Em 1976, é criado[124], na mesma universidade, um doutorado em cinematografia. Com esta incursão no ensino universitário de pós-graduação, tem início uma nova disciplina: a "Antropologia Fílmica".

---

[120]No entanto, "fazer cinema querendo retratar alguma coisa da realidade brasileira era um ato político e de risco. No Brasil, o cinema verdade não entrou como uma forma estética ou curiosidade tecnológica. Entrou como uma necessidade política de fazer o Brasil falar, pôr para fora, era aquilo que sendo proibido, estava abafado". Comunicação oral em *Subvertendo fronteiras* (2000).

[121] Quando Jean Rouch visitou o Brasil em agosto de 1996, participantes do grupo de antropologia visual da Universidade de São Paulo realizaram uma ampla entrevista que, dois anos mais tarde, serviria de base para o documentário, assinado pelos antropólogos Ana Lúcia Marquez Camargo Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. O filme é um panorama da obra e do pensamento de Jean Rouch e conta, ainda, com trechos de seus filmes e depoimentos de antropólogos e cineastas brasileiros.

[122] Do francês : « Il faut attendre à le moment lá où le film va naître dans la cámera » – comunicação oral em *Subvertendo Fronteiras* (2000).

[123] A câmera utilizada era uma Bell &Howell 16mm.

[124] Por iniciativa de Jean Rouch e George Astre, historiador de cinema.

Diferente da Antropologia Visual, que se refere a todos os aspectos iconográficos da vida das sociedades, a Antropologia Fílmica define aquilo que diz respeito às imagens animadas, ou seja, o cinema, qualquer que seja o seu suporte (BANKS, MORPHY, 1999, p. 5 [125] *apud* FREIRE & LOURDOU, 2009).

Os estudos do FRC tiveram inúmeros desdobramentos e aplicações em diversos campos, no Brasil e no exterior. A despeito das múltiplas interpretações, o legado de Rouch é a "Antropologia Partilhada". Freire e Lourdou (2009) a compreendem como uma noção metodológica:

> a tentativa de abolir a distância entre o pesquisador e o pesquisado e colocá-los em pé de igualdade. Mais do que sublinhar os laços de cooperação que unem o pesquisador-cineasta e as pessoas que são objeto da pesquisa ou dela participam, ela afirma o papel propriamente ativo desses últimos na investigação. O status tradicional de simples objeto de estudo é agora deslocado ao de coprodutores ou, antes, de coautores, assim influenciando e orientando diretamente, para não dizer dirigindo, a elaboração do trabalho do pesquisador. (FREIRE & LOURDOU, 2009, p. 14)

O diálogo e a franqueza são a tônica desta metodologia. A câmera é um instrumento visível, diferente do lápis/caderno que sugere uma observação silenciosa, anotações particulares, misteriosas, ocultas. As imagens são mostradas àqueles com quem foram negociadas para sua apreciação. Esta prática implicaria, no caso da captação de um grupo, em uma reflexão coletiva sobre a situação, um exercício de memória, crítica e ajustes de perspectivas. Já nas disciplinas escritas, em sua ordenação textual, as condições são raramente conhecidas ou controladas. (PIAULT, 2002).

Para os pesquisadores da Antropologia Fílmica[126], o filme tornou-se o equivalente ao caderno de notas. Uma vez que as imagens são recolhidas, mesmo que imperfeitas do ponto de vista técnico, elas permitem, ao pesquisador, corrigir falhas de memória, tão comuns nos atalhos das anotações. Ao se deparar com o que filmou, o pesquisador é levado a (se) observar e mesmo a questionar sobre a maneira como observa e como filma. "Não seria esse, se não o principal, um dos mais importantes papéis dos filmes etnográficos nos dias de hoje, *reeducar o olhar*(...) inclusive do pesquisador?" (FREIRE & LOURDOU, 2009, p. 21).

Annie Comolli (2009) enumera algumas implicações metodológicas e técnicas que a introdução dos meios de registro audiovisual trouxe à pesquisa antropológica. Desde que o pesquisador teve acesso a materiais leves, fáceis de manejar e discretos, o filme tem assumido um papel central em suas buscas. Sem depender de financiamento externo, as filmagens

[125] *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/ London: Yale University Press, 1999.
[126] Claudine de France e outros. (Paris X, Nanterre).

obedecem apenas à ordem da pesquisa. O antropólogo é, ele mesmo, "cineasta-filmador", ou seja, não somente realizador, mas igualmente operador de câmera.

Sobre a possibilidade de o pesquisador unir-se a um grupo especializado (Cinema/TV), para Comolli, a inserção de cineastas profissionais no meio observado traz algumas dificuldades. Geralmente por questões financeiras, os profissionais do cinema só podem estar em campo geralmente pouco antes da filmagem. Desta maneira, este grupo é "raramente beneficiado com uma inserção profunda junto às pessoas filmadas". (COMOLLI, 2009, p. 28).

Como a equipe técnica é composta por três ou quatro pessoas, a integração torna-se mais difícil. A união do pesquisador "ao grupo que filma" pode trazer-lhe um novo status frente ao grupo estudado. Sendo assim, Comolli defende a *auto-mise enscène* – o pesquisador é autônomo em suas escolhas, pode improvisar diante das situações, e, posteriormente, analisar com mais facilidade seus registros. Um ponto relevante neste caso: a gravação com uso de tripé torna mais difícil a instauração de uma proximidade física e psicológica entre filmador e filmado e, por outro lado, a filmagem com a câmera na mão assegura uma mobilidade real do cineasta da mesma forma que uma proximidade afetiva com as pessoas filmadas. Enfim, o pesquisador assume-se como

> um homem total que observa outros homens. Estamos então diante de uma cooperação onde cada um se entrega totalmente com sua inteligência, seu saber, sua paixão. Além do mais, o cineasta obteve o acordo das pessoas filmadas e se inseriu junto a elas (...) não é um observador neutro que não se envolveria em sua observação e olharia os outros homens como se pesquisasse insetos. No momento da gravação, é ele mesmo quem filma com a câmera na mão. Entra então em proximidade física com os pesquisados, sofre com eles o calor ou o frio, é submetido ao ritmo da ação, etc. Tais circunstâncias não incitam a uma observação distanciada (...). É assim que encontramos em qualquer filme antropológico aspectos que dizem respeito à personalidade do cineasta, bem como de seu estilo próprio. (COMOLLI, 2009, p. 35).

A etapa seguinte à captação, denominada por Comolli "descrição fílmica", consiste em

> apresentar de forma continuada, ou simplesmente de passagem, uma pessoa, um grupo humano, uma atividade ou um conjunto de atividades, um lugar, um momento, etc. Trata-se, para o cineasta, de explorar mais ou menos em detalhe os aspectos sensíveis do objeto de estudo. (COMOLLI , 2009, p. 31)

Diferente de um filme de ilustração, em que há uma tese formulada e o pesquisador retém apenas o que pode afirmar, a descrição fílmica está constantemente se alimentando de novas hipóteses, por mais que o pesquisador-cineasta as tenha previamente concebido.

> A descrição privilegia a descoberta. (...) Existe, de fato, um constante vaivém entre questionamento e observação, da mesma forma que uma aceitação da evolução possível das hipóteses. Trata-se de uma perspectiva aberta e dinâmica. (COMOLLI, 2009, pp. 33-34).

Caiuby (2010) expõe algumas tensões no campo da Antropologia Visual/Fílmica. Os primeiros estudiosos a se dedicar de forma sistemática à realização de filmes nas mais diversas áreas das ciências integravam o Instituto do Filme Científico (Göttingen, Alemanha). As produções constituíram a *Encyclopaedia Cinematographica*, que tinha como objetivo registrar as formas de comportamento dos seres vivos. Entre os "verbetes", figuram uma série de filmes realizados no Brasil entre 1962 e 1967. Esta enciclopédia formou uma escola que deu origem ao grupo de estudiosos da Paris X – Nanterre.

Para Caiuby, os integrantes desta escola estão ligados a uma etnografia hiperdescritiva que supõe a possibilidade de uma total objetividade. Esta posição nega que tanto os filmes quanto os textos "resultam de investigações em que a intersubjetividade é o elemento fundamental que levará a resultados discursivos ou formas de representação da realidade" (NOVAES, 2010, p. 3).

Para a antropóloga Rose Hikiji (2004, 2008, 2009), os filmes ou vídeos etnográficos são, em sua maioria, pensados como meios de interpretação da situação pesquisada ou mesmo de intervenção. Hikiji incorporou em suas pesquisas[127] a realização audiovisual como processo dialógico. Para a antropóloga, "o audiovisual é pensado como objeto sensível que afeta pesquisadora e sujeitos de formas diversas" (HIKIJI, 2008, p. 01). O filme etnográfico é o meio deste encontro.

Em suas experiências de campo com jovens participantes de projetos sociais dedicados ao aprendizado artístico, Hikiji observou que a introdução do vídeo na pesquisa antropológica tende a reforçar o processo de produção da imagem de si, do sujeito de pesquisa, e de suas reflexões sobre o mundo:

> O audiovisual é um meio privilegiado para abordar o universo sensorial e estético com o qual estão envolvidos os sujeitos pesquisados – jovens que participam ou participaram de projetos de formação em atividades expressivas, nesse caso, a música. Em imagens e sons é possível apresentar aspectos de suas manifestações expressivas nem sempre traduzíveis pela palavra: o fluxo do som, as pausas, a consonância e a dissonância, o movimento do corpo que executa um instrumento, a transformação dos sujeitos em um momento de *performance*. Filmes, lembra MacDougall

[127]Ver livro: *A música e o risco* (Edusp/Fapesp, 2006). Hikiji realizou os vídeos *Catarina Alves Costa* (2007), *Prelúdio* (2003), *Microfone, Senhora* (2003), *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006).

> (1998:49), sugerem modos alternativos de expressar a experiência sensorial e social. (HIKIJI, 2009, p. 145).

Em “Vídeo, música e antropologia compartilhada: Uma experiência intersubjetiva”, Hikiji (2009) apresenta o processo de discussão e realização de um vídeo com Alessandra C. Raimundo, jovem *spalla* de uma orquestra que participou durante cinco anos de um projeto governamental de ensino musical. Da relação entre a pesquisadora e sua interlocutora resultaram dois vídeos: “Vírus da Música” (NTSC, cor, 20 min., 2004), dirigido por Alessandra, que mostra a relação da jovem com a música e sua reflexão sobre esta relação; e “Pulso: Um Vídeo com Alessandra” (NTSC, cor, 32 min., 2006), dirigido por Rose Hikiji, que traduz a experiência da antropologia compartilhada - o encontro entre Alessandra e a antropóloga.

Figura 40 - Cena de "Vírus da Música"(2004), uma clarinetista fala da presença da música em sua vida.

Figura 41 - Cena de "Pulso, um vídeo com Alessandra"(2006).

4.4. Comunicação e Antropologia

Para Banks (2009), o envolvimento de pesquisadores e sujeitos de pesquisa resulta em projetos de pesquisa (produções) de ordem colaborativa. Casos como o de pesquisadores em comunidades indígenas que, em posse de equipamentos de vídeo, produzem documentários de contestação legal perante o Estado são exemplos deste tipo de projeto[128].

Em “Máquinas de Aprisionar o Carom”, Machado (1996) relata a experiência de Andrea Tonacci, fotógrafo e *videomaker*, e descreve um dado curioso:

> Em língua jê, *carom* é o nome que os índios canelas apaniecras do Maranhão dão às imagens e às vozes das pessoas e das coisas, sejam elas atuais dos vivos ou virtuais dos mortos que retornam sob a forma de fantasmas. As câmeras – de fotografias, de cinema e de vídeo – são entendidas pelos

[128]O autor cita a experiência do antropólogo Terence Turner com os indígenas Caiapós. (BANKS, 2009, p. 110).

> Canelas como aparelhos de captar o *carom*, aprisioná-lo dentro da máquina e restituí-lo quando necessário". (MACHADO, 1996, p. 235).

O conceito de *carom* é o pontapé argumentativo para Machado elencar uma série de questões sobre a estratégia de antropólogos colocarem câmeras nas mãos de seus sujeitos de pesquisa na esperança de obter um ponto de vista do outro – uma transgressão máxima, para Machado, já que o "objeto de investigação" poderia interrogar em vez de ser interrogado. Esta atitude, no entanto, não se dá sem problemas:

> Por que precisariam os indígenas de câmeras, microfones e gravadores? Já não têm eles os seus próprios sistemas de representação, o seu próprio repertório de sinais, as suas danças, os seus cantos, os seus objetos, os seus totens? Utilizar uma câmera começa a fazer proliferar duplos de si mesmos e dos outros, cultivar as imagens figurativas forjadas pela nossa civilização não significa, de qualquer forma, submeter-se à nossa visão? (MACHADO, 1996, p. 239)

Por conseguinte, ao fornecer um instrumental de como filmar, estaríamos também fornecendo a nossa maneira de assimilar o mundo. Para Machado, problemas desta natureza – que consideram a programação da máquina e seus códigos – não são colocados na Antropologia Visual. Sua crítica se dirige à inocência do conhecimento antropológico mediado pelas máquinas enunciadoras de som e imagem. (MACHADO, 1996, p. 240).

Neste sentido, Machado aponta duas posições: **1)** a câmera favorece uma abordagem mais imparcial e isenta de preconceitos (COLLIER JR., 1973[129], *apud* MACHADO, 1996), ou seja, o "povo realmente como ele é"; **2)** à medida em que o conhecimento antropológico começa ser mediado por imagens (fixas/em movimento), estes próprios enunciados técnicos devem se converter em objetos do enfoque antropológico, como produtos da cultura que se quer conhecer:

> Assim, não mais as imagens e sons obtidos pelos antropólogos que agora valem, nem mesmo aqueles obtidos por outros e tomados em seu valor exclusivo de registro, mas sim as imagens e os sons forjados pela própria comunidade enfocada e entendidos agora como meios com os quais essa comunidade enuncia-se a si mesma. Ao invés de uma antropologia visual, teríamos então algo assim como uma antropologia da comunicação visual. (SOL WORTH, 1985[130] *apud* MACHADO, 1996, p. 240).

Machado não sugere, contudo, que os indígenas não possam fazer uso criativo ou mesmo transgressivo dos meios audiovisuais. A questão é: a presença da câmera no cotidiano das comunidades certamente interfere na maneira de representar o mundo e de forma

---

[129] *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo, EPU/Edusp, 1973.
[130] WORTH, Sol. *Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication*. New York, Tanan.

irreversível em sua cultura, ainda mais quando este olhar se dá em um contexto de desigualdades, sobretudo econômicas.

Há casos em que a venda de imagens "etnográficas" tornou-se um modo de vida. Imagens de rituais sagrados, até então velados à exterioridade[131], encontram-se vulgarizadas, convertendo-se em estereótipos da cultura indígena. Encenados para as câmeras, os rituais são destituídos de seu significado sagrado; em suma, são um espetáculo da mídia.

O outro lado da discussão também se coloca: ao teatralizar sua cultura, os indígenas estariam afirmando sua identidade, com consciência de sua singularidade para um gesto de autodefesa e autoafirmação, em benefício de sua preservação. Nas comunidades indígenas modernas, há experiências de grupos que utilizam o vídeo como estratégia de militância face aos poderes econômico e simbólico:

> No fundo, a luta deles contra nossos modelos políticos e simbólicos exprime também uma luta que nós mesmos travamos com os nossos próprios instrumentos de representação e dominação. Quem sabe venhamos a aprender com eles a transformar essas máquinas enunciadoras em instrumentos de experimentação de novas formas de convivência e democracia. (MACHADO, 1996, p. 251).

Algumas iniciativas atuais, empreendidas por meio de editais públicos do Ministério da Cultura, levam em consideração, além do vídeo, a internet. É o caso do projeto "Índio Educa"[132], dos Pontos de Cultura Indígenas[133], da rede Índios on-line[134]e a produção do documentário "Indígenas digitais, o filme"[135], de onde extraímos o depoimento seguinte:

> o computador serve como um arco, o arco tradicional seria para caçar, pescar, defender o povo e trazer caça, trazer pesca, trazer a subsistência dos povos. E o computador também faz isso, ele faz a caçada, uma caçada virtual, a gente procura os ministérios, as ONGS e vê os projetos através da internet, a gente elabora projeto, planejado com a comunidade, elaboramos os projetos via internet, enviamos e quando este projeto é aprovado, aplicado como fonte de renda para o povo então é como se fosse uma grande caçada e o computador conectado à internet é como se fosse um arco, um arco digital. (NHENETY[136])

"E amanhã?..." indaga Rouch (1974):

---

[131]Machado (1996) cita como exemplo o ritual sagrado do Quarup dos indígenas do Parque Nacional do Xingu. A partir dos anos 1980, o ritual foi aberto para câmeras de todo o mundo.

[132]Seis indígenas universitários: Alex Macuxi (RR), Amaré Krahô-Kanela (TO), Aracy Tupinambá (RJ), Marina Terena (MS), Micheli Kaiowa (MS) e SabrynnaTaurepang (RR); construíram o site: http://www.indioeduca.org/.

[133]Itapoan Tupinambá (BA), Água Vermelha Pataxó Hãhãhãe (BA), Pankararu (PE) e no Pontão de Cultura Viva Esperança da Terra (BA)

[134]www.indiosonline.net. Acesso em 5 de julho de 2012.

[135] Disponível em: http://vimeo.com/11283052.No curta-metragem de 26 minutos, integrantes de várias nações indígenas relatam como celulares, câmeras fotográficas, filmadoras, computadores e, principalmente, a internet vêm sendo ferramentas importantes na busca das melhorias para as comunidades indígenas e nas relações destas com o mundo globalizado.

[136] Comunicação oral.

> Amanhã será o tempo do vídeo, em cores, portátil, da edição em vídeo e do replay instantâneo. Quer dizer, tempo de se juntar à Vertov e Flaherty, ao cine-olho-ouvido mecânico da câmera que poderá participar de forma tão plena que será automaticamente passada às mãos daqueles que, até agora, tem ficado em frente às lentes. Neste ponto, antropologistas não irão mais controlar o monopólio da observação; sua cultura e eles mesmos serão observados e filmados. E é por este caminho que o filme etnográfico irá nos ajudar a "compartilhar" antropologia. (ROUCH, 1974, p. 13).

4.5. Antropologia Multimedial e Hipermídia

Ao traçar uma retrospectiva sobre a Antropologia Visual, Ribeiro (2005) destaca o quanto a incorporação de novas práticas na investigação constitui um desafio tanto às instituições universitárias quanto aos estudantes/pesquisadores. A começar pelo horizonte de possibilidades, o amplo campo interdisciplinar entre as Ciências Sociais e as artes, as tecnologias e a ciência da Comunicação.

Nestes intercâmbios, os processos de produção (escrita, audiovisual, multimídia, hipermídia) podem ser simultâneos ou complementares. Se, no início, como vimos, a Antropologia enriqueceu coleções de museus, laboratórios e exposições, hoje sua pertinência envolve, a despeito de uma série de questões[137], o armazenamento e a organização de uma grande quantidade de informações, provenientes de uma multiplicidade de arquivos com facilidade de acesso.

Figura 42 - Mapa Mundi interativo dos *Archives de la Planète* de Albert Kahn[138]

Angelis (2011) e Ribeiro (2004) enumeram autores e experiências que exploram suportes como CD-ROM e adotam a chamada hipermídia etnográfica. Neste formato, a

[137]Estas questões envolvem críticas voltadas à autoridade etnográfica, exercida na relação observador *versus* observado e na tradução cultural, entre outras. Clifford Geertz (*A interpretação das Culturas*, 1973), argumenta que o conceito de cultura é essencialmente semiótico. Assume-se a cultura e sua análise não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado. Sendo assim, o trabalho do antropólogo, sua escrita, bem como a leitura de seu trabalho são instâncias de interpretação.

[138] Disponível em: http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/. Acesso em 30 de março de 2012.

tradicional etnografia expande para a combinação de palavras, vídeos, fotografias, áudio, sem ter que optar por um ou por outro, permitindo experimentar hiper-textualmente a leitura-visão-audição de uma experiência. Ampliam-se a "estrutura narrativa, a intersubjetividade, a plurivocalidade, as linearidades e a utilização pedagógica" (RIBEIRO, 2005, p. 631). E ainda:

> As tecnologias digitais e a hipermídia tornam possível apresentar todo o percurso de um investigador, articular o processo desenvolvido ao longo de décadas e conduzir a reescritas contínuas: a historicidade de uma comunidade, de um povo, de uma instituição e a possibilidade de uma infinidade de processos criativos e de interligações e de reflexão acerca desses processos (IBIDEM, p. 632).

Como exposto anteriormente, é sabido que as novas tecnologias se oferecem como campo de trocas de aprendizados e produção científica. No campo da Comunicação e da História, o HiperMemo: Acervo Multimídia de Memórias da Universidade de São Caetano do Sul (USCS) desenvolvido por pesquisadores do Núcleo de Memórias do ABC da USCS , é um exemplo de projeto que entrelaça História Oral e Memória. O acervo hipermídia é ampliado a cada pesquisa pela coleta e armazenamento de objetos variados, como documentos pessoais, impressos, cartas manuscritas cedidas aos pesquisadores. Com base nos dados, são produzidas videoentrevistas que se somam ao Acervo.

Figura 43 - Apresentador do Vídeo "Censura ao Teatro no ABC", produção dos pesquisadores da USCS.

Figura 44 - Entrevistada de um dos vídeos "Censura ao Teatro no ABC"

Sarah Pink (2006[139] *apud* ANGELIS, 2011) indica as bases do salto da antropologia visual para uma antropologia multimedial. A Internet tem motivado pesquisadores de todo mundo a pensar métodos e técnicas etnográficas móveis, multi-situadas, transculturais. Como resume Macdougall, 1998[140] (*apud* ANGELIS, 2011, p. 5), "a imagem articula emoções, intenções, sentidos que normalmente estão 'fora de quadro' nos textos antropológicos".

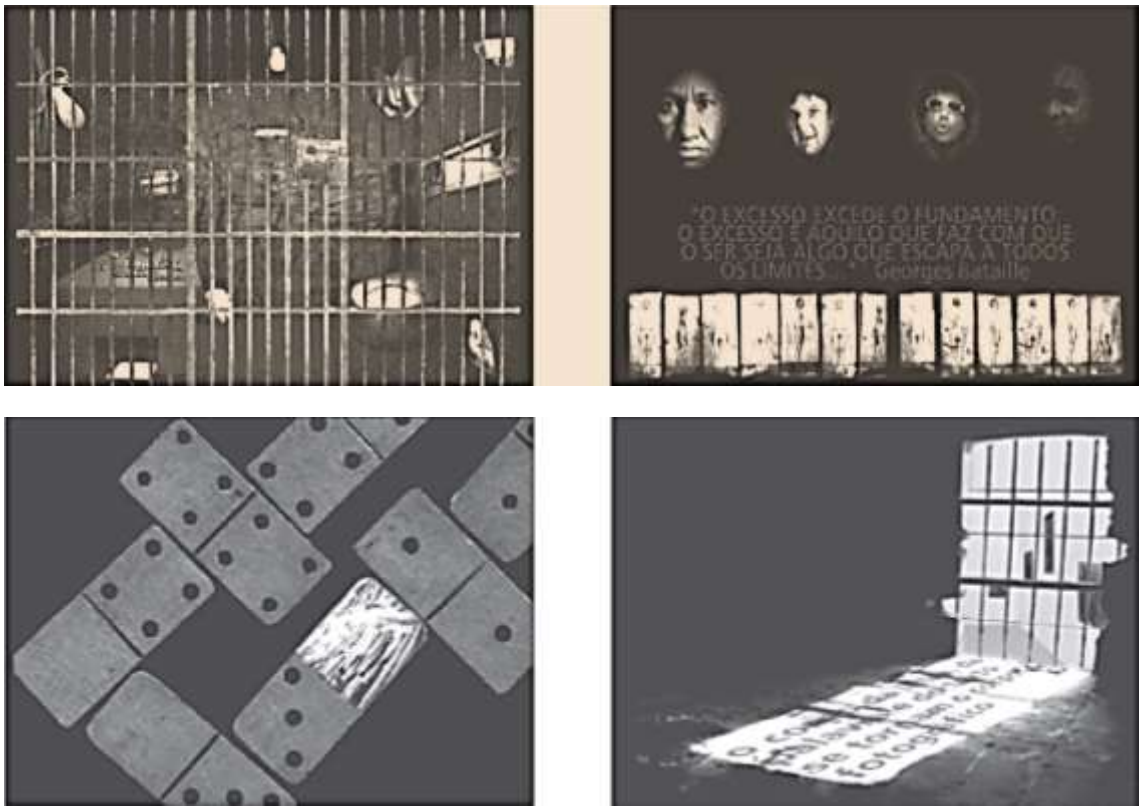
[139] *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Routledge: London, 2006.
[140] *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1998.

Kiko Goifman, pesquisador e cineasta brasileiro, se dedicou à investigação a respeito do tempo e espaço em uma instituição carcerária, as negociações sociais, as formulações simbólicas, as representações sobre o tempo cotidiano penitenciário. Posteriormente à pesquisa[141], Goifman produziu o CD-ROM: "Valetes em Slow Motion" (1998). "Valetes" se refere à expressão corrente na gíria prisional ("dormir de valetes"), e *slow motion* vem de uma noção de tempo presente na própria linguagem videográfica. Sérgio Bairon (2004) descreve e conceitua o trabalho de Goifman e de outros autores com experiências similares:

> A própria tela de acesso apresenta inúmeras metáforas teóricas: os objetos estão presos, mas podem ser acessados, o conjunto de imagens, como a exposição de faces, o vaso sanitário, o jogo de dominó, a bola de futebol, a luz e a janela, são túneis, passagens para outros lugares que, concomitantemente, saem e não saem da cela. (BAIRON, 2004, p. 123).

E:

> (...) investigar um tema, desde o início, em suas inter-relações híbridas (entre as matrizes visual, sonoro, verbal), bem como produzir ambientes híbridos a partir desta investigação, indica a possibilidade de exploração de universos sígnicos que provavelmente não seriam abordados se ficássemos somente no desenvolvimento verbal formalizado da escrita científica (BAIRON, 2004, pp. 130-131).



Figuras 45, 46, 47 e 48 - Telas de "Valetes em Slow Motion". Kiko Goifman (1998).

[141]GOIFMAN, José H. (1994). *O espaço e a morte do tempo na prisão a partir de experiência com o vídeo*. Dissertação de mestrado. Orientador: Marcius Freire Soares. Instituto de Artes (IA), Universidade de Campinas (UNICAMP), 1994.

5. METODOLOGIA

The cine eye is: I edit when I choose my subject
(from among millions of possible subjects)
I edit when I observe my subject
(making a choise among millions of possibles obervations).
Dizga Vertov

Propomos, nesta pesquisa, reconstituir um cenário amplo, histórico e social – nas interfaces Comunicação, Tecnologia e Sociedade – para assentar a visão de que a pesquisa acadêmica, expressa nas ações e produções do cientista, está imersa no vasto terreno empírico da experiência com e através das mídias.

Quando iniciamos, em maio de 2010, o Projeto de Vídeo-Entrevistas[142], tínhamos em mente algumas premissas. Em primeiro lugar, construir uma relação com nossos sujeitos de pesquisa por meio da câmera nos proporcionaria horizontes mais largos em relação ao nosso objeto, em termos de diversidade de posições/discursos, divulgação e livre interpretação. Segundo, definimos como base de pesquisa, a partir do estudo da Censura, uma proposta metodológica múltipla e pluridisciplinar. Terceiro, lidamos com modos de produção e compartilhamento de conteúdos mais viáveis e menos canônicos face à comunidade científica, pois convivemos com sistemas de registro, arquivamento e difusão de dados em escala mundial.

De modo geral buscamos, como analistas de nós mesmos, justificar o modo como planejamos, produzimos, conduzimos e tratamos os dados de nossa produção videográfica. Com o pressuposto de que uso da linguagem audiovisual, em seus variados aspectos, é convergente com os objetivos das pesquisas do OBCOM-USP, elaboramos as bases para a reflexão de nosso experimento. Esta reconstituição, por sua vez, aconteceu de forma processual – cada passo interferiu no subsequente. Descrevemos estes movimentos a seguir.

5.1. Pesquisa téorica-científica

No decorrer das disciplinas cursadas, em seminários e encontros de orientação, deparamos-nos com questões de ordem espistemológica. Nestas situações, tomamos como referências os seguintes autores: Boa Ventura de Souza Santos (2002, 2009), Wallerstein,

[142] Eixo de pesquisa: Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão no Mundo Contemporâneo.

Immanuel et al. (1996), Edgar Morin (2010, 1966); no campo da Comunicação (e/ou Estudos da Mídia, Ciências da Comunicação e Informação – CIC), contamos com Maria I.V. Lopes (2004, 1990), Roger Silverstone (2005), Daniel Bougnoux (1999, 2007), Armand e Michèle Mattelart (2001), Yves Winkin (1999,1998).

Nas reflexões interdisciplinares sobre comunicação, tecnologia, e o estatuto da imagem na sociedade contemporânea, tivemos o auxílio de Cristina Costa (2010, 2006, 2001), Nestor Garcia Canclini (2008), Giovani Sartori (2000). No que se refere exclusivamente à análise, impacto e evolução técnica dos aparatos produtores e reprodutores de imagens, baseamo-nos em W. Benjamin (2012), Martine Joly (2012, 2002), Peter Burke (2006, 2004) e François Niney (2000).

Já nos campos específicos de reflexão sobre o cinema, fotografia e documentário, tivemos a colaboração de Arlindo Machado (2007, 1997,1996), Ismail Xavier (2008, 1977), Fernão Ramos (2010, 2005) Henri A. Gervaiseau (2012) e Bill Nichols (2010, 2005, 1997). Nos entrecampos de Comunicação-Sociologia-Antropologia, percorremos as experiências e reflexões de: Rose Hikiji (2006, 2009, 2012), Sylvia Caiuby Novaes (2010, 2008, 2005), Marc H. Piault (2002) , Annie Comolli (2009), Monique Haicault (2002, 1987, 1987b), Jean Pierre Sardan (1987) e Jean Rouch (1969, 1974, 2000).

5.2. Pesquisa Exploratória

Sem a intenção de realizar um inventário ou estado da arte, mas com o objetivo de coletar experiências para nossas investigações e produções, realizamos um levantamento de grupos de pesquisa vinculados às instituições universitárias e centros de pequisa, que incorporam a produção audiovisual em seus projetos com veiculação na *web*. Esta etapa nos auxiliou na construção de referências teóricas e práticas e proporcionou mais segurança no processo de produção das entrevistas. Os *sites* dos grupos (a seguir repetidos) foram acessados no mês de novembro de 2011 e as descrições foram retiradadas das respectivas páginas.

Memória do ABC – Universidade de São Caetano do Sul.

Figura 49 – **Página do Mémorias do ABC (USCS).** http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/videos/imagens-e-narrativas-do-teatro-no-abc-paulista-de-1950-a-1980/

Imagens e Narrativas do Teatro no ABC Paulista de 1950 a 1980 é parte de uma pesquisa desenvolvida, desde 2003, no "Memórias do ABC" – Núcleo de Pesquisas e Laboratório de Produções Midiáticas da USCS. Contou com apoio CNPq para produção em vídeo do resultado de pesquisa que parte de narrativas orais de artistas do ABC.

Equipe:

Produção Executiva: Profª Drª Priscila F. Perazzo

Direção Geral: Mª Paula Venancio

Direção de Arte: Mª Paula Venancio

Roteiro: Mª Paula Venancio

Produção Geral: Mª Paula Venancio

Revisão de Roteiro: Profa. Dra. Vilma Lemos

Orientação de Pesquisa: Profa. Dra. Vilma Lemos

Profa. Dra. Priscila Perazzo

GRAVI – Grupo de Antropologia Visual da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo.

Figuras 50 e 51 – Páginas do Laboratório de Imagem e Antropologia (FFLCH-USP). www.lisa.usp.br

Desde 1995, o Laboratório de Imagem e Antropologia (LISA) abriga o GRAVI (Grupo de Antropologia Visual) coordenado pela Profª Drª Sylvia Caiuby Novaes, reunindo bolsistas de Iniciação Científica, alunos de pós-graduação em Antropologia e pesquisadores interessados em um maior conhecimento desta área da Antropologia e nas possibilidades de análise de imagens a partir de uma perspectiva antropológica.

A partir de 2005 passou a abrigar o NAPEDRA (Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama), coordenado pelo Prof. John Cowart Dawsey, que discute questões relacionadas à antropologia da performance, do drama e do ritual.

Equipe:

Sylvia Caiuby Novaes - Coordenadora

Rose Satiko Gitirana Hikiji - Vice Coordenadora

Mariana Vanzolini -Técnica Especializada em Conservação e Restauro

Paula Morgado Dias Lopes - Técnica Especializada em Documentação

Leonardo Rovina Fuzer- Técnico Especializado em Áudio Visual

Ricardo Dionisio Fernandes - Técnico Especializado em Áudio Visual

VIDEOFAU (Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

Figura 52 – Página principal da VIDEOFAU. http://www.usp.br/fau/fau/secoes/video/

O VIDEOFAU – Laboratório de Vídeo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo tem uma produção de documentários com temas relativos à Arquitetura, Urbanismo, Arte e Meio Ambiente. O VIDEOFAU é um dos mais ativos setores de produção audiovisual da USP e vem divulgando os documentários realizados com o objetivo de tornar o conhecimento produzido nesta faculdade mais acessível a toda a sociedade. Os documentários realizados pela FAUUSP são fundamentados em pesquisas de professores e alunos da graduação e da pós-graduação.

A produção dos vídeos é responsabilidade dos técnicos do VideoFAU com a coordenação dos professores. Esse conjunto de atividades constitui uma interface de trabalho para os alunos, professores e funcionários da FAU, concretizando os objetivos da Universidade – o Ensino, a Pesquisa e a Extensão. Depois de concluídos, os programas são exibidos em TVs Educativas e Públicas, como TV USP, TV Câmara, TV Senado, entre outras. Cópias podem ser adquiridas mediante solicitação por e-mail ou telefone.

Equipe:

Prof. Dr. Silvio Melcer Dworecki: Coordenador.

Antonio Gonçalves: Cinegrafista, Iluminador e Assistente Técnico

Luiz Bargmann Netto: Direção e Supervisão Geral.

Diógenes S. Miranda: Edição.

Maurício Miraglia Chaubet: Assistência de Produção.

Rose Moraes Pan: Produção e Divulgação.

OLHO – Laboratório de Estudos Audiovisuais. Faculdade de Educação (FE) - Universidade de Campinas (UNICAMP – SP).

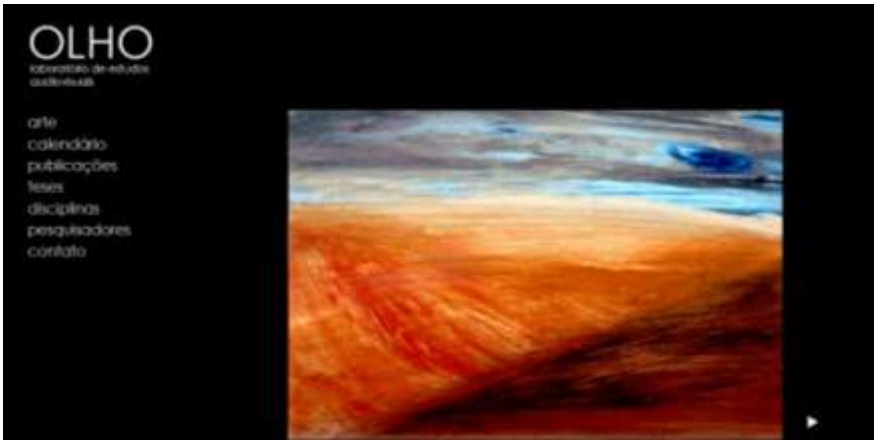


Figura 53 – Página principal do OLHO. http://www.fe.unicamp.br/olho/index.html

O Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO) da Faculdade de Educação da Unicamp vem, desde 1994, se dedicando a investigar a educação pelas imagens, vistas como formas complexas do viver cultural e social contemporâneos. Seus pesquisadores estudam a educação, o conhecimento, a linguagem e a arte como faces entrelaçadas e como produções abertas a interpretações não determinadas, fundadas no universo interdisciplinar da cultura, da arte e da ciência, tendo como uma de suas linhas de investigação a estreita relação entre cultura visual e espaço.

Grupo de Estudos Visuais e Urbanos da Unifesp – Universidade Federal de São Paulo – Guarulhos.

Figura 54 – Página principal do VISURB. http://visurb-unifesp.wix.com/visurb-unifesp

O grupo, criado em 2007, tem como objetivo mais geral analisar questões referentes ao uso da

imagem na pesquisa em Antropologia. Como objetivo mais específico nossa proposta é lidar com questões na fronteira entre a antropologia visual e a antropologia urbana. A construção da sociabilidade urbana, as práticas culturais na metrópole, a participação de grupos de jovens nessas práticas. A pesquisa com imagens e sons figura nessa proposta como grande aliada para perceber o movimento próprio à cultura. Não é apenas método, mas articulador de questões teóricas. Nossa prática se alicerça em discussões de filmes e textos, elaboração e discussão dos projetos individuais de pesquisa e realização de projetos coletivos como o "Pimentas nos Olhos" realizado desde 2009 com oficinas fotográficas.

Equipe:
Coordenação: Andréa Barbosa
Professores Associados:
Edgar Teodoro da Cunha
Ricardo Campos
Alunos de Gradução e Pós-graduação

INARRA - Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

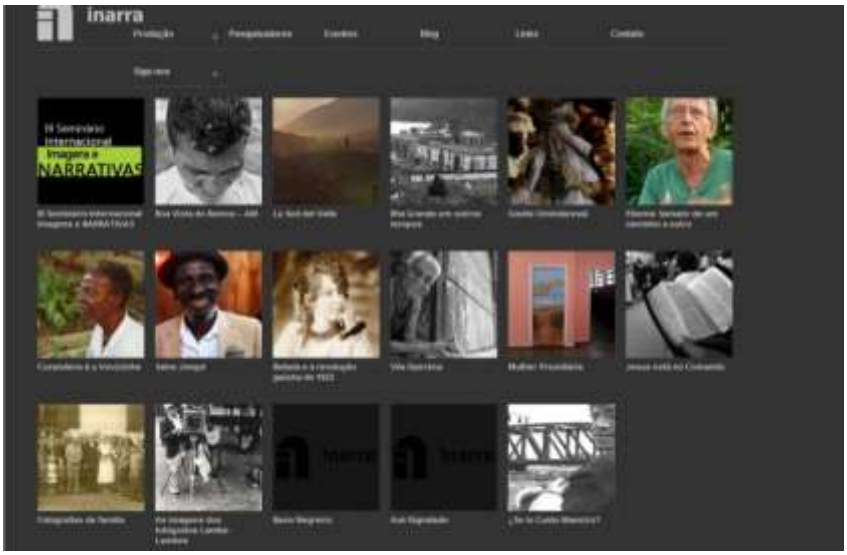


Figura 55 – Página principal do INARRA. www.inarra.com.br

O INARRA – Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ) foi criado em 1994. Desde então, vem atuando na formação de pesquisadores no campo da Antropologia Visual. Coordenado pela Drª Clarice Peixoto, o INARRA reúne estudantes de graduação, de pós-

graduação e pesquisadores diversos interessados em refletir sobre a narrativa imagética e em aplicá-la na pesquisa antropológica.

O INARRA é um Grupo de Pesquisa interinstitucional, inscrito no CNPq desde a sua criação, que procura estimular o uso de imagens (fixas e em movimento) nas pesquisas sociais, busca novas possibilidades de produção e de transmissão de conhecimento. Não se trata de diminuir o lugar da escrita no processo científico já que esta possui uma função analítica que a imagem, muitas vezes, não pode veicular. A linguagem imagética nem sempre se adequa perfeitamente às descrições profundas, às classificações minuciosas. No entanto, ela tem mais expressividade e força metafórica; ela condensa, tornando a percepção dos fenômenos sociais mais sensíveis, já que é mais alusiva, mas elíptica e mais simbólica. Sabendo que os códigos desta narrativa não são os mesmos da escrita, antes de enveredar por esse novo caminho é preciso ter claro o que se pretende aprender com as imagens e qual a sua contribuição para a antropologia. O que essas imagens expressam melhor que as palavras? Como contribuem para o enriquecimento do saber antropológico?

Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem), do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ.

Figura 56 – Página principal do NEXT imagem. http://www.nextimagem.com.br/

O Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem), do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, tem como principal objetivo estimular a reflexão sobre imagens a partir de um ponto de vista sócio-antropológico. O NEXTimagem é, eminentemente, um espaço de busca por linguagens capazes de formular novas possibilidades para veicular o conhecimento através de imagens nas Ciências Sociais. Assim, o NEXTimagem se dedica a pensar a especificidade da narrativa imagética na produção do conhecimento antropológico e avaliar suas potencialidades e limitações frente à narrativa textual. Partimos do pressuposto de que a produção imagética assume um papel produtivo e 'colaborativo' no discurso etnográfico. As imagens não são

simplesmente um modo de ilustrar ou evidenciar um texto escrito considerado propriamente como etnográfico: elas são resultados de encontros etnográficos e de perspectivas teóricas. Assim, filmes e fotos são também produções de etnografia e não, necessariamente, um produto da 'Antropologia Visual' - desta forma, entendemos etnografia no seu sentido pleno, enquanto uma maneira de representação em que se apresentam perspectivas teóricas e modos de conhecimento.

Os filmes, assim como os ensaios fotográficos, são construções de conhecimento etnográfico ao explicitarem sempre a perspectiva teórica de seu autor e, por isso, não podem ser tomados enquanto um objeto imagético isolável de uma pesquisa. Por este motivo, não tratamos da imagem etnográfica enquanto um 'gênero' com fronteiras definidas e pressupostos homogêneos - tratamos, sim, de uma dimensão da produção imagética que nos reenvia a questões cruciais sobre o modo como se produz o conhecimento na Antropologia.

Coordenação e concepção: Marco Antonio Gonçalves

Laboratório de Antropologia Social (UFRS) Banco de Imagens e Efeitos Visuais.

Figura 57 – Página Principal do Laboratório de Antropologia (UFRS). http://www.biev.ufrgs.br/

O Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV integra as novas tecnologias digitais e eletrônicas no tratamento multimidia e hipermídia de coleções etnográficas versando sobre memória coletiva, meio ambiente, cotidiano, formas de sociabilidades, itinerários, narrativas e estética urbana em sociedades complexas.

O projeto, coordenado pelas Profa. Drª. Ana Luiza Carvalho da Rocha e Profa. Drª. Cornelia Eckert, acolhe pesquisadores associados e visitantes, alunos de mestrado e doutorado assim como bolsista de iniciação científica.

NAVI - Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem (UFSC) e Grupo de Antropologia Urbana e Marítima da Universidade Federal de Santa Catarina.

Figura 58 – Página principal do NAVI (UFSC). http://navi.paginas.ufsc.br/

Responsável: Carmen Rial.

NAVISUAL – Núcleo de Antropologia Visual – UFRS.

Figura 59 – Página Principal do NAVISUAL (UFRS). http://www6.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual/

O Navisual é um projeto do PPGAS-UFRGS. Tem por objetivo desenvolver pesquisa teórico-metodológica em antropologia fazendo recurso de instrumentos audiovisuais. Consiste em um centro de pesquisa que dá suporte teórico e metodológico aos projetos e linhas de pesquisa dos professores do Laboratório de Antropologia Social a partir de um esquema de prioridades, seja com a participação direta do Bolsista IC nas pesquisas de campo, seja indiretamente, qualificando a pesquisa no que diz respeito a captação de imagens, edição e publicação da produção científica. Tem por objetivo formar

pesquisadores de iniciação na pesquisa antropológica seja na pesquisa fotográfica, videográfica ou nas novas tecnologias digitais. Estimula a pesquisa com imagem não só como estratégia de captação de dados e ilustração do contexto de pesquisa, mas na construção conceitual e interpretação da realidade social pesquisada na descrição etnográfica. O Navisual mantém intercâmbios nacionais e parcerias internacionais, participa intensamente de congressos e promove eventos divulgando a produção científica dos pesquisadores do núcleo. Tem como atividades reuniões de formação, orientações de pesquisa; cursos de formação; ateliês e oficinas semanais; organização de acervo de vídeos; organização de acervo de exposições fotográficas; montagem e coordenação da Galeria Olho Nu; exposições fotográficas; edição de vídeos de pesquisa; divulgação da produção científica.

LEPPAIS - Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som. Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Figura 60 – Página principal do LEPPAIS (UFPel).

http://www.ufpel.tche.br/ich/ich2/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=17

O LEPPAIS foi criado em 2008 como projeto de extensão permanente vinculado ao Bacharelado em Antropologia (ICH) e ao Mestrado em Ciências Sociais (ISP) da UFPel. Seu principal objetivo é a capacitação técnica e reflexiva na exploração das linguagens visuais e audiovisuais aplicadas às pesquisas sociais, o que se justifica pela importância desses registros estarem associados ao embasamento teórico desta opção metodológica, assim como à relevância desse tipo de linguagem na divulgação e restituição de produtos acadêmicos junto a amplos segmentos da sociedade. Nestes dois anos, as principais atividades promovidas pelo o LEPPAIS foram: CDROM e banners do Inventário Nacional de Referências Culturais - Produção Tradicional de Doces Pelotenses; a publicação de uma Coleção com 31 obras premiadas pelo Concurso Pierre Verger de Vídeos e Fotos Etnográficos entre 1996 e 2008 (promoção da Associação Brasileira de Antropologia); a manutenção do Grupo de Estudos sobre Corpo e Performance e do Grupo de Estudos sobre Exclusão Social; o registro audiovisual de aulas magnas (Prof. Roberto da Matta em 2008, e Profª Ellen Woortman em

2011) e de 10 aulas sobre a História de Pelotas, ministradas pelo Prof. Mário Osório Magalhães antes de se aposentar. São de sua responsabilidade atual a assessoria em imagem e os produtos finais do Projeto Saberes e Sabores da Colônia (CNPq e FAPERGS) e do Inventário Nacional de Referências Culturais sobre o Sistema Pecuário (IPHAN); a parceria com o Núcleo de Etnologia Ameríndia (NETA/UFPel) para uma Mostra de Filmes Indígenas (2011) e duas Oficinas de Imagem e Som em Antropologia (uma semestral, outra intensiva).

LAI - Laboratório de Antropologia e Imagem do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC)

Figura 61 – Página Principal do LAI (UFC). http://www.lai.ufc.br/

O Laboratório de Antropologia e Imagem - LAI/UFC, coordenado pela profa. Dra. Peregrina Capelo, do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará busca desde sua origem, em 2005, inovar e ampliar as discussões no ramo das Ciências Sociais, atentando para a importância do cruzamento dos saberes e para a produção de um conhecimento capaz de compreender e assimilar diferentes abordagens. O diálogo entre antropologia e imagem é construído de modo que a ênfase dada à imagem se faz pensamento e nos cobra olhares armados e sensíveis às várias faces e possibilidades de construção de uma mesma realidade. O LAI atualmente é formado por alunos de graduação, pós-graduação e professores universitários que juntos desempenham pesquisas, organizam encontros, produzem documentários, exposições fotográficas, museus, seminários e workshops, proporcionando experimentações imagéticas e artísticas variadas.

EHESS - L'École des Hautes Études em Sciences Sociales - Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) - Centro Edgar Morin

Figura 62 – Página Principal do IIAC: http://www.iiac.cnrs.fr/cetsah/spip.php?article2

O Centro Edgar Morin é uma das três equipes fundadoras do Instituto interdisciplinar da Antropologia do contemporâneo (l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain). O audiovisual do Centro Edgar Morin se apóia em uma celula de pós-produção: um conselho científico encarregado de examinar as demandas de serviço apresentadas: projetos, trabalhos metodológicos e atividades de ensino e formação.

A vocação central e prioritária deste núcleo audiovsiual é efetuar a edição de documentos audiovisuais científicos. Um dos projetos executados é o: "Psiquiatria, loucura e psicanálise em Cuba" iniciado durante um congresso neste país em maio de 2008. O filme tenta documentar a relação entre o campo político-ideológico e o campo de práticas psicoterapeutas a partir do recente interesse pela psicanálise pelos psicoterapeutas cubanos, pois a Psicanálise havia sido ocultada desde a Revolução.

University of Manchester - Granada Centre for Visual Antropology.

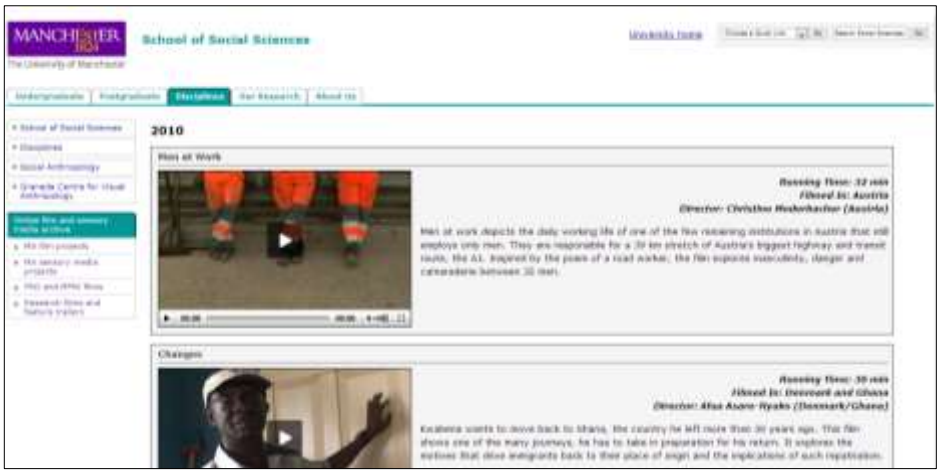


Figura 63 – Página principal do Gradada Center for Visual Anthropology

http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/disciplines/socialanthropology/visualanthropology/

O centro de Granada para Antropologia Visual está engajado no uso dos meios de comunicação sensoriais – notadamente, cinema, fotografia e gravação de áudio – baseada na prática para ensino e pesquisa social e antropologia cultural, com a sua inspiração não só de fontes acadêmicas, mas também de cinema documental e de artes visuais e sonoras. Fundado em 1987, o centro oferece uma ampla gama de programas, de cursos rápidos de verão para mestrado e doutorado. Os parceiros de equipe e pesquisa do centro estão também envolvidos em projetos de investigação, usando meios sensoriais em todo o mundo. O centro de Granada já produziu mais de 50 documentários, bem como uma ampla variedade de outros projetos de mídia sensorial.

Este breve levantamento nos permitiu visualizar diversas abordagens a partir da exibição e descrições dos projetos em curso; verificar a importância de se abrigar e registrar vários pontos de vista a respeito de um mesmo acontecimento, a necessidade de resguardar práticas culturais, sobretudo narrativas, construindo arquivos e inventários de forma sistematizada; a formação teórica e prática de pesquisadores para a fotografia e o audiovisual por meio de oficinas, atêlies; práticas de exibição, mostras e divulgação dos projetos, colóquios, seminários; e, por fim, a tentativa de diálogo com outros segmentos da sociedade que não a comunidade científica.

5.3. Produção audiovisual

Desde maio de 2010, o projeto de vídeo-entrevistas do OBCOM-USP realizou 51 vídeo-entrevistas – destas, 42 foram publicadas na web[143]. Podemos dividi-las nos seguintes grupos, de acordo com os processos e condições de produção:

"O Povo Fala": 14 entrevistas em uma linguagem de tomada de opinião em ambiente público[144];

"Palhaços": 10 entrevistas temáticas feitas junto a artistas circenses[145].

"Testemunhos": 18 entrevistas de cunho testemunhal, realizadas junto a juristas, jornalistas, professores universitários e outros profissionais, a partir de suas vivências nos Anos de Chumbo (1968 a 1974)[146].

"Colaboradores": 9 entrevistas com colaboradores e convidados dos seminários, publicações e demais projetos do OBCOM-USP[147].

Para avaliar nosso processo, levamos em consideração: **I)** as propostas teóricas e metodológicas que foram aplicadas durante a produção do OBCOM-USP, especialmente no último grupo de entrevistados; **II)** Condições de Produção na: **a)** pré-produção **b)** locação/ambiente; **c)** pós-produção; **d)** formas de abordagem/interação com os atores sociais envolvidos na produção.

Como descrevemos em LAMAS *et al* (2011), o grupo *O povo fala*[148], foi gravado no Parque do Ibirapuera em São Paulo, área de grande circulação de pessoas – o que, para a abordagem proposta, possibilitou cobrir um amplo espectro de faixa etária buscando indivíduos de diferentes segmentos sociais.

Já as entrevistas temáticas, que compuseram o grupo *Palhaços*, surgiram de uma oportunidade circunstancial de trabalhar junto ao Centro de Memória do Circo, entidade ligada à Prefeitura da cidade de São Paulo. Aproveitando um trabalho de cobertura de evento que resgatava entradas circenses, foram gravados depoimentos de palhaços. A ideia foi traçar uma linha horizontal junto aos depoimentos de um mesmo tipo de profissional. Por fim, o

---

[143] Disponíveis em < http://www.obcom.nap.usp.br/videoentrevista>. Acesso em 15 de setembro de 2013.

[144] Equipe: Cesar Bargo Perez (direção e entrevista), Robinho (câmera), Caio Lamas (câmera 2 e edição), Fátima Feliciano (produção).

[145] Equipe: Cesar Bargo Perez (direção e entrevista), Robinho (câmera), Caio Lamas (câmera 2 e edição).

[146] Equipe: Cesar Bargo Perez (direção e entrevista), Robinho (câmera), Caio Lamas (câmera e edição), Jacqueline Pithan dos Santos (produção).

[147] Equipe: Denise Ramos Gonçalves (direção, produção, entrevista), André Bueno, (câmera e fotografia), Douglas Crepaldi (câmera), Rodrigo Branco (câmera) Caio Lamas (câmera, edição e finalização).

[148] CHANTLER e HARRIS (1992) classificam esta abordagem como "O povo fala" – são entrevistas realizadas com populares sobre assuntos leves– rápidas declarações de pessoas escolhidas ao acaso, na rua, e editadas juntas. Recomenda-se, neste caso, manter a mesma pergunta e variar entre jovens, idosos, homens e mulheres.

grupo *Testemunhos* contou com pessoas cuja visão do tema é expressa de forma resoluta; foram entrevistas de pessoas que vivenciaram a censura e expressaram, em depoimentos intimistas, suas histórias.

No decorrer destas produções, percebemos que no grupo *O povo fala*, a abordagem teve contornos de uma enquete jornalística: escolher, ao acaso, pessoas para uma rápida declaração sobre um assunto, variar entre jovens, idosos, homens e mulheres com as mesmas perguntas - por exemplo, *"o que você entende por censura?"*. Neste caso os sujeitos convidados a participar do projeto pelos pesquisadores foram informados sobre os objetivos da pesquisa e autorizaram, previamente, o uso de imagem e voz.

As questões propostas, como notamos nas expressões reticentes dos(as) entrevistados(as), geraram certo desconforto. As falas são vagas, distantes do tema; as opiniões são distintas, as referências aludidas pelos entrevistados variadas e diversas, as associações da censura com fatos, impressões e valores são bastante diversificadas e o conhecimento que as pessoas demonstram ter sobre a censura muito contraditório e superficial (COSTA, 2012)[149].

De modo geral, há unanimidade em ser contra a censura – sobretudo vinculando-a à ideia do regime ditatorial em seus anos de chumbo. Ser contra esta censura – a coerção pela violência – é o valor ético unânime. Por outro lado, quando se pergunta o que é censura, vai-se para o campo da autocensura, da psicologia, mas não sobre os mecanismos da sociedade que fiscaliza a si mesma.

Figura 64- Entrevista com Tereza Casamiro Rodrigues, Parque do Ibirapuera, 2010. A entrevistada, no momento em que ouve a pergunta.

[149] *Opinião Pública, comunicação liberdade de expressão e censura*. Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura. Relatório apresentado à FAPESP, SP: 2012, p. 95

Figuras 65 e 66 - Entrevista com Matheus Jorge de Lima, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2010. A imagem em preto e branco, captada pela segunda câmera, mostra os bastidores da entrevista.

No grupo *Testemunhos*, a abordagem assumiu as características de uma produção de documentário: agendamento com o entrevistado, preparação da equipe técnica, seleção do local para entrevista – domicílio do depoente ou locação reservada. No dia da captação, houve tempo hábil para um bate-papo prévio com o entrevistado e interação constante com os pesquisadores e diretor de cena.

Com aparato de iluminação e cenários fixos, houve, em geral, poucas interrupções da fala do (a) entrevistado(a), mesmo nas paradas técnicas para operação da câmera e ajustes de áudio. Presenciamos momentos de narrativa contínua, sem rompimento do silêncio, de atenção e escuta. Foram momentos de muita intimidade e confiança – as experiências narradas continham grande carga emotiva. Provavelmente este clima não se instalaria se o entrevistado não tivesse o conhecimento prévio do projeto e de seus desdobramentos, da intenção e disponibilidade dos pesquisadores.

Figuras 67 e 68: Entrevista com a jornalista Lídia Maria de Melo. Consultório de Psicologia – Santos-SP em 18/06/11. Direção: Cesar Bargo Perez.

5.4. Condições de Produção

A equipe técnica, produtora dos três primeiros grupos de vídeo-entrevistas, foi composta por: um operador de câmera principal (técnico contratado) que fez uso de equipamento digital (gravação em DV) e também se ocupou da captação de áudio e da

iluminação; um operador de câmera secundária, com a proposta de ler visualmente o entrevistado, buscando detalhes em seu gestual; um diretor de cena que conduziu as entrevistas; um produtor para colher a assinatura do termo de autorização de uso de imagem.

Em um segundo momento, o material captado foi editado seguindo um plano de gravação. Houve também, em algumas entrevistas, inserções da câmera 2, por vezes em P/B (preto em branco). Esta ação visou quebrar a tensão narrativa, acentuar detalhes relevantes ao discurso ou ainda pontuar as quebras do vídeo, já que os depoimentos são por vezes desmembrados em subvídeos de até 10 minutos de duração, com formato para a *web* (extensões: .wmv ou .mp4).

Como relatamos em LAMAS *et al* (2011), de um ponto de vista narrativo, em um primeiro momento, procuramos introduzir o internauta/espectador no universo do entrevistado e no tipo de abordagem que vai ser dada ao tema, através de planos gerais da locação e planos dos bastidores da gravação – captados pela segunda câmera. Logo em seguida, ocorre a exposição da entrevista propriamente dita, intercalando-se a câmera principal com as intervenções pontuais da segunda câmera.

Por fim, tentamos finalizar a peça audiovisual em torno de um limite modular de 10 minutos, aproveitando eventual fecho narrativo em tema desenvolvido ou pergunta formulada pelo entrevistador. Em alguns casos, fizemos uso, mais de uma vez, de planos dos bastidores da produção ou à locação.

Figura 69 - Exemplo de plano geral introdutório.

Em relação à edição do discurso dos entrevistados, as falas foram conservadas em sua integridade, excluindo-se apenas as repetições, os cacoetes e as interrupções provocadas por fatores técnicos, como mudanças no set ou problemas na captação do áudio. Optamos, ainda, pela exclusão das perguntas do entrevistador, adotando um formato de depoimento, na medida em que se buscou focar - com atenção na edição final - a fala do entrevistado.

Assumimos, dessa maneira, que a presença da pergunta pode muitas vezes interromper o fluxo narrativo e o de fruição do internauta/espectador. As questões foram inseridas em letras, de forma menos interventora possível.

Figuras 70 e 71- exemplos de inserção das perguntas no quadro.

5.5. Grupo *Colaboradores*

Tendo refletido sobre as experiências destes grupos - *O povo fala*, *Palhaços* e *Testemunhas* - e considerando as observações do exame de qualificação, planejamos outra série de vídeo-entrevistas[150]. Com o objetivo de trazer à discussão questões mais específicas, concentramos as questões em torno do tema "Liberdade de Expressão".

Embora as vídeo-entrevistas resultantes do grupo *Testemunhos* cumpram o objetivo de esclarecimento, construção de memória e cidadania, elas se afastaram da proposta da construção da opinião pública sobre as formas diretas ou indiretas de censura na atualidade. Em termos discursivos, assumiram ares de *Comissão da Verdade*[151] .

Por outro lado, do ponto de vista narrativo, houve poucas mudanças. Mantemos o mesmo formato: entrevistado em primeiro plano, entrevistador(a) fora de campo e perguntas escritas na tela. Quando possível, procuramos valorizar a profundidade de campo, pois contratamos, para esta produção, um operador de câmera com experiência em direção de fotografia. Optamos por não incluir planos de detalhe - de mãos, parte do rosto, *etc.* - e os bastidores, deixando à segunda câmera o papel de captar outros ângulos do entrevistado.

Nos primeiros grupos de entrevistas, fisicamente colocamo-nos sempre na mesma altura, ou abaixo do nível do entrevistado - em geral, sentado próximo à câmera -, evitando ter

[150] A autora deste trabalho foi diretora deste processo.
[151] A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Há um canal no site YouTube especialmente dedicado a depoimentos e declarações filmadas: http://www.youtube.com/user/comissaodaverdade?feature=watch. Acesso em 23 de agosto de 2013.

o entrevistado em olhar direto à câmera, gerando uma possível intimidação (LAMAS et al., 2011). No grupo *Colaboradores*, organizamos a mesma estrutura.

Figuras 72, 73, 74 e 75 - *Making of* da entrevista com Mauro Neri. Fotos: André Bueno.

Os convites deste último grupo foram dirigidos a especialistas: pesquisadores, artistas e produtores culturais com participação no OBCOM-USP em debates, publicações e pesquisas com base no Arquivo Miroel Silveira (AMS). O critério de nossa amostra teve como fundamento as afinidades teóricas e políticas dos(as) entrevistado(s), artistas e pensadores, que acompanham e apoiam nossas atividades de pesquisa. Alguns deles viveram experiências atuais com algum tipo de impedimento legal à suas atividades[152], outros participam ou participaram da rede colaborativa do OBCOM-USP desde a organização do AMS em 2001. Apresentamos os(as) entrevistados(as), a seguir, com descrição da equipe técnica e cronograma de filmagem.

30/08/12
Local: Teatro de Arena - Rua Doutor Teodoro Baíma, 94, São Paulo, SP.

[152] É o caso do jornalista Lino Bocchini e do curador de arte Sérgio Franco.

Direção: Denise Gonçalves
Operador de Câmera: Douglas Crepaldi
Entrevistadora: Cristina Costa
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 76 - Sérgio de Carvalho

Dramaturgo e encenador, diretor e fundador da Companhia do Latão, grupo teatral de São Paulo.

05/10/12
Local: Sala dos Aposentados (ECA.USP)
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 77 - Mariana Baltar

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2007), atua principalmente nos seguintes temas: cinema e audiovisual, ficção seriada, gêneros narrativos, melodrama, horror, pornografia e documentário. É coordenadora do Nex!!! – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (UFF).

05/10/2012
Local: Jardim do Instituto de Psicologia da USP.
Direção e entrevista: Denise Gonçalves

Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 78 - Marilia Franco

Marilia da Silva Franco é graduada em Cinema e concluiu o mestrado e o doutorado em Artes pela USP. Atualmente é Professora assistente doutor do Departamento de Cinema Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes - USP.

25/10/12
Local: Memorial da América Latina
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Caio Lamas
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 79 - João Batista de Andrade

Diretor e produtor de cinema e televisão, roteirista e escritor, atual presidente do Memorial da América Latina em São Paulo (SP).

25/10/12
Local: Residência do entrevistado
Direção: Denise Gonçalves

Entrevista: Cristina Costa
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 80 - Renato Janine Ribeiro

Professor titular de Ética e Filosofia Política na Universidade de São Paulo, dedica-se à análise de temas como o caráter teatral da representação política, a idéia de revolução, a democracia, a república, a cultura política brasileira.

25/10/12
Local: Residência do entrevistado
Direção e Entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Caio Lamas
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 81 - Sérgio Franco

Sociólogo, mestre pela FAU-USP, consultor da Unesco e curador nas exposições "São Paulo, Mon Amour" (Maison des Metallos, Paris, 2009), "Graffiti Fine Art" (MuBE, São Paulo, 2010), "O Costureiro" (Galeria Colorida, Lisboa, 2011), e "7. Berlin Biennale" (Berlin, 2012).

08/10/12
Local: Escritório da Revista TRIP/TPM
Direção: Denise Gonçalves
Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Rodrigo Branco
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 82 - Lino Bocchini

Redator-chefe da Revista Trip e criador do blog: falha de S.Paulo, censurado pela Folha de São Paulo, redator do http://desculpeanossafalha.com.br/.

08/10/12
Local: Residência da entrevistada
Direção: Denise Gonçalves
Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Rodrigo Branco
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 83 - Maria Aparecida Baccega

Livre-Docente em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP; docente, pesquisadora e orientadora do Programa de Mestrado Comunicação e práticas de consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing.

29/11/12
Local: Atelier do entrevistado
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Edição e Finalização: Caio Lamas

Figura 84 - Mauro Sergio Neri da Silva

Formado em Artes Visuais em São Paulo, frequentou a Accademia de Bellas Artes de Bolonha, Itália. Cresceu em um contexto peculiar: entre a favela e a natureza na periferia de São Paulo. Hoje se dedica à prática e ao ensino de técnicas de desenho, pintura, mural e graffiti e coordena o projeto *Imargem*, do qual também é idealizador.

5.5.1. Entre Jornalismo, Documentário e o Questionamento científico.

Para cada entrevistado, elaboramos um roteiro de perguntas com questões de sua área de conhecimento (Ver Apêndice 2). Neste sentido, podemos dizer que nossa abordagem aproximou-se de uma proposta de cunho mais jornalístico – como no caso de entrevistas com especialistas - na medida em que conhecíamos previamente o(a) entrevistada(o), suas experiências, atividades e estabelecemos uma "pauta". Em suma, a situação de entrevista esteve, em tese, sob nosso controle e direção.

Por outro lado, não identificamos, por isso, rigidez em nossa postura. Estivemos, desde o início, motivados pela busca da Opinião Pública entendida como "(...) alguma coisa que pode ser formulada num discurso" (BOURDIEU, 1974[153] *apud* COSTA, 2011) e como "algo compreendido em contínua formação, um processo vivo que oscila em movimentos pendulares e que, no decorrer desse balanço, influencia as decisões que são tomadas" (ELIAS, 2006[154] *apud* COSTA, 2011).

[153] BOURDIEU, Pierre. Op. Cit.
[154] ELIAS, Norbert. Op. Cit.

Na maior parte dos encontros, as perguntas foram reelaboradas ou, simplesmente, ignoradas. Ao mesmo tempo, não nos identificamos com algumas vertentes atuais do jornalismo/documentário em que o realizador/repórter vai ao encontro do(a) entrevistado(a) com intenção explícita de confronto, caso de alguns documentários contemporâneos[155].

Durante as entrevistas, outros questionamentos vieram à tona à medida que o entrevistado narrava sua experiência, seus exemplos e pontos de vista. Quando a fala tornou-se complexa, permitimos o alongamento de seu tempo e acrescentamos as novas questões, seja substituindo-as por tópicos ou inserindo-as em mais de uma tela.

Figuras 85 e 86 - Cenas da entrevista com Sérgio de Carvalho, diretor teatral do grupo Cia do Latão (agosto, 2012). Imagens: Douglas Crepaldi.

Em certo sentido, podemos afirmar que algumas de nossas estratégias aproximam-se de instruções do documentário, principalmente no que se refere à organização e valorização de um cenário e à duração da entrevista. Podemos apontar, ainda, a relação aberta e afetiva com o(a) entrevistado(a).

[155] Podemos citar como exemplo "Tiros em Columbine" (Bowling for Columbine, 2002) de Michael Moore. O realizador busca, com seu estilo pessoal, tendo como ponto de partida o massacre de Columbine (Em 20 de abril de 1999 no Condado de Jefferson, Colorado, Estados Unidos, no Instituto Columbine, os estudantes Eric Harris, de 18 anos, e Dylan Klebold, de 17 anos, atiraram em vários colegas e professores) o porquê dos Estados Unidos terem uma taxa de crimes violentos mais alta (em que só estão implicadas as armas de fogo) que outros países democráticos como Alemanha, França, Japão, Reino Unido e especialmente o Canadá.

Figuras 87 e 88 – Cenas da entrevista com a profa. Dra. Maria A. Baccega em sua residência. São Paulo, outubro, 2012. Imagens: André Bueno e Rodrigo Branco.

Figuras 89 e 90 – Cenas da entrevista com a Profa. Dra. Marília Franco. Universidade de São Paulo, Outubro, 2012. Imagens: André Bueno.

Esta postura mais flexível, que Coutinho (2005, p. 132) descreve como "disposição de estar vazio, de se colocar entre parênteses", é característica do realizador em busca do Outro. Intenção máxima também do pesquisador, sobretudo nas produções da Antropologia, que confia e busca em seus sujeitos um valor essencial, como aquele a que se referiu Silverstone (2005, p. 35) sobre a mediação: "valor que queremos compreender, alegar e comunicar aos outros, para os nossos".

Por outro lado, as opções de enquadramento para captura de nossos(as) entrevistado(as), mostraram-se, sob o ponto de vista de Nichols (2007), autoritárias e pouco engajadas. Autoritárias, na medida em que *nos excluímos* do quadro de filmagem, deixando o entrevistado falar diretamente com o "público" – em nosso caso, com os internautas. Para Nichols, esta opção, que ele denomina "pseudo-monólogo", elimina as mediações de realizador/sujeito/espectador

> como as meditações dirigidas a um público em um solilóquio, como as apresentações no mundo acadêmico. (....) O realizador consegue um efeito de sutura, situando o espectador em relação direta com a pessoa entrevistada, através do efeito de tornar-se, ele mesmo, ausente. (NICHOLS, 2007, p. 90).

E ainda:

> o realizador, ou o mecanismo de investigação, opera separado do mundo histórico do ator social e da contingência do encontro direto. O entrevistado se move atrás do vidro enquadrado, contendo o espaço de uma imagem em que o realizador não só está ausente senão sobre o qual tem autoridade de realizador. (IBIDEM, pp. 91-92).

Como o próprio Nichols define, este formato coloca o espectador em uma posição de compromisso subjetivo em vez de distanciamento adotado com o plano/contra-plano (alternância de quadros em que se mostra o entrevistado e o entrevistador).

A crítica é no sentido de que o formato de entrevista *talking heads* ("cabeças falantes") desengajaria o realizador de sua posição como sujeito histórico. Diferente da situação, por exemplo, da obra "Cabra marcado para morrer" (1984), em que o cineasta Eduardo Coutinho coloca-se em cena. Sobre este aspecto:

> a inscrição do corpo do realizador no quadro tem por objetivo revelar a forma da relação intersubjetiva que ele estabelece com seus interlocutores e de indicar que seu lugar particular é igualmente comum face a interlocutores considerados, segundo a expressão de De Certeau[156], como *sujeitos produtores de história e parceiros de discurso*". (GERVAISEAU, 2012, p. 223, grifo do autor).

Podemos dizer que nossa mediação foi marcada pela presença das perguntas escritas na tela. Outra opção, de acordo com Nichols, com implicação teórica de cunho mais autoritário, seria:

> textos na tela situam o realizador, embora permaneça a sensação de ausência. A palavra escrita serve como um indício do encontro que se produziu e reconhece a autoridade do realizador para enquadrar e controlar seus sujeitos... (IBIDEM, pp. 91-92)

No entanto, consideramos que nossa ausência – equipe e entrevistadoras – do quadro[157] não nos colocou em uma posição de menor engajamento. Os(as) entrevistados(as) dirigiram suas falas para a equipe presente: "estou aqui falando para vocês" (João Batista Andrade); "disso (filmagem) vocês entendem muito bem" (Maria A. Baccega). Desta forma, os entrevistados apontavam nossa visibilidade – diferente de uma reportagem jornalística, por exemplo, em que o entrevistado considera apenas o entrevistador/repórter, delegando aos demais participantes da equipe o estatuto de invisíveis.

[156] DE CERTEAU, M. "L'histoire, Science e fiction". In: *Histoire et psychanalyse entre Science et fiction*. Paris: Folio/Essais/Gallimard, 1987, pp.66-97, particularmente p. 91.
[157] No último grupo optamos por não incluir imagens de *making-of.*

Figura 91 – Cena da entrevista do cineasta João Batista de Andrade: "Como eu vou me comunicar com você, eu vou excluir os dois, tá certo?". Imagem: Caio Lamas.

Ressaltamos, ainda, que a segunda câmera não operou sob uma base estável. As imagens se mostraram, em alguns momentos, hesitantes, trêmulas e levemente desfocadas. Em termos estilísticos, esta leitura forneceu à imagem aquilo que Roger Odin (2012) denomina *instrução documentarizante*, ou seja, um dos mecanismos utilizados pelo Eu (enunciador) para imprimir à enunciação o caráter de testemunha do acontecimento. Mais um indício de nossa intenção de estar presente como sujeitos parceiros do discurso.

5.5.2. Condições de Produção do grupo *Colaboradores*

As entrevistas foram planejadas, realizadas e produzidas ao longo de quatro meses (agosto a novembro de 2012). Em dezembro de 2012, iniciamos o processo de transcrição[158] e elaboração dos roteiros[159]. Estes serviram basicamente como documentos de guia para a edição, indicando os cortes específicos e inserções da segunda câmera. De janeiro a abril de 2013, realizamos a edição no programa *Adobe Prémiere* nos dias: 15 e 16/01, 21 a 23/01, 18 e 19/02, 25 a 27/02, 02 a 05/04 - totalizando 72h com a presença de um técnico.

[158] A transcrição foi realizada a partir do som original com imagem. (ver Apêndice 1).
[159] Os roteiros foram formatados no modelo vídeo/áudio com base na transcrição orginal e material bruto das imagens. (Ver exemplo no Apêndice 3).

Figura 92 – A pesquisadora e o editor na ilha de Edição do Arquivo Miroel Silveira.

Os arquivos finais foram exportados no formato flash (.flv) para inserção no site do OBCOM-USP e redes sociais. Foram também finalizadas em disco DVD com menu para interação em capítulos ou visualização das entrevistas na íntegra (Apêdice 4).

Na maior parte das entrevistas, contamos com um técnico para operar duas câmeras. Nestas ocasiões, procuramos manter uma delas sobre o tripé e outra na mão, sendo a primeira a base de todo o áudio. No entanto, o modelo de câmera que utilizamos não foi projetado para gravações de longa duração. Por esta razão, tivemos que nos planejar para o desligamento da câmera após doze minutos de captação. Esta pausa obrigatória foi realizada no momento das perguntas.

Por outro lado, o jogo de equipamentos de luz[160], duas câmeras[161] e microfone sem fio[162] – uma estrutura enxuta e ágil – nos permitiu filmar em diversas condições como em áreas externas com alterações de luz (jardins) importantes e locações internas (casa dos entrevistados, salas da universidade) com montagem e desmontagem constantes do espaço da filmagem – permitindo até três entrevistas por dia em locais diversos.

Figura 93 – Ilustração dos equipamentos utilizados para a produção do quarto grupo de entrevistas.

[160]Iluminadores Halógenos de 300 Watts com 3 tripés.
[161]Canon 5D Mark II sensor CMOS full frame de 21,1 MP (36 mm x 24 mm) para gravação em alta definição.
[162]Microfone Profissional Sony lapela URX-P2.

Iniciamos cada entrevista com o símbolo gráfico do OBCOM-USP e mantemos a mesma tipologia (fonte) para todas as perguntas.

Figura 94 - Tela de Abertura das entrevistas

Em relação à montagem, optamos, para o formato final, por separar as falas por questão ou tópico. A ideia é que cada entrevista seja publicada em pequenos blocos separados, com marcação de palavras-chave, mas com opção para visualização na íntegra. Uma das referências nas quais nos inspiramos é o seminário "Sonhar.tv"[163]:

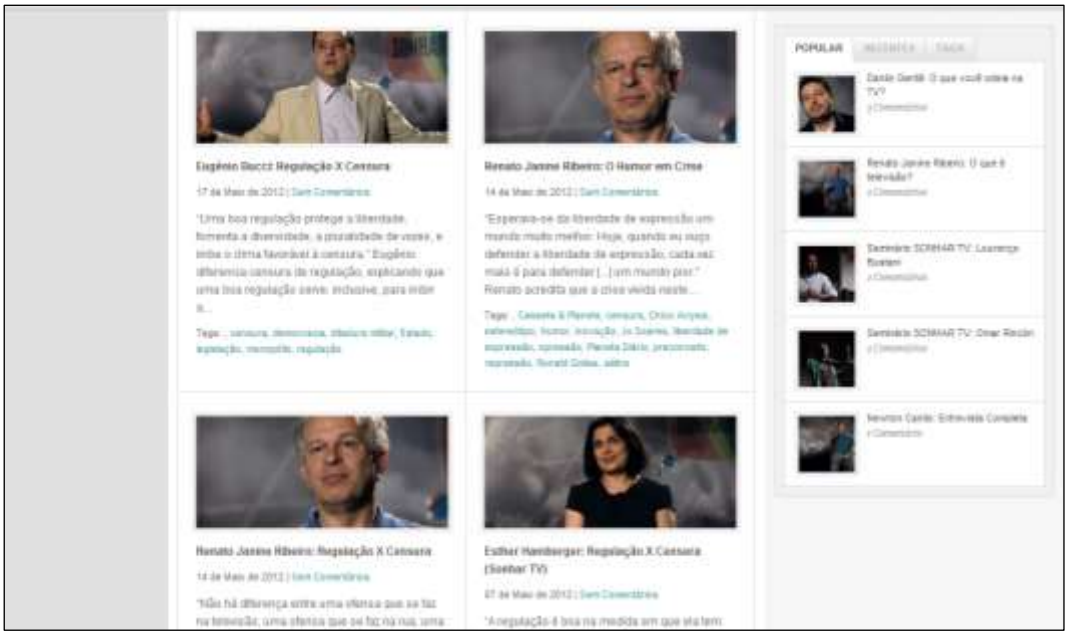


Figura 95 – Página principal do projeto Sonhar.tv

[163] Disponível em: http://sonhar.tv/. Acesso em 11 de agosto de 2013. Realização: Sociedade dos Amigos da Cinemateca. Patrocínio: Secretaria do Audiovisual. Ministério da Cultura.

5.5.3. Análise de Conteúdo

Visualizamos na relação com os (as) entrevistados(as), interlocutores de várias instâncias da nossa pesquisa (publicações, seminários, colóquios), a construção conjunta de um debate. A produção audiovisual em nossa metodologia teve como pressuposto a pesquisa-intervenção unida a uma estratégia de divulgação pública nas mídias.

Outro fator importante para a escolha desta linguagem é a tentativa de aproximação íntima – neste caso há um impulso bastante antropológico – com a corporeidade (tátil, física, sensorial) destes sujeitos que, de alguma forma, nos representam como cidadãos e estão, a priori, sob a mesma situação histórica e expostos às mesmas mensagens de casos de Censura e Liberdade de Expressão correntes nas mídias.

Sobre este aspecto, abordamos em nossas entrevistas: a ocultação arbitrária de imagens do *Facebook* que sugerem nudez; a charge humorística do profeta Maomé publicada na revista francesa Charles Hebdo e as repercussões violentas dos grupos islâmicos contra os jornalistas; a patrulha do politicamente correto e a literatura de Monteiro Lobato nas escolas, entre outras questões.

Portanto, para a análise do conteúdo deste grupo de entrevistas, interessou-nos o tratamento exclusivo dos dados discursivos. Do corpo de texto transcrito das falas dos(as) entrevistados(as), extraímos temáticas relativas à Censura e à Liberdade de Expressão. Em um primeiro momento, observamos os temas que se repetem (redundantes), seguido de outra leitura para observar quais são os temas centrais que permeiam as opiniões. Cumprida esta etapa, foram criados pontos para uma primeira categorização dos temas e agrupamento das respostas. Seguem os respectivos recortes e análises[164]:

a) Liberdade de Expressão

Segundo Costa (2012), as respostas dos entrevistados apontam para uma visão complexa do que se entende hoje por liberdade de expressão e, consequentemente, por censura. Liberdade de Expressão implica em diversidade, pluralismo, tolerância, medidas legais eficientes e valores éticos e morais explícitos. Por outro lado, censura é vista como diferentes recursos que visam tolher a informação, o conhecimento e sua divulgação, seja por parte do poder público, seja por parte de autoridades e instituições privadas. Estamos,

[164] É importante ressaltar que estes dados compõem apenas uma parte do relatório apresentado à FAPESP. Ver COSTA (2012).

portanto, diante de uma visão complexa do fenômeno. A seguir algumas frases retiradas das falas dos entrevistados:

João Batista – *A cultura é incontrolável e é geradora de conflitos. A cultura se faz nas dobras do sistema*.

Renato Janine – *No governo democrático o governo tem menos poder sobre os veículos. Liberdade de Expressão é diferente de liberdade de imprensa. Quem garante a liberdade de imprensa é o leitor, o que implicaria na veracidade do jornalismo.*

– Hoje nenhum Estado pode proibir um livro ou um filme, mas tudo que lemos é igual, não há diversidade.

– Hoje os fundamentalismos proíbem, não só o muçulmano, mas o evangélico, o católico...

Sérgio Franco - *Quanto mais se levantam muros, mais aumenta a exclusão e o desejo de invasão. É preciso repensar o que é público e o que é comum.*

– O Estado é de todo mundo, não é propriedade de ninguém, de nenhum governo.

Lino Bocchini – *O nosso domínio na Internet está congelado por uma liminar e TBPL Registro BR.*

– Hoje, a palavra censura serve para muita coisa. Querem regulamentar a publicidade infantil e dizem que é censura. O que se defende é a liberdade de empresa.

Cida Baccega – *Liberdade de Expressão existe quando há acesso à mídia para todas as camadas sociais, não só as empresas – essa é a visão do liberalismo conservador.*

Mauro Neri – *A liberdade é necessária e inevitável. A gente está sempre procurando ir no limite.*

– A liberdade de expressão tem a ver com o acesso – conhecer a cidade, ter educação, ter acesso aos meios para desenvolver seu projeto. Além da legalidade, temos que ter legitimidade.

– Quem defende a liberdade de expressão é quem está agindo, quem está criando.

– Existe censura – o cal cinza da Prefeitura que apaga muita coisa.

Cida Baccega – *O que mais constrange o comunicador é a voz do dono.*

Sérgio Carvalho – *O termo censura faz sentido se a gente pensar nessas formas sutis, difusas e amplas, mas, ao mesmo tempo, totalizantes, com as quais o capital opera. E Não só de fora para dentro, mas de dentro para fora, na medida em que a gente está em situação concorrencial, em que a gente tem que atuar nesse sistema, e que você tem que se por na luta pelo trabalho.*

Mariana Baltar – *A censura é cotidiana e na relação quase individual, privada, vai pela esfera pública e esfera privada. Mas, por outro lado, você dissemina pontos de resistência.*

Renato Janine: *Existe um princípio extremamente autoritário na grande imprensa e nos blogueiros de esquerda que é o princípio de que, se eles pudessem, eles calavam o adversário.*

Lino Bocchini – *Como a censura não existe no Brasil e a liberdade de expressão é um direito assegurado na Constituição, eles alegaram uso indevido da marca.*

Mauro Neri – *A palavra censura e o uso do termo está sendo banalizado pelas empresas.*
– A gente está sempre buscando ir ao limite... A gente está sempre correndo o risco da integridade física, real mesmo, são comuns os casos de violência.
– O próprio cinza também exerce seu papel. O cal cinza da Prefeitura que apaga muita coisa...

b) Marco Regulatório

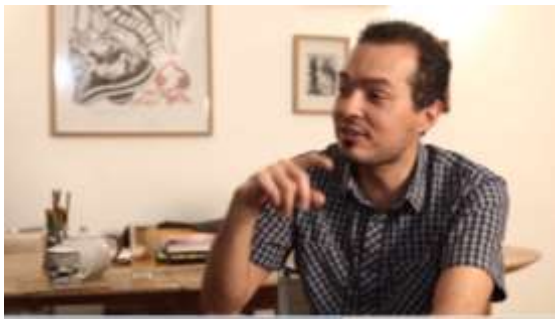
De acordo com Costa (2012), também parece uma unanimidade o desejo dos entrevistados de que algum regulamento corrija os defeitos, as distorções e os abusos do sistema de comunicações no país – monopólios, hegemonia de uma corrente de pensamento e uma só interpretação dos fatos. A maioria dos entrevistados considera que os órgãos reguladores devem ter representantes da sociedade em geral.

Marília Franco – *combate a hegemonia norte-americana, possibilita que haja produção regional. Não é censura.*

Lino Bocchini – *Por que é que uma Igreja pode usar uma concessão pública para angariar dinheiro para sua Igreja de origem duvidosa e eu, você não? É preciso regular isso. Não é censura.*

Cida Baccega – *É preciso normas que não beneficiem apenas um lado.*

Mariana Baltar – *Não é só uma questão de legislação, é uma questão de organização da vida social.*



Sérgio Franco – *Entendo que o Estado é uma coisa de todo mundo e não só da posse de um governo. Inclusive o governo está a serviço das vontades populares.*

Mauro Neri – *Mas quando se fala em lei, eu tenho enfatizado bem, o que é legalidade e o que é legitimidade. É preciso que existam leis que legislem e assegurem essas coisas (acesso), que estas transformações aconteçam, mas mais importante do que isso é ter legitimidade.*

c) Politicamente Correto

O Politicamente Correto, ou seja, as regras que regulamentam aquilo que se pode dizer a respeito do outro, impedindo que as falas ou mesmo os gestos e programas mediáticos espalhem preconceito, ridicularizem pessoas, grupos, empresas, marcas ou sectores da sociedade, tem uma aceitação reticente por parte dos entrevistados. Segundo Costa (2012), todos concordam que a expansão dos meios de comunicação e a maior compreensão que temos hoje sobre essas questões é fator positivo, mas muitos temem os excessos que por vezes

são cometidos em nome dessa regulamentação. As divergências apontam, de qualquer maneira, para a diversidade existente hoje na sociedade em torno dos meios de comunicação, fazendo com que parte do público se sensibilize em relação a essa heterogeneidade e aos diferentes grupos hoje expostos às mensagens mediáticas.

Marília Franco – *O politicamente correto não é censura porque quem não quer não segue*.

Renato Janine – *Acho que hoje se leva a palavra mais a sério, mas chegamos ao ridículo (proibir o termo "humor negro")*.

Cida Baccega – *O Politicamente Correto é autoritarismo e eu sou contra qualquer autoritarismo*.

Sérgio Carvalho – *a produção cultural dita "mais esperta" é a do politicamente incorreto. ... estes programas de humor, a graça vem do politicamente incorreto*.

Lino Bocchini – *Determinados grupos têm mais força... os judeus, por exemplo, ninguém nunca vai fazer uma piada sobre o nazismo*.

d) Classificação Indicativa

De acordo com Costa (2012), a Classificação Indicativa não parece incomodar os entrevistados. Eles julgam que algo precisa ser feito em defesa da educação, das famílias e das crianças e que a prática dessa indicação por parte do Estado não configura abuso de autoridade nem intervenção nos conteúdos.

Marília Franco – *Não é censura, é como o marco regulatório, protege quem precisa ser protegido (as famílias).*

Mauro Neri – *Então existe censura, existe aquela coisa da faixa etária, da classificação etária*.

Sérgio Carvalho – *Se chega um pai no teatro com a criança e o pai se responsabiliza, ela assiste ao espetáculo. São indicações para diálogo efetivo com o trabalho, não contra indicações*.

e) Mercado

Para Costa (2012), o Mercado é considerado pelos depoentes como um fator interveniente e limitador da comunicação e da produção artística, assim como é visto também como elemento de distorção que impede uma melhor distribuição dos veículos de comunicação, da produção mediática, do desenvolvimento da indústria nacional. Seja na imprensa, na produção cinematográfica ou televisiva, o Mercado é elemento que favorece a concentração, a desigualdade e permite abusos do poder econômico. No campo artístico, o Mercado é também legitimador da produção artística.

João Batista – *O Mercado é a grande censura. Há desigualdade, concentração de renda, monopólios, hegemonia*.

Sérgio Franco – *O Mercado é que dá o valor da arte e da pixação*.

Lino Bocchini – *Não podemos correr o risco de ter que pagar a multa*.

Marília Franco – o mercado fica mais rico quando há liberdade de expressão.

Sérgio Carvalho – *As questões do mundo da mercadoria aparecem para todos nós, mas, de certo modo, a gente tem liberdade no sentido de escolher temas de pesquisa que traduzam a nossa realidade.*

Mariana Baltar – *Vivemos uma situação contemporânea, que é a regulação a partir do que aceitável ou não pela lógica do mercado.*

João Batista- *O mercado exerce uma censura muito grande.*

f) Novas Tecnologias

Segundo Costa (2012), a Internet e as mídias digitais são vistas como um elemento transformador das comunicações das artes, mas seus efeitos são vistos, ora como benéficos à Liberdade de Expressão, ora como controladores das mensagens e do acesso à informação.

João Batista – *É equivocado pensar em comunicação – podemos ter muitos amigos na rede, mas aqueles que comentam e se importam com o que você fala são aqueles que encontraríamos no dia-a-dia*.

Renato Janine - *Nas redes sociais hoje, há diversidade, mas muita bobagem também*.

Marília Franco – *Hoje, na rede, podemos ter acesso a outras visões do que a mídia fala*.

Lino Bocchini – *Logo que fomos censurados, recebemos apoio de todos os blogueiros. Não há outro caso como o nosso. O site foi traduzido e a notícia se espalhou pelo mundo. Há uma nova realidade posta com a Internet*.

Cida Baccega - *A tecnologia dá informação, mas não conhecimento. Ela é importante, mas não é tudo*.

Lino Bocchini – *A mídia convencional tem seus pilares, na Internet a difusão é enorme*.

João Batista – *As novas tecnologias têm levado a um controle dos grupos cada vez maior... à concentração (de poder) total*.

g) Pós-Modernidade

Todos os entrevistados fazem menção às diferenças que ocorrem hoje, na sociedade, seja pelo advento das mídias digitais e pelo maior acesso à informação, seja pelo fim de períodos autoritários no Brasil e no mundo. Nas mais diferentes falas, pudemos perceber essa referência aos novos tempos.

Sérgio Carvalho – *O teatro hoje, está marginalizado pela situação produtiva, na periferia do sistema das artes. Ele não tem mais repercussão pública, coletiva, como teve na década de 1990*.

– As pessoas têm muitas opiniões sobre o passado. Genéricas opiniões sobre o passado. Os discursos ficaram muito vazios.

– O quadro era muito diferente, por exemplo, nos anos 1960.

Mariana Baltar – *É um mecanismo ligado à situação contemporânea – de realmente todos os indivíduos terem maior acesso à produção da própria informação.*

Marília Franco - *As pessoas não estão sozinhas, estão cada vez mais próximas e nós temos que entender essa proximidade, esta nova organização do mundo.*

Renato Janine - *A própria possibilidade de o teatro ser um espaço significativo, de ser uma ágora, de discutir as grandes questões da sociedade brasileira deixou de ser.*
– Temos um panorama maior de produção cultural hoje do que há quarenta ou cinquenta anos atrás.

h) Questão Ética

Muitos dos entrevistados ressaltaram as questões éticas e morais e a possibilidade que existe hoje de se posicionar e escolher entre diferentes alternativas. Temos a impressão que, à medida em que o debate sai do âmbito político e do Estado, temos mais pluralidade de opiniões e a consciência de que os valores éticos devem importar nessa escolha. (COSTA, 2012).

Marília Franco - *Fica a critério de cada um – se a pessoa quer ser politicamente correta dentro de um senso comum.*

Sérgio Carvalho – *Há, no fundo, um jogo entre moralismo e imoralismo, que são duas faces da mesma moeda.*

Mariana Baltar – *Com o direito à fala, vem a ideia de que eu tenho que assumir a responsabilidade sobre o que falei*.

Renato Janine - *Não tenho condições de saber se uma pessoa responde à lei por medo das consequências da lei ou porque ela acha isso digno. Só no segundo caso, ela é ética... a discussão ética nem sempre resulta numa prática*.

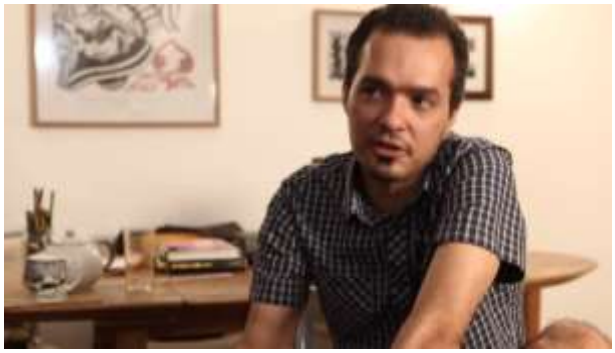
i) Relações Internacionais

Com a Globalização, as questões de liberdade de expressão e censura, mercado e produção cultural, imprensa e legislação, envolvem a relações internacionais entre países. Toda vez que o tema é tratado envolve uma grande tensão em termos de hegemonia, interesses comerciais e direitos. (COSTA, 2012).

João Batista – *Eu acho uma coisa intolerável como as autoridades brasileiras permitem que haja um tipo de sufocamento como a indústria norte-americana faz.*

Marília Franco – *O que estava acontecendo no front, ninguém sabia porque era tudo filtrado pela CNN. A direção da CNN estava sentada com os generais do Pentágono.*

Mariana Baltar – *Temos dificuldade de estabelecer um diálogo entre diferentes. Ocidente e Oriente é o exemplo mais atual que a gente tem.*



Sérgio Franco - *Eles queriam ser considerados como participantes da humanidade (os pichadores que se apresentaram na Bienal de Berlin) e não somente como bichos exóticos que vieram da América do Sul.*

Lino Bocchini - *Depois eu fui saber que o Assange (Weakleaks) tem todo o monitoramento (do processo contra o site A Falha de S. Paulo) e um número muito grande de colaboradores.*

Renato Janine – *Os multiplex, os canais a cabo privilegiam muito a produção de um único país, em detrimento de outras... Há quanto tempo não passa um filme da Índia... sendo que Bollywood é gigantesca*.

j) Experiências Pessoais com a Censura

Durante as falas, muitos dos entrevistados puderam relatar casos sobre liberdade de expressão e censura, registrar sua opinião e narrar fatos.

Sérgio Carvalho – *Agora, a gente está com o Teatro de Arena, em São Paulo, trabalhando com um grupo de alunos com temas que interessam a esse grupo que está aqui. Não tem uma preocupação de efeito, de eficácia, de resultado, de troca mercantil...*

Mariana Baltar – *Semana passada, teve um caso interessante, dentro dessa campanha que é o Outubro Rosa, do câncer de mama. Muitas mulheres postaram fotos para mostrar as marcas da mastectomia, da cicatriz, principalmente quando faz mastectomia total... E aí o Face Book censurou as imagens*.

Marília Franco - *A censura das Ditaduras é o que chamo de censura "caracará", que "pega, mata e come". Sofri essa censura na minha juventude, no início da minha carreira profissional e sei o peso que ela representa.*

João Batista – *Eu, por exemplo, fiz o "Caso Norte" que em 1977 foi indicado pela imprensa como o melhor programa de TV do ano. Aí fiz o "Wilsinho da Galiléia", em 1978, e foi proibido em todas as instâncias: desde o censor que trabalhava dentro da Globo até o Palácio do Planalto.*

Renato Janine – *Acho que o Rosa Viva foi um caso extremamente forte. Muita gente se descontentou, muita gente foi à peça com medo. Eu mesmo fui com medo.*

Sérgio Franco – *Eu coloquei que os objetivos estavam coerentes com as práticas realizadas. Que a gente não tinha ido lá (Bienal de Berlin de 2012) praticar vandalismo. Que a gente tinha ido lá fazer um debate acadêmico e a gente fez... Aí quando o Ministério da Cultura olhou toda a documentação, eles falaram vai ser difícil a gente acusar...*

Lino Bocchini – *A gente resolveu fazer uma crítica bem humorada ao jornal (Folha de S. Paulo)... E usando um pouco de humor, da paródia, partindo do próprio nome do site que era A Falha de S. Paulo*[165].

Cida Baccega – *Eu fiz vários trabalhos com Angola... nós trabalhamos muito com o negro e com a questão da África Negra. É uma questão de respeito e não de proibir você de falar alguma coisa referente a ele... Eu vivi o autoritarismo e é uma coisa muito terrível*.

Mauro Neri – *Estes projetos, o Imargem e o Cartografiti, cresceram junto comigo, com o desenvolver do meu repertório, da minha bagagem. Acho que o fato de ter essa fisionomia, essa aparência física, esta origem geográfica, tudo isso configurou quem eu sou... desde a infância eu sentia necessidade de ter oportunidades*.

Vale ressaltar que estas categorias e análises acima destacadas constituem um recorte do relatório de pesquisa apresentado à Fapesp. Este também inclui como meios e instrumentos: pesquisa bibliográfica, questionários[166], entrevistas com colaboradores do OBCOM-USP em Portugal – testemunhas de processos censórios, formadores de opinião, artistas, intelectuais, professores e comunicadores, depoentes; depoimentos coletados na vídeo-box instalada no CONFIBERCOM - 1º Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, que ocorreu na cidade de São Paulo no período de 31 de julho a 4 de agosto de

[165] Em setembro de 2010 a Folha de S. Paulo tirou do ar o blog Falha de S. Paulo, por meio de uma liminar que cassou o domínio e conteúdo. O jornal pedia uma multa diária de R$ 10 mil caso o site continuasse on-line. A descrição de todo o processo está disponível em: http://desculpeanossafalha.com.br/entenda-o-caso/. Acesso em 9 de setembro de 2013.

[166] Os questionários foram aplicados no 2º semestre de 2011 com uma amostra de 50 pessoas que, se não estatisticamente representativa da distribuição demográfica da população em geral, é ao menos bastante diversificada em relação a características como sexo, idade, profissão.

2011 e durante a XXXV Reunião Anual da INTERCOM, em Fortaleza, em setembro de 2012, como parte da programação do GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando tratamos de metodologias, interdisciplinaridade, Comunicação e o papel das Ciências na atualidade, é com profundidade que nos identificamos com Wislawa Szymborska em seus versos: “para descrever as nuvens eu necessitaria ser muito rápida – numa fração de segundo deixam de ser estas...”. Na condição de pesquisadores e analistas: como nos definimos? De que forma traçamos nossos objetos, imersos no vasto terreno empírico da nossa experiência com e através das mídias?

Para estas questões, há apenas caminhos de tentativas, construção e desconstrução. No caso de nosso objeto - a Opinião Pública e a Censura na contemporaneidade – vimo-nos diante de problemas polidisciplinares, transversais, multimensionais, transnacionais... – qualificações de MORIN (2010). Do ponto de vista da Ciência da Comunicação, situamo-nos em um campo disposto às encruzilhadas teóricas em vez de às bifurcações. (BOUGNOUX, 1999) – liberdade que, no entanto, não é confortável. Exige vigilância, engajamento crítico e abertura.

6.1. Justificativa da produção audiovisual como método

Uma de nossas preocupações iniciais, a de questionar a validade da produção audiovisual como método na prática científica, tomou corpo nas indagações de Luc de Heuch, Edgar Morin, Jean Rouch e outros “homens egressos do interesse científico que passaram a usar o cinema como um instrumento de conhecimento e de expressão” (ROCHA, 1981, p. 37).

Estes e outros estudiosos, em posse da câmera no campo de pesquisa, colocaram-se no impasse: onde se posicionar entre a pesquisa científica, a licença poética e o sujeito de pesquisa? O *dégradée* de metodologias entre Ciência e Arte é tão amplo quanto as opiniões a respeito de cada uma delas. Quando os processos tendem ao artístico, ao sedutor, à emoção, à intimidade, há desconfiança e descrédito por parte da comunidade científica.

Em geral, esta posição é corrente em debates que se sustentam nas oposições: arte *versus* ciência; escrita *versus* imagem; quantitativo *versus* qualitativo, real *versu*s não-real. Não só no que se refere à produção de imagens em si, mas, sobretudo na conduta ética da pesquisa, na forma de manejar a linguagem audiovisual ao interagir e representar o sujeito de pesquisa. As escolhas, inclusive técnicas, do pesquisador não são ingênuas, pois junto à

imagem e ao discurso construído vem implícita a ética das relações estabelecidas. Estas, por sua vez, refletem dimensões políticas e de poder do processo científico em questão.

O reconhecimento da produção empreendida na academia, com fins de pesquisa e divulgação científica, criou disciplinas e categorias para processos e produtos das Ciências Humanas e Sociais: cinema verdade, documentário científico, filme etnográfico, antropologia visual, *etc*. No entanto, a delimitação disciplinar é apenas institucional, administrativa. Na prática, o que se opera são intercâmbios. E foi nesta via que nos assentamos.

Em nossa proposta audiovisual, vimo-nos herdeiros de várias experiências: da Antropologia, ao descrever e refletir nosso processo; das Ciências Sociais, ao lidar com material "humano bruto" (MORIN, 1965) e construir categorias de análise; do Documentário, na medida em que nos colocamos como parceiros de discurso, conscientes de nossas escolhas narrativas. Afinal, as perguntas que movem um realizador (cinema/documentário) são diferentes das perguntas de um pesquisador. Este, no fim, circunscreve um objeto.

De qualquer forma, não buscamos teorizar em demasia a respeito, apenas delinear o processo – *que não é novo* – e apontar possibilidades. O uso do audiovisual é um experimento que converge com os pressupostos de nossas pesquisas no OBCOM-USP: valorizar a prática interdisciplinar e qualitativa, enfrentar as diferentes interpretações vigentes e circulantes no discurso da mídia; trazer o tema à discussão e à memória dos pesquisados e veicular os resultados da pesquisa.

É importante ressaltarmos: o emprego de metodologias com imagens desperta a consciência da imprevisibilidade sobre as conclusões – há mais e novas hipóteses em vez de generalizações. Os vídeos finalizados e divulgados estimulam outras interpretações e podem servir a novas pesquisas. Em suma, desestimulam a categorização e a padronização nas análises. Como conclui Banks (2009),

> a originalidade e o vigor dos métodos visuais e, conseqüentemente, o que podemos aprender com eles, não é o caráter exclusivo de suas percepções, nem sua verificabilidade em contextos múltiplos, mas o fato de que são constantemente adaptáveis e estão levando a pesquisa de forma contínua a novas direções, de uma maneira que combina com a fluidez e o fluxo da própria experiência humana. (BANKS, 2008, p. 154).

De nossa parte, existe, ainda, a preocupação de que o uso do audiovisual não seja meramente um "virtuosismo técnico". O registro audiovisual, além de tudo, torna-se um importante arquivo. Cabe aqui uma citação de Cláudio e Orlando Villas Bôas (1997, p. 23):

“o brasileiro, via de regra, é um mau documentador, às vezes por desleixo, outras por confiar demais na memória”[167].

6.2. Revisão dos Cânones da produção do conhecimento

Historicamente, notamos que a acentuada postura política – seja do artista, do cientista ou comunicador – nas correntes artísticas, cinematográficas e científicas durante as décadas de 1960-1970, abriram espaço nas hierarquias de construção, interpretação e divulgação do conhecimento. Face à consolidação dos meios de comunicação de massa em grande escala, foi preciso dar espaço e lugar às culturas dos continentes periféricos, aos olhares críticos do feminismo, aos movimentos étnicos, às hibridações. (CANCLINI, 2008). A produção cinematográfica nas mãos de movimentos de minorias, protestos e guerrilhas, operaram formas de resistência perante regimes autoritários ou de democracias em consolidação.

Na atualidade, emerge a narrativa de que a difusão das novas mídias e a internet promoveria uma “nova política”. As inúmeras possibilidades de interagir *online*, produzir e compartilhar livremente conteúdos reforçariam a participação política dos cidadãos e contribuiriam, em tese, para o aperfeiçoamento das democracias. Na prática, o uso da tecnologia continua sendo um desafio. Muito se indaga se há evidências concretas de que os avanços tecnológicos contribuem, de forma sustentável, para a equalização dos poderes políticos em seus centros decisórios.

Portanto, ao nos colocar no campo da produção científica, é importante retomar as questões de Santos (2002, p. 06):

> ter a mão todas as potencialidades da tecnologia nos tornaria livres das carências e inseguranças de ontem? Contribuirá a ciência para diminuir o fosso crescente na nossa sociedade entre o que se é e o que se aparenta ser (...) entre a teoria e a prática?

Na atualidade, a novas tecnologias de comunicação e informação têm motivado pesquisadores e universidades de todo mundo a pensarem métodos, formas de expressão e principalmente a constituição pública de bancos de dados. Ciências como a Física, a Fisiologia, a Neurologia, a Biologia, entre outras, têm encontrado nas tecnologias disponíveis, aliados importantes de avaliação, divulgação de pesquisa e cruzamento de informações. É o

[167] BÔAS, Orlando; Cláudio. *Almanaque dos Sertões*. Editora Globo, São Paulo: 1997.

caso, por exemplo, de artigos que propõem experimentos de grande interesse para a saúde humana e podem ser comentados, revisados e debatidos por especialistas no mundo inteiro[168].

Plataformas organizadoras de grandes volumes de informação, *blogs* e páginas em redes sociais permitem a inclusão de produções científicas com resultados acessíveis ao maior número de pessoas no menor tempo, sem os filtros dos tradicionais pareceres. Cabe à comunidade científica avaliar e julgar a relevância do trabalho publicado[169].

O fácil acesso a máquinas e equipamentos de edição e produção também tem sido outro fator que encoraja grupos de pesquisa a criarem projetos com base em entrevistas, produções colaborativas, etnografias conjuntas, entre outras abordagens que promovem um conhecimento intersubjetivo e compreensivo (SANTOS, 1987); formas de imprimir um sentido público, *local* – nem por isso exclusivo – e político face à globalização.

6.3. Câmera-olho

Percebemos, também, por parte de grupos de pesquisa, pesquisadores e teorias expostas, a valorização das potencialidades das imagens (e seus híbridos), sobretudo o reconhecimento de seu poder de interlocução. No entanto, indagamos se hoje, em tempos de uma sociedade global, em rede, a tendência à produção com vistas à divulgação não seria um sinal da centralidade do papel das mídias. No sentido colocado por Machado (1996):

> promovemos atos de protestos, enfrentamento ou até mesmo terrorismo para que nossas ideias possam circular os aparelhos de codificação da imagem. Tudo o que entre nós acontece e tende a acontecer para uma câmera ou para um gravador. Não existe uma única zona de litígio do planeta que não esteja ocupada por legiões de fotógrafos, cinegrafistas e radialistas prontos a *enquadrar* o evento, no duplo sentido da palavra. A batalha que se dá ao nível da circulação dos signos audiovisuais é uma batalha ainda mais acirrada e violenta do que as batalhas que se dão no plano material. E não há dúvidas de que no nível da manipulação das imagens se travam hoje batalhas decisivas. (MACHADO, 1996, p. 238, grifo do autor).

Ou ainda, no sentido exposto por Morin:

---

[168] É o que diz o biólogo Atila Iamarino em entrevista sobre o potencial da internet na comunicação científica. O cientista relata o caso de um artigo sobre uma bactéria que usava arsênico no seu DNA e os revisores falharam ao reparar que alguns dos reagentes usados podiam conter quantidades mínimas do elemento fósforo. A divulgação em larga escala e pública permitiu apontar o erro. Disponível em <www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/internet-alto-potencial-baixo-custo/> Acesso em 05 de setembro de 2013.

[169] A revista *Plos One* (http://www.plosone.org/) publica artigos de todos os campos da ciência. Há uma série de ferramentas no site como, por exemplo, seção de comentários, indicadores que revelam quantas vezes o artigo foi acessado e citado, com gráficos que mostram sua evolução. Disponível em <www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/transformando-a-comunicacao-cientifica/> Acesso em 05 de setembro de 2013.

> (...) a câmera é também um olho, e mais ainda: um olhar, de natureza ainda mal conhecida, mas de uma intensidade, sem dúvida, prodigiosa. (...) ela aumenta as potências inibitórias, mas, também faz crescer os poderes exibitórios. Assim, graças ao poder do microfone e da câmera, a televisão e o cinema, reis da falsa comunicação ou da comunicação imaginária, detém imensas possibilidades de comunicações mais ricas que na vida real. (MORIN, 1965, p.70).

Entre as duas citações, temos um intervalo de trinta anos; no entanto, o sentimento que ambas evocam é o da legitimação *das batalhas virtuais* travadas, atualmente, entre agentes comunicadores – instituições, governos, mercado e grupos da sociedade.

Diante deste quadro, é importante ressaltar em nossa proposta: a entrevista, por si só, é um fenômeno psico-afetivo constituído pela própria comunicação (MORIN, 1965). O encontro pesquisador-sujeito de pesquisa traz em si o desejo de proximidade, de projeção e identificação. No entanto, diante da câmera, temos estes fatores potencializados. Para uma investigação que se propõe a expor variados pontos de vista, sem vínculo direto à imagem de um entrevistador, a câmera torna-se um importante canal de confidência e aumenta a tendência exibitória do entrevistado em lançar sua mensagem a outros.

6.4. A liberdade do pesquisador

Finalmente, a questão tecnológica em torno do método – as faculdades da linguagem audiovisual – pareceu-nos menor quando percebemos que não se trata de colocar em xeque, em respeito a uma hierarquia constituída na comunidade acadêmica, o meio com o qual o cientista vai a campo – lápis/caderno, gravador, máquina fotográfica, filmadoras *etc.* -, mas de reconhecer *o exercício de sua subjetividade.* Se este se dá no embate com seu objeto, através de imagens, sons, formas narrativas poéticas, fotográficas ou hipermidiáticas, entre outras, são questões de preferência, de acordo com o objeto em questão e o nível de reflexão metodológica.

As experiências relatadas nesta pesquisa e o desenho detalhado de nosso percurso demonstram que, diante da profusão de possibilidades estéticas em uma pesquisa cabe ao pesquisador, cada vez mais, tornar explícito seu método, e aberto seu espaço subjetivo, intelectual e prático – para o debate em instâncias que dialogam com a universidade. Trata-se, no fim, e sempre, de uma questão ética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELIS, Marina Gutiérrez. "Fuera de cuadro: De la antropologia visual a la antropologia multimedial". In: **IX Reunião de Antropologia do Mercosul,** Curitiba, PR 2011. GT – Encontros e Desencontros na construção da(s) imagem(s) etnográfica. Disponível em<http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/9_6_2011_20_45_12.pdf>. Acesso em 05 ago. 2011.

BAIRON, Sérgio. "Tendências da linguagem Científica contemporânea em expressividade digital: uma problematização". **Informática na Educação: teoria & prática**. Porto Alegre, v.7, n.2, PP.101-156. jul./dez. 2004.

BANKS, M. **Dados visuais para a pesquisa qualitativa.** Tradução: José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T.; HIKIJI, Rose S. G. (org.). **Imagem-Conhecimento.** Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, SP: Papirus, 2009.

BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In : **Qu'est-ce que le cinéma? .** Paris, França: Éditions du Cerf, 2011. Pg. 09-40.

BIANCO, F. Bela; LEITE, Míriam L. M (orgs.). **Desafios da Imagem : Fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais.** Campinas, SP : Papirus, 1998.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, vol. 1. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura, Tatuapé, SP : Editora Brasiliene, 2012:

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às Ciências da Comunicação.** Bauru, SP: Edusc, 1999.

_____. Les risques de l'image**.** In : **Conferènce au Centre du Graphisme d'Echirolles**. 12 décembre 2006, mise em ligne juillet 2007. Disponível em <http://www.graphisme-echirolles.com/francais/lecentre/conferences.htm>. Acesso em 3 nov. 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular.** História e Imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.

_____; Peter BRIGSS, Asa. "Convergência". In: **Uma História Social da Mídia.** De Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. Pp. 266-305.

CAIUBY, Sylvia Caiuby N. “Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao Texto Antropológico”. **Mana**, vol.14, no.2, Rio de Janeiro, Outubro, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007>Acesso em 10 jun. 2011.

_____. “El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción”. In: **Revista Chilena de Antropologia Visual**, número 15 – Santiago, Agosto 2010. Pg. 103-125. Disponível em <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes15/imprimir/caiuby_imp.pdf>. Acesso em 7 abr. 2011.

CANCLINI, G. Nestor. **Leitores, Espectadores e Internautas.** São Paulo, Iluminuras: 2008.

CAPRA, F. Estruturas Dissipativas. In: **A Teia da Vida**. São Paulo, Cultrix: 1996. Pg. 147-158.

CAPRINO, Mônica P.; PERAZZO, Priscila. “Possibilidades Inovadoras no processo jornalístico: do entrevistado/fonte ao narrador colaborador”. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n.18, dez.2009, pg.100-112. Disponível em <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/2644/1684>. Acesso em 14 mar.2012.

CHANTLER, Paul; HARRIS, Sim. **Radiojornalismo.** São Paulo: Summus, 1992.

COMOLLI, Annie. “Elementos do método de uma Antropologia Fílmica”**.** In: FREIRE, M.; LOURDOU, P (Orgs.). **Descrever o Visível. Cinema Documentário e Antropologia** Fílmica. São Paulo, SP: Estação Liberdade: 2009. Pg. 23-52.

COSTA, Cristina. **Opinião Pública, comunicação liberdade de expressão e censura.** Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura. Relatório apresentado à FAPESP, SP. 2012. 95p.

_____, Cristina. **Opinião Pública sobre Censura.** Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura. ECA/USP.Relatório apresentado à FAPESP, SP. 2011, 26p.

_____. “Imagem e etnografia: a busca constante do outro”. In: **Revista Comunicação e Educação.** Ano XV - Edição n.1 - jan/abr, 2010. Pp. 27-34.

_____. “A censura revelada pelo Arquivo Miroel Silveira”. In: COSTA, Cristina (org.). Teatro, Comunicação e Censura. **Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena – Escola de Comunicação e Artes da USP.** São Paulo, outubro de 2006. Apoio. Fapesp.

_____, Maria Cristina C. “Heranças intelectuais – o Arquivo Miroel Silveira: a Censura em Cena”. In: **Arte e Cultura da América Latina**, v. 9, n. 2, p. 74-82, 2004. Disponível em < http://obcom.nap.usp.br/sites/default/files/midia/artigos/costa_herancasintelectuais.pdf> Acesso em 04 de maio de 2013.

_____. **Ficção, Comunicação e Mídias.**Senac: São Paulo, 2001.

_____. “A importância do método Interpretativo nas Pesquisas em Comunicação”**. Arte e Cultura na América Latina.** São Paulo, CESA/ECA/FAPESP, ano VI, n.1, julho 2000.

COUTINHO, E.; XAVIER, I.; FURTADO, J. “O sujeito (extra) ordinário”. In: MOURÃO, M. Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do Real.** São Paulo: Cosac-Naify, 2005. Pg.96-141.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico.** De la Reprensentación a la Recepción. Ediciones Paidós. Barcelona (ESP), 1986.

FERREIRA, Norma S. A. (2005). “As pesquisas denominadas "estado da arte”: Possibilidades e Limites”. In: **Produção do Grupo de Pesquisa de Alfabetização, Leitura e Escrita** (ALLE) da Faculdade de Educação (FE) da Universidade de Campinas, SP. Disponível em < http://www.fe.unicamp.br/alle/pub_textos.htm.> Acesso em março de 2013.

FREIRE, M.; LOURDOU, P (Org.). “Introdução”. In: **Descrever o Visível. Cinema Documentário e Antropologia Fílmica**. São Paulo, SP: Estação Liberdade: 2009. Pg. 9-22.

GERVAISEAU, Henri A. **O Abrigo do tempo.** Abordagens Cinematográficas da passagem do tempo. Alameda. São Paulo : 2012.

GOMEZ OROZCO, G. _____. In: BRAGA, J. L.; LOPES, Maria Immacolata V.; MARTINO, L.C. **Pesquisa empírica em comunicação.** Livro Compós 2010.

_____.**La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa**. Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario, A. C., 1996.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov.** Livros Horizonte. Lisboa: 1981.

HAICAULT, Monique. « La méthodologie de l'image peut-elle être utile à la recherche en Sciences Sociales? ». In : **Sociedade e Estado**, Brasília, v.17, pg. 529-539, jul/dez.2002.

_____. « L'audiovisuel dans la pratique scientifique en sociologie, enseigment et recherche ». In: **Pratiques Audio-Visuelles en Sociologie.** Actes de la Rencontre de Nantes, Avril, 1987. LERSCO, CNRS, LEST. Pg. 225-237.

_____. « Identifier et montrer les contenus de sens sociologique: la double exigenced'uneaproche audio-visuelle et ses implications a partird'uneexperienncesur le travail a domicile. » In: **Pratiques Audio-Visuelles en Sociologie.** Actes de la Rencontre de Nantes, Avril, 1987b. LERSCO, CNRS, LEST. Pg. 49-567.

HEUSCH, Luc. **Cinéma et sciences sociales: Panorama du film ethnographique et sociologique.** Ateliers de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation la Science et la Culture (UNESCO), place de Fonrenoy – Paris, FR. 1962. 106 pg.

HIKIJI, Rose. "Vídeo, Música e Antropologia Compartilhada: uma experiência intersubjetiva". In: **Imagem-Conhecimento. Antropologia, Cinema e outros Diálogos.** BARBOSA, A; CUNHA, E. T.; _____, R. S. G. (org.). Campinas: Papirus, 2009.

_____. "Imagens que afetam – filmes da quebrada e o filme da antropóloga". In:**26ª. Reunião Brasileira de Antropologia**, junho, 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil, Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2003/rose%20hijiki.pdf. Acesso em 8 janeiro de 2012.

_____. Música e o Risco: Etnografia da Performance de Crianças e Jovens. São Paulo: Fapesp, 2006.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna.** São Paulo: Loyola, 1993.

HOLLIDAY, Ruth. "Filming the closet: the role of video diaries in researching sexualities". In: **American Behavioral Scientist** 47 (12), 2004, 1597-1616. Disponível em < http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/holliday.pdf> Acesso em mar. 2013.

IANNI, Octavio. "Globalização: novo paradigma das ciências sociais". In: **Estud. av., São Paulo**, v. 8, n. 21, Aug. 1994 . Disponível em. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em novembro 2010. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000200009> Acesso em 10 abri.2012.

JOLY, Martine. **A Imagem e sua Interpretação**. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2002.

_____. **Introduction à l'Analyse de l'image.** Armand Colin. Saint-Jean de Braye, 2012.

LAMAS, Caio; GONÇALVES, Denise; PEREZ, Cesar B, COSTA, Cristina. "A produção audiovisual na pesquisa empírica: a experiência do núcleo de pesquisa em comunicação e censura da ECA-USP". In: Anais do **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.** 15 p. Disponível em < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1183-1.pdf>. Acesso em 13 de agosto de 2013.

LOPES, Maria I. V. **Pesquisa de Comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. XXVII, n. 1, p.18, jan./junho de 2004.

_____. **Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Loyola, 1990.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação do cinema no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas (SP): Papirus, 1997.

_____. **Máquina e Imaginário:** O desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1996.

MARCONDES FILHO, C. J. R. . (2010). "Nota Introdutória". In: Tomo I *:* **A comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo. Nova Teoria da Comunicação III.** São Paulo: Paulus, 2010. Pp. 1 -7.

_____. "Walter Benjamin, um homem singular". In: Tomo II. **O princípio da razão durante. Da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea. Nova Teoria da Comunicação III.** São Paulo: Paulus, 2011. Pp. 64-79.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação.** São Paulo: Loyola, 2001.

MORAES, F. Alice. "Documentários em Saúde – A produção de Humberto Mauro no INCE". **Z Cultural.** Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ.

Ano IV, I (2011). Disponível em< http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/documentarios-em-saude-%E2%80%93-a-producao-de-humberto-mauro-no-ince-de-alice-ferry-de-moraes/>. Acesso em 30 de julho de 2013.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. "L'interview dans les sciences sociles et à la radio-télévision". In: **Anais do XI Colóquio Internacional sobre o Filme Etnográfico e Sociológico.** (Florença, 3-6 de dezembro de 1965). Disponível em: Disponível em <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ comm_0588-8018_1966_num_7_1_1095>. Acesso em jan. de 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papirus: 2010.

_____. **La representación de la realidad.** Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona (ESP), Paidós: 1997.

_____. "A voz do documentário". In: RAMOS, F (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. v.2. Pg. 47 a 67.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran.** Essai sur le príncipe de realité documentaire. Bruxelles,De Boeck Université, 2000.

NÚCLEO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E CENSURA. Canal no You Tube. Disponível em < http://www.youtube.com/user/npcc1000/videos?sort=dd&view=0&shelf_index=0> Acesso em 01 dezembro de 2012.

ODIN, Roger. Filme Documentário, Leitura Documentarizante. In: **Significação, ano 39, 2012**. Tradução de Samuel Paiva. Disponível em: < http://www.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf> Acesso em 11 de agosto de 2013.

PEIXOTO, Clarice E. Lesarchives de laPlanète: imagens da coleção de Albert Kahn. **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Vol 8. Pg.117-132, 1999.

PLATAFORMA PARA UM NOVO MARCO REGULATÓRIO NAS COMUNICAÇÕES. I Conferência Nacional de Comunicação (CONFERCOM), 21 e 22 de maio, 2011, Rio de Janeiro. Primeira Versão. Disponível em< http://www.comunicacaodemocratica.org.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

PIAULT, Marc H. **Antropología y Cine.**Madrid: Catedra, 2002.

RAMOS, Fernão P. “Prefácio”. In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papirus: 2010. Pg. 11-16.

_____. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. IN: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. Pg.47-67.

RIBEIRO, José da Silva. “Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação”.**Revista de. Antropologia**, São Paulo,USP, 2005, vol.48, n.2, pp. 613-648.

ROCHA, Glauber. “Cinema Verdade”. In: **Revolução do Cinema Novo.** Alhambra/Embrafilme, Rio: 1981. Pp. 37-44.

ROSE, Diana. « Análise de Imagens em Movimento ». In :GASKELL, George ; BAUER, Martin W. **Pesquisa Qualitativa Com Texto, Imagem e Som.** Um manual prático. Petrópolis, RJ : Editora Vozes, 2011. Pg.343-364.

ROUCH, J. “The camera and the Man”. In: **Anthropology of Visual Communication**, volume I, n°1, pp. 37-44. (1974). Disponível em < http://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>. 13 p. Acesso em 15 de março de 2013.

_____. “Utilisations des techiniques áudio-visuelles pour la collecte et l’étude des Sciences et l’étude des Sciences Orales em Afrique”. **Colloque UNESCO - Reunions d’Experts sur l’utilization des techiniques audio-visuelles pour l’étude des traditions orales africaines. Porto-Novo (Dahomey),** 1969. 23p. Disponível em < http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001400/140076fb.pdf> Acesso em 10 de julho de 2012.

SALLES, João M. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, José de S.; ECKERT, Cornelia; CAIUBY, Sylvia N (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru, SP. Edusc, 2005. Pp. 57-71.

SAMAIN, E. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1960)”. **Revista de Antropologia,** São Paulo, USP, 2001, v.44, nº2. Pg. 89-126.

SARDAN, Jean-Pierre O. « Methodologies Problematiques en Audio-Visuel de Sciences Sociales: du Traitement de Corpus aux Strategies de Realisation ». In: **Pratiques Audio-**

Visuelles en Sociologie. Actes de la Rencontre de Nantes, Avril, 1987. LERSCO, CNRS, LEST.

SARTORI, Giovanni. **Homo-videns**. Televisão e Pós Pensamento. Lisboa:Terramar, 2000.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a Mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SANTOS, Boaventura S. **Um discurso sobre as Ciências**. Porto (PT), 2002: Edições Afrontamento.

_____.Reinventar a democracia. In: HELLER, Agnes e al. (org.), **A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

SANTOS, Jacqueline Pithan dos. **Miroel Silveira - um homem de teatro no espírito do seu tempo**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17022011-122649/>. Acesso em: 2013-05-31.

SFEZ, Lucien. "A Comunicação Expressiva". In: **A Comunicação.** Martins Fontes, São Paulo: 2004. Pp. 67-85

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas.** Tradução: Regina Przybycien. Companhia das Letras, São Paulo: 2011.

TELLA, Andrés. "O documentário e eu". In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.)**. O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 68-81.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **A experiência do Cinema.** Antologia. São Paulo: Graal, 2008.

WALLERSTEIN, Immanuel et al. **Para abrir as Ciências Sociais**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.

WINKIN, Yves; MAGLI, Rossella. "Sortir de l'utopie de la communication: une aproche

ethnographique des NTIC". In: **Recherches en communication**, nº12, 1999. Pp. 01-16. Disponível em < http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5351/5071>. Acesso em dezembro de 2013.

_____ **A Nova Comunicação**. São Paulo: Papirus, 1998.

WINSTON, B. "A maldição do jornalístico" na era digital. In: MOURÃO, M. Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do Real.** São Paulo: Cosac-Naify, 2005. Pp.14-25.

Referências das Figuras

Figura 1 - 4469.PDF. 756X419 pixels. 40Kb. Disponível em < http://www.obcom.nap.usp.br/sites/default/files/midia/processos/4469A.pdf> Acesso em maio de 2011. Pg. 10.

Figura 2 – NPCC.JPG. Disponível em C:\USERS\DOCUMENTS\MESTRADO\IMAGENS\DISSERTACAO. 401 x 219 pixels. 17 Kb.

Figura 3 - ARTE-TRAVESSIAS-DIVULGAÇÃO.JPG. 400X 566 pixels. 340Kb. Disponível em < http://catracalivre.com.br/geral/universidades/barato/eca-realiza-seminario-sobre-modernismo-luso-brasileiro/>. Acesso em 13 de maio de 2013.

Figura 4 - CARTAZ-A-CENSURA-EM-DEBATE.JPG. 799 X 480 pixels. 54,4 Kb. Disponível em < http://balaoeditorial.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html>. Acesso em 13 de maio de 2013.

Figura 5 - OBCOM_COM_CONTROLE.JPG. 799X480 pixels. 54,9 Kb. Disponível em < http://www3.eca.usp.br/taxonomy/term/473> Acesso em 10 de junho de 2013.

Figura 6 – ALICECORTINA. JPG. John Tenniel, 1866, pg. 18. Disponível em <http://www.gasl.org/refbib/Carroll__Alice_1st.pdf.> Acesso em 15 de maio de 2013.

Figura 7 - BALI_MEAD.JEPG. 600X263 pixels. 53,3 Kb.
Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/eventos/seminarioWinkin.htm>. Acesso em abr.2013..

Figura 8 -
LEWIS_HINE_POWER_HOUSE_MECHANIC_WORKING_ON_STEAM_PUMP. JPG. 2155X3000 pixels. 436 Kb. Disponível em <

//pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lewis_Hine_Power_house_mechanic_working_on_steam_pump.jpg.> Acesso em 28 de julho de 2013.

Figura 9 – 800PX-GROS_-_NAPOLEON_ON_THE_BATTLEFIELD_OF_EYLAU.PNG. 800 X 521 pixels. ANTOINE, J. Gros. Napoléon sur le champ de Bataille d'Eylau, 9 Février 1807. Óleo sobre tela. Museu do Louvre (França). Disponível em <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=62&d=1&a=41>. Acesso 31 mai. 2012.

Figura 10 - CAMERA-OBSCURA. JPG. 1176 X 960 pixels. 2 Mb. Disponível em < http://classicameras.wordpress.com/category/curiosidades/>. Acesso em 05 de julho de 2013.

Figura 11 – ALBERT_KAHN_AUTOCROMO_BENIN. JPG. 469X348 pixels. 84 Kb. Disponível em < http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/archives-de-la-planete/mappemonde/Afrique/Benin/> Acesso em 20 de maio de 2013.

Figura 12 - LA _BELLE _HOTTENTOT. JEPG. 400x303 pixels. Disponível em < http://www.english.emory.edu/Bahri/Exhibition.html> Acesso em: 15 abril 2012.

Figura 13 – REGNAULT. JPEG. 324 X 250 pixels. Disponível em < http://pzwart.wdka.nl/fine-art/2009/02/02/body-language-embodied-meaning/>. Acesso em: 20 nov. 2011.

Figura 14 – FREMONT, Charles**.** IMAGE264_0. JPG. 400X722 pixels. 13,6 Kb. Disponível em < http://dating-au.com/marey-etienne-jules-1830-1904/> Acesso em 20 de junho de 2013.

Figura 15 - HINE, David. Nova York, 1908. Home Labor;Sewing . 599 X 600 pixels. Formato JPEG. Disponível em <http://contentdm.ad.umbc.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/hinecoll&CISOPTR=3527&CISOBOX=1&REC=17. > Acesso em: 15 abril. 2012.

Figura 16 – LUMIÈRE, Louis._____, Auguste. L'arrivée d'untrain à laCiotat . 1895. 416 X 305 pixels. Formato JPEG. Disponível em < http://lavieenrosemoda.blogspot.com.br/2012/03/larrivee-dun-train.html> Acesso em: 31 mai. 2012.

Figura 17 – MÉLIES, George. L'homme à latête de caoutchouc, 1901. 490 X 399 pixels. Formato JPEG. Disponível em < http://receioderemorso.wordpress.com/category/cinema/100-filmes-de-um-seculo/> Acesso em: 31 mai. 2012.

Figura 18 – DUCHAMP, M. L.H.O.O.Q. - Monalisa with un moustache. L-H-O-O-Q-MONA-LISA-WITH-MOUSTACHE-1919. JPG. 400 X722 pixels. 27,6 Kb. Acervo do Museu de Arte da Filadélfia (EUA). Disponível em < http://www.wikipaintings.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919#supersized-artistPaintings-234887. Acesso em 29 de julho de 2013.

Figura 19- LANG, Fritz. Metropolis, 1927. 300 X 224 pixels. Formato: JPEG. Disponível em < http://pazit.wordpress.com/2010/04/06/midterm-analysis-of-the-film-metropolis-lang-1927/> Acesso em: 31 mai. 2012.

Figura 20 - RIEFENSTAHL, L. (1934). TRIUNFOVERDADELENI. JPG. 500 X 379 pixels. 67,8 Kb. Disponível em < http://www.cinemarden.com.br/2011/01/filme-do-dia-o-triunfo-da-vontade-antes.html>. Acesso em 29 de julho de 2013.

Figura 21 – CAPA, R. Sicília, Itália (1943). ROBERT-CAPA_01. JPG. 400X266 pixels. 83,1 Kb. Disponível em < http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353>. Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 22 – DREW, ROBERT (1960). PRIMARY. PICTURE-3_720_450_90. JPG. 720X450 pixels. 42Kb. Disponível em < http://povmagazine.com/articles/view/terence-macartney-filgate-doc-pioneer>. Acesso em 03 de maio de 2013.

Figura 23 – LEACOCK-AND-DREW-SHOOTING-PRIMARY. JPG. 500X394 pixels. 60Kb. Disponível em < http://www.imakenews.com/gothamsound/e_article002082700.cfm>. Acesso em 03 de maio de 2013.

Figuras 24 – ROUCH, J; MORIN, E. (1961). Crônica de um verão. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=s0vxSFnRl0Q> Acesso em 14 de abril de 2011.

Figura 25 – ROUCH, J; MORIN, E. (1961). Crônica de um verão. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=s0vxSFnRl0Q> .Acesso em 14 de abril de 2011.

Figuras 26 – BURTON, H. (1920). Disponível em < http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=11767&clip=n&num=10&startrow=0&decade_start=1900s&decade_end=1920s&keywords=Burton+Holmes>. Acesso em 15 de julho de 2013.

Figura 27 – BURTON, H. (1920). Disponível em < http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=11767&clip=n&num=10&startrow=0&decad

e_start=1900s&decade_end=1920s&keywords=Burton+Holmes>. Acesso em 15 de julho de 2013.

Figura 28 - FLAHERTY, Robert. Nanook, o esquimó,1922. 625 X 472 pixels. Formato: JPEG. Disponível em<http://www.thunderbaymuseum.com/flaherty.htm>. Acesso em: 31 mai. 2012**.**

Figura 29 - CARTAZ para o filme Nanook, o esquimó, 1922, de Robert Flaherty. 260 X 387 pixels. Formato: JPEG. Disponível em: <http://kingbyname.hubpages.com/hub/Mail-on-the-Rails-Night-Mail-and-the-Golden-Age-of-British-Documentary. > Acesso em: 12 abril. 2012.

Figura 30 – MAURO, Humberto. (1954). Fossa Seca. ALICEFERRY2.JPG. 500X346 pixels. 34Kb. Disponível em < http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/documentarios-em-saude-%E2%80%93-a-producao-de-humberto-mauro-no-ince-de-alice-ferry-de-moraes/> Acesso em 3 de julho de 2013.

Figura 31 – VERTOV, D. (1929). O homem com a câmera. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=KytJFyMHZl0 >. Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 32 – VERTOV, D. (1929). O homem com a câmera. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=KytJFyMHZl0 >. Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 33 – PERSON, Marina. Person (2012). Disponível em< http://quersabermeublog.blogspot.com.br/2012/01/person-ou-historia-do-cineasta-luis.html> Acesso em 23 de julho de 2012.

Figura 34 –COUTINHO, E. (1984). Cabra Marcado para morrer. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=VJ0rKjLlR0c>. Acesso em 13 de julho de 2013.

Figura 35 - HAICAULT, Monique. Colette Mécanicienne em Maroquinérie. Formato: Vídeo em FLASH. Disponível em <http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/CPD07001015/colette-mecanicienne-en-maroquinerie.fr.html > Acesso em: 15 abril. 2012.

Figura 38 – ROUCH, Jean .Chasseau Lion à l'arc, 1967. 268 X 188 pixels. Formato: JPEG. Disponível em: <http://www.angouleme.fr/museeba/spip.php?article1347> Acesso em: 12 abril. 2012.

Figura 39 - ROUCH, Jean. Chasseau Lion à l'arc, 1967. 170 X 166 pixels. Formato: JPEG. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=film&no=1040 > Acesso em: 12 abril. 2012.

Figura 40 - RAIMUNDO, Alessandra C. Vírus da Música, 2004. Disponível em: < http://www.lisa.usp.br/producao/videos/catalogoVirusMusicaWMV.shtml. > Acesso em: 9 abril. 2012.

Figura 41 - HIKIJI, Rose S. Pulso, um vídeo com Alessandra, 2006. Disponível em: < http://www.lisa.usp.br/producao/videos/catalogoPulsoWMV.shtml. > Acesso em: 9 abril. 2012.

Figura 42 - ALBERT-KAHN, MUSÉE ET JARDINS. Mappemonde. Formato: Arquivo em FLASH. Disponível em: http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/archives-de-la-planete/mappemonde/. > Acesso em: 13 dez. 2011.

Figura 43 - CENSURA AO TEATRO NO ABC. Produção dos pesquisadores da USCS. Arquivo de vídeo. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=vLqImVBRR4Q&feature=fvsr > Acesso em: 12 abril. 2012.

Figura 44 - CENSURA AO TEATRO NO ABC. Produção dos pesquisadores da USCS. Arquivo de vídeo. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=vLqImVBRR4Q&feature=fvsr > Acesso em: 12 abril. 2012.

Figura 45 – GOIFMAN, Kiko (1998).Valetes em Slow Motion. Arquivo em pdf. Página 28. Disponível em< http://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/download/4936/3342> Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 46 - GOIFMAN, Kiko (1998).Valetes em Slow Motion. Arquivo em pdf. Página 28. Disponível em< http://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/download/4936/3342> Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 47 – GOIFMAN, Kiko (1998).Valetes em Slow Motion. Arquivo em pdf. Página 28. Disponível em< http://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/download/4936/3342> Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 48 - GOIFMAN, Kiko (1998).Valetes em Slow Motion. Arquivo em pdf. Página 28. Disponível em< http://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/download/4936/3342> Acesso em 30 de julho de 2013.

Figura 49 – MEMÓRIAS DO ABC. Página da internet (html). Disponível em<. http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/videos/imagens-e-narrativas-do-teatro-no-abc-paulista-de-1950-a-1980/. Acesso em 12 de abril de 2012.

Figuras 50 e 51 – LABORATÓRIO DE IMAGEM E ANTROPOLOGIA (FFLCH-USP). Página da internet (html). Disponível em < www.lisa.usp.br> Acesso em 15 de novembro de 2011.

Figura 52 – VIDEOFAU. Página da internet (html). Disponível em < http://www.usp.br/fau/fau/secoes/video> Acesso em 15 de novembro de 2011.

Figura 53 – OLHO. Página da internet (html). Disponível em < http://www.fe.unicamp.br/olho/index.html> Acesso em 11 de novembro de 2011.

Figura 54 – VISURB**.** Página da internet (html). Disponível em < http://visurb-unifesp.wix.com/visurb-unifesp>. Acesso em 10 de novembro de 2011.

Figura 55 – INARRA. Página da internet (html). Disponível em < www.inarra.com.br> Acesso em 10 de novembro de 2011.

Figura 56 – NEXT IMAGEM**.** Página da internet (html). Disponível em < http://www.nextimagem.com.br/> Acesso em 10 de novembro de 2011.

Figura 57 – LABORATÓRIO DE ANTROPOLOGIA (UFRS)**.** Página da internet (html). Disponível em < http://www.biev.ufrgs.br/> Acesso em 08 de novembro de 2011.

Figura 58 – NAVI (UFSC). Página da internet (html). Disponível em < http://navi.paginas.ufsc.br/> Acesso em 09 de novembro de 2011.

Figura 59 – NAVISUAL (UFRS). Página da internet (html). Disponível em < http://www6.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual/> Acesso em 03 de novembro de 2011.

Figura 60 – LEPPAIS (UFPel). Página da internet (html). Disponível em < http://www.ufpel.tche.br/ich/ich2/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=17> Acesso em 15 de novembro de 2011.

Figura 61 – LAI (UFC). Página da internet (html). Disponível em < http://www.lai.ufc.br/> Acesso em 18 de novembro de 2011.

Figura 62 – IIAC. Página da internet (html)**.** Disponível em < http://www.iiac.cnrs.fr/cetsah/spip.php?article2> Acesso em 11 de novembro de 2011.

Figura 63 – GRADADA CENTER FOR VISUAL ANTHROPOLOGY. Página da internet (html). Disponível em < http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/disciplines/socialanthropology/visualanthropology/> Acesso em 03 de novembro de 2011.

Figura 64- NÚCLEO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E CENSURA. Videoentrevista: Tereza Casamiro Rodrigues, Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, 2010. Formato: FLASH. Disponível em <http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=videoentrevista/22/video >.Acesso: 20 de abril 2012.

Figuras 65 - NÚCLEO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E CENSURA.Videoentrevista: Matheus Jorge de Lima, Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, 2010. Disponível em <http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=videoentrevista/33/video>.Acesso: 20 de abril 2012.

Figuras 66 - NÚCLEO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E CENSURA.Videoentrevista: Matheus Jorge de Lima, Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, 2010. Disponível em <http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=videoentrevista/33/video>.Acesso: 20 de abril 2012.

Figuras 67: LIDIA_4. JPEG. 1280 X 720 pixels. D:\MeusDocumentos\mestrado\fotos_videoentrevistas_makingof. Acesso em 28 abr. 2012.

Figura 68 - LIDIA_3. JPEG. 1280 X 720 pixels. D:\MeusDocumentos\mestrado\fotos_videoentrevistas_makingof. Acesso em 28 abr. 2012.

Figura 69 - SANTOS. JPEG. 720 X 480 pixels. D:\MeusDocumentos\mestrado\fotos_videoentrevistas_makingof. Acesso em 28 abr. 2012.

Figuras 70 - LAMAS, Caio; GONÇALVES, Denise; PEREZ, Cesar B, COSTA, Cristina. A produção audiovisual na pesquisa empírica: a experiência do núcleo de pesquisa em comunicação e censura da ECA-USP. Arquivo em pdf. Disponível em < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1183-1.pdf>. Acesso em 13 de agosto de 2013. Página 11.

Figura 71 - LAMAS, Caio; GONÇALVES, Denise; PEREZ, Cesar B, COSTA, Cristina. A produção audiovisual na pesquisa empírica: a experiência do núcleo de pesquisa em

comunicação e censura da ECA-USP. Arquivo em pdf. Disponível em < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1183-1.pdf>. Acesso em 13 de agosto de 2013. Página 11.

Figuras 72 – 1.JPG. 2500 X 1667 pixels. 882 Kb. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\MAKING OF BUENO > Acesso em 20 de dezembro de 2012.

Figura 73 – 2.JPG. 2500 X 1666 pixels. 467 Kb. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\MAKING OF BUENO > Acesso em 20 de dezembro de 2012.

Figura 74 - 3.JPG. 2500 X 1667 pixels. 500 Kb. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\MAKING OF BUENO > Acesso em 20 de dezembro de 2012.

Figura 75 - 4.JPG. 3000 X 2000 pixels. 712 Kb. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\MAKING OF BUENO > Acesso em 20 de dezembro de 2012.

Figura 76 - PARTE 2. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\SERGIO DE CARVALHO\PARTE2. Arquivo em flash. 133 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 77 – IMG7525.JPG. 5616 X 3744 pixels. 6,6 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 78 – IMG7469.JPG. 5616 X 3744 pixels. 5,3 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 79 – IMG5426.JPG. 4752 X 3168 pixels. 1 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 80 – SERGIO_C_E_RENATO.RFT. 10,8 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 81 – IMG0801.JPG. 2784 X 1856 pixels. 788 KB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 82 – IMG5426.JPG. 4752 X 3168 pixels. 1 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 83 – IMG1276.JPG. 2784 X 1856 pixels. 1,5 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 84 – IMG7501.JPG. 5616 X 3744 pixels. 5,52 MB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\CAPES\FOTOS_RELATORIO\. Acesso em 15 de agosto de 2013.

Figura 85 - PARTE 2. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\SERGIO DE CARVALHO\PARTE2. Arquivo em flash. 133 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 86 - PARTE 2. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\SERGIO DE CARVALHO\PARTE2. Arquivo em flash. 133 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 87 – PARTE 5. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\BACCEGA\PARTE5. Arquivo em flash. 349 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 88 - PARTE 5. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\BACCEGA\PARTE5. Arquivo em flash. 349 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 89 – PARTE 3. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\MARILIA FRANCO\PARTE3. Arquivo em flash. 168 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 90 – PARTE 3. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\MARILIA FRANCO\PARTE3. Arquivo em flash. 168 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 91 – PARTE 2. FLV. Disponível em < C:\USUARIOS\VIDEOS\FINALIZADAS\JOÃO BATISTA DE ANDRADE\PARTE1. Arquivo em flash. 172 MB. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 92 – DSC08969.JPG. 2048 X 1536 pixels. 712 Kb. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\FOTOS_EDIÇÃO > Acesso em 13 de fevereiro de 2013.

Figura 93 – D3S_4085-1200.JPG. 1200 x 903 pixels. 164 KB. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\EQUIPAMENTOS\ . Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 94 - OBCOM-LOG. PNJ 1252 x 641 pixels. 96Kb. Disponível em < C:\USUARIOS\DOCUMENTOS\MESTRADO\VIDEOENTREVISTAS\LOGO_OBCOM. Acesso em 10 de agosto de 2013.

Figura 95 – SONHAR.TV. Página da Internet (html). Disponível em < sonhar.tv> Acesso em 15 de dezembro de 2011.

Referências audiovisuais

PRIMARY. (Primárias: Kennedy e a campanha presidencial de 1960). Direção: DREW, Robert. Estados Unidos , 1960. Produção: Time-Life Broadcast. DVD., 50 min

NANOOK OF THE NORTH (Nanook do norte). DVD : 1 ex., NTSC/PAL, p&b, 78 min. Estados Unidos , 1922. Direção: FLAHERTY, Robert Joseph. Produção: Robert Flaherty

THE MAN WITH A MOVIE CAMERA (O homem com uma câmera). DVD : 4 ex., sil., p&b, 68 min. Grä-Bretanha , 1929. Direção: VERTOV, Dziga. Produção: VUFKU

TRIUMPH DES WILLENS (O triunfo da vontade). DVD : 1 ex., NTSC, p&b, ca.120 min, Região 1. Alemanha , 1934. Direção: RIEFENSTAHL, Leni. Produção: Leni Riefenstahl-Produktion; NSDAP – Reichsleitung.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Brasil , 1984. DVD : 1 ex., NTSC, col., 119 min. Direção: COUTINHO, Eduardo.

O FIO DA MEMÓRIA, POR EDUARDO COUTINHO. DVD : 1 ex., PAl-M, col., 48 min. SÉRIE CINEAMERICANIDAD. Brasil , 1992. Produção: Realiza Vídeo

CRONIQUE D'UN ÉTÉ (Crônica de um verão). DVD : 1 ex., NTSC, p&b, 85 min. França , 1961.Direção: MORIN, Edgar, ROUCH, Jean. Produção: Argos Films

JEAN ROUCH: subvertendo fronteiras**.** Direção: FERRAZ, A. L; CUNHA, E. T.; MORGADO, P.; SZTUTMAN, R. 2000, cor., 41 min. DVD.

KOBAYASHI, E. DVD NTSC, 1 ex., col., 31 min. Brasil. Data: 1998. ECA USP CJE. "**Olho Nu". Trabalho de Conclusão de Curso.** Orientação: Cremilda Medina.

APÊNDICE 1

Observação: *Há trechos com a sinalização:* ***(interrupção técnica – áudio não captado).*** *O tipo de câmera disponível para estas produções não permite a gravação ininterrupta de tempo superior a dez minutos. Para poupar a fala do entrevistado, houve o desligamento da câmera durante das entrevistadoras. Nestes casos, deve-se consultar o roteiro de perguntas.*

30/08/12
Entrevistado: Sérgio de Carvalho
Entrevistadora: Cristina Costa
Local: Teatro de Arena - Rua Doutor Teodoro Baíma, 94, São Paulo, SP.
Direção: Denise Gonçalves
Operador de Câmera: Douglas Crepaldi

CC: Sérgio, seu trabalho é politicamente engajado. Você acha que realizar o seu trabalho é mais fácil ou mais difícil do que há vinte anos?

SC: Acho que do que há vinte anos seja mais fácil porque há vinte anos atrás, a gente está falando de 1992 , por aí, foram os anos em que eu comecei a fazer teatro. E nos anos 1990, a situação do teatro e da cultura, pelo menos na cidade de São Paulo era de uma espécie de terra arrasada, pós Ditadura, aquele começo forte da era neoliberal, uma mudança de conjuntura mundial em relação aos projetos socialistas, então estava fora de pauta a questão da política, estava fora de pauta um teatro interessado sobre a realidade nacional, interessado em discutir a vida real do capital. Eu sinto que, naquele momento, você fazer isso era muito na contramão. Com o passar dos anos, houve uma espécie de relativa politização do teatro na cidade de São Paulo. Eu acho que o nosso grupo e outros grupos que atuaram neste sentido de procurar, de ajudar fomentar um ambiente mais politizado para o teatro, tiveram por resultado isso, quer dizer, hoje você tem vários grupos da cidade atuando na periferia, atuando no centro da cidade, que se não são exatamente politizados, ao mesmo tempo, não se desinteressam desta questão. Agora que se você comparar com outros momentos históricos mais antigos, mas, aí, o quadro é outro.

CC: Você sofre algum tipo de autocensura no seu trabalho criativo. Existem temas que você procura não abordar? Algum tipo de coisa que você gostaria de fazer e você não faça?

SC: No meu caso não. No caso da Cia do Latão não porque a gente trata dos temas que a gente acha importantes, que são temas que têm a ver com o nosso interesse de estudo, de aprendizado, mas isso é possível na medida em que a gente controla os meios de produção. O Latão é um grupo que trabalha do ponto de vista produtivo de modo semi-amador. Todo mundo acaba tendo outras fontes de renda, se vira dando aula, fazendo outras coisas, o que desobriga a gente de ficar produzindo espetáculos, de ficar vendendo espetáculos. Eu digo assim, os padrões do mundo da mercadoria ditam pouco o nosso interesse temático, o nosso interesse formal, quase nada a rigor. Só não é "nada" porque a gente está no mundo da mercadoria e estas questões aparecem na sala de ensaio. As questões do mundo da mercadoria aparecem para todos nós, mas, de certo modo, a gente tem liberdade no sentido de a gente escolher temas de pesquisa que traduzam a nossa realidade. Por exemplo, agora, a gente está com um teatro de arena em São Paulo trabalhando com um grupo de alunos com temas que interessam a este grupo que está aqui. Não tem uma preocupação de efeito, de eficácia, de resultado, de troca mercantil quanto a isso. Agora isso é sempre uma luta, eu acho. Uma luta crítica na medida em que os limites não são só externos, são internos.

CC: Você acha que o público está mais conservador ou mais aberto do que há 15, 20 anos?

SC: Não sei avaliar isso. O que eu vejo é que você tem na Indústria Cultural, na televisão, no modo como tanto a ficção quanto o noticiário se organizam na Indústria Cultural, uma espécie de apelação muito forte àquilo que era reprimido um tempo atrás: violência, sexo, apelos sensoriais todo tipo. Você vê uma espécie

de exagero de desrecalque que acaba gerando interesse; mercantil inclusive, uma espécie de manipulação libidinal forte feita na Indústria Cultural. E eu vejo como isso acaba beirando certo caos mental de quem participa muito deste tipo de experiência. Eu vejo que o teatro tem procurado caminhos diferentes disso. Não que estas questões não apareçam no teatro, elas tem aparecido no teatro também. Mas o fato da mediação da presença do ator aqui. Acho que os caminhos do teatro tem sido diferentes destes que têm dominado a Indústria Cultural nos últimos tempos. Não é à toa que o teatro tem se tornado um lugar avançado, de descobrir coisas diferentes. Eu tenho a sensação de que dentro da produção cultural na cidade de São Paulo, o teatro tem produzido coisas muito mais interessantes, muito mais que o cinema de modo geral, mais do que as outras áreas. A questão é que, ao mesmo tempo, este teatro hoje está marginalizado pela situação produtiva, na periferia do sistema das artes. Ele não tem mais repercussão pública, coletiva como teve na década de 1960, por exemplo. Então o lugar social do teatro, hoje em dia, é mais confinado. Ao mesmo tempo é este confinamento, este caráter à margem ou de contramão que tem feito que o teatro produza coisas interessantes, mais avançadas.

CC: Os seus espetáculos têm classificação etária?

SC: Tem indicação quando alguém pergunta e a gente indica pela capacidade da pessoa dialogar com aquilo, de compreender aquilo, de você ter uma peça aqui e a gente sugira que ela seja vista por mais de doze anos, pela dificuldade intelectual da peça, por ter alguma alusão psicanalítica mais pesada talvez que possa uma criança com sete anos, ou muito pequena, talvez achar esquisito demais. Mas são sugestões. Se chega um pai no teatro com a criança e o pai se responsabiliza, ela assiste o espetáculo. São indicações para uma possibilidade de diálogo efetiva com o trabalho e não de contra indicação.

CC: Com relação às leis de incentivo e os patrocínios, não no caso propriamente do Latão, mas do teatro em de modo geral, como você vê a realidade dos espetáculos hoje necessitando de patrocínio e de leis de incentivo?

SC: Eu acho que é uma situação complexa, esta situação da produção cultural no Brasil, porque de vinte anos para cá, este período que ocorreu quando a gente começou a conversar, houve um fenômeno novo, começou lá com Lei Rouanet. Lei Sarney, Lei Rouanet e criou a ideia de incentivo à cultura de que a empresa privada pode oferecer patrocínio, mas este patrocínio é dado como isenção fiscal, quer dizer, de renúncia de imposto. Então, que quadro isso gera? Nunca houve tanto dinheiro na cultura no país como nos últimos vinte anos, é um dinheiro público, à medida que é um dinheiro de imposto, só que ele é gerido de maneira privada na medida em que são as empresas que decidem quem tem patrocínio. Eu acho uma distorção absoluta assim, no seguinte sentido: cresceu a dimensão institucional da cultura, vários institutos surgiram, institutos como os ligados a bancos, a instituições privadas e feitos com dinheiro público. Então você aumentou a institucionalização da cultura a partir de uma série de entidades que não existiam e passam a fazer parte do controle sobre a produção cultural e criar uma espécie de mercado subsidiado via lei de incentivo para isso, para a cultura. Em paralelo, nos anos da era Lula, aumentou também a quantidade de editais públicos diretos para a cultura. Mas são editais sem projeto de continuidade, tem mais dinheiro para a produção cultural no sentido de você continuar a fazer eventos culturais. Então qual é o quadro? Houve um aumento da quantidade de eventos culturais no país. Não houve um aumento de qualidade nestes eventos. Não há perspectiva de processo cultural de longo prazo. A educação artística que seria a base de processo de longo prazo, que poderia interferir na produção cultural não está sendo cuidada e é deixada aleatoriamente. Então o que eu vejo é: houve um momento da ordem da capitalização da cultura no país, enorme, o que não é grande coisa ainda, mas criou distorções não só nos processos avançados, mas nos próprios processos comerciais que passaram a ficar dependentes desta ajuda. Então hoje uma produção cultural tem mais

interesse em usar uma lei de incentivo do que ficar em cartaz. Ela prefere tirar rápido de cartaz uma peça para poder captar de novo o dinheiro público, de patrocínio. Então não foi só a produção experimental, mas a produção comercial que ficou dependente disso. Eu acho um quadro nefasto este e, no fundo, houve uma despolitização em nome de uma suposta democratização na medida em que seriam os agentes civis que estariam tomando conta do processo, mas não é o que acontece.

CC: E você acha que este processo seletivo, feito pelas leis de incentivo é muito diferente do que o Estado faria?

SC: É muito diferente porque ele é incontrolável, não tem regra. O Estado é ainda o lugar do confronto. Você pode questionar o Estado, você pode questionar uma comissão de edital, você tem regras, você pode, inclusive, participar da eleição de uma comissão de edital público. Então é muito diferente de você ter uma verba pública gerida de maneira privada. Você percebe? O disparate é esse, não é uma empresa pôr dinheiro na cultura, o problema é desta empresa. Agora uma empresa pôr dinheiro público e decidir como ele deve ser feito é problema da sociedade. Então eu sinto que tem uma diferença muito grande aí. E, ao mesmo tempo, cabe à sociedade civil, às pessoas questionarem os padrões do Estado. Eu sinto que houve um acomodamento ocorrido nos últimos anos no meio teatral em São Paulo, que foi muito crítico no fim dos anos 1990, que questionou política de evento, que questionou privatização da cultura, que questionou a lógica da mercadoria e agora àquela quantidade de editais, parece que toda energia foi canalizada para continuar se mantendo vinculado ao Estado e só ampliar a quantidade de verba pública. Parou-se de discutir a qualidade do uso da verba pública. Para que serve este dinheiro para a arte? Que arte é essa? Eu sinto, inclusive, que a gente deveria ser mais radical e questionar a ideia de cultura e a ideia de arte também, isso não é um valor em geral, depende do quê. A cultura nazista esta aí para provar que nem toda ideia de cultura é um bem em si. A produção artística deste período também. Então eu acho que esta ideia implica debate de valor e debates se realizam por argumentos, por confronto de ideias, por tomada de posição.

CC: Quando a gente vê a documentação do AMS, a gente vê que nos anos 1950, 1960, a proporção de teatro amador, estudantil e não profissional era enorme em relação ao teatro profissional, e hoje a gente vê uma inversão de tudo isso; quer dizer, hoje é muito mais difícil o amador conseguir se apresentar, conseguir espaço, até por pressão econômica também. Você nota isso também? A gente quer saber se isso pode ter consequências muito nefastas para a produção.

SC: Eu acho que sim porque todas as coisas importantes na história do teatro moderno vieram do movimento amador. A encenação francesa do fim do século XIX se renova no amadorismo. O movimento amador é ligado ao movimento socialista do teatro. O movimento dos teatros livres que se espalhou pela Alemanha era de início amador e ligado a grupos de todo tipo, grupos politizados, grupos menos politizados, tinha um movimento amadorístico aí. No teatro brasileiro, a primeira onda de renovação provém do teatro amador também. Então você tem uma quantidade de invenção que vem sempre de grupos de pessoas que está livre de pressões mercantis. Então o movimento amador produz invenção à medida que está livre de pressão mercantil, esta é a história do teatro. As pessoas têm liberdade de trabalhar sem compromisso com resultado, pelo prazer de trabalhar, o que acontece mais recentemente e, ao mesmo tempo, o amadorismo cria uma cultura livre de experimentação, as pessoas estão ali para se divertir, para aprender outra coisa. O que acontece recentemente é que um grupo amador prefere viver numa condição semi-profissional e precária também porque ele tem alguns parcos recursos para poder existir. Então fica em uma espécie de limbo. E também, o que eu acho que mudou é que, de lá para cá, nos anos 1960 você não tinha escolas de teatro no país, eram exceções as escolas, pouquíssimas. E dos anos 1980 em diante, cresceu muito o número de escolas de teatro. E as escolas de teatro produzem muitas pessoas para um

mercado inexistente, porque é um mercado precário; é um mercado periférico com estas contradições todas que a gente conhece. Então tem uma enorme quantidade de pessoas que saem destas escolas e imediatamente acreditam em uma profissionalização precária. Eu acho que este é um problema que precisa ser enfrentado. Eu acho que a questão da multiplicação das escolas de teatro é um caso sério de política cultural a ser pensada e que ninguém está dando muita bola para isso.

CC: Nos anos 1960, o mercado acabava dando oportunidade de sobrevida a muitos artistas. A própria Rede Globo contratou o Gianfrancesco Guarnieri e uma porção de outros artistas. Você acha que hoje, ainda, esta parceria que pode se estabelecer entre o mercado e a produção artística ainda é possível?

SC: É que o quadro era muito diferente, por exemplo, nos anos 1960 este teatro foi fundado: o Teatro de Arena. Ele era um investimento privado, uma pequena companhia capitalista de pequeníssimo porte alugou o espaço de uma loja, fez um teatrinho de arena que não precisa de muito cenário. Enfim, o Arena trabalhou aqui fazendo investimento privado, ou seja, as pessoas pegavam emprestado um dinheirinho, encenavam uma peça e viviam da bilheteria. Esta situação...viviam, claro, precariamente, não sei se chegavam a ganhar muito dinheiro, mas eram gente muito jovem que conseguia trabalhar deste jeito. E a maioria do teatro conseguia trabalhar deste jeito. Eram as regras do jogo. Ao longo daquela década começou a aumentar a preocupação estatal de modo muito contraditório também em relação à sobrevivência do teatro, mas, o que acontece, depois do Golpe? Este sistema explodiu. Os teatros que estavam fazendo isso também eram feito por artistas muito mobilizados, muito politizados, e que acabaram ficando sem lugar na sociedade e estes mesmos artistas sobreviviam com participações esporádicas na televisão, etc. Depois do Golpe, esta sobrevivência de um teatro crítico vivendo às próprias custas, com dinheiro de bilheteria, ficou inviável porque este teatro crítico já não tinha lugar, em função da censura, em função das perseguições pessoais, da necessidade de exílio, etc. Então, o que acontece? Aquilo que era um dado complementar, quer dizer, todos em situação de mercado em uma indústria cultural, nascente, precária ainda e um teatro, no começo ainda, em uma cidade que tinha pouca produção cultural, ao longo do tempo, o quadro mudou completamente. A Indústria Cultural se fortaleceu enormemente, este teatro não criou uma produção de contínuo. Este processo foi interrompido, então ele deixou de formar novas gerações, não houve transmissão da geração do Guarnieri, do Boal, do Vianninha para a geração imediata. Houve paralisia. Com a retomada destas coisas em um momento muito posterior, já em um momento pós-escolas de teatro, pós institucionalização da cultura. Vai ser nos anos 1990 que a gente volta a ter um círculo de teatro crítico, mas em condições políticas e sociais completamente diferentes já e de expansão da forma mercadoria muito grande, de mercantilização da cultura em alto grau. Já a secretarias de cultura, de Estado ou de município se pautando por política de evento. Então a condição é outra. Eu acho que essa é a grande dificuldade a se enfrentar, é uma espécie de naturalização da forma mercadoria como se: "olha, é o jeito". Não tem muito jogo fora daí. O único jogo que se dá é um jogo fetichista, é uma espécie de criar um mito do artista experimental, que tem um valor superior, descolado das pessoas comuns, que é uma espécie de idealização do artista enfeitiçado quase; como se ele não pertencesse ao conjunto social quando, na verdade, este tipo de produção tem interessado pouco ao conjunto social. Eu acho que entre estes extremos existem tentativas como estas que eu contei. Alguns grupos na periferia, grupos mais avançados que estão fazendo coisas por aí, mas são exceções e que não tem um grande alcance. Pelo menos do ponto de vista eco-social.

CC: Como a produção artística está lidando com o politicamente correto?

SC: Eu acho que esta ideia, ela já não é tão forte hoje porque a produção comercial dita “mais esperta” é a do politicamente incorreto. É a contra face disso, ela faz piada disso. Você vê, na televisão, estes programas de humor, a graça vem na

negação do politicamente correto. Então, no fundo, é um jogo entre moralismo e imoralismo, que são duas faces da mesma moeda, eu acho. A produção que é realmente importante está muito distante disso. São questões que não interessam a ela muito mesmo porque sempre estas...são apresentadas como moeda de troca. Vou questionar. É tipo Pânico na TV, o humor do politicamente incorreto. Mesmo o jornalismo foi para isso. Então no fundo, acho que não interessa muito apesar de ecoar. Você vê que tem força. Tem força porque também mobiliza o desrecalque, as coisas reprimidas.

CC: E para terminar, como você vê a censura hoje?

SC: Quando a gente pensa em censura, a gente pensa em uma estrutura objetiva e organizada de controle da vida social que, às vezes, se encarna no Estado, que encampa isso, vou controlar a vida social. Às vezes pode se dar como nas formas atuais, ela se encarna em figuras que aparentemente não são públicas, mas acabam exercendo funções públicas como determinadas empresas. Agora isso remete a um debate muito mais antigo, da possibilidade de liberdade dentro do sistema do capital e você aparentemente está livre, como um agente livre; mas, você, na prática não está livre, porque você tem pouco campo de autonomia real. É a velha crítica ao projeto liberal, porque o discurso é lindo, o discurso da autonomia, mas a prática dela não se realiza, porque as pessoas não têm condições de autonomia, nem individual, nem de agrupamentos que estão contra uma ordem estabelecida, difícil de nomear, difusa, mas que está aí e todo mundo sente a pressão dela. Então o termo censura faz sentido se a gente pensar nestas formas sutis, difusas e amplas, mas, ao mesmo tempo, totalizantes, com as quais o capital opera e não opera só de fora para dentro, mas de dentro para fora na medida em que a gente está em situação concorrencial, em que a gente tem que atuar neste sistema, que está dado, e que você tem que se por em luta pelo trabalho. Eu vejo muita gente de cultura, que trabalha no meio cultural, intelectual, costuma superestimar o poder, a ideologia, acho superestimar no seguinte sentido assim, você adere ao consumismo, ideologias supostamente ruins, o consumismo, o individualismo, não é que se adere à ideologia porque se vê na televisão, ainda que isso também exerça uma força enorme, você é posto em situação que você tem que agir deste jeito. A dinâmica social está organizada para isso, para o individualismo na concorrência, para a relação entre agentes privados em luta selvagem. Então os vetores se ligam. Os vetores da vida prática com os vetores que são ideológicos, que são reproduzidos também industrialmente, de fato, um superprodução de certo imaginário, mas, mais ainda, existe uma superprodução de práticas alienantes. Acho que a ideia de censura tem que passar por aí não é?

CC: E você lembrou-se de alguma coisa que você gostaria de dizer ao nosso núcleo de pesquisa?

SC: O que eu acho ótimo do grupo ligado ao arquivo aí é a ideia de você ativar processos em perspectiva histórica. A coisa mais importante de você lidar com o passado em relação ao presente não é o sentido óbvio de você fazer homenagens ao passado, mas de descobrir ferramentas de trabalho para agora e para depois, entendeu? Quando você olha para o passado, você vê como a gente patina em questões por falta de acúmulo, de aprendizado com a experiência do outro, por cortes que foram feitos, geracionais mesmo, o aprendizado é sempre forte quando você tem presença, modelo para ver, não é porque alguém fala, mas porque você vê, você experimenta aquilo e isso. A gente ainda está pagando o preço do corte feito pela Ditadura. Não só por ela, mas presentificado no momento da Ditadura, então acho que enquanto não se enfrentar isso para valer, não se avança.

CC: Quando a gente lida com a Comissão da Verdade, as dificuldades que a gente tem de superar...

SC: É...e tem que conhecer as práticas. As pessoas têm muitas opiniões sobre o passado. Genéricas, opiniões sobre a experiência do CPC, sobre a experiência do Arena, sobre a experiência do TBC, opiniões genéricas. As pessoas nem conhecem estas coisas e estão reproduzindo

fórmulas vazias de liquidação histórica, de desqualificação, não estão conhecendo as coisas concretas e isso é tarefa de quem está pensando historicamente.

CC: Estou fazendo a revisão de um livro meu muito antigo, de Sociologia, e me pediram um capítulo sobre o pensamento político brasileiro. Então eu fui ler os últimos autores e tal e aí me dei conta do quanto a gente faz a mesma coisa, quer dizer, abre-se espaço para outros partidos, outras tendências, mas o autoritarismo, os vícios...

SC: Eu estou trabalhando agora, organizando a curadoria de um evento ligado ao Augusto Boal. E eu vejo assim: dentro deste teatro de arena, saíram tantas coisas fantásticas para a história do teatro. Uma geração aprendeu a escrever dramaturgia, parte dela imigrou para a TV, mas é impressionante ver que parte destes artistas que vieram de um estudo radical de dialética, de participação política, de tentativa e erro na representação do real; fizeram coisas avançadíssimas pelo corte histórico e, pela necessidade de sobrevivência na Indústria Cultural, acabaram em outro mundo e perderam a conexão com práticas que estão ocorrendo aí. Mas basta você conversar que estas coisas se restabelecem, como se tivesse tido um lapso aí. Eu sinto que esta aproximação concreta de gerações, porque as pessoas estão vivas ainda. O Latão produziu um espetáculo chamado "Ópera dos Vivos" que eu acho que é a coisa mais importante que a gente fez sobre reflexão histórica, sobre os processos do trabalho na cultura dos anos 1960 para cá. E a peça vai mostrando isso, como o pensamento sobre cultura tem a ver com prática, mais importante do que você fala, é o que você está praticando, é isso que determina de fato o que você está fazendo. Aí tem duas frases que eu gosto bastante na peça, entre tantas. Uma personagem pergunta assim: mas por que representar este assunto tanto tempo depois? Aí a outra responde: Porque os mortos desta luta ainda estão vivos. E em outro momento, no filme, tem um banqueiro conversando com uma atriz, que pergunta assim: Por que representar a peça com estes personagens humildes? E ela diz: Você quer dizer os pobres? Ele diz: É. Porque representar uma peça com um universo tão distante do seu. Aí ela responde: Engraçado que ninguém faz esta pergunta a um ator quando ele está representando Hamlet que é um aristocrata. E é uma coisa que eu acho interessante também. Você vê como ficou natural esta pergunta depois de um tempo.

CC: E no nosso trabalho, o que a gente está vendo, é justamente a direita incorporar o discurso da liberdade. Exatamente o que você falou, as coisas se naturalizam e você perde o senso crítico. Quer dizer, quem hoje luta por espaços, por diálogos, etc, são aqueles que querem a censura.

SC: É que os discursos ficaram muito vazios. É engraçado como é fácil esvaziar o discurso e, de certo modo, parte de uma esquerda limitada brasileira que também contribuiu para isso, para um esvaziamento do debate. Tem uma ideia me acompanhando ultimamente, acho que foi o Chico de Oliveira que me falou isso pela primeira vez. É a seguinte: para fazer arte, cultura, sociologia nos anos 1960, o capital era um problema e não a salvação. Era um problema que você precisava lidar com ele. Agora parece que vai resolver tudo, emancipar tudo, indiscriminadamente, genericamente. Basta buscar um jeito de lidar, entendeu? E isso é a perda do senso crítico, você pára de chamar a coisa pelo nome.

<u>05/10/12</u>
Entrevistada: Mariana Baltar
Local: Sala dos Aposentados (ECA.USP)/ Jardim do Instituto de Psicologia da USP).
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Roteiro: Denise Gonçalves

DG: Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?

MB: Ela é os dois! Ela é uma utopia e como toda utopia é uma necessidade, porque acho que a gente tem necessidade de utopia se não a gente não constrói. Esta é minha visão bastante utópica. Mas acho que

ela é uma necessidade para a vida moderna. É uma necessidade para as democracias liberais, claro. E é uma utopia, claro. Como construir concretamente a necessidade. Quer dizer, como que você vivencia a liberdade de expressão dentro dos desafios, supostamente, e isso é utópico, de dar fala a todo mundo, de garantir o direito de fala a todo mundo. E isso é o desafio, né? Por que no fundo, no fundo é o desafio da alteridade. De você garantir o direito de falar a todo mundo e ouvir e outro e não necessariamente o outro vai falar o que você quer. Ou o que você concorda, você deseja ou que você, enfim. Aí se torna uma utopia, acho que a partir da necessidade vai se tornando uma utopia. Mas, sem dúvida, é importante que seja necessário.

DG: Há um caminho possível de construção de garantia destas várias vozes? Este caminho passa pela legislação?

MB: Acho que ele passa pela legislação. Acho que dizer que "ele passa" pela legislação é um bom termo. Porque ele passa mesmo, "ele não fica" na legislação. Acho que ele passa por ela, passa por garantir. E acho que a legislação é um mecanismo moderno de garantia destas expressões. E garantia também de uma coisa que eu acho fundamental que é a responsabilidade pela expressão, quer dizer, a questão da liberdade de expressão é a seguinte: todo mundo tem direito à fala e todo mundo tem direito. Mas, com direito à fala, vem a ideia de que eu tenho que assumir a responsabilidade sobre o que eu falei. Esse é o ponto, eu acho. E aí a legislação funciona nessa chamada à responsabilidade. Agora, claro, que não é só uma questão de legislação, é uma questão de organização na vida societal. É uma questão de negociação na relação com o outro, pensando os lugares de fala e lugares de fala não são só lugares institucionais, não é? Quer dizer, é quem eu sou, onde me posiciono, de onde eu falo, para quem eu falo, então é toda uma dinâmica sócio-cultural, obviamente política, que organiza estes embates.

DG: E na atualidade, na sua opinião, quem ou quais são os atores que defenderiam, no caso, esta liberdade de "expressões"? Quem são estes representantes?

MB: Eu acho que hoje a gente vive duas situações talvez um pouco perversas. A gente tem os agentes de movimentos sociais, por exemplo, os agentes políticos, os agentes dentro da universidade, por exemplo. A universidade é uma espécie de lugar que acaba primando por estes pilares de garantia de defesa à liberdade de expressão irrestrita. Mas, por outro lado, a gente não vive uma situação, pensando em termos de Brasil e de América Latina, a gente não vive uma situação que você tem uma restrição centralizada da liberdade de expressão. Obviamente a censura, como figura central, institucionalizada não existe mais, mas a gente vive uma situação contemporânea, de uma maneira geral, que é a regulação a partir do que é aceitável ou não pela lógica do mercado. Aí eu acho que a dinâmica do capitalismo contemporâneo acaba impondo estas certas barreiras à liberdade mesmo. Na verdade, ela inclui, pensando em nicho de mercado mas, também, põe barreiras, também seguimenta, enfim.

DG: Você acha que a liberdade de expressão pode conviver com o mercado?

MB: Ela tem convivido, não é? Por que o mercado é a realidade. Na verdade, o capitalismo venceu. A gente não pode mais chorar sobre isso. A gente pode combater, mas chorar, não tem mais como, infelizmente. Mas é isso, o capitalismo venceu então *deal with that*. Então lide com isso. Eu acho que movimentos sociais têm lidado com isso, movimentos culturais têm lidado com isso, mas, de novo, e justamente porque o capitalismo venceu, as falas são

muito privadas, são falas individuais, eu acho que o que tem acontecido é que o indivíduo é quem toma posicionamento em ação à liberdade de expressão, então saí da noção de grupos especializados, não de grupos constituídos em uma luta coletiva, e aí são falas muito individuais.

DG: Você acredita que a produção de conteúdos por parte do público favorece a liberdade de expressão e a sua defesa?

MB: Eu tenho uma dificuldade enorme em dizer favorece ou não favorece. É positivo ou é negativo porque eu acho que as coisas são bem ambivalentes. Toda minha tradição teórica é pensar a ambivalência. E pensar a ambivalência é pensar que tudo é para o bem e para o mal. No final das contas, a gente precisa ultrapassar esta dicotomia polarizante. Eu acho que se a gente pensar dentro de uma lógica de suporte, até pela facilidade dos meios de produção e expressão, vamos pensar em casos de *FaceBook*, por exemplo, onde você supostamente pode postar tudo e falar tudo, enfim, tudo o que você pensa. Seria a utopia! A gente poderia pensar que a Internet seria a realização desta utopia onde todo mundo pode falar. Não é assim, óbvio. Não é assim por uma série de questões. Não é assim porque ela demanda partir de noções de mercado, de conglomerados de mídia que, no final, acabam regulando o que circula via internet ou pela própria opinião pública. Formação de opinião pública é uma coisa mais complexa do que é bom ou ruim. Pensando em vários casos do *FaceBook*, porque eu acho que o *FaceBook* tem um certo moralismo em relação, por exemplo, às questões de nudez. Então vão sempre retirando do ar, dos perfis das pessoas, cenas de nudez, ele vai embarrando o perfil. E semana passada teve um caso interessante, dentro desta campanha que é o "Outubro Rosa", a questão do câncer de mama. Muitas mulheres postaram fotos delas nuas para mostrar a marca da mastectomia, da cicatriz, principalmente quando faz mastectomia total, tira todo o seio. E aí o *FaceBook* censurou estas imagens. Eram nus frontais mas estava dentro deste contexto do Outubro Rosa. E aí outros usuários começaram a dar respostas a estas fotos e a obrigar, de certa maneira dizer: “o que é que isso? Que censura é essa?”. Expor pelo excesso, então você começa expor várias vezes e o sistema tem que dizer então: “peraí”, não dá para apagar! Expor pela gritaria, eu acho que isso é legal. É um mecanismo. Aí é um mecanismo ligado à condição contemporânea. De realmente todos os indivíduos terem maior acesso e circulação à produção da própria informação. Neste ponto seria altamente positivo, mas veja, está no mesmo lugar. A mesma facilidade também facilita o ato individual de censura. É isso o que eu quero dizer, entendeu? Se a gente pensar a ideia da revolução tecnológica, desta cultura participativa, ela não é em si uma coisa positiva ou negativa na garantia da liberdade de expressão. Ela é os dois.

DG: Como você vê as tensões entre Oriente e Ocidente considerando estes episódios de ofensas religiosas?

MB: Na verdade, é muito complexo. Por que a gente está tomando as diferenças como diferenças entre Ocidente e Oriente. Claro que isso fica muito óbvio, estas tensões. Mas, na verdade, a pergunta deve ser: como fazer o diálogo entre as diferenças, independente de onde elas estão. Acho que a gente tem estes diálogos aqui, aqui dentro do Brasil por exemplo. Lá no Rio a gente tem uma situação particular. Bom, não sei se particularmente, mas a gente tem uma situação muito complexa, de uma força muito grande, como uma bancada evangélica, que faz uma série de pressões tanto no governo estatal quanto nos centros culturais. Enfim, pressões muito fortes em função de uma crença religiosa,

de determinar conteúdos morais, circulação de, por exemplo, uma das pressões muito fortes é o de voltar a ter ensino religioso nas escolas públicas do Rio de Janeiro. Isto é um projeto de lei que vai e volta muitas vezes por conta da bancada evangélica. Por que eu estou lembrando isso? Eu estou lembrando isso porque é a dificuldade de pensar, de estabelecer um diálogo dentro da diferença entre todas as instâncias. Ocidente, Oriente é o exemplo mais atual que a gente tem, enfim, em escala mundial. Mas isso vai se reproduzindo em várias instâncias e é a mesma dificuldade, como estabelecer diálogo. Há um risco do diálogo. Eu fico pensando, às vezes, a gente quer dialogar? Há riscos, que é o risco de ouvir o que a outra pessoa tem a dizer que é diferente de mim, diferente do que eu penso.

DG: E a tensão sempre existirá...

MB: E sempre existirá...Só que também, por outro lado, há um risco e também um exercício, eu acho que diálogo é ação. Então você só aprende, fazendo. A gente só faz fazendo, não é? Só age, agindo. Então volta a ideia da utopia.

DG: É um problema filosófico...

MB: No fim, não é um problema filosófico, é uma ação cotidiana filosófica. Este que eu acho que é ponto, entendeu? É uma ação. Só vai acontecer, acontecendo, entendeu? Então é isso, volta para o risco do diálogo. E isso é a utopia, não é? Ontem eu fiquei, ontem não, no primeiro dia, na primeira mesa do encontro, estavam citando todos estes discursos homofóbicos, por exemplo, o Silas Malafaia, estes discursos que dá pavor, a gente fica tendo tremelique. E aí, pensando em regulamentação, pensando na liberdade de expressão. Como continuar defendendo a garantia à liberdade de expressão se é para este tipo de discurso. E eles se apropriaram deste discurso. O Silas Malafaia falando todas aquelas barbaridades homofóbicas, mas, não, eu tenho o direito de me expressar. E eu tenho uma relação muito ambígua com isso porque embora eu tenha pavor a este discurso, eu acho sim que ele tem direito a se expressar, mas é como eu falei, ele tem que assumir a responsabilidade desta expressão. Daqui a pouco a lei contra a homofobia vai passar e ele vai ter que ser responsabilizado por isso ou mesmo responsabilizado nesta dinâmica, então isto é diálogo, não é? Diálogo não é uma coisa "bonitinho", e é isso que eu estou falando, é difícil, nem sempre é o mundo cor-de-rosa do diálogo. Ainda bem.

DG: De qualquer forma, há maior liberdade, há maior abertura ao diálogo, em relação à censura que vivíamos um tempo atrás?

MB: Sim, claro, claro. Porque quando você quebra, aí eu sou bem foucaultiana assim no fundo. Quando você quebra estas instâncias centralizadoras de poder. Quer dizer, o poder em uma lógica centralizadora, e você quebra este dispositivo central, é óbvio que você tem dois efeitos. Na verdade, você tem um efeito e um instrumento que é disseminar o poder em relação às microfísicas e aí, é isso, a censura ela é cotidiana e na relação quase que individual, privada, vai pela esfera pública e esfera privada. Mas, por outro lado, você também dissemina os pontos de resistência. Então a resistência também é mais facilitada em certo sentido. Não que não existisse, não que não tenha existido resistência quando você tinha, por exemplo, o mecanismo no Brasil de censura à imprensa, à censura à cultura no tempo da Ditadura. Então, eu acho isso uma facilitação de certa forma. Mas isso é, não sei, achismo!

05/10/12

Entrevistada: Marília Franco
Local: Sala dos Aposentados (ECA.USP)/ Jardim do Instituto de Psicologia da USP).
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Roteiro: Denise Gonçalves

DG: Você acha que a Liberdade de Expressão é uma necessidade ou uma utopia?

MF: Na medida em que eu acho que as utopias são absolutamente indispensáveis, ela é uma utopia, mas a gente tem que batalhar para chegar o mais perto da utopia sempre.

DG: E você acha que o mercado pode conviver com a liberdade de expressão? Como?

MF: Então, eu acho que o mercado fica mais rico quando há liberdade de expressão, ele tem opção, falando de mercado genericamente, 'os contra' e os 'a favores' que são o conjunto do mercado. Então havendo liberdade de expressão, você sempre tem uma gama maior de escolhas daquilo que você vai colocar no seu produto, seja ele para que mídia for, vamos dizer , então sim, eu acho absolutamente necessário.

DG: O desenvolvimento tecnológico tem feito do público um produtor de conteúdos. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e a sua defesa?

MF: Eu acho que sim, eu acho que sim. A diferença que eu vejo hoje do público ter se tornado um produtor de mídia também, fazendo o ciclo completo, produção, distribuição e *feedback*, eu acho que muda o compromisso das pessoas e a sua postura diante do mundo. A pessoa passa a ter certa consciência da sua responsabilidade como emissor da informação. Da informação do seu ponto de vista que é o princípio da liberdade de expressão. É cada um poder expressar o seu ponto de vista. Então, eu acho que esta situação que as novas mídias estão proporcionando, acho que, gradativamente, elas vão educando o indivíduo, o cidadão em torno desta responsabilidade frente a este mundo midiatizado onde eu posso aparecer, de uma hora para outra, para um milhão de pessoas. Então estas questões, eu acho que são, ainda, questões muito novas. Nós temos uma convivência de pelo menos três tipos de geração usando já as novas tecnologias. A camada nova que não tem experiência, que não tem história, que não vivenciou a censura, estas coisas todas. O povo, que está no meio do caminho, que sabe o que foi, mas não levou tanto o peso. E o povo que ainda tem o trauma do que é viver sob censura. Então a gente está ainda equilibrando, mas eu acho ainda que esta nova possibilidade vai trazer um novo tipo de postura e responsabilidade diante da emissão de sua opinião.

DG: Então a senhora acredita que haveria uma espécie de auto-regulação por parte destes novos produtores em relação aos conteúdos que eles publicam. Neste sentido, o Estado não teria a necessidade de intervir. O que a senhora pensa a respeito do Marco Regulatório da Comunicação ou das Comunicações no Brasil?

MF: Olha, eu acho que os marcos regulatórios são absolutamente indispensáveis para a garantia da democracia. O marco regulatório não é censura. Eu acho muito importante que as pessoas entendam isso. Você não tem o direito de chamar de censura um debate sobre uma determinada manifestação. Então, me incomoda profundamente, dando um exemplo contemporâneo, o debate em

torno da postura politicamente incorreta do Monteiro Lobato em relação à questão racial. Mas, por outro lado da situação, eu acho que é um debate extremamente benéfico para as pessoas refletirem na diferença que é você ler, a percepção, que as leituras de determinadas coisas são absolutamente influenciadas pelo contexto do momento em que você lê. Então eu tenho a consciência, pela minha idade, pela minha experiência, pela minha formação, do que representa o Monteiro Lobato em termos da cultura brasileira apesar de a gente poder fazer esta leitura racista do texto dele. Ele foi um libertário na época que ele produziu e difundiu a obra dele. E um libertário muito amplo na medida em que a obra dele faz sentido até hoje, mas tem trechos desta obra que hoje são entendidos como politicamente incorreto do ponto de vista da democracia racial. Ótimo, vamos debater? Mas tem que ter um Marco Regulatório porque ele é orientador, porque ele é estimulador de uma reflexão, em primeira instância. E no caso específico, falando da minha área que é a área de audiovisual, de cinema, de televisão, o marco regulatório que se está propondo, ele ainda não está definido, ainda não está instalado, o marco regulatório para as comunicações, de um modo geral, ele está em discussão ainda. Mas o que ele vai trazer de benefício é uma real democracia para a produção brasileira na televisão e no cinema porque nós já nos acostumamos, mas a gente mal percebe o quanto o nosso espaço de mídia audiovisual é absolutamente dominado por uma produção que não é brasileira. Por uma produção quase monolítica da comunicação norte-americana. Isto é muito prejudicial para o desenvolvimento da nossa cultura e muito prejudicial para todo nosso sistema de produção audiovisual. Para os profissionais, para os artistas e para nossa cultura mesmo porque o que a gente conhece de cultura do nordeste é gente do Rio de Janeiro falando a prosódia determinada pela Globo que é a prosódia da Bahia dos anos 1920. Isso não é a Bahia verdadeira, isto não é a Bahia real. Eu aprendo muito mais sobre fala baiana com a empregada que eu tenho em casa. Então não precisa ser assim, eu aprender com uma fala baiana de um intelectual, de um médico, de um jurista, não com a empregada. Tenho a impressão que acaba contaminando meu entendimento da fala baiana como sendo uma fala inculta e não é isso. É o sotaque. Então eu não posso achar que o sotaque baiano é aquele que está na novela da Globo. Tudo bem que a novela da Globo faça isso, não sou contra isso, entendeu. Mas eu preciso ter um produto que venha da Bahia, para mim, direto. Pela via da televisão sem o filtro uniformizador que são os coordenadores, que são os professores de prosódias dos atores da Globo. Então, por isso o marco regulatório. Ele não tem nenhum vínculo com o que foi a censura no país na época em que a sociedade pedia a censura, que foi nas entre Ditaduras. Pedia uma atitude que seria de tutela do Estado sobre a moral e os bons costumes, o que chamava de censura na época, mas era também certa regulação, outro tipo de regulação. A censura das Ditaduras é a que chamo, brincando, de "censura carcará", que é a censura que "pega, mata e come". Esta, óbvio, jamais poderia ser a favor. Sofri esta censura na minha juventude. No início da minha vida profissional e sei o peso que ela representa. Agora nós não podemos chamar simplesmente de censura alguma coisa que está dentro do marco regulatório, que está presenciando uma semelhança de oportunidades, de mídias para todos os falares: nacionais e internacionais. Porque eu também quero ver o que acontece na Itália, o que acontece na Inglaterra, o que acontece na Argentina, o que acontece na Venezuela - o que se produz lá e eu sou obrigada ver só o que se produz nos Estados Unidos. Então precisa ficar muito claro o que é o marco regulatório dentro de

um contexto democrático em que vivemos hoje.

DG: O politicamente correto é uma espécie de censura?

MF: Acho que não. Acho que ele é também um tipo de marco regulatório. Um marco regulatório informal,vamos dizer assim. E fica a critério de cada um. Se a pessoa quer ser politicamente correta dentro deste senso comum do que é politicamente correto, é uma opção dela. Ela vai ser bem vista em alguns círculos e ela vai ser mal vista em outros. Então, tudo bem. E muitas vezes o politicamente incorreto e o que é politicamente incorreto num determinado momento é já um passo em direção do que é o politicamente correto. Então a convivência dos contraditórios é sempre muito benéfica em uma democracia. Então tem que ter espaço para todo mundo senão não é democracia.

DG: Indo para um panorama mais amplo, como a senhora vê as tensões entre Ocidente e Oriente em relação às ofensas religiosas, como é caso do filme ' A inocência do Islã'?.

MF: Acho que isso é o mesmo problema da Guerra Fria, das guerras e depois tudo o que foi sustentado pela Guerra Fria quando a polarização era entre direita e esquerda. Entre capitalismo e comunismo. Se a gente pegar o cinema, a história do cinema, a gente vai ver uma coisa interessante nas narrativas norte-americanas. Sem querer fazer uma apologia contra os Estados Unidos, não é isso. Mas o reconhecimento da hegemonia da política externa norte-americana. Por que esta hegemonia ainda domina os conselhos de decisão da ONU, quem vota, quem diz aquilo. Isto é fato real, isto é fato do jogo político internacional. Os Estados Unidos ainda têm a voz dominante porque eles ainda têm o domínio comercial, industrial no mundo. E isso aí é um fio que a gente puxa e tem quilômetros e quilômetros de comprimento. Porque são mil pequenos detalhes, às vezes você nem sabe, o sujeito vota no modelo norte-americano porque senão ele deixa de produzir uma coisa importante para ele porque ele depende de um pequeno chip produzido na Indústria Norte Americana e aí se você não votar comigo, entendeu? Então é este o jogo e ainda são os americanos que estão dominando este jogo, então eles têm esta hegemonia. Eles refletem muito esta hegemonia deles nas narrativas cinematográficas porque é através das narrativas cinematográficas e dos espaços que estas narrativas ocupam em todos os países do mundo, praticamente, porque eles dominam as telas cinematográficas e televisivas de noventa por cento do planeta. Eles começam a ganhar a simpatia das populações locais através de aventura, puro entretenimento, é só lazer, é só distração. Mas a gente tem claramente uma cinematografia da Guerra Fria em que os comunistas eram vilões, o 007 taí que não me deixa mentir. Cinqüenta anos de James Bond e não sei o quê...então está se resgatando os heróis, as personagens, os atores que fizeram James Bond e tal, então a gente começa a ver. Você tem ali: sempre o vilão era ligado a um país comunista. No início, era a União Soviética, a ex-União Soviética, depois eram nos países satélites para não haver um confronto direto. Então era um húngaro, um polonês, qualquer coisa assim. Hoje os vilões são mulçumanos. Nunca declaradamente mulçumanos, mas gestalticamente árabes. Sempre de alguma periferia para a coisa não virar um confronto direto e haver, por exemplo, um evento diplomático em torno de...porque estão chamando mulçumanos e árabes de bandidos, etc, mas você não precisa. Pode fazer assim uma coisa totalmente fantasia, você coloca uma configuração de árabe no vilão e pronto, está resolvido. Então hoje está se usando este mecanismo da religião para polarizar as tensões e justificar um

modelo de sociedade que sobrevive de estimular situações bélicas em outros países, onde eles vão interferir e nesta intervenção tem dois níveis. O nível diplomático, mais alto, e o nível mais pragmático que é a venda de armamento. É a indústria bélica que movimenta tudo isso. Tudo isso regado atualmente a muito petróleo. Toda esta mudança de foco, todo conflito que manteve o *status quo* da tensão universal. Só mudou o personagem, mas o clima da tensão permanece o mesmo. Eu acho que o primeiro rompimento nesta postura é a do Obama. E acho muito significativo, agora vou dar uma opinião pessoal, acho extremamente significativo, no momento onde começa a tensão entre os dois maiores candidatos, quando os dois partidos definem seus candidatos, aparece este filme e gera este problema. Porque aqueles que estavam em dúvida ainda, não a gente precisa manter a nossa postura de defesa da democracia, que é a postura do Partido Republicano norte-americano que é todo sustentado pelo dinheiro do petróleo e da guerra e a postura, assim, mais pacifista do Obama e de quebra dos interesses mais tradicionais norte-americanos na região árabe-judaica que ali a tensão é polarizada, nesta região lá. O não interesse da criação de um Estado Palestino e esta coisa toda. Fazer com que aparentemente os palestinos, os árabes, os mulçumanos sejam um banco de loucos, vândalos, que precisam ser contidos na mesma linguagem, ou seja, na porrada, na guerra, no tiro, na morte serve muito aos objetivos desta tensão, desta polarização desta tensão que garante a hegemonia norte-americana em vários níveis das políticas internacionais e dos movimentos econômico-financeiros que regulam o mundo.

DG: Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há vinte anos?

MF: Eu acho que nós vivemos num mundo mais livre, muito mais livre. E o que está garantindo essa liberdade é a constituição de outros agrupamentos com interesses mais político-ideológicos no melhor sentido do termo. Morais, no melhor sentido do termo, e de cidadania também, no melhor sentido do termo, que são as novas tribos que vem se formando através das redes sociais. Eu li esta semana um artigo do Maffezoli que eu estou difundindo para todo mundo em que ele diz: as pessoas não estão sozinhas, as pessoas estão cada vez mais próximas e nós temos que entender esta nova proximidade e esta nova organização do mundo através de tribos formadas pelas redes sociais e que estão aglutinando as pessoas de uma maneira diferente; não é presencial, não é em saraus na casa de ninguém, mas com uma força que ninguém avaliou ainda. Então acho que as pessoas correm muito menos risco de serem enganadas porque principalmente a formação das novas gerações, para quem a circulação nas redes sociais é uma coisa natural, como respirar, que faz parte da construção cognitiva destas pessoas, da construção de personalidade destas pessoas. Quando elas lerem alguma coisa que gere algum tipo de incomodidade ou algum tipo de tensão entre as suas crenças, elas, com três toques no computador, elas irão procurar o contraditório. E elas vão achar. Eu me lembro na guerra do Iraque quando começou e eu sabia que eu tinha só a CNN porque foi uma guerra pela televisão, foi uma guerra pelo jornalismo. O que estava acontecendo no front, ninguém sabia por que era tudo filtrado pela CNN, a direção da CNN estava sentada junto com os generais do pentágono. E tudo foi planejado desta maneira. Eu fiquei muito incomodada de perceber isso e disse “Meu Deus, como é que eu vou descobrir outra coisa que está acontecendo”. E isso, olha, estava mal começando, a Internet engatinhando e eu engatinhando junto com ela na operação dela. Eu consegui achar um blog escrito, um blog não, eu conseguir encontrar alguma coisa escrita por um iraquiano

relatando o cotidiano do Iraque, que meu deu absolutamente outra dimensão. Aí eu falei "nossa, gente! Olha que maravilha". Eu pude achar este cara na rede que está me contando o que acontece no dia a dia dele e não o que a CNN quer que eu ache. E ele relatava coisas muito interessantes em relação aos interesses americanos, desde quando esta guerra estava sendo preparada pelos americanos, junto a população iraquiana. E aí sim, eles sendo obrigados a engolir aquilo porque não tinham outra saída. Gente, olha que coisa maravilhosa. Hoje em dia, da evolução que houve de lá até aqui, a gente se conecta com qualquer coisa. Se eu quiser fazer parte de uma rede social da Líbia, eu não vou conseguir porque eu não falo árabe, não sei, meu inglês não vai fazer parte do jargão, do inglês deles e tal, mas enfim, se eu quiser pelo menos ler o que eles escrevem em inglês, eu vou ter uma informação absolutamente fresca, absolutamente idônea, não filtrada por interesses outros que não o relato da vida cotidiana destas pessoas. Então eu acho que o mundo está muito mais democrático sim!

DG: A professora é uma grande otimista.

MF: Ah, sempre! De carteirinha, eu vou morrer assim, não tem jeito. Mas eu acho que é o otimismo que constrói um mundo melhor, não eu ficar assim, derrotada, meu Deus! Não! Se for assim eu não vou encontrar meios para lutar contra o que está me oprimindo. O otimismo é um instrumento. Não é uma alegria, não é uma ingenuidade. Eu não sou ingênua em relação ao meu próprio otimismo, mas é quase uma disciplina. Ser otimista. Porque foi justamente esta disciplina em ser otimista que me levou a formular uma série de coisas, por exemplo, em relação à Educação através das mídias que me pôs sempre na contramão da "televisão é o ópio do povo". Eu nunca aceitei esta frase. Não tinha resposta imediata dizendo por que não, mas eu digo não aceito isso, isso é pessimista, isto é derrotista, eu não quero isso.

DG: Como a senhora vê a classificação etária?

MF: De novo como um marco regulatório e que atribui aos pais e aos responsáveis das crianças e dos adolescentes uma orientação, a obrigação de uma orientação. Não é paternalista. Nos Estados Unidos, quase não se fala disso, mas há uns dez anos atrás, talvez um pouco menos se tentou implantar no Brasil um mecanismo que permitiam aos pais bloquear certos programas. Eles tentaram colocar isso no Brasil, óbvio que não foi posto porque não valia economicamente à pena. Mas quando começou esta discussão, eu sempre fui contra, eu digo não. Primeiro, isso é uma forma paternalista de o Estado regular as comunicações. Eu entendo que isso pode até servir a uma censura realmente, certo tipo de censura. Por outro lado, gente, a população brasileira não tem formação cultural para fazer isso com serenidade. A população de baixa renda e de baixo nível de educação e formação e etc. não ia saber operar estes equipamentos. As televisões e o próprio Estado iriam se isentar da responsabilidade jogando a responsabilidade em cima da família. Famílias não preparadas social e culturalmente para exercer este trabalho. Mas a mídia é a responsável principal. E este entendimento de que a mídia não educa ou que ela deseduca é a pior coisa que a gente pode fazer. Porque ela educa o tempo todo, ela transforma as pessoas o tempo todo. Ela tem que ter responsabilidade, ser chamada à responsabilidade sobre isso. Responsabilidade é uma coisa. Impedimento da circulação de determinados conteúdos é outra. Marcos regulatórios são orientadores, não são coercitivos. Indicação etária é indicadora, a pessoa vai ter que tomar sua própria decisão. Se ela tomar a

decisão errada, ela vai se sentir responsável pela decisão errada. E as televisões precisam, porque como elas atribuem o indicativo etário, é responsabilidade delas, elas estão entrando num projeto de cidadania responsável, que é indispensável. Demorou muito para acontecer isso. Televisão não é mero entretenimento.

DG: Você acredita que o Brasil é um país mais livre em comparação com outros países?

MF: Com certeza, comparando até com a própria história brasileira, eu acho que nunca a gente teve tanta liberdade de expressão como a gente tem hoje e agora. Tem de tudo na mídia, em todas as mídias, em alguns casos que acho que com algum certo exagero, mas é uma opinião minha. Não é uma opinião qualquer porque eu sei o nível de qualificação que a sociedade me atribui e que eu me atribuo porque estou há mais de quarenta anos estudando estas coisas. Mas, justamente por tudo isso eu acho que a gente nunca teve tanta liberdade de expressão como a gente tem hoje.

DG: E quem são os defensores desta liberdade de expressão?

MF: Cada cidadão. Sempre. Defender liberdade é de cada pessoa. Se eu atribuo a defesa da minha liberdade a outro, já não tenho mais liberdade. É isso.

25/10/12
Entrevistado: João Batista de Andrade
Local: Memorial da América Latina, São Paulo –SP.
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Caio Lamas

DG: A Liberdade de Expressão é uma necessidade ou uma utopia?

JBA: Eu acho que é mais necessidade embora também seja utopia. E se for pensar na própria formação da humanidade, darwinianamente, sabe-se que desde a origem do homem, a comunicação é muito grande. E toda comunicação gera também uma disfunção, gera, também, uma exclusão. Como vou me comunicar com você, eu estou excluindo os dois, está certo? Então sempre as coisas são muito contraditórias, mas a necessidade de expressão de sentimentos e também de ideias que precisam ser comunicadas, ela faz parte da formação da humanidade. E porque eu falo que também é utopia? Utopia pela visão que eu tenho que nenhum sistema gosta da cultura, lida mal com a cultura. Todo poder e toda organização política da sociedade lidam mal com a cultura, porque a cultura é uma coisa incontrolável. Como é que as ideias vão se desenvolvendo, formando...é uma coisa incontrolável. Eu imagino no tempo da caverna, desenhando o chefe e o chefe do bando dizendo: "Não, mas eu estou torto demais...", enfim, é uma lucubração. Mas, em geral, quanto mais o poder foi se firmando na sociedade, mais problemas o mundo cultural teve. Eu vou fazer quase que uma provocação, é o seguinte: os poderosos gostam dos intelectuais e dos artistas quando estes o apóiam.

DG: E hoje...

JBA: Sempre foi assim e no Brasil também.

DG: Mas quem mais constrange o comunicador hoje, o Estado, o mercado...

JBA: Acho que tudo...o artista é um lado solitário, um pensador, em geral. O artista tem um lado solitário, está sempre entrando em choque com qualquer outra pessoa, com seu marido, com sua mulher, com seu filho, com o vizinho. Eu acho que todo ato criativo é gerador de problemas no relacionamento. Então quando você tem poder, como você lida com isso? Quando você não tem poder, você reclama e daí...tal. A pessoa continua criando apesar dos problemas, mas quando você tem poder você tenta impedir que aquilo aconteça, que as ideias floresçam, que as críticas surjam. Eu sempre vejo a cultura muito assim, esta frase, "a cultura é feita, é desenvolvida nas dobras do sistema". Todo artista aprende achar um caminho para caminhar no meio da dificuldade, no meio dos problemas que as ideias novas geram na sociedade. Então elas são fundamentais porque elas renovam a sociedade, renovam o caldo cultural, mas trazem muito problema também...toda ideia é muito crítica.

DG: Temos uma ocupação maciça do cinema norte-americano em nossas salas de exibição e canais de televisão. Na sua opinião, a imposição destes filmes pelo mercado é uma forma de censura?

JBA: É claro que é uma forma de censura, o mercado exerce uma censura muito grande. No mundo real da cultura e da criatividade, do mundo das ideias, você não pode perguntar ao outro o que você quer que você faça. Porque você aí não está criando nada, você está invertendo o processo. Se você depende do outro dizer o que ele quer que você faça, você não está criando mais nada, você está fazendo aquilo que já está feito, que está sedimentado no hábito dele, no gosto dele. Então o futuro é sempre transgressor, as ideias são sempre transgressoras, então o mercado é uma censura, de fato uma censura, não política, mas uma censura. E é uma dificuldade para os criadores. O domínio da indústria cinematográfica americana no mundo, você está falando da América Latina, vamos falar da América Latina, é um tremendo absurdo! Passa de noventa e cinco por cento do mercado, a ocupação é um absurdo. Eu criei o festival de cinema latino-americano aqui no Memorial e no primeiro ano eu era secretario, ainda, da cultura e lá, na hora de falar, eu disse, olha, o Brasil parece ainda um Iraque cultural, porque é verdade! Como é que um país, que tem uma formação tão grande como o Brasil, cheio de novidades e tal, pretende ser, praticamente foi uma potência cultural, principalmente antes de 1964, com o Cinema Novo, Bossa Nova, teatro novo e movimento estudantil e tal, aceita que outra indústria, que outro país domine o mundo cultural, domine o seu mundo cultural? E aceite esta coisa da qual estamos falando, o cineasta fala isso, nós é que somos estrangeiros aqui no Brasil. O público foi formado de tal maneira ligado ao cinema americano que quando passa um filme brasileiro ele é uma coisa esquisita, uma coisa estranha, e quando dá muito público, fala "nossa, deu muito público!". É uma coisa assim de sair brindando e tal. Eu acho assim uma coisa intolerável e eu não entendo como é que as autoridades brasileiras permitam que haja um tipo de sufocamento como a indústria cinematográfica norte-americana faz. Olha, há algum tempo atrás, alguns cineastas europeus mandaram uma carta lá para os cineastas americanos através do Spielberg e do Coppola que dizia o seguinte: vocês vivem dizendo que os mestres de vocês, a maioria dos mestres de vocês são reconhecidos internacionalmente. É o Antonioni, é o Bergman, é o Fellini, é o Clouzot, na França, é...enfim, são os japoneses, são os clássicos japoneses maravilhosos, enfim...aí pergunta: como é que vocês aceitam que o seu cinema nos sufoque no nosso país e destrua as nossas cinematografias como o cinema americano fez? E é uma pergunta terrível, não tem

como responder. Os cineastas americanos não têm como responder esta questão. Prova que, mesmo nos Estados Unidos, que é dominante, o mundo mercantil, a coisa econômica, exerce uma pressão violenta sobre a própria criatividade, sobre os próprios criadores.

DG: O senhor é a favor do Marco Regulatório na Comunicação?

JBA: Para começar, o pessoal fica inventando coisas, marco regulatório, e depois repete isso e ninguém sabe muito bem o que é isso. Em Cinema, toda hora se tinha o marco regulatório, empoderamento, marco regulatório, "a nível de", estas coisas são modismo que eu acho que esconde a dificuldade do que se quer fazer. Eu acho que precisa é criar algumas restrições, por exemplo, não é possível que a indústria cinematográfica americana, e somente a americana, lance dois, três filmes no mercado brasileiro, que já é pequeno, muito pequeno, e ocupe oitenta, noventa por cento do mercado de uma vez. Então, a gente teria, por exemplo, uma limitação. Não pode mais do que cinqüenta por cento, então, algumas coisas tem que fazer, não impedir a entrada de filme estrangeiro porque, mesmo eu que tenho esta visão, não gosto desta claustrofobia, ou deste nacionalismo primitivo, de impedir a entrada de cultura estrangeira no Brasil e tal, eu não tenho esta ideia. Acho que precisa entrar, o que não pode é exercer a ocupação econômica. Então que entrem, entrem, mas dosado, não é para entrar tudo, não é para entrar de qualquer maneira, não é para sufocar a produção local, como qualquer outra coisa. Então isso podia ser feito. Agora, por outro lado, principalmente, incentivar o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país, mas aumentando muito o número de salas que nós perdemos. E nós perdemos principalmente com a dependência do cinema americano. Quer dizer, um pouco é a Ditadura, um pouco o interesse americano e tal. Com a Ditadura Militar, primeiro que dificultou a produção cultural, então ela foi degringolando para o baixo comercialismo, o sexo, aquela coisa toda. Porque ela dificultou em vez de abrir como a gente tinha começado, nos anos 1960, depois do Golpe, a gente retraiu, não avançou naquilo que a gente tinha começado na era Juscelino, “Brasil futuro”, progresso, jovens, intelectuais, liberdade e tal... a gente foi para os estertores da produção, a produção foi caindo...a produção mais culta e a produção mais oportunista foi ocupando espaço. Segundo, a política de arrocho salarial no Brasil e a política de concentração de renda brutal que foi feita na Ditadura alimentava o interesse das grandes economias, das grandes empresas, que é a política de *shopping center*. Então, para que vender no armazenzinho e tal ou então, para que lançar um filme em Terra Roxa, no interior aí e tal, se pode concentrar, em vez de mandar cópia para todo lugar, se pode concentrar no *shopping center*? Isto é: aí o público paga mais, é um público mais elitizado com mais recursos que compra não só o filme, mas compra tudo, pipoca e consome tudo. Isto é: em vez de trabalhar com os “cento e tantos” brasileiros, vamos trabalhar com uns trinta milhões que tem recurso para pagar. Então, o que aconteceu com os cinemas do interior? Eles foram ficando sem cópias, foram ficando degradados e tal e foram desaparecendo. O Brasil hoje tem menos de duas mil salas, o que é uma coisa ridícula! O próprio México tem lá, parece, mais de três vezes mais do que o Brasil e tal. Então precisa aumentar o número de salas para recuperar o contato do cinema brasileiro com o seu público.

DG: No entanto (interrupção técnica)

JBA: Olha...Lamentavelmente, eu sou muito cético. Eu acho assim, todas estas coisas têm um grau de interesse que são

interessantes, as redes sociais, estas novas tecnologias que permitem filmar com qualquer coisa e tal, mas, entre você filmar com qualquer coisa, com uma máquina fotográfica e aquilo virar um fato social, há uma distância imensa. Então as redes sociais expandem, você tem acessos, você tem o *You Tube*, você pode fazer um filmezinho e passar no *You Tube* e tal, mas, como sempre, isso se dá no controle dos monopólios, cada vez maiores...cada vez maiores. Você está ali no *FaceBook*, está ali à vontade, fazendo o que quiser, eu tenho mais de cinco mil seguidores aí no *FaceBook*, amigos e tal e aí escrevo o que eu quero, tal, tal. Primeiro você percebe que ele muda muito pouco as coisas. Descobri que tenho cinco mil e pouco na minha lista e sempre tem aquelas mesmas pessoas que dialogam comigo, às vezes quando repercute, cheguei a cem, cento e cinqüenta comentários, mas cento e cinqüenta, eu me encontraria com eles em qualquer lugar....Muitos poucos deles são pessoas que não freqüentariam meu círculo de vida, de ação e tal. E é impressionante como isto é feito sob o controle de grupos cada vez mais... a concentração total. Como tudo é contraditório, você tem uma abertura, mas tem o outro lado também que é o controle que também aumenta. Então tem uma abertura grande, parece que é grande, você acredita nela, entra, mas o controle sobre esta abertura é imenso também. E os governos são coniventes, pactuam com isso. Os governos todos. Então, a crise política no mundo...os partidos não sabem o que eles devem representar...como controlar tudo isso? Não controlam, eles são mais controlados do que controlam. Então é muito contraditório, eu não tenho ilusão nenhuma em relação a estas coisas. Eu acho que tudo continua, como eu falei, como eu sempre falo, eu acho que a cultura se faz nas dobras do sistema. Então, o *FaceBook* não é feito para isso. Por isso que eu mesmo dentro do *FaceBook*, apesar de ter mais de cinco mil...por causa do meu nome, mas não, para estes cinco mil, por causa das minhas ideias que eu coloco no FaceBook. As minhas ideias pegam lá...quarenta, cinqüenta pessoas, sei lá, vamos dizer, um absurdo, que peguem duzentas, trezentas pessoas. Com estas pessoas, eu poderia, eventualmente, me comunicar de outra maneira, saindo do *FaceBook*. As pessoas pedem para entrar por causa do meu nome, mas às vezes preferem a foto de uma criancinha, uma foto de uma rosa, ou de uma virgem angelical, a famosa pubis angelical, não tem sexo, nada. Então às vezes eu mando uma coisa forte e tal, que repercutiu bastante, tem cinqüenta comentários, aí eu vejo abaixo tem uma pubis desta, angelical, aí dá duzentos, trezentos compartilhamentos e aí, "ai que gracinha, a criança, ou a flor", entendeu? Então este é o mundo...Não adianta ter ilusão de que o mecanismo tecnológico vai resolver a sociedade.

DG: Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há quinze anos?

JBA: Vive-se do ponto de vista político, está certo? Eu, por exemplo, sofri muito na minha carreira com esta questão, com a perseguição política, às ideias, aos meus filmes, a censura e tudo. Então claro que hoje é muito melhor, mas não quer dizer nada. Quer ver uma coisa? Eu sou do grupo que fez Globo Repórter, eu fiz Globo Repórter. Bom, eu tenho filme lá que eu tenho o maior orgulho deles. Aliás, todo mundo. Tem uns *rappers* aí que são apaixonados, o Mano Brown, o Rap Rude, apaixonado por um filme meu que foi proibido pelos militares, o "Wilsinho Galiléia" que é periferia, que é, assim, uma visão muito crítica e forte sobre periferia como geradora da revolta e do bandido. O caldo de falta de saída e de revolta que gera o bandido. E era um longa-metragem, eu passei, foi proibido pelos militares, o Palácio do Planalto proibiu e tal. Então são apaixonados por isso. Agora, o Globo

Repórter, eu era a exceção do Globo Repórter. Eu e o Coutinho praticamente. Eu era de São Paulo e o Coutinho do Rio, que fazíamos mais, em termos sociais, mais o meu cinema, então, assim ligados a questões sociais e tal. Nós trabalhávamos nas bordas do sistema e vivia tendo problema. Tinha que encontrar a maneira de fazer. E o Wilsinho...eu, por exemplo, fiz o "Caso Norte", que em 1977 foi indicado pela imprensa como o melhor programa de TV do ano. Aí fiz o "Wilsinho Galiléia" em 1978 e foi proibido por todas as instâncias: desde o censor que trabalhava dentro da Globo até o Palácio do Planalto porque a Globo foi tentando liberar. No final, foi o porta-voz do Palácio que disse que não, que estava proibido. E muito problema. Com a democratização, justamente quando começa a democratizar nos anos 1980, nós, os cineastas saímos fora. Nós fomos saindo fora do Globo Repórter e no nosso lugar foram colocando repórteres de vídeo que são mais dóceis. Tem ali um controle mais orgânico de redação. Então, o que acontece? Tem liberdade, tudo bem, eu não tenho a proibição dos meus filmes, mas, em compensação, eu já não tenho o Globo Repórter de cineasta. O Globo Repórter hoje é uma coisa de repórter, "olha eu aqui na cachoeira, olha que maravilha! Olha como é difícil subir...olha...". E a narrativa deles é até ridícula, "olha, estou subindo aqui, muito íngreme, tropeça, Ah! Uma raiz! Oh, a água! Vou atravessar a água límpida". Aí você mostra a água límpida, fala que a água é límpida. Então acabou. Então é isso que eu falo: você resolve um problema, mas cria outro.

DG: O que a gente tem discutido no... *(interrupção técnica – não registrado).*

JBA: Olha, eu sou um chato, então vou questionar você também. Eu com o Vlado e o Fernando fizemos o Hora da Notícia na TV Cultura. Isso em 1972. Era Médici! E uma TV do Governo, a TV Cultura era do Governo, mas a gente não admitia este tipo de coisa, a gente está aqui, a gente vai dar um jeito. A gente tem que achar uma maneira de fazer...sempre esta visão que eu tenho, a gente faz nas dobras...qual é a dobra ali? Como é que a gente faz? Então, eu criei um projeto estético meu lá para poder viabilizar aquilo, o trabalho lá. Primeiro não tendo a pretensão de fazer filmes e falar mal da ditadura, isso aqui acabou, era um dia só de programa. E era ridículo porque falar mal da ditadura significa o quê? A ação da ditadura era uma ação coletiva, as pessoas tinham que se reunir, se organizar, criar mecanismos, não na televisão e como estes repórteres policiais aí falam: não, porque falo mesmo! Esta *boutage* como diz em francês. Esta pretensa coragem que não vale nada aquilo. Então eu tinha uma metáfora do estilinguinho. Nós tínhamos um estilinguinho e nós sabíamos que nós éramos pequenininhos e nós não tínhamos ido para a luta armada. Nem eu, nem o Vlado, nem o Fernando Jordão, apesar de toda ideia de esquerda, de origem da gente, de ligação muito esquerda e tal, não fomos para a luta armada, porque achamos que aquilo não dava, era errado, teria um massacre como foi e tal. Então atirar com estilinguinho no militar, no governo, era um dia só. Então, para você ficar mal na TV...eu atirei uma pedra nele. Pode, eventualmente ser bom para você, para sua glória pessoal, mas não para a sociedade. Então, o que a gente fazia? Pegava um estilinguinho, colocava uma "mamoninha" e atirava nas pessoas. O que queria dizer? Olha o saneamento básico, olha o esgoto, olha a água...olha a escola como é que está, olha o transporte como é que está, olha...isto é, o que era a ideia? A Ditadura tinha tirado da sociedade o direito dela de refletir sobre ela mesma. A Ditadura passou a ela a refletir sobre o problema, apresentar a sua versão sobre o problema, "deixa comigo! Não discuta a questão, não!". "Periferia a gente sabe que tem, mas isso é

um problema nosso. Favela pegou fogo? Problema nosso. Não tem favelado nesta história aí. Não tem que opinar nada, não". Então a ditadura tirou...por isso que existia o *release* para a imprensa e os repórteres muito acomodados liam o *release* e publicavam o *release*. Quando fugia disso como aconteceu com alguns jornais do Estado, aí era censurado e punha poema, então nós queríamos ajudar a sociedade a voltar a discutir suas coisas. Por isso que era focado. Eu fazia os especiais e meus especiais era todo dia isso! Era a escola como é que está...o custo de vida como é que está, olha o transporte como é que está, a habitação como é que está, enfim, eu ficava trazendo tudo aquilo que a Ditadura não queria que trouxesse. Então tinha problema todo dia, mas tinha uma coisa: de que podiam acusar a gente? Então aquilo foi rolando, durou dois anos. Em compensação, quando fomos demitidos,foi violento, tive que sair de São Paulo, depois quando o Vlado voltou, por causa da mudança de governo, a pressão em cima deles...os comunistas estão de volta, a TV Cultura...naquele tempo teve conseqüências graves, inclusive a morte do Vlado. Mas durou dois anos e durante dois anos nós fizemos. Então, eu sempre falo para o pessoal jovem: ninguém tem desculpa de não fazer nada porque o mundo é assim. Eu falo: é nas dobras do sistema que a gente produz, que a gente cria. Quem quiser ficar bem consigo mesmo...assim, "ah, eu quebrei o pau lá e fui embora ou eu fiz um filme...graças a Deus foi proibido". Para mim, sempre foi uma derrota ser proibido porque qual é a função do que eu faço? É para as pessoas verem. A proibição do meu filme "Wilsinho Galiléia" para mim é um desastre pessoal. O filme ficou famoso, foi convidado, vinte e quatro anos depois, quando passou aqui, repercutiu muito e tal e foi convidado para não sei quantos festivais, assim, como homenageado porque não poderia concorrer mais...Então ficou famoso e tal, taí os *rappers* e tal, quanto anos depois? Trinta anos depois apaixonados pelo filme, mas o público não viu. O meu interesse era que o público...era uma discussão importante naquele momento sobre o que transformou aquele menino, que era o Wilsinho, preso com nove anos, porque roubou na feira, roubou uma fruta, o que transformou ele num facínora? Qual o nível de revolta deste menino? Era uma coisa impressionante e sem rumo. A revolta era a revolta contra o inimigo próximo dele. Matar para poder resolver aquela revolta. É uma fábrica de bandido. Que discussão fantástica teria sido feita em 1979! Muito antes desta explosão de violência que aconteceu no Brasil. Então, a censura tem isso...e para mim é uma derrota. É uma derrota pessoal. A censura me derrotou, o sistema me derrotou. O filme taí, exibe, tem paixão pelo filme, mas tem este peso de que a função dele não se cumpriu. Então tudo é sempre muito complexo de se falar. Não gosto de simplificar nada, você pergunta uma coisinha e eu respondo um livro, mas porque não dá para simplificar, está certo? É tudo difícil, mas não tem nada que justifica a inação.

25/10/12
Entrevistado: Renato Janine Ribeiro
Entrevistadora: Cristina Costa
Local: Residência do Entrevistado – São Paulo, SP.
Direção: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno

CC: Você quer falar um pouco da sua experiência...

RJR: Quero. É uma coisa muito complicada que eu presenciei quando era bem novo. Quer dizer, desde os quinze, dezesseis anos, 1965, 1966, eu fui um verdadeiro rato de teatro. Na época, às vezes, a gente falsificava a carteirinha escolar para entrar em uma peça de dezoito anos ou em um filme de dezoito. Quase tudo interessante tinha dezoito, era dezoito. E eu procurava também ser um mediador no sentido de que os teatros, como o Teatro de Arena, etc., eles davam desconto para grupo de estudante e professor, mas alguém tinha que ser responsável por isso. Então, uma coisa que é...claro, nunca ganhei um centavo com isso, mas perdi muito dinheiro de gente que não ia e eu não conseguia repassar os ingressos. Então eu ia muito ao teatro. Havia peças notáveis, eu acho que foi uma época muito boa do teatro brasileiro que foi caminhando na direção de um teatro de protesto. Então, desde 1964 com o Opinião...são lembranças muito antigas, tem muita coisa escrita à respeito que não é tanto o meu caso. Escrevi um texto curto uma vez, mas o que era notável...Então o teatro era como se fosse uma ágora da sociedade. Então, pessoas que não tinham engajamento político nem nada, mas pessoas cultas da geração dos meus pais iam ao teatro, comentavam. "Os Fuzis da Senhora Carrar", por exemplo, uma peça do Brecht que fez sucesso por volta de 1965, 1966. Comentavam isso, brincavam a respeito. Lembro de uma brincadeira de um parente meu com os "fusilis da senhora Ferrari", senhora das relações deles que tinha feito um prato de macarrão. Então, eram pessoas que tinham ido ver a peça, elas faziam parte do universo de todo um grupo...e que aí foi se afastando o teatro. E o choque muito grande foi o sexo no teatro. Acho que o Roda Viva foi um caso, a Roda Viva, a peça, foi um caso extremamente forte disso. Muita gente se descontentou, muita gente foi à peça com medo. Eu mesmo fui com medo porque a gente sabia que eles chamavam uma pessoa do público para apresentar e a pessoa era tratada, a pessoa era colocada em, muitas vezes, em situação desconfortável. E começava a perguntar sobre...sei lá o que, não lembro direito. Mas imaginem que iam perguntar sobre sua sexualidade, sobre sua vida. Então as pessoas, muitas das pessoas, foram se sentindo desconfortáveis. E aí acabou havendo, o que eu acho, uma verdadeira tragédia, que tem a Ditadura como pano de fundo, mas não se pode saber exatamente quem foi o culpado disso. O fato é que o jornal o Estado de São Paulo dava um apoio ao teatro muito grande. Ele tinha a iniciativa dos tijolinhos que eram anúncios baratos para peças de teatro, quadradinhos no que seria o Caderno Dois atualmente, tinha outro nome. Eles tinham um crítico de teatro, talvez o melhor de nossa história, o Décio de Almeida Prado. Então, o Décio de Almeida Prado talvez tenha sido o maior crítico que a gente tenha tido. Um dos maiores. Ele tinha um papel, porque não era só a qualidade do trabalho dele, era o papel dele dentro do jornal. Ele dirigia ou co-dirigia o suplemento literário do Estadão, quer dizer a referência cultural da cidade de São Paulo era, em boa parte, o suplemento literário do Estado de São Paulo e, em algum momento, de 1967 e1968, começa um conflito forte: de um lado, o Estadão querendo um tipo de censura ao teatro basicamente por razões morais, não lembro que fossem políticas, acho que eram morais, este desconforto com a sexualidade que aparecia no teatro, acho que era isso se bem me lembro. De outro lado, a classe teatral, como então se dizia, extremamente incomodada com isso e a coisa culmina quando a classe teatral devolve o prêmio que o Estadão dá. O Estadão dava, todo ano, para cada tipo de ação teatral. Quer dizer, o prêmio de melhor diretor, melhor atriz, revelação, tudo, tudo era uma coisa extremamente minuciosa dirigida pelo

Décio e o Décio fica em uma situação terrível e ele encerra sua colaboração com um artigo notável em que ele fala justamente do encerramento desta missão, do fato de não poder mais continuar fazendo isto. Logo depois disso, há o golpe dentro do Golpe, o Ato Institucional número cinco, há o fechamento brutal, o fim da liberdade de expressão quase total. Então, aquelas peças, que eram peças notáveis, que tinham um espaço, elas também acabam proibidas. Mas, de certa forma, todo um público tinha deixado um pouco o teatro. Então, são anos incríveis de teatro: 1966, 1967, 1968 e, depois disso, uma queda muito grande, perda de público, perda de espaço, perda de tudo. Eu acho que o teatro jamais se recuperou disso, pelo menos aqui em São Paulo, jamais se recuperou. Quer dizer, a própria possibilidade de o teatro ser um espaço significativo, de ser uma ágora, de discutir as grandes questões da sociedade brasileira deixou de ser. Eu vi uma coisa disso no cinema por volta do ano 2000. No governo Fernando Henrique, coincidência ou não, o cinema com "Cidade de Deus", "Carandiru", o "Bicho de Sete Cabeças", "Uma Onda no Ar", uma série de filmes que tratam, vamos dizer, discutem a sociedade brasileira. Eu dei um curso, inclusive, em *Columbia University*, sobre isso: *Brazilian Agora*. A ágora brasileira no cinema. Seria essa ideia. Então, como filmes argentinos, por exemplo, da mesma época, "Nove Rainhas", há vários filmes com o Ricardo Darín. Você pode até pegar, na Argentina, este ator. Que é uma coisa que hoje não está sendo...hoje, a ágora, hoje, 2012, eu acho que o mais perto da ágora são algumas novelas, de vez em quando, alguma novela pega uma coisa, trata de uma questão: corrupção, banditismo, relações humanas. Então alguma novela, de vez em quando, pega este *link*, mas hoje eu não estou vendo nem no teatro, nem no cinema. Isso é uma pena, porque isso enfraquece muito a pujança da arte. Quer dizer, a arte deixa de ser o espaço pelo qual as pessoas estão discutindo o mundo em que elas vivem. E isso, sem ser uma condição para ser grande arte, etc, podem haver mil outros fatores, mas eu acho que contribui muito para um círculo virtuoso, vamos dizer, entre o artista, o seu público, se abastecendo reciprocamente. Então, alguns lugares tem isso. Não sou pessimista. Estou dizendo: o teatro teve um momento fantástico no Brasil que eu vivi este momento...não sei quando começou isso, mas eu vivi este período. Primeiro, da Ditadura, em que era Ditadura, mas havia certa liberdade e este enfrentamento foi terrível, terrível para o teatro. O texto do Décio é fabuloso e o Décio é a figura quase que trágica disso. Um homem que dedicou a vida ao teatro e, de repente, ele está no cruzamento de dois fogos. O do jornal, com quem ele tem uma relação fortíssima, um jornal que tem valores mais conservadores, mas que sempre foi um jornal muito digno na sua franqueza a respeito...Um jornal que nunca defendeu tortura, censura, nunca contestou, no sentido forte da censura. Neste momento, ele era um tanto contra o tipo de teatro que se fazia. Então, o Décio fica dividido entre eles e a coisa que ele mais ama na vida, mais amava na vida: o teatro. Então, quer dizer, por um lado, o teatro pagou o preço, mas, por outro lado, a pessoa que pagou o preço mais forte foi o Décio, talvez.

CC: Renato, nos nossos estudos, nós temos percebido o seguinte: até o final do século XX, a defesa da liberdade de expressão... *(interrupção técnica, áudio não captado)*

RJR: O controle da comunicação é basicamente de uma comunicação que é concessão pública. Basicamente o que passa por ondas, você teria então televisão, rádio...uma situação muito complicada, porque, no Brasil, isso é propriedade privada na grande maioria dos veículos e é uma propriedade privada de um bem social,

de um bem público. Então, faria esta ressalva. O controle da imprensa escrita, o controle destes órgãos subsiste através de uma relação direta de compra, por causa do assinante, por causa do leitor que compra, ou do anunciante. Isso eu não vejo como propriamente uma tentativa de controle. Agora o que eu vejo aí é como a gente pode entender uma coisa social que não passe pelo governo. É a grande dificuldade. A diferença entre uma sociedade e Estado, sobretudo entre sociedade e governo. Quer dizer, se a TV e o rádio, para pegar os casos mais simples, eventualmente a internet, mas é mais complicado falar isso para a internet então eu me contento com a TV e o rádio. Se a TV e o rádio passam por ondas que, vamos dizer, são concessão pública, como fazer para que a sociedade tenha garantido certos direitos de ser informada sem que, com isso, você dê poder ao governante de plantão? Este é um ponto super difícil de você definir. Ainda mais porque os governos democráticos têm menos poder que os ditatoriais por estranho que pareça. Quer dizer, um governo democrático que é eleito, então tem a legitimidade do voto, seja qual for o partido, não interessa. O governo democrático, com esta legitimidade popular, ele pode fazer menos contra, vamos dizer, o concessionário de uma TV ou rádio do que podia o regime ditatorial que dava e retirava quem ele quisesse. Então, este é um ponto, é um problema sério. Este problema se liga a uma questão, voltando à imprensa em geral. E não falando da liberdade de expressão, falando da liberdade de imprensa. São diferentes. Liberdade de Expressão: liberdade de todos nós. Liberdade de Imprensa, impressa ou não, é uma liberdade que é exercida através de quem tem acesso, que pode publicar. Então já é uma liberdade que estabelece um diferencial de dinheiro. É uma questão de pessoas que tem poder para divulgar uma coisa e outras que não tem. Então, veja, a única coisa que legitima a liberdade de imprensa não é... A liberdade de imprensa, estou falando uma coisa que está em muitos discursos, inclusive foi o discurso do manual de redação da Folha durante vários anos. O que legitima a liberdade de imprensa é o leitor. Não é uma liberdade que tem por dono o jornalista ou o dono do jornal. O dono, o titular da liberdade de imprensa é o leitor, é a pessoa informada. Então aí a Folha tinha uma teoria que depois ela parou de mencionar : a do mandato que o leitor conferia ao jornal e por extensão ao jornalista, para o jornalista ir atrás de cada um de nós, de perguntar, de ser desagradável, de ligar de madrugada, investigar, porque ele estava representando um leitor que revalidada este mandato pela assinatura, pela compra do jornal na banca. Então é uma tese boa porque a tese é: o titular da liberdade de imprensa é quem lê e o jornalista é uma espécie de fiel depositário, um portador desta liberdade. Agora esta liberdade significa, em última análise, que o jornalista tem um dever. Ele tem o dever de ser veraz em relação a esta pessoa que ele informa. Veja, é bem diferente: a liberdade de opinião que ele tem de dizer e uma liberdade de reportar, vamos dizer, um conjunto básico de fatos. Ao jornalista não caberia o direito de ocultar certos fatos importantes e de mentir sobre outros, dentro deste ponto de vista. E aí está um ponto terrível. Eu acho que a imprensa brasileira abriu mão, escondeu esta questão, que seria a melhor fundação ética para a liberdade de imprensa. Ela abriu mão disso. E ela largou isso porque talvez é um espinho para ela. Por que se ela tiver que prestar contas da sua não veracidade, da sua manipulação de fatos, fica complicado. Por outro lado, eu sou contra qualquer controle estatal a este respeito e não tenho nem certeza se eu aceitaria um controle judicial disto. Mas eu acho que é o único argumento ético que existe para a liberdade de imprensa: é um dever do jornalista em relação ao leitor. Como você vai tornar este dever uma questão prática, como você vai executar

isso na prática, eu não tenho ideia e acho que a discussão ética não tem obrigação de fazer isso. Mas acho que se nós esquecermos o dever que tem o jornalista e o jornal de reportar a verdade factual e isso por mais que a gente saiba que a verdade factual pode ser construída e ter várias interpretações, mas se não houver o mínimo, no sentido de dizer: "fulano esteve ou não esteve no lugar tal". "Fulano recebeu ou não recebeu dinheiro e tal". Se não houver o mínimo disso, a imprensa está faltando com a missão dela muito importante. Então hoje, nós temos uma situação muito ruim porque jornalistas, inclusive pessoas que eu respeito, têm atacado o dever que está em algumas constituições, o direito que está em algumas constituições: do cidadão e a informação verdadeira. Eles dizem que este direito é a porta aberta para o abuso estatal. Eu não acho. Eu acho que este direito, nós temos! A questão é se existe como executar este direito. Eu acho que não existe. Não conheço nenhuma forma de traduzir este direito na prática. Mas se nós abrimos mão do princípio ético, nós vamos deixar este mundo pior do que está. E este é um ponto que eu acho que tem que ser colocado. A discussão ética nem sempre é uma discussão que resulta na prática. Nem sempre o fato de você ter valores éticos quer dizer que você vai conseguir executá-los.

Porque veja, decisão prática envolve lei, envolve quem vai ser responsável por isso, nem tudo a gente consegue por aí. Tem princípios éticos, como princípio ético, tem muito a ver com "princípio" mesmo e lei tem que julgar muito mais o ato externo, então eu não tenho muitas condições de saber. Eu, por exemplo, não tenho condições de saber se uma pessoa responde à lei por medo das conseqüências da lei ou porque ela acha isso digno. Só no segundo caso, ela é ética. No primeiro caso, ela está agindo por medo. Então se ela está agindo por medo e não por ética, mas e daí? Do ponto de vista legal, ela está limpa. Então, tem princípios éticos que a gente não tem como executar praticamente, mas nem por isso, a gente deve abrir mão destes princípios éticos. Pegando um exemplo: quando a revista Veja teve aquela história de talvez ter ligações com o Demóstenes Torres. O senador foi cassado, depois de provar uma série de mal feitos que ele teria cometido, provado no âmbito de Comissão de Inquérito do Senado. Bom, houve toda uma discussão se deveria ou não convocar a Veja a depor e as repercussões políticas, o uso político de ela depor, o uso político de ela se recusar a depor. Eu acho que eticamente o melhor é a Veja abrir as contas, abrir a questão para alguém que fosse acima de qualquer suspeita. Esta é a saída ética. Não é você ficar discutindo se isso vai acabar com a Liberdade de Imprensa ou não. E este é um ponto terrível. Aliás, o que está havendo na nossa imprensa é o seguinte: nós vivemos um período, que é o período deste esplendor do teatro que eu acho que acaba por volta de 1968, pelo menos em São Paulo. Nós vivemos um período em que a expectativa utópica era muito grande. Havia a ideia de uma grande mudança no mundo que, para alguns, era o advento do Socialismo, mas, para outros, era uma coisa mais pessoal. A liberdade sexual, sobretudo para quem viu o Wilhelm Reich, para as teorias de Reich que não tinham tanto a ver com política e economia, mas era a ideia de uma relação saudável com a sexualidade. E esta ideia de o mundo como está é errado e que algumas coisas vão mudar e que vão ser muito legais, vão melhorar muito, uma escola tipo *Summerhill*, uma escola libertária, tudo isso se abriu mão por completo nos últimos anos, se avançou em várias coisas, é uma sociedade menos repressiva, mas, por outro lado, o discurso quase unânime dos colunistas da nossa imprensa é um discurso: utopia é inviável, ponto um. Ponto dois: Utopia contraproducente gera autoritarismo.

Quando você aposta em um projeto utópico, você tenta fazer as pessoas boas e as pessoas não são boas por natureza. Então, isso é discurso. Você lê da primeira página a última página dos jornais, quase todo mundo escreve isso. Então houve assim uma espécie de desânimo, uma coisa, um desânimo em termos de projetos. Eu nunca fui utopista, eu sempre achei que na utopia havia uma fantasia, uma irrealidade e etc. Mas eu sinto falta de um discurso, às vezes, até mesmo que se permita a loucura. Nós ficamos muito... O discurso dominante, a *doxa* da nossa imprensa é uma *doxa* pobre, empobrecedora, que diz às pessoas: "resignem-se! É assim! A vida é deste jeito". Quer dizer, claro, querem que as pessoas ganhem mais, tenham mais cultura e tudo mais, mas mudanças reais na vida, tudo isso passou a ser mal conotado. Então este é um ponto que eu acho também muito complicado e que, como este discurso não tem contraponto, como não existem discursos utópicos praticamente circulando pela nossa imprensa, ficou muito *one-siders*, está tudo muito unilateral, quer dizer, você não tem um espaço para uma pessoa dizer outra coisa. Vem junto o fato de que o discurso marxista ficou super pobre. Quer dizer, o discurso marxista hoje mesmo é o discurso que repete chavão. Então não é um discurso que possa se enfrentar. O discurso da...Eu chamo, eu dei um curso na pós, sobre duas estratégias de ver o mundo: "a utopia" e a "redução de danos". Então, na utopia, você tem os autores que acham que o mundo tem um grande problema, você resolve, lanceta o problema, pode ser a repressão sexual para Reich, a propriedade privada para Marx, enfim, a propriedade privada também para Thomas Morus, você lanceta isso e todo mundo vai ser muito feliz. E você tem uma visão da "redução de danos", que é a visão do Maquiavel, do Thomas Hobbes, do Freud, que é uma visão de que você não pode abolir o que há de ruim no mundo, você pode...você tem que reconhecer. Você reconhecer que não pode abolir, você reconhecer que a utopia é impossível, você pode administrar os males e reduzi-los. São visões opostas, agora eu acho que a gente tem que olhar as coisas pelas duas. Que é a coisa que você vai fazer redução de danos. Pegando a coisa da esquerda e direita que você levantava, por exemplo, a utopia sempre foi mais de esquerda e redução de danos sempre mais de direita. Mas hoje, na questão da droga, o "discurso utópico" é de direita e o "discurso de redução de danos" é da esquerda. É a esquerda, no sentido mais amplo, que defende, vamos dizer, a administração da droga a quem as usa, a descriminação da droga em certas condições no Uruguai e na Holanda, a troca de seringas para o viciado. Então isso é que é redução de danos. Você não vai conseguir acabar com o fenômeno droga. Quem defende o fim da droga, são aqueles que defendem medidas extremamente repressivas que vêm da direita. Então eu acho que a gente tem que conhecer os dois tipos de discurso até para ter...Até para saber quando se aplica um e quando se aplica outro. Por exemplo, para quem vai mexer com políticas públicas, é muito importante ter estes matizes. Então, neste sentido, eu acho que a gente teve aí...pegando outro sentido, que eu não chamaria exatamente de censura, mas um caráter muito unilateral das opiniões expressas na grande imprensa é um problema. E se a gente passar à situação geral, ao panorama de comunicação hoje, o que a gente tem? A grande imprensa com uma posição mais conservadora e os blogs com uma posição mais de esquerda, muitas vezes. Agora, no conjunto, para quem consome os dois produtos, a coisa não fica tão ruim. É ruim, mas não tão ruim, porque você pode ter acesso a todos. Agora, o que é ruim? É que o mesmo veículo não tem os dois. Os que têm, tem uma dificuldade extraordinária de se manter. Há um blog, não sei se é o 24-7 que publica, vamos dizer, José Dirceu e Demóstenes, por

exemplo, algo do gênero. Então, ele tem os dois lados. Mas isso não dura. Rapidamente, você tem um lado que toma conta, então é o blog de esquerda que já parte do princípio de que a direita é facínora. O blog de direita que já parte do princípio de que a esquerda é ladra. Então, você não consegue ter...isso empobrece muito a discussão pública. No Brasil, quando estamos em período eleitoral, como é este momento da entrevista, é terrível, porque a informação é muito manipulada. Cada lado manipula os fatos e cada lado faz questão de não deixar o outro...Não reconhecer o que o outro tem de bom. Então, nós temos um princípio básico da democracia que você tem que ter pelo menos dois contendores legítimos. Nós não reconhecemos legitimidade no adversário. Não digo "nós" que aqui estamos, mas uma boa parte dos eleitores, da imprensa, os blogs não reconhecem legitimidade no adversário. Existe um princípio extremamente autoritário na grande imprensa e nos blogueiros de esquerda que é o princípio que, se eles pudessem, eles calavam o adversário... Se pudessem.

CC: Saindo um pouco da imprensa e indo para a produção... *(interrupção técnica – áudio não captado)* ...Ao que é produzido de uma maneira mais adulta, mais civilizada realmente ou foi um caso isolado?

RJR: Olha, no que diz respeito ao Estado, com a democracia, a coisa melhorou muito não é? Quer dizer, o fato de que o Estado não pode mais censurar, não pode mais proibir um filme, uma peça, um livro, isso é um grande avanço. Agora quando nos anos 1960, 1970, você tinha acesso a toda uma produção de filme não norte-americanos muito maior do que tem hoje. Não só, vamos dizer, os *multiplex*, os canais a cabo, privilegiam muito a produção de um único país, em detrimento de outras, quer dizer, de modo que a gente passa a ter muito pouco acesso ao cinema francês, ao cinema italiano que foram cinemas pujantes mas a gente mal os conhece hoje. Então um filme servo, um filme russo, um filme alemão, um filme egípcio ou indiano... Há quantos anos não passa um filme da Índia? Quantos filmes da Índia já passaram aqui, no Brasil, nos últimos vinte anos? Quantos? Sendo que *Bollywood* é gigantesca. Você acaba se reduzindo isso para a mostra internacional, ou equivalentes, o que é uma boa iniciativa, mas um gueto. Apesar da gente ter hoje, via internet, a possibilidade de ver muita coisa, no espaço que realmente conta que é o espaço público da telona, você tem muito pouco disto. Então se vocês estão discutindo não só a censura às escâncaras, o burocrata que caneta uma proibição, mas as outras formas de censura, isso é clamoroso. Quer dizer, o fato de que nós passamos a ser clientes, quase que, de uma única produção. E uma produção que também é curiosa porque a par de filmes de boa qualidade, inegável, e de filmes também de grande bilheteria. Embora nós que aqui estamos possamos não gostar deles, vem e se junta muito filme ruim que faz parte do pacote. É como TV a cabo. Você não pode customizar o que você quer. Eu quero o canal tal, tal e tal. Você pega pacotes e você leva junto um monte de coisa que provavelmente não teria público. Então acho que, do ponto de vista da liberdade de acesso, não estamos em um momento tão bom assim. O que salva, em grande parte, é a internet e equivalentes. É o que salva.

CC: E falando em Internet, também nos temos visto o seguinte. Ou melhor, alguns entrevistados têm colocado que a liberdade de expressão hoje é muito mais importante que antigamente porque as pessoas a usam, principalmente através... *(interrupção técnica- áudio não capturado).*

RJR: Acho que é, por exemplo, o que permite que a nossa imprensa seja boa. Quer dizer, com todas as críticas que fazem

a ela, o bom é que existe uma alternativa. Quer dizer, então você tem um grande número de pessoas que lêem a grande imprensa, que postam notícias da grande imprensa e comentam suas divergências. Isso não existia antes, então o ambiente ficou mais democrático, embora democrático neste sentido. Quer dizer, as próprias pessoas têm dificuldade em pensar os prós e contras de um lado. Nós temos uma sociedade muito rachada nisso. Esse é o lado positivo da coisa. Agora, como vocês cometeram o equívoco de chamar alguém de filosofia, eu sempre vou pensar no outro lado das coisas. E qual é o outro lado? O outro lado é que com as redes sociais, já com email, as pessoas não tem controle, não tem autocontrole. O email já era um negócio terrível. As pessoas mandam emails, às vezes, descontroladamente. Tem uma coisa, manda um email. Isto está caindo hoje em desuso por causa da rede social que cumpre este papel pior ainda. Quer dizer, a pessoa tem uma reação epidérmica e manda um email. Posto uma coisa, a pessoa nem lê direito e já comenta. Como? Comenta o que não sabe o que é. Ou então, não entende o que você disse e comenta. Antigamente, fosse para o bem e para o mal, as pessoas tinham mais autocontenção, pudor ou medo. Tinha tudo isso. Pudor, mas tinha mais medo. As pessoas tinham medo de serem criticadas ou dizendo "como eu não tenho formação, não sou da elite, como vou comentar isso?" É bom este medo não existir mais, mas tem o lado ruim. Porque as pessoas dizem qualquer coisa e em uma sociedade que valoriza pouco a educação, a formação, o descontrole está brutal. Então o que você lê...é muito difícil, sabe? Você lê no *FaceBook* ou na rede social que está em voga no momento. Você lê muita bobagem. Uma quantidade impressionante de gente que diz qualquer coisa. E a ideia de você tentar se aprimorar, tentar fazer uma coisa melhor, de aprender. As pessoas estão tendo acesso a uma quantidade de informação ímpar, que precisava ser levada em conta, e elas não percebem, elas não fazem uso. Então, acho que tem razão quem diz que faz uso da internet para manifestar a expressão, etc, mas por outro lado, essa manifestação da expressão não representa um desenvolvimento, um aprimoramento pessoal. É isso que eu acho que está muito problemático.

CC: Renato, outra questão tem...*(interrupção técnica – áudio não captado)* O que você acha disso. E também gostaria que você falasse do politicamente correto.

RJR: O humor no Brasil teve uma crise muito significativa da qual um grande exemplo foi Jô Soares. Jô Soares foi um grande humorista, em todo o período da Ditadura e mesmo depois. Em certo momento, Jô larga o humor para fazer entrevista. Continua sendo uma pessoa engraçada, faz piadas, etc, mas eu acho que a renúncia dele ao humor e aos tipos que ele tinha foi muito significativa de um impasse no humor que, mais ou menos, foi paralelo ao esgotamento do veio humorístico do Chico Anysio. Teve uma vez, eu fui visitar Antônio Cândido e a Gilda na casa deles nos anos 1970. O professor Antônio Cândido saiu um momento, ficou um pouco fora, depois pediu desculpas porque ele não podia perder o Chico Anysio. Chico Anysio tinha, vamos dizer, este público notável. Nos últimos anos, com a Escolinha do professor Raimundo já não era praticamente nada. Quer dizer, o sujeito humanamente parece muito decente, que sempre arrumou lugar para os humoristas que não tinham mais emprego, mas, vamos dizer, cujo humor tinha ficado velho. E o humor do Jô Soares que seria, talvez, um humor um pouco mais intelectualizado, embora fizesse muito uso do preconceito contra *gay* e contra mulher, chegou num impasse. Não dava mais para ele, em sã consciência, zombar de mulher fútil e de *gay*. E a

zombaria política tinha perdido um pouco do seu papel. Então acho que houve um soluço de coisa interessante com o pessoal do Casseta & Planeta, TV Planeta Diário, etc., esses nomes foram mudando. Depois todo este humor entrou para um vertente muito conservador. Digamos, o humor tem duas grandes possibilidades em termos de valores: ele pode ser uma grande crítica ao que existe e ele pode ser um grande fator moralista. Às vezes, fundem. Gregório de Matos é um exemplo, que pode ser lido como libertário pelo Haroldo de Campos ou como conservador para o João Adolfo Hansen. Quer dizer, você tem uma tentativa de enquadramento dissidente. Por exemplo, ele fala mal do judeu, ou fala mal de alguém que é traído pela mulher. A sátira é um gênero que é extremamente moralista, mas que os leitores acham que é contestatário. Eu não acho que seja contestatário, eu acho que a sátira fala mal da sexualidade, fala mal do adúltero, ou do traído, do chifrudo. Então, eu acho que o humor tem estes dois caminhos. O Jô, por exemplo, fez humor nas duas direções. Conformista nos costumes, contra mulher e gay, e crítico contra a ditadura e num certo momento, alguns anos depois da ditadura, ele para. O Casseta, que começou muito bem, depois entrou nas vertentes mais conservadoras, mais chatas e acho que este humor mais recente é muito assim. A gente pode pegar o *Seinfeld* como um sinal também interessante. O *Seinfeld* e os *Simpsons*. O *Seinfeld* tem personagens que são extremamente egoístas, egocêntricos e isso no *Seinfeld* não era uma coisa exatamente positiva. Eles eram engraçados, mas isso, no início não era uma coisa extremamente positiva. Com o passar do tempo e com a popularidade, isso passa a ser uma coisa positiva. O *Homer Simpson* é um imbecil. E durante vários anos, ele é claramente um imbecil. De repente, toda a família *Simpson* se torna uma família meio *cult*. Como se as pessoas gostassem da imbecilidade, da burrice, do egoísmo. É o egoísmo cretino. Quer dizer, junta duas coisas muito ruins. O egoísmo total e a burrice total. E isso se torna um valor. Então, o que eu vejo hoje nas séries de TV americanas mais populares, não, vamos dizer, em uma *Good Wife* e um *Law & Order* e outros...são muito melhores. Mas nas séries mais populares e, sobretudo quando jovens, e assim, jovens que são muito egoístas e o egoísmo é engraçado. “Ah, sua mãe te deu o dinheiro para isso...”. Os nossos comediantes, de pé, brasileiros fazem o mesmo tipo de piada. Eu não acho graça, pessoalmente. Mas eu acho que também faz parte de um farol baixíssimo. Quer dizer, não existe nenhuma expectativa de uma vida melhor. Então, é zombar, é assim, a relação com a mãe é falar de coisa de dinheiro. E isso é engraçado, entre aspas, para muita gente. Então eu acho que houve aí uma grande renúncia nisso tudo. O sinal civilizatório, o que quer dizer, uma risada mais crítica, uma risada mais zombeteira cedeu lugar a uma risada “nós somos todos assim, somos egoístas, queremos ganhar mais dinheiro” e se for “às custas” do outro, qual é o problema? Então isso enquanto à questão do humor. Politicamente correto. O politicamente correto acho que surge de uma coisa que é interessante que é você levar as palavras a sério. Expressões, palavras não são inocentes. Então conforme o que você diz isso porta um significado. Pode portar preconceito sim. Então acho que há certo cuidado nisso de você evitar situações que são desagradáveis. De você zombar de alguém. Aí, daí, você ir atrás de palavras como “judiar” ou “denegrir”, isso eu acho, sinceramente, ridículo, ridículo! Ridículo alguém policiar outra pessoa que na etimologia a palavra “judiar” e a palavra “denegrir” vem de tratar mal judeu ou negro. Caso irônico disso foi quando...não sei se foi o Luiz Mott falou, na Bahia, que Zumbi seria talvez *gay* e algum movimento negro disse que estavam "denegrindo" a imagem de Zumbi! O que foi engraçado, mas o próprio Luis, um tempo depois,

quando eu falei "Humor Negro", disse que esta expressão na Bahia não poderia ser usada. Eu acho que gente chegou ao nível do ridículo, sabe, quer dizer, há uma coisa que está sendo valorizada hoje que é: as pessoas têm o direito de serem hipersensíveis. Isso é uma coisa muito norte-americana. Então, vamos dizer, se alguém falar perto de mim, sei lá, numa coisa que eventualmente alguém da minha família tenha sofrido ou qualquer coisa, eu posso achar ruim. No limite, seu eu falar "gás sarim" perto de algum japonês quem tem um primo que morreu no atentado cometido no metro de Tóquio, o tal do gás sarim, eu posso afetar esta pessoa. Como a sociedade trata as pessoas à paulada, uma sociedade extremamente competitiva em que os sentimentos das pessoas são mal tratados; é como se grupos que têm poder de fogo se arrogassem o direito de serem hipersensíveis a alguma coisa. Não estou falando de negros e judeus em especial, estou falando de qualquer...eu posso criar qualquer coisa. Pode ser as "pessoas de olhos claros". Por exemplo, pode ser que quem tem olho claro poderia ficar mal se alguém falar que "nazismo é coisa de olho azul e cabelo louro", então poderia, enfim, eu acho que a coisa passa a fugir do bom senso. E acho que é importante não deixar isso tomar conta. Por outro lado, há uma coisa...praticamente uma doença nos nossos cadernos de variedades: saudar uma peça ou filme porque é saudavelmente, deliciosamente, politicamente incorreta. O politicamente incorreto é lugar comum. Tem livros vendendo no Brasil que são guias politicamente incorretos e sei lá o quê. E tudo isso faz parte também deste farol baixo. Desta falta de *élan*. Eu não estou deslegitimando a posição que eu chamo de "redução de danos", que eu mesmo compartilho muito. Só estou dizendo, você não pode ter só isso, sabe? Não pode dizer: não, agora, é conveniente falar mal de todas as verdades estabelecidas. Sabe? Só por ser verdade reconhecida seria falsa. É isso...

CC: *(interrupção técnica – áudio não captado)* Não que eu quisesse dizer que a censura leva à isso. Mas será que a liberdade que vivemos hoje está condicionada talvez a essa...esse empobrecimento da produção cultural de uma maneira geral?

RJR: Eu não iria tão longe, Cristina. Eu acho que... quer dizer, nós temos um panorama muito maior de produção cultural hoje do que há quarenta, cinqüenta anos atrás e uma quantidade muito maior, provavelmente, nós temos uma qualidade maior, quer dizer, nem tudo tem qualidade mas nunca teve. Então, eu lembro uma declaração do Arlindo Machado em que ele comentava alguma coisa, a ver novelas de alta qualidade, telenovelas e comparava, vamos dizer, música clássica, das quais grande parte foi para o cemitério. Muita obra de música clássica morreu. Então, muita novela morre, mas não será difícil elencar dez ou vinte, talvez mais até, muito importantes que a gente tem conhecimento ao longo dos tempos. Então eu acho que subsiste. Há produção cultural muito boa, inovadora. Eu não gosto de evocar um passado que teria sido melhor. Tanto que quando eu falo, são coisas pontuais que eu nem sei. Eu não consigo entender por que por volta do ano 2000 o cinema brasileiro estava falando tanto sobre nossa sociedade. Eu não acho que isso tenha sido uma façanha do governo Fernando Henrique nem que, vamos dizer, uma redução deste peso tenha sido um demérito do governo Lula. Não acho que tenha a ver com os governos, mas, feita esta ressalva de que tem muita coisa boa, acho que há uma velha questão. Quando você tem que fazer um verso dodecassílabo com rimas tais e tais...para fazer isso é um grande desafio. Quando você começa a fazer um verso com rimas brancas, então facilita, por um lado.

Por outro lado, fica mais difícil, até talvez, por que o que irá torná-lo poético se não é a rima? Se não é o ritmo? Se não são estas características. A disciplina sempre foi um fator que forçou o artista a ser melhor. Quando tudo se torna permitido, isso fica mais complicado. Até porque há um conteúdo, sobretudo, que se tornou hiper permitido que é o sexual. Então, da primeira vez que alguém, Mapplethorp, acho, que foi umas das primeiras vezes, fotografou o próprio órgão sexual e exibiu e etc., foi um choque, foi um impactante, etc. Hoje qualquer um faz isso. E não tem mais o mesmo impacto. Então coisas que tinham um valor maior porque eram proibidas foram perdendo o significado. Quando se fala do erotismo, seja antigo, seja mulçumano, o erotismo do corpo ocultado e, portanto, que significa muito mais do que a exibição. Então, aparentemente, nós estamos em uma crise do excesso. Quer dizer, nós temos tanta liberdade em tantas coisas que, às vezes, fica difícil saber o que vai causar. Por exemplo, uma vertente sempre forte na arte, pelo menos desde o final do século XVIII é a arte que choca. Quer dizer, essa sempre foi uma vertente importante do artista: "*épater les bourgeois*"; chocar é um jogo duplo. Não sei se os primeiros impressionistas estavam colocando aquilo nos salões para chocar ou se o público ficou chocado, mas é um acordo implícito. Então, as pessoas tentaram furar com guarda-chuvas, não me lembro qual quadro, se foi o Olympia ou outro, uma exposição em 1860, 1870. Não sei quem despertou durante muito tempo a ideia de que a arte choca. O Flaubert, o Baudelaire, o D.H. Lawrence foram processados. E que isso seria, ao mesmo tempo, também algo da grande arte. Muita arte ruim seria processada, mas a grande arte seria isso. A gente chegou ao tempo, no final do século XX, começo do século XXI, de artistas que fazem coisas que chocam, mas, para chocar, precisa fazer cada vez mais. E você não tem certeza de este choque produza uma arte boa. Porque quando você não está correndo mais nenhum risco, o que significa isso? Quer dizer, hoje praticamente qualquer coisa que se faça com o sexo, vai ser tolerada. Então, é praticamente uma coisa que vira um jogo complicado. O artista que ainda aposta no choque, ele está inflacionando esta questão e desvalorizando. Porque ele não vai ser preso, não vai acontecer nada com ele. Até o contrário, talvez ele até consiga uma simpatia por algo que ele não correu risco. Então, eu não colocaria nunca uma pessoa que está fazendo isso na linha do Baudelaire. Pode ser excelente, mas lendo Baudelaire, Lawrence, eu estou dizendo: pessoas cuja obra foi proibida e cuja liberdade correu riscos. O último grande caso deste, mas é um choque de culturas, é o caso do Salman Rushdie com os Versículos Satânicos. Ou seja, é o caso de alguém que correu risco de vida, ficou vários anos escondido por causa de uma obra. E é terrível porque outro dia eu comentava a alguém, porque dificilmente alguém vai editar um livro e correr este risco. Este é um ponto terrível em termos de liberdade de imprensa. Nos Estados Unidos e Europa, muito dificilmente alguém editará este livro e correria este risco. Vejam quantos anos demorou para que os Versículos Satânicos saíssem no Brasil. Saiu em Portugal, muito antes, mas no Brasil foi uma demora longa e enfim, merece ser honrada a Cia das Letras por ter feito isso. Mas, vejam como vai ficando difícil. Essa é outra forma de censura assustadora. Então nós temos uma coisa esquisita, quer dizer, no que diz respeito ao sexo entre, dentro da nossa cultura, tudo pode ser dito e mostrado, sem risco nenhum, exceto por lidar com menores de idade, coisa assim. Por outro lado, no choque com os fundamentalismos, você tem risco. Fundamentalismo islâmico, mas, talvez, em algum momento, fundamentalismo evangélico ou carismático aqui no Brasil mesmo. Então esse é um

problema que a gente começa a ter. Veja que na campanha eleitoral de 2010, a questão do aborto foi abatida a tiros. E na campanha de 2012, os manuais dos governos contra o preconceito prejudicial aos homossexuais também foram visados. Então, você começa a ter como sinalização de que o Estado não pode, a legislação não pode mudar, no caso do aborto, e de que os costumes não podem, de que a homofobia não pode ser punida ou ser alvo sequer de uma campanha contra a homofobia. Então, também, são controles e é assustador porque, vamos dizer, enquanto o luxo de estar sendo visado para alguém que é praticamente chefe de Estado de um país, no caso nosso, ou mesmo no caso do mundo islâmico como um todo, são minorias. A minoria, vamos dizer, no mundo islâmico que é contra as liberdades é uma pequena minoria. A grande maioria do mundo islâmico não quer matar ninguém por causa de charges ou coisas assim. E no nosso país, a grande maioria não quer reprimir a homossexualidade, creio eu. Mas você tem aí dez, quinze por cento de votos que acabam sendo cortejados. Alguns pastores são cortejados para isso. Então, como eu dizia, se a gente está discutindo a liberdade de comunicação, há aspectos preocupantes. Há aspectos muitos bons, todo mundo tem acesso, quem quiser, embora, às vezes, "às custas" das pessoas não pensarem muito no que falam. Mas, de outro lado, você tem esses controles e o Brasil parece que é um dos países do mundo que mais tem páginas tiradas do Google por autorização judicial. Não sei se é justo ou não, mas é um dado que chama atenção.

25/10/12
Entrevistado: Sérgio Franco
Local: Residência do entrevistado
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Operador de Câmera e direção de fotografia: André Bueno

DG: Sérgio, sobre o espaço público, ouvimos muito que os pixadores são depredadores do patrimônio público e...*(interrupção técnica – áudio não captado)* O que você pensa a respeito destas opiniões?

SF: Eu acho que estes processos que são empreendidos no campo da arte, e que são radicais, eles estão sempre promovendo um deslocamento. Mas não só um deslocamento deles só, mas do campo todo para assimilá-los. E a primeira reação a este processo de transformação radical, o que é outra relação com a propriedade privada, por exemplo. É pensar a paisagem pública como uma coisa coletiva passível de ser apropriada. Eu acho que querendo ou não, a pixação vai discutindo estas regiões limítrofes entre o público e o privado. Porque o prédio é privado sim. Tem uma lei que impede você de atravessar aquela fronteira, mas a construção dele está sempre em uma esfera pública. O prédio depende de uma concessão para saber qual é o tamanho que vai ter aquela construção. E teve tempo, foi uma censura que fizeram com o Warchavchik que se discutia até o ornamento na cidade. E você não poderia colocar qualquer coisa na fachada da sua casa. Hoje não tem o menor critério na construção desta imagem pública. Pelas incorporadoras que constroem prédios que têm sempre a mesma fachada, pela qualidade dos materiais, até pelos pedidos recentes de diminuição da metragem mínima para se habitar. Querem colocar as pessoas em espaços muito congelados e, naturalmente, as pessoas reagem muito mal

a todos que invadem ao espaço ao qual elas têm propriedade. Eu não pensaria diferente talvez também. Mas o que a pixação está trazendo para esta esfera pública é um atenção para a paisagem urbana que não se tem dado por todos os lados. Pelo lado do governo, pelo lado da sociedade que se enclausura cada vez mais. A cada nova ameaça de violência ou insegurança que se instala, a reação é sempre de exclusão, de aumentar o muro. E em uma cidade em que se aumenta muro, tem muito espaço para pixador (risos). Eu acredito que em um futuro talvez, essa gramática da pixação vai começar a ser compreendida e, aos poucos, é o que eu já vejo acontecendo é que a percepção de determinadas parcelas da sociedade já é muito mais conciliadora com essa prática. E não reagir como se fosse uma violência pura e simplesmente. Pensar sim que tem um ato radical que está questionando a construção do que é comum. Então, já que se quer acabar com a pixação, então vamos primeiro discutir a paisagem urbana. O que é que a gente quer desta paisagem?

DG: No entanto, há o grafiti patrocinado, permitido e há o grafiti ilegal. Esta dinâmica, ela opera de acordo com...*(interrupção técnica – áudio não registrado).*

SF: Os grafiteiros, eles rapidamente mudaram o foco. Eles também começaram de uma forma radical. Tanto em Nova York quanto aqui. Tanto que eles eram muito correspondentes às práticas do grafiti aqui no Brasil. Tanto que eles faziam sem autorização. Era a expressão de uma letra que lançava uma marca. Então nisso, eles são muito próximos da prática da pixação. De não reconhecer fronteira para difundir uma marca e a construção de uma linguagem. Por isso, agora, é o que eu falei, compreender esta gramática da pixação e, na medida do possível, à medida que ela vai sendo difundida, as pessoas vão ter uma outra relação. Pelo menos, vão poder compreender. Então acho que é a difusão de uma gramática, que a gente está dependendo para mudar esta percepção. Agora, o grafiti, à medida que ele teve a oportunidade de entra para a galeria e ganhar dinheiro, e ser utilizado para a propaganda, para a publicidade, para ocupar outra esfera, de maior lucratividade, eles abandonaram a prática transgressiva. E depois até abandonaram o nome de grafiteiro. Hoje você vai falar com os Gêmeos, dependendo de como você pergunta, eles vão te dizer que são artistas ou que são grafiteiros. Na prática do grafiti, eles ainda continuam fazendo uns *bombs.* Eu não vou também falar uma coisa que não seria verdade. Mas, na medida em que eles foram entrando nas galerias, eles se posicionam como se fossem gênios e não como se fossem fruto de uma construção que é individual e coletiva porque essa ocupação urbana nunca é individual. Tem pessoas que, individualmente, se colocam e realizam intervenções, porém, a consolidação desta possibilidade ela é coletiva para ter uma aceitação, para você conseguir fazer um trabalho mais elaborado, as pessoas têm que aceitar que você esteja ali. Você não pode fazer uma coisa como os grafitis e pixações no início: pintar e fazer de uma forma tão elaborada na plasticidade.

DG: Você comentou há pouco que a cidade... *(interrupção técnica – áudio não registrado).*

SG: Depende de voz em que esfera pública. Eu acho que na esfera pública de uma cidade como São Paulo, eles são invisíveis ou estigmatizados pelas origens sociais. Das origens sociais majoritárias deste grupo. Agora pensando na voz da web, eles têm uma grande difusão. Eles estão muito conectados. E é uma coisa que a pixação herda do grafiti. O grafiti foi uma das primeiras linguagens destas intervenções

urbanas que começou a usar o espaço virtual para circular os seus trabalhos. Tem o site *Art Crimes* que é um dos pioneiros. Como design gráfico, ele não é bom, embora tenha bons artistas. Mas, depois, hoje, o design da web está incorporando muitos dos elementos que apareceram na linguagem do grafiti. Não só nas letras, mas na percepção do espaço urbano. Um tipo de configuração. Pessoas que circulam próximo do que a gente vê também. De repente, o grafiteiro é o cara que configura tudo isso, cria uma representação. Então eu acho que o grafiti principalmente tem uma circulação grande, agora a pixação ela não é na mesma proporção, mas ela é tão grande e tão possível quanto. Só que mais radical ainda. Porque eles podem colocar o ato transgressivo. Aqui no Brasil inclusive porque eles mostram a cara. Em Berlin, na França, nos Estados Unidos como um todo, eles têm uma polícia especial para atacar grafiteiro. Para atacar todo mundo que faça intervenção na cidade e que paga multas altíssimas, prendem, pega cinco anos. É até uma pena mais grave do que aqui. No Brasil, a gente está sendo bem melhor nos tratamentos punitivos em relação a esses grupos de segurança dentro da Europa ou dentro dos Estados Unidos. Eu acho que, ao mesmo tempo, eles são uma voz que ecoa ainda sem trazer um conteúdo. É uma voz que ecoa como um grito. Não vou dizer de desespero porque eles têm uma segurança muito grande no que fazem. E, também, tem um prazer absoluto. Um vínculo à prática muito mais a qualquer teoria que sustenta empreendimento de arte conceitual.

DG: Há um algum tipo ameaça concreta a este tipo de expressão no Brasil?

SF: Ameaça concreta, no Rio de Janeiro, a milícia hoje é uma das figuras que está sendo reconhecida por provocar genocídio de pixador. Da mesma forma que hoje há um genocídio na periferia de São Paulo por causa de um conflito que há entre o PCC e a polícia, inclusive a polícia corrupta. Foram descobertos vários documentos de...como diz...uma folha de pagamento do tráfico com os nomes dos policiais. E isso não veio a público ainda ou não foi suficientemente considerado. Mas, hoje, está acontecendo uma guerra no entorno da periferia. É essa guerra que é o maior crime que se comete. Muito mais do que o assassinato de pixador. Agora, no Rio de Janeiro, especificamente, tem assassinato, e a gente consegue ver isso até em um documentário recente que chama: "Luz, Câmera, Pichação" do Gustavo Coelho. Ele trouxe estes depoimentos. Então, eu acho que a violência está muito próxima destes grupos, de todas estas práticas e antes, até, da radicalidade da pixação. Eles foram crescendo diante disso e a resposta mais plausível que eles tiveram foi fazer pixação. Não é uma prática que é ingênua. Hoje a gente vê, principalmente depois do Rafael Pixobomb, um conhecimento do potencial da transgressão quando ela é inserida no campo da arte contemporânea. O Rafael Pixobomb foi lá, fez uma faculdade, fez um trabalho de final de curso que foi a invasão da faculdade com os pixadores. Mas ,antes disso, ele conheceu Hans Haacke, a arte contemporânea que fazia crítica institucional e que no Brasil não existe crítica institucional. Crítica institucional projetou toda arte conceitual que aqui a gente admira tanto. É o Hans Haacke, é o Boyle, a gente se cansa de ouvir o nome destes artistas, destas grandes referências. Mas, aqui mesmo, ninguém encampou uma ação como esta: de crítica institucional. E o pixador encampou. Ele foi lá e superou todos os limites e as fronteiras. Justamente porque ele enfrenta este risco de morte. Ele cresce diante deste risco. E essa relação com o valor da vida menor que ele vê. É claro que ele vai ter uma luta desesperada pela vida. Então não é uma existência banal. Ele passa para ser uma existência memorável entre os seus iguais, entre

aqueles que vão preservar sua memória. Porque você não vai lançar o seu nome, você vai lançar o nome de um grupo, de uma coletividade. E esta coletividade vai continuar existindo. Vai ter discípulos e estes discípulos vão continuar lançando uma coisa que é uma construção coletiva de que você faz parte. Você se reconhece nela.

DG: Eu gostaria que você contasse a história deste incidente na Bienal de Berlin. Como você recebeu o convite...a sua versão dos fatos.

SF: Bem, a gente recebeu o convite aqui nesta mesa, reuniu aqui co-curadora da Bienal de Berlin, uma polonesa que chama Joanna Warsza. Ela até fez uma especialização em performance e acho que ela localizou na pixação uma prática que era almejada para fazer parte do conceito curatorial lá da Bienal de Berlin do qual ela fazia parte junto com o Artur. O Artur queria fazer dois trânsitos. O trânsito do mundo da política para o mundo da arte, no caso de vários grupos que estavam fazendo parte desta Bienal. O Voina, o Occupy Wall Street, o FEMEN e outras militâncias políticas contemporâneas até a luta pelo Estado da Palestina que foram reunidas para entrar no mundo da arte. Só que ele não soube fazer todas as mediações. E a Joanna, quando ela veio aqui, ela estava em busca disto. Desta prática transgressiva da pixação para colocar junto destes grupos e ganhar uma visibilidade. Como ela não pagou quase nada para a gente esta lá, ela falou até que a gente...o melhor ganho que a gente teria seria usar o prestígio da Bienal. De fato, é uma coisa que te dá prestígio, estar em um evento como esse. Mas desde que você tenha uma finalidade comercial. Porque é só dentro do circuito comercial que você consegue fazer uma valorização simbólica se reverter em uma valorização econômica desta prática. E aí, nessa mesa, a gente discutiu estas ideias, ela fez uma entrevista sem falar que ela ia colocar esta entrevista no catálogo. Enfim, depois teve uma série, uma seqüência de enganos por parte da Bienal de Berlin com a gente. Traduziam mal, falavam mal o inglês e o francês. Eu falava em francês e tinha o apoio da Nathalie Stahelin que tinha a melhor formação na língua inglesa para fazer esta intermediação de forma transparente, lúcida, clara, objetiva que era a grande preocupação da gente. A gente sabia que eram várias camadas de tradução. Não era só uma tradução do português para o inglês ou francês. Era uma tradução de um universo cultural que tinha palavras próprias, criaram códigos para a nossa língua e depois para a língua do inglês. Para a relação com eles que falavam inglês mais do que alemão. Acho que eles nem falam alemão, nem a Joanna, nem o Artur. Então, o inglês era a língua mais fácil. Depois desta "cagada" que eles fizeram com a gente que foi traduzir mal a entrevista, eles também fizeram outras "cagadas" que foi não dar atenção aos artistas. Eu tentava traduzir, falava da importância, vamos fazer deste jeito e tal. E ela sempre, de uma forma hierárquica, determinava, sob um argumento econômico, às vezes, nem sob argumento econômico, mas por desconhecer. Por ter um olhar exotizante sobre o outro vindo lá da "puta que o pariu", mais fácil ainda. Ela não tinha o menor manejo dos códigos de interação, dos valores que eram praticados e muito menos do conhecimento que eles tinham sobre o campo da arte contemporânea. O Rafael Pixobomb é uma cara que é fã do Hans Haacke. A gente fazia debate sobre Hans Haacke e Nietzsche aqui na minha casa. Ele, eu o Djan, enfim, a gente tinha uma conversa de alto nível. Muito improvável, não é? Porque tem, no Brasil, um menosprezo sobre aquele que vem de outra origem social e não a mesma titulação. A gente não pode levar em consideração o título para construir esta interação. Eu sou privilegiado de ter. Pois bem, aí chegou lá em Berlin, a Bienal falou

que ia pagar para seis pessoas, antes disso, ela fala que vai pagar dois. E aí, depois, em cima da hora, fala que não vai ter para ninguém. Aí fala assim: "Agora você podem pedir para o Ministério da Cultura?" Aí eu falei: "Meu! Está bom, vamos lá". Mas a vontade era de virar a mesa naquele momento já. E também controlar a ansiedade dos pixadores que, individualmente, cada um tem uma experiência. O Djan até já tinha viajado para Paris, fazendo uma exposição, mas os outros nunca tinham ido. A expectativa que eles tinham era muito grande. E esta vontade de descobrir também, de ser valorizado por uma coisa que eles sempre foram desprezados. O fato de eles serem pixadores. E, de repente, eles estão sendo colocados em um pedestal dentro daquela exibição consagradora. Enfim, aí eu lutei para conseguir. Consegui passar nos editais do Ministério da Cultura. A gente inscreveu um projeto segundo os critérios que o Ministério da Cultura colocava para selecionar, a gente ficou em quarto lugar. Porque um dos critérios era representatividade do evento, visibilidade deste grupo dentro da cena cultural brasileira, o próprio currículo das pessoas; o Djan com as exposições, eu, com o mestrado que fiz sobre este assunto e depois as curadorias que eu também fiz. Enfim, acho que a gente foi bem considerado no Ministério da Cultura. Conseguimos a passagem, mas, para o dinheiro chegar na conta foi só há dois dias antes da viagem. Eu tive que receber o dinheiro e imediatamente comprar a passagem, já estava reservadas...só para vir o dinheiro. Aí pegamos dezesseis horas de vôo, primeira vez que vários deles estavam pegando avião. Aí chegamos lá em Berlin, tinha lá uma equipe de filmagem da Finlândia para fazer um documentário com a gente. É um filme que está sendo feito por um diretor irariano, Amires Lama, não, não é Amires Lama, esqueci o nome...depois a gente pega. Este documentário já tinha certa história. E esta equipe de filmagem que não tem nada a ver com a Bienal de Berlin foi quem nos ajudou com o dinheiro também. Porque o dinheiro do Ministério da Cultura, como a gente comprou a passagem em cima da hora, só dava para a passagem aérea. A gente ia chegar lá, ia passar fome se não fosse o dinheiro da equipe de filmagem da Finlândia. Aí, beleza, tinha lá uma menina que trabalhava na Bienal para fazer a tradução para a gente e essa menina chegou e falou, "ah, a gente vai pegar o transporte público, o metro, o ônibus e tal". Eu, tudo bem, eu ando de transporte público, não tenho nenhuma crítica com isso, mas a gente estava bem em cima da hora, carregado...acho que a Bienal foi negligente com a gente o tempo todo. Chegamos lá, mal colocamos as coisas no lugar em que a gente estava hospedado, não deu tempo de tomar banho, nada. A gente estava meio maravilhado também, deslumbrando. "Pô, que lugar legal. Cidade linda!" Que povo bacana, porque estava no meio da arte. Aí chegamos na Bienal de Berlin, o curador veio conversar comigo, na igreja, e não com os pixadores. Isso aí já foi uma falha grave que eu achei. O artista são eles, não eu. Mas, dentro da arte contemporânea tem hierarquias muito rígidas e embora a Bienal quisesse fazer uma crítica aos processos que estas instituições engendram, eles mesmos não conseguem praticar e aí esta evidencia foi quando a gente estava na primeira interação deles com os pixadores. Do Artur com o Djan e os outros meninos. Aí chegou a equipe de produção e foram dando as latinhas para eles. Aí, os meninos chegaram lá, olharam de um lado, olharam de outro, "que lugar legal!" Depois viram os tapumes todos pintados e eles falaram, "ah, já está tudo pintado aqui, já que é para a gente pintar, vamos subir". Porque o último email da Joanna para a gente era o quê? "O espaço interno da igreja está aberto para uma intervenção de vocês". O Djan traduziu no Google e a conclusão era a mesma. Eu, depois, conversei com a

Nathalie, traduziu direito, era isso que eles estavam dizendo para a gente. Então, se o curador chefe não falou exatamente como fazer e depois vem falar comigo, em vez de falar com eles. Ele chegou para mim oferecendo, seu eu queria ir para a Ucrânia, para Varsóvia, para não sei aonde... Ele estava me mostrando que eu ia me inserir na rede que está instalada no meio da arte contemporânea e que ele consegue manejar. Para mim, estava legal. "Ótimo, vou sim. Vou com o grupo, a gente organiza". Enquanto isso, os meninos subindo dentro da igreja e o público admirado: "nossa, que legal! "Nossa, como ele conseguiu subir ali?","Mal chegou aqui e fez isso!" Aí, eles estavam com as latas. Aí, não deu outra, o menino tirou a lata e começou. Primeiro fez os mais fortes que é a grife. A grife é a reunião de todos os grupos. Esta grife dos mais fortes inclusive ela é bem influente aqui na cena de São Paulo. Aí, eu acho interessante a primeira iniciativa não é o eu e sim o nós, de representação. Então ele vai lá e coloca o mais forte. Aí eu falo assim, "Nossa! Desce daí, vamos conversar". Eles têm uma relação não hierárquica comigo mais também a gente tem uma relação de respeito. Não foi uma ordem que eu passei. Mas eles desceram para a gente conversar. Peguei os três meninos e fui conversar lá fora da igreja. "Nossa, agora deu merda". Vamos trocar uma ideia aqui com o público pelo menos para passar este mal entendido. Enquanto isso, o Djan estava lá dentro. Ele estava descendo, foi o último a descer. O curador vem e joga um balde de água suja nele. Quando joga o balde de água suja no Djan, aí ele vira uma fera. Ele fala, "Caramba! Isso aqui é agressão. Você fez uma agressão pessoal. A gente não pinta pessoas, a gente pinta paredes". Aí o Djan foi lá e pegou um balde de tinta e jogou nele. E falou," ah, você me jogou água suja". Aí o curador foi lá, pegou outro balde de tinta e jogou nele. Aí depois, muito tempo depois, esta foi a foto que saiu na principal revista de arte na Alemanha. Os caras colocaram esta foto para representar o evento da Bienal de Berlin. E para fazer uma crítica que é muito próxima ao que eu faria também. Que eu fiz em um curso que eu dei recente. A falta de habilidade com a história da arte. De não fazer um reconhecimento do tempo. Não precisa voltar nos gregos, você pode voltar vinte anos e começar a encontrar estas pontes que mostram que a história não é uma coisa linear, são coisas que emergem, caem em desuso, mas que não necessariamente desaparecem e que contam uma história do que foi feito antes para que a gente se encontre naquilo que a gente pode ser de singular no hoje. E acho que ele não tem este domínio de história. Aí na reportagem falava que ele não conhecia Hans Raacke nem Boyle. A ausência deste dois era uma lacuna muito grande para ele fazer uma curadoria sobre arte e política. E aí, outra coisa que ele fala é que eles são ingênuos. Quase pensando no outro como uma coisa exótica nesta relação com os pixadores. Essa ingenuidade dos curadores com os pixadores foram ótimas para eles. Porque aí sim, depois deste momento da guerra com as tintas, eles foram e pixaram tudo. Aí veio a polícia, aí o público interviu para que a polícia não prendessem. Levantaram uma lei que impede a voz de prisão sem falar a língua do outro. Aí o público libertou eles. Não o curador. O curador queria mandar para a prisão mesmo, pelo menos naquele momento. Aí depois a Joanna veio conversar com a gente, depois que a polícia foi embora. E a gente fez um bate papo com o público. E aí a gente contou a história. E aí o público saiu de lá entendendo o que é a pixação, porque a gente não gostou deste nome que deram para a gente, "política dos pobres". A pixação é vontade de potência, não só porque é, porque é uma prática de potência como também porque eles usaram esta palavra inspirados no que leram de Nietzsche. E eles queriam ser considerados como participantes da humanidade. E não somente um bicho exótico que veio lá da

América do Sul. E aí o público ficava de cara, arregalava assim, “nossa, eles estão aqui dialogando com a gente, com a nossa tradição cultural ocidental”. Essa foi a impressão que ficou. E foi essa impressão também que eu acho que passaram na entrevista que fizeram comigo. A mídia na Alemanha foi muito mais generosa, eles deram espaço...inclusive porque o repórter que fez esta reportagem, essa entrevista comigo, ele também veio aqui no Brasil antes de acompanhar o grupo em Berlin. Ele ganhou dinheiro ‘pra caramba’ porque esta foto circulou o mundo. Mas eu admiro ele e gostei que ele tenha ganhado dinheiro. Que tem este puritanismo com o dinheiro no mundo da arte. E aí a grande crítica da comercialização da arte quem acabou fazendo foram os pixadores.

DG: Na sua opinião, porque na mídia brasileira... *(interrupção técnica – áudio não registrado).*

SF: Já tem uma seqüência de uma construção pejorativa da pixação. Eu acho que nem sempre é só pejorativo. Às vezes consegue reunir a visão do Djan. O Djan também tem se expressado, tem se colocado, tem falado. Ele tem um espaço aberto na Folha para se colocar. A Folha ficou ligando para a gente lá em Berlin quando a gente estava lá. Todo mundo queria saber o que tinha acontecido e eu morrendo de medo, não queria falar com ninguém. O Djan que falou com todo mundo. Porque a ação é deles, não é minha. Eu sou mais um mediador neste processo. Mas na chegada desta informação aqui no Brasil, ela vai sempre sendo adensada pelos estigmas que já existem sobre os pixadores, que é tudo marginal, bandido, que é de uma origem periférica e justamente por isso associam os outros estigmas, jovem de periferia. Neste grupo, não tinha nenhum negro, gostaria que tivesse até. Pixador negro tem bastante. Mas é uma coleção de estigmas que você vai vendo se sobrepondo como camadas sobre os caras. Aí vai deixando a visão turva sobre o que eles são e o que eles são ganha menor proporção diante das outras associações que são feitas. E todo mundo fala assim, “ah, você invade minha casa”. E fala, “isso aqui é horrível, mal gosto, que vergonha de ser brasileiro”, eu vi essa muitas vezes: “Que vergonha de ser brasileiro...os pixadores foram lá e pixaram aquela igreja”. Aí os brasileiros nem sabe o que era aquela igreja. Era uma igreja que tinha sido demolida pelo bombardeio dos Aliados, não por um acaso, é uma igreja neoclássica, católica, uma arquitetura ostensiva. Era um pouco da referência que o próprio Albert Speer no nazismo vai fazer. Então, não era um prédio ingênuo. E esta arquitetura também não estava ali sem uma densidade simbólica ligada a este passado alemão. Aí esta história com a igreja os pixadores já conheciam. Já tinham "puxado a capivara" como eles dizem. "Puxar a capivara" é pegar a ficha de qualquer coisa, saber o passado. Aí eu fui contando quem era o arquiteto, a história da igreja católica com o Hitler, as vistas grossas que eles fizeram para o genocídio dos judeus. Então, me poupe de ficar colocando o lugar como "o" patrimônio histórico inatingível, inabalado, pelo amor de Deus, sejamos cristão neste momento! A densidade simbólica daquele espaço era carregada por muitas coisas, inclusive esta. E os pixadores não iam atacar por causa deste passado. Também não estou assumindo isso. Mas o contexto arquitetônico é muito importante. E essa igreja recentemente foi restaurada por associações de bairro. É um tipo de organização social muito admirável, o grupo que controla aquele lugar, que quer ali atividades culturais, que tem ali suas reuniões para fazer seu civismo na cidade. E, também, que é católico. Eu acho que é um grupo que também não é carregado por este nazismo. Mas, por um acaso, os curadores não souberam lidar com a presença deles ali dentro, não tinham uma

compreensão da densidade do significado que eles carregavam. E aconteceu... a intervenção nesta igreja. O Djan também fez outra insígnia que dialoga com a igreja. Que é o além do bem e do mal. Inspirado em um livro do Nietzsche que ele leu. E que quer sair desta relação de culpa com o cristianismo, que é pensar esta relação de potência com o mundo, que é minorar o espaço da moral cristã dentro da sociedade. Porque esta moral cristã muitas vezes também ataca os pixadores.

Hoje, da mesma forma que os pixadores fazem uma requisição para que vocês conheçam a gramática deles para interagir com eles, para entrar neste maravilhoso universo da cidade de São Paulo, da metrópole, porque você passa a conhecer uma nova cidade com eles. E você tem que manejar os códigos de interação, as linguagens, as condutas, os valores, as coisas que não são ditas; você tem que compreender no jogo de olhar, no jogo da expressão. Então, da mesma forma que eles fazem uma requisição para você entrar neste universo, eu acho que é justo, da parte do governo, da esfera pública, do Estado, que a gente dialogue republicanamente com eles. Entendendo que o Estado é uma coisa de todo mundo e não só da posse de um governo. Inclusive o governo está a serviço das vontades populares. Geralmente, um governo que tem uma ligação com o povo consegue se reeleger, quando consegue construir coisas relevantes para o povo, porque o povo está cansado de ser enganado. Então, eu acho interessante, do ponto de vista do povo, dos pixadores, que conheçam estes mecanismos do Estado para poder acionar os recursos públicos dos seus projetos culturais. Ou de outra ordem. Eu acho que cada vez mais é necessário que você domine estes códigos, porque também são códigos, são regulamentos. Inclusive chegou uma carta do Ministério aqui em casa de um regulamento falando que talvez eu tivesse que devolver o dinheiro se eu conseguisse provar que eu não estava indo contra os objetivos propostos que eu tinha manifestado neste edital de seleção. Então eles me colocaram contra a parede. Vai ter que devolver o dinheiro das passagens que eu não tenho, nem sei como fazer para devolver. Mas, muito mais do que devolver qualquer dinheiro, é me bloquear no universo da cultura. Imagina! Eu que tinha construído uma coisa relevante, junto com esta cena de pixadores, não poderia mais produzir cultura por causa de um regulamento interno do Ministério da Cultura. Porém, na medida em que eu manejo estes códigos do espaço público e do Estado, eu soube me defender. Eu coloquei que os objetivos estavam coerentes com as práticas realizadas. Que a gente não tinha ido lá para praticar vandalismo. Que a gente tinha ido lá para fazer debates nas universidades e uma performance na Bienal. Foi isto que estava inclusive na minha ficha de inscrição do Edital de Seleção. Que a gente ia lá fazer um debate acadêmico e a gente fez. Tem cartas das universidades. Aí depois, quando o Ministério da Cultura olhou toda esta documentação, eles falaram vai ser difícil a gente acusar que foi uma mal versação do dinheiro público, vamos retirar esta acusação. Então, eu acho que é uma via de mão dupla. A gente tem que saber o código do Estado e também tem que saber o código daqueles artistas ou daquela linguagem artística com quem a gente queira trabalhar. A gente está em um processo de mediação aí entre mundos onde você tentar traduzir, mais do que as línguas, os códigos.

08/10/12
Entrevistado: Lino Bocchini
Local: Escritório da Revista TRIP/TPM

Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Rodrigo Branco

LB: Em outubro de 2010, eu e meu irmão, que é designer, eu sou jornalista, a gente decidiu fazer o blog desculpe nossa falha, motivado naquele momento, enfim, era o segundo turno das eleições presidenciais, os jornais estavam em um momento jornalístico muito quente de debate no país todo. E tinha um incomodo da nossa parte vendo a Folha se colocando como apartidária, imparcial, sendo que jornalismo imparcial a gente sabe que não existe e tudo mais. Então a gente resolveu fazer uma crítica bem-humorada ao jornal. Então, assim, já existiam muitos blogs, já existia muita gente que analisa a mídia, certo, escreve artigos e tudo mais. Mas a gente resolveu fazer isso de uma forma mais contundente, digamos. E usando um pouco do humor, da paródia. Partindo do próprio nome do site que era Falha de SP, o domínio era esse a gente tinha uma série de fotomontagens, até o próprio dono do jornal foi tema de uma das fotomontagens, era "Otavinho Vader" que a gente pôs a cabeça do Otávio Frias Filho no corpo do Darth Vader e uma série de outras coisas. E a gente acredita que seja isso que tenha incomodado o jornal. Não o conteúdo em si das críticas.

DG: E você pode falar um pouco sobre o processo que você sofreu. Você considera um tipo de censura?

LB: Eu considero e não sou só eu. É difícil...se você jogar o caso no *Google* e achar alguém que não considere, ou alguém que defenda a posição da Folha. A gente tem um monitoramente disso, informal, claro. Mas, até hoje, sinceramente, eu só achei os advogados da Folha defendendo eles. Por quê? A gente tinha um blog de paródias, de crítica jornalística que a gente acredita, acredita não, é algo totalmente dentro das regras do jogo democrático. A gente não estava ganhando dinheiro com isso, causando dano comercial ao jornal. E menos de um mês de o site estar no ar, a gente recebe uma liminar em casa nos ameaçando com uma multa diária de mil reais caso a gente continuasse com o blog. O pedido inicial da Folha tinha sido uma multa diária de dez mil reais. Ou seja, dez vezes mais do que o juiz tinha determinado na liminar. Paralelo a isso, tem um processo que está em curso há dois anos, um pouquinho mais agora, que nos pede dinheiro também e indenização por danos morais. E o que a Folha de SP alega? Como você não pode formalmente, a censura não existe no Brasil, não está prevista em constituição, a liberdade de expressão é um direito assegurado de fato no Brasil, com raras exceções; eles alegaram uso indevido da marca. Este é o termo jurídico, vamos dizer assim, que eles inventaram. Para sustentar esta argumentação, eles falam “ah, o nome do site era muito parecido”, “o logotipo era parecido”. Então tinha umas identificações com o produto original, o leitor da Folha poderia se enganar ao entrar no nosso site. O que, na minha opinião, é um argumento ridículo. Era assim um site de fotomontagem, de crítica, enfim, se a Folha acredita que o leitor dela possa achar que aquilo era o site oficial do jornal, acho que a Folha tem uma visão equivocada e reducionista da inteligência de seus leitores. Enfim, a gente está argumentando isso em outros termos no processo. E agora o processo está em segunda instância. Em primeira instância, a gente não conseguiu voltar ao ar. A gente derrubou uma série de argumentos da Folha, o juiz concordou com a nossa tese de liberdade de expressão e tudo mais, mas ele considerou ali que o endereço estaria "contaminado", nas

palavras dele, comercialmente. O *falhadesaopaulo.com.br* que é o nosso endereço que está sob censura não só por esta liminar, mas por uma liminar da Registro BR, que é órgão brasileiro que cuida dos registros de domínio da Internet no Brasil. Eles também receberam uma liminar, este endereço hoje está congelado. Se você que está assistindo, se você que está me entrevistando quiser registrar o *falhadesaopaulo.com.br*, você não vai poder porque a Folha congelou este domínio por lei, por liminar. Isso é obviamente uma censura. Todo o conteúdo que estava no nosso blog, como esta história de uso indevido da marca é uma coisa muito nebulosa. E como a ameaça de multa é muito alta, e como o blog era totalmente independente. Era eu e meu irmão, duas pessoas físicas, a gente não tem um departamento jurídico, muito menos financeiro, então a gente não pode correr o risco de trabalhar nesta área nebulosa. Eu não posso colocar o conteúdo do blog censurado em outro endereço e correr o risco de arcar, depois que o processo terminar, com uma multa diária de mil reais por dia. Ou seja, eles obtiveram sucesso na sua ação de nos censurar. O conteúdo do blog não está disponível em nenhum lugar. Claro, tem pequenas...uma ou outra fotomontagem, o próprio logotipo polêmico. Em determinadas partes, alguns amigos ou simpatizantes divulgaram na internet. Mas noventa por cento está só no nosso HD.

DG: Como comentou que algumas pessoas se solidarizaram com o que aconteceu...*(interrupção técnica – áudio não captado).*

LB: Sim, a gente teve o apoio maciço dos blogueiros a quem a gente agradece muitíssimo desde o primeiro minuto. Eu lembro que assim que a gente saiu do ar e divulgou a informação a gente recebeu muitos telefonemas. Bom, a gente até desistiu de monitorar todas as matérias, artigos e apoios e etc. que saíram, realmente foram muitos. Enfim, só que o que acontece, estava nos incomodando que a imprensa dita convencional não estava noticiando o caso, sendo que é um caso inédito no Brasil, nas palavras, não minhas, do próprio juiz de primeira instância. É um caso inédito no Brasil. Não existe outra disputa judicial no Brasil onde um grande órgão de imprensa está censurando um blog ou use o eufemismo que quiser, mas não existe outro caso deste. É um caso que, segundo o próprio juiz de primeira instância, ele foi buscar exemplos na justiça americana que obviamente não é válido, mas, inclusive para corroborar com a nossa tese. E apesar deste ineditismo e apesar de todo o barulho que foi feito na Internet, os órgão tradicionais de mídia, nenhum divulgou. Então a gente falou, "bom, vamos para fora do Brasil". Então a gente fez aí um trabalho colaborativo com nossos leitores, a gente fez resumos do caso e isso foi traduzido, bem traduzido em oito línguas no fim das contas. A gente ia fazer só inglês e espanhol, mas aí apareceu gente para traduzir em francês, até em holandês. Enfim, foi até divulgado na Holanda. Aí o caso começou a ganhar uma repercussão maior porque o Repórter sem Fronteiras que é uma organização francesa muito conhecida e que não é considerada muito progressista, cá entre nós, soltou uma nota em francês, em espanhol, em inglês e em português condenando, para o mundo todo, nominalmente, a Folha de SP por um ato de censura. E pontuando a incoerência de um veículo cuja liberdade de expressão é um dos pré-requisitos para que ele exista, ele está atentando contra isso. Enfim, e daí o que aconteceu que a gente achou mais divertido, digamos, foi que daí o Assange, no auge de sua popularidade, no fim de 2010, em dezembro, ele deu uma entrevista telefônica para o Estadão. Aí, o repórter faz uma série de perguntas, etc, etc, aí chega um dado momento, ele fala: e o que você

acha de eventuais ameaçar a liberdade de expressão na América do Sul, na América Latina, não sei o que. Na verdade, naquele momento, o repórter do Estadão estava se referindo ali à polêmica com o Franklin Martins e coisas do tipo. Ele achou que o Assange fosse fazer o jogo do Estadão, digamos assim. Mas ele mesmo falou assim, olha, na verdade não existe nenhuma ameaça a liberdade de expressão dos grandes veículos, o que tem são casos pontuais, que são graves, de censura disfarçada como o caso da Falha de SP. Depois eu fui saber que Assange tem todo um monitoramento, uma curiosidade pessoal, e um número muito grande de colaboradores. Então ele fica sabendo de muitos casos que acontecem no mundo todo. Aí, neste momento, o nosso caso passou a existir para a mídia. Isso é que foi engraçado, para não dizer trágico. Precisou que Julian Assange, no auge de sua popularidade, em uma entrevista para o segundo maior veículo do Estado, o Estado de São Paulo, falar do caso, aí saiu. E o legal é que o Estadão foi pegar o outro lado da Folha. "E aí, Folha e tal?". Aí o ombudsman deu, aí todo mundo deu, aí o caso passou a existir na grande imprensa, enfim. Aí a Folha passou a noticiar todos os passos. A audiência pública em Brasília que contou com mais de vinte deputados federais de dez partidos diferentes, é bom salientar isso porque o jornal me acusou formalmente em carta assinada pelo seu proprietário Otávio Frias Filho e por toda direção, Sérgio Dávila, Vinicius Motta, etc. Quatro pessoas assinam uma carta na época da audiência pública, acusando a mim e a meu irmão de estar a serviço do PT. O que é patético. Esta é uma tática "estilo Veja". Então, acho bom ressaltar isso. Nesta audiência pública tinham dez deputados, de dez partidos diferentes e eu não estou a serviço do PT, estou a serviço da minha cabeça, meu irmão também e por aí vai.

DG: Lino, em nossas pesquisas...o publico é intimo dos mecanismos de produção, muitos são pessimistas...*(interrupção técnica, áudio não registrado).*

LB: Acho que nem tanto ao sul, nem tanto ao norte. Seria míope dizer que não há uma nova realidade posta com a popularização da internet, das redes sociais, etc, etc. Só para pegar um caso, ainda eleitoral, dentro disso que a gente estava falando. Por exemplo, no casa daquela bolinha que atingiu o Serra e depois no Jornal Nacional teve uma matéria enorme mostrando, etc. O desmentido de que teria sido uma bolinha de papel e tudo mais, ele começou na internet e deu uma repercussão muito grande e acabou quase... quase, claro! Fazendo um pouco de frente ao Jornal Nacional ali naquele embate de versões. Então tem uma importância muito grande porque na mídia convencional, como é o caso da Folha de São Paulo que tem mais de noventa anos, ela está já acostumada, mal acostumada, em minha opinião, e viciada em determinadas situações estabelecidas que não são mais bem assim. Por exemplo, antes da existência da internet, qualquer coisa que eles falassem, era desmentida ou contestada três a quatro dias depois de chegar uma cartinha. Hoje o jornal não chegou na banca, isso já está sendo desmentido e contestado durante a madrugada na internet. E o poder está crescendo muito, mas, claro, não é algo assim que faça frente à mídia convencional, infelizmente. E é algo que funciona diferente. Na mídia convencional, você tem vários pilares, gigantescos, é mais fácil identificar onde eles estão. Na internet, é essa difusão louca de informações, etc., mas que...o cardume vai para lá e para cá, mas acaba funcionando. Só que a mídia convencional também está na internet. Então, às vezes, é engraçado e interessante porque o barulho que determinadas pessoas ou determinadas correntes de pensamento fazem na internet é muito superior ao

tamanho destas correntes de pensamento. E eu vou falar em português claro: as correntes mais progressistas. Por exemplo, uma matéria da Veja, eu vou ver, um escândalo, uma matéria da Veja tem trinta, quarenta, cinqüenta mil compartilhamentos. Qualquer coisa que a Veja faça tem uma quantidade de compartilhamentos surreal. E a revista já tem mais de um milhão de tiragens. Cada revista é lida por mais de quatro ou cinco pessoas. Mas, aí, você vai ver do outro lado, as contraversões, os contrapontos, a posições mais reacionárias como é o caso da Veja, eles acabam tendo um alcance muito maior, sem tantos compartilhamentos, sem tanta estrutura. E tem, claro, uma falta de compreensão, ou até, uma compreensão, mas uma falta de democracia quase por parte dos outros veículos. Assim, por exemplo, teve um seminário de liberdade de expressão na TV Cultura no ano passado. Este ano teve de novo lá, só que foi em outro lugar. Era um pouquinho controverso, vai. Vamos usar um adjetivo light. Porque era um seminário de liberdade de expressão patronal, só com patrões e por aí vai. Tudo bem, é legítimo, nada contra a lei. Aí vem uma série de falas, uma série de preocupações, todas relacionadas às empresas, e vem o Demétrio Magnoli,_que é uma pessoa, um dito pensador, e que é muito respeitado e tudo mais, e faz um discurso que eu já vi outras vezes, “que blog não é jornalismo”, eu juro que ele falou esta frase, está no meu You Tube, você pode conferir, eu filmei até! Porque não acreditei. “Que blog não é jornalismo”, “internet não é jornalismo”, porque para fazer jornalismo, você precisa de um prédio, de mesas, cadeiras, uma estrutura. Então...para fazer jornalismo você tem que estar na Barão de Limeira, 425, sei lá. Enfim, é uma visão muito antiga, mas este povo vai morrer no sentido literal e figurado e o mundo vai para frente. E eles vão ficar para trás...

DG: Você é a favor de um marco regulatório na Comunicação?

LB: Sim, eu sou e isso não tem nada a ver com censura. A liberdade de expressão, a liberdade de imprensa, que é um trocadilho bastante difundido por aí que é a "liberdade de empresa". A gente sabe disso. E aí eu acho muito importante pontuar o seguinte: imprensa escrita é uma coisa...Folha, Estadão, Veja, Época, etc. Isto são negócios como a editora da Trip, enfim, isso são negócios. Dentro da liberdade de expressão, o cara que está bancando aquele jornal ou aquela revista, você pode concordar, discordar, etc., mas ele vai ter o direito de falar o que ele quiser. E não tem que ser regulado a não ser direito de resposta, estas coisas. Eu acho que o jornalista não está acima do bem e do mal, ele tem que responder pelos seus atos de forma igual a qualquer outra pessoa, enfim. Não faz sentido esta colocação de que o jornalista tem mais direitos do que os outros. Não tem! Mas, na parte das concessões públicas, ou seja, todas as rádios e TVs do país, a história é outra. Como o próprio nome diz: são concessões "públicas". Então porque raios este povo que tem as concessões desde que foi inventado o rádio e a TV e não eu, você, a ECA ou...sei lá...também quer ter uma rádio. E isso, enfim, tem que estar no marco regulatório. Assim, isso tem que estar colocado: como é que o camarada usa uma concessão pública para angariar mais fiéis para a igreja de finalidades duvidosas ou vender jóia ou tapete. Ou ficar fazendo "merchan" erotizado de tarde. Eu estou dando este exemplo aqui porque outro dia, aquele “Geraldo”, um programa chamado “Geraldo Brasil”, na Record, segunda rede de maior audiência do país, entre as duas e as três da tarde teve um "merchan" do Salão do Automóvel de cinqüenta e sete minutos, que não era identificado como tal, era uma matéria no Salão do Automóvel. Era Geraldo no Salão do Automóvel com quatro gostosas e um

anão. Este era o GC. Daí era o Geraldo com quatro mulheres de biquíni e um anão por cinqüenta e sete minutos andando no Salão do Automóvel! Com as negas rebolando e se esfregando nos carros. E o anão tomando uns tapas! Cinqüenta e sete minutos! Tem que rir para não chorar. Em uma concessão pública, enfim...é uma discussão complexa, mas tem que ser feita. Tem que ser encarada.

DG: Não pensando no trocadilho do "liberdade de empresa"...*(interrupção técnica – áudio não captado na íntegra)* Quem defende a liberdade de expressão hoje, se é que há uma defesa?

LB: Acho que há, sei lá. Eu, vocês, o Assange (risos). Boa parte dos blogueiros deste país, pelo menos os auto-identificados como progressistas que em geral são mesmo. Enfim, tem muita gente que defende, mas tem muita gente que "diz" que defende e também não defende que é o caso da Folha, só para usar o meu exemplo, mas é o caso também de uma série de outras empresas e por aí vai...porque quando tem qualquer discussão sobre o marco regulatório, por exemplo, você estava falando agora, vem o Willian Bonner fazendo editorial dizendo que é censura. A palavra censura e o uso do termo do que é censura está sendo banalizada pelas empresas, infelizmente. Sempre que tem uma discussão sobre qualquer coisa que possa, quem sabe, um dia, talvez, mexer em um por cento daquele direito adquirido com quatrocentas mil aspas destes "tubarões", eles falam que é censura! Assim, ou seja, você não pode olhar para o prédio deles que é censura. Enfim, não é. Sinto muito. É o mesmo argumento que o pessoal da publicidade usa também. É uma loucura. Assim, quando você vem falar em regulação da publicidade para publicidade infantil, vamos pegar o exemplo mais básico de todos. Eles vêm falar que publicidade é liberdade de expressão. Não é! Lógico que não é! Na França, quando tem um intervalo comercial, a TV, a emissora, por lei, eles são obrigados a falar: "está começando o intervalo comercial". E já tem diversos países na Europa que baniram a publicidade infantil. Ou seja, liberdade de expressão é uma coisa, censura é uma coisa e liberdade total das empresas fazerem a bandalheira que eles quiserem em cima da gente é outra. Então, sinto muito, vamos utilizar a palavra censura onde ela, de fato, cabe.

DG: Falando agora sobre a ética do jornalista, enfim, estes casos internacionais de tensão entre Ocidente e Oriente, por exemplo, a charges do Charles Hebdo e aquele filme "A Inocência dos Mulçumanos", o que você pensa a respeito destes episódios?

LB: Este especificamente que você citou, este problema da charge, ele é realmente difícil porque assim, eu acho que não deveria ter nenhuma legislação, proibição a que se faça charge, sobre nada. Mas o cara deveria ter tido um bom senso. Sabe-se que tem uma parcela dos mulçumanos fundamentalistas que são tão agressivos, tão fundamentalistas, como o próprio nome diz, que causam a morte de sei lá quantas dezenas de pessoas por causa de uma charge. De repente, o chargista ou então o camarada que fez agora aquele vídeo satirizando Maomé poderia ter pensando duas vezes, etc. Mas, enfim, é uma discussão complexa porque, por outro lado, eu acho que eles têm que fazer, se eles querem, eles fazem, tudo bem. Eu não faria porque eu acho que...mas, por outro lado, eu faço um monte de piada com igreja católica, ajudei a traduzir o vídeo de um que esculhamba com a bíblia, enfim. Eu acho que está na regra do jogo. É uma discussão complexa, realmente, de até aonde vai, até aonde não vai. A sociedade vai ter que ajudar a regular. É difícil, é difícil porque, por exemplo, determinados

grupos já tem mais força para conseguir garantir uma segurança para o que eles acreditam, digamos assim. Os judeus, por exemplo, ninguém nunca ninguém vai fazer uma piada sobre nazismo. Se fizer, eu acho certo que não se faça. Mas determinados grupos não conseguiram uma segurança em relação ao que eles acreditam e aí, de novo, vem certa confusão que faz. Aí vem aquele povo do *stand up*, por exemplo, não estou generalizando, mas aí, as pessoas...mas, aí, não vai dar para fazer piada de mais nada! De novo, a liberdade de expressão, a censura, etc., usada neste caso de determinados artistas do *stand up* que são, alguns dele, na minha opinião, enfim...deixa para lá. Enfim, mas que, de novo, estão se misturando os conceitos do que é ou não é liberdade de expressão.

DG: E, para finalizar, pensando na formação do comunicador em geral, diante deste...(interrupção técnica, áudio não captado na íntegra), o jovem jornalista, ao que ele vem hoje?

LB: Puxa, sei lá. (risos) Pergunta dificílima e acho que, com múltiplas respostas. Eu quando resolvi fazer jornalismo, enfim, eu tinha dezoito anos, achei que podia ajudar a mudar o mundo e tal. Coisa, obviamente, de quem tem dezoito anos e enfim...que estamos aí, tentando fazer a nossa parte, eu acho que o mais difícil e acho que o jornalista, ele assim...quando a gente fala em "se vender", acho que é uma coisa complicada, porque "se vender" todo mundo "se vende" entre aspas. Mas, ele tentar, dentro do possível, não abrir tanto mão de suas convicções pessoais. O mundo ficaria um pouco melhor. De novo voltando um pouquinho só para usar como exemplo pequeno o nosso caso. Eu tenho um monte de amigos dentro da Folha hoje, sempre tive, trabalhei lá, enfim. E tem um monte de gente que eu gosto e eu não acho que o jornal seja de todo ruim, tem um monte de coisa que eu acho interessante, eu assino a Folha. Enfim, entre o preto e o branco tem muito cinza, claro! Quando a gente foi censurado, eu recebi a de solidariedade de uns trinta nego lá de dentro, nenhuma pública. Se os trinta tivessem se manifestado, será que teriam demitido trinta? Não iam. Enfim, só um caso aqui que a gente está falando de um exemplo pessoal, mas foi esta história das convicções que foi o que me levou a comprar esta briga. Quando eu estava aqui no trabalho e chegou a liminar...a minha tia veio me trazer porque chegou na casa do meu irmão, ela mora no mesmo prédio, ela veio trazer aqui para mim, era uma sexta feira, eu olhei para aquilo: “Puta merda...eu falei”, você quer saber? Com quarenta anos de idade, eu vou chutar o pau da barraca e não vai ficar barato. E claro, eles continuam sendo a Folha. Mas um arranhãozinho na lataria, a gente fez na credibilidade deles. Então, quem sabe, se todo mundo falar um pouquinho, o carro muda um pouco, a direção muda um pouco.

25/10/12
Entrevistada: Maria Aparecida Baccega
Local: Residência da entrevistada
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Câmera e direção de fotografia: André Bueno
Segunda Câmera: Rodrigo Branco

DG: A liberdade de expressão é uma utopia ou uma necessidade?

MAB: A liberdade de expressão é uma necessidade para a construção da nação, para a construção da cidadania, para a

construção de uma nova variável histórica. Então, é uma necessidade. Agora, que não se entenda liberdade de expressão como normalmente se entende. A liberdade de expressão tem sido entendida de uma maneira, como é que eu diria...um pouco tendenciosa. Então, liberdade de expressão...quem tem, quem pode ter um jornal, quem pode ter um canal de televisão, etc., são aquelas pessoas que detém o capital. Então, os que detêm o capital têm voz. Os outros não têm voz. Neste momento, no Brasil, do ponto de vista da mídia, não tem mesmo. Porque nós tínhamos há alguns anos atrás, não tão poucos, um jornal chamado Última Hora, que era, efetivamente, um contraponto para esta imprensa governista, digamos assim. Independente de quem está no governo. Não é partidária, é governista, é diferente. E hoje, não temos nem isso. Não estou me referindo obviamente aos jornais que representam os grupos de esquerda. Estes também andam meio desaparecidos. Mas, existiram muitos e tal...mas eu não posso afirmar, em hipótese alguma, que estes jornais sejam a voz desta minoria sofrida do povo brasileiro. Eles são a voz de um seguimento desta minoria sofrida que tem condições de participar, que tem condições de entender e etc. Mas não posso dizer "ah, então o jornal Movimento era voz da minoria" Não, não era. Defendia aquilo que era necessário para a construção de um país mais igualitário, sim! Já o Última hora. Porque estou falando que o Última Hora era assim? O Última Hora era um jornal que era lido pelos operários e eles é que estavam no jornal. As colunas sindicais todas do Última Hora eram colunas que ajudavam o movimento sindical. Era bastante interessante. Então, isso é uma coisa. Outra coisa são os jornais de esquerda, que eu acho que tem que ter, que é uma coisa extremamente importante, mas temos tido muito pouco. Então, retomando, minha posição não é a posição liberal de que a liberdade de expressão, por exemplo, na Venezuela, não tem liberdade de expressão porque os jornais que são mais ligados à oligarquia tradicional tem sido penalizados e etc. Bom, os outros jornais, menos. A mesma coisa na Argentina. Então quando você tem um governo que tem um ponto de vista sobre a realidade, que procura abarcar àqueles que precisam mais, não é? Aqueles que estão ainda excluídos...você sempre terá alguém dizendo que foi ceifado à liberdade de expressão. Porque está se colocando algum empecilho no caminho de divulgação do pensamento único. É isso. Então liberdade de expressão seria você ter condições de acesso à mídia por todas as camadas sociais. Então você teria que ter: televisão que fosse...eu vou falar a "voz do povo" entre aspas porque justamente é a expressão mais científica no caso; teria que ter jornais, estes que estão aí e mais os outros. Só que você só tem estes que estão aí! Como é que você vai montar um jornal? Eu me lembro que uma vez um aluno meu do primeiro ano que era da Pastoral, etc., faz tempo...esqueci o nome dele, que injustiça. Um menino...Rubens! Chamava-se Rubens. Ele resolveu fazer um vídeo a partir do que era a atividade da disciplina, a partir do poema “Operário em Construção” do Vinícius de Moraes. Fez um belíssimo trabalho, por sinal. E aí, ele era pobre, morava lá na zona leste, o grupo dele não tinha dinheiro também. Naquele tempo tudo era muito difícil, então eles tiveram que ir atrás de alguém que emprestasse a máquina, alguma ilha de edição, enfim, etc., etc. e etc. E quando ele apresentou o trabalho, eu me lembro muito disso, acho que foi uma das aulas mais bonitas que eu vi...que foi dada por ele. Ele foi contando tudo o que eles tiveram de fazer para produzir aquele vídeo. E de como é efetivamente impossível para esta camada da população que não tem isso à disposição, fazer alguma coisa que mostre a sua voz. É isso. Não sei se ficou claro. Mas é isso.

DG: Então, professora, há a hipótese de que (interrupção técnica, áudio não captado)

MAB: Menos se confirma. Quer dizer, existem umas coisas que eu acho que nós temos que diferenciar. Uma coisa é ter a informação, que eu acho que é muito importante ter informação, outra coisa é ter o conhecimento, ou seja, você saber avaliar, analisar aquela informação ou aquelas informações. Então, o que a tecnologia vai te dar, com certeza. Muito mais informação. Hoje já, não é? Não para todos. Claro! Quem tem acesso à tecnologia não são todos. Muito bem, então se eu for ali na internet, eu vou lá no Dr. *Google* e vejo isso e vejo aquilo...eu tenho um monte de informações. Agora não tem conhecimento. E para você ter criticidade, você tem que ter conhecimento. Para você mudar a história, você tem que ter conhecimento e não apenas informação. A informação se dispensa? Não, não se dispensa, mas não adianta eu dizer para você que a polícia matou nove esta noite em São Paulo. Isso não significa nada. Podia ser nove, podia ser vinte, podia ser dez. Ou que morreu cinqüenta na Síria. Ou que, enfim, não interessa... A informação, sozinha, não adianta nada. É preciso ver quais são os interesses que estão em jogo, o que efetivamente anda acontecendo aqui em São Paulo com relação à violência. O que efetivamente acontece na Síria, a que interesses isso está correspondendo. Interesses mundiais obviamente. Então, este tipo de conhecimento não é a informação que te dá. E a tecnologia...o que você falou agora pouco. Que você quer por na web e tal e que você se você por na web e ficar muito longo, as pessoas se cansam. É verdade! A mesma coisa se você fizer uma análise do que está acontecendo na Síria e colocar, duas ou três, vou chamar de laudas, na web. As pessoas, elas vão se cansar. Se elas não se cansassem ao lerem este tipo de análise, elas já saberiam fazer análise. Então, me parece, que cada vez mais se constata que não é por aí...que isso aí não mudou efetivamente. Não possibilitou uma democratização do conhecimento. Uma democratização da informação, eu acho que sim. Dependendo da língua que você fala também. Porque, por exemplo, as notícias do mundo árabe, depois de uns tempos para cá, algumas coisas aparecem em inglês, mas originadas lá mesmo. Na *Al-Jazeera*, etc. e tal. Senão você tem que saber árabe. Você não vai saber árabe nunca! Quer dizer, não sei...A maioria não vai saber árabe nunca. A maioria não vai saber chinês nunca. Se está se decidindo, ou se decidiu ontem, antes de ontem, um lado, um governo do mundo e está se decidindo, entre hoje e amanhã, se não me engano, o outro lado, que é também um governo do mundo, que é a China. O que os jornais informam? Eles só informam aquilo que interessa para um lado. Eles não informam exatamente o que está acontecendo. “Ah, talvez uma mulher vá pela primeira vez ao Comitê Central”...Que informação, hein? Quem é esta mulher, qual é o contexto em que isto se dá? A que interesses estão atendendo agora colocando uma mulher lá? Não adianta eu saber que irão colocar uma mulher. Que bom! Tomara que coloquem dez, vinte, cinqüenta, mil. Nada a ver. Não sei se respondi ao que você queria, mas, enfim, é por aí que eu penso...

DG: Em relação à Educação...*(interrupção técnica –áudio não captado)* ao que é informação e conhecimento. A senhora tem uma perspectiva otimista ou pessimista?

MAB: Não, eu sou bem otimista. É o que me segura viva, com alegria, é exatamente este otimismo no sentido da mudança social, etc. e tal...então eu sou otimista. Mas na hora de fazer a análise, de propor modificações, eu sou pessimista. Então uma vez o Gadotti, que é um educador importante, ele escreveu um artigo chamado "Quem educa os educadores?". Então, quem educa os educadores? Então, professores. Nós temos a telenovela e a

telenovela é um produto da tecnologia, e tecnologia avançada. A telenovela da Globo é sempre a mais vista, por quê? Porque a tecnologia dela é a mais avançada. Os outros canais que fazem telenovela, algumas delas poderiam até ser boas, são canais que não tem sequer a iluminação que a Globo tem. Disso vocês entendem, eu não. Está certo? Muito bem. Neste momento, está passando uma novela às seis horas da tarde que é uma novela que discute, do ponto de vista da ficção, porque toda ficção, ela tem elementos de realidade dentro da narrativa. Então discute aquele momento em que os negros foram libertos, em 1888, e foram jogados para a rua. Eles moravam em cortiço no Rio de Janeiro e aí resolveram tirar os cortiços do Rio de Janeiro e foi aí que eles sobem para o morro e etc., não vou contar a história do Brasil nem da telenovela. Só que esta telenovela é extremamente rica em relação à história do Brasil. Você acha que os nossos professores teriam condição de discutir isso com os nossos alunos? Dificilmente. Você poderia encontrar um ou outro. Não é porque eles não querem, não. É porque não lhes foi dada a formação. Eu acho que o professor é um cara sério, é um cara que trabalha, é um cara que se mata. Mas não adianta nada, se ninguém me ensinar a ler, eu não vou ler. Está certo? Eu me lembro de quando começou o Rei do Gado. A primeira semana foi muito bonita também. Era a questão do italiano e do japonês. Da imigração, etc, e eles falam da *Shindo Renmei* na primeira semana. Ninguém sabe o que é a *Shindo Renmei*. Bom, quando eu digo ninguém, é mania, evidentemente, de discurso de professor. Mas, digamos, a maioria não sabe. E como também ninguém foi explicar, a não ser o Fernando Morais que escreveu um livro, mas, eles também, os professores e professoras da rede de ensino de primeiro e segundo graus não terão, sequer tempo, para ler, poderão até gostar, ou não tem nem dinheiro para comprar, continuam sem saber o que é *Shindo Renmei*. Então, quer dizer, o produto tecnológico, para ele ser discutido e absorvido pela escola e discutido, eu acho que ele teria...teríamos que formar os educadores. Então, primeiro. Segundo, a questão da tecnologia, eu não vejo como aparelho, como instrumento, eu vejo como o Martín Babero chama de tecnicidade e outros também chamam. Eu vejo a presença da tecnologia na sociedade construindo uma nova maneira de relação entre as pessoas e, portanto, uma nova sociedade. Está certo? Então, mostrar aos alunos como funciona esta sociedade. E como a gente se insere nela, nesta sociedade, etc. As mudanças que vem ocorrendo são tão importantes quanto ensinar a mexer no computador. Existe uma grande preocupação em ensinar a mexer no computador, e eu acho que tem que ensinar. Nada para mim é excludente. Agora, só isso também não adianta. Então, a tecnologia, ótimo! Tem que saber. Agora tem que saber a questão da tecnicidade. A sociedade na qual a gente habita e a relação da sociedade com a tecnologia. Portanto, a minha relação, a relação da minha família nesta sociedade, vamos chamar de tecnológica, não sei se seria o termo mais adequado.

DG: O politicamente correto é uma forma de censura?

MAB: O politicamente correto é uma posição autoritária. Eu acho que o negro tem que ser respeitado. Nós trabalhamos muito com o negro na ECA. Eu mesma fiz vários trabalhos com Angola, doutorado, livre docência. Nós trabalhamos muito com o negro e com a questão da África negra. É uma questão de respeito. Não é uma questão de proibir você de falar alguma coisa referente a ele. E se fala, entra com processo mesmo, faz um barulho, etc, etc. Então, sou contra o politicamente correto. Eu sou contra qualquer sinal de autoritarismo. Eu vivi o autoritarismo. É uma coisa muito terrível. Muito terrível você não ter o direito de pensar, de falar, de

ler, de ouvir, de ir ao teatro, você não tem direito de nada, você não tem direito de ter grupinho na rua para conversar. Então, o autoritarismo me pega muito mal sempre. Eu acho que este negócio do politicamente correto é autoritário. Mas, aí, como é que fica? Será que você precisa disso para elevar o respeito ao negro? Já que falamos o negro. Poderia ser qualquer outra coisa...não, claro que não! É mais ou menos como aquela coisa que...Nos Estados Unidos, parece que eles inventaram ou iam inventar um chip que você põe na televisão para seu filho não ver determinados programas. Aqui tem também, não sei. Nunca me interessei, só li sobre isso. É um absurdo. A criança tem que estar permanentemente, a criança, em todo o mundo, permanentemente em contato com a realidade que está aí. Se a realidade é essa...é a partir desta realidade, a realidade tecnológica, etc., etc., que nós vamos construir outra sociedade. Não é a partir daquilo que está na minha cabeça, bonitinho, não. É a partir desta realidade. Portanto, a criança, o jovem, o adulto, ele tem que estar permanentemente dialogando com a sociedade. E a mídia é realmente uma intermediação bastante poderosa neste diálogo com a sociedade porque ela dialoga com a sociedade também.

DG: O que a senhora pensa a respeito do Marco Regulatório na Comunicação?

MAB: Eu acho que deve se distinguir campos. Como eles têm uma fronteira muito tênue, a coisa fica complicada. Ou seja, é preciso ter normas...é preciso ter normas. Quem vive em sociedade, combina normas para viver em sociedade. O próprio significado dos signos, etc. é a própria combinação social. Nós concordamos que aquilo lá vai valer tal coisa. Então, tem que ter isso. Tem que ter normas. Agora, não normas que beneficiem só um lado. Esse é o problema. Tem que haver uma grande luta daqueles que são os menos privilegiados em relação à distribuição de mídia, etc., etc., para que você tenha efetivamente um Marco Regulatório que não beneficie só um lado que, em geral, não é o meu.

DG: E quem a senhora acha que defende hoje a liberdade de expressão, esta dos menos favorecidos e que não tem voz?

MAB: Esta difícil de falar porque o....Na verdade, a chamada esquerda que como diz aquele italiano, como é o nome dele? Que escreveu aquele livrinho "Esquerda e Direita" e que começava a falar que não existia mais esquerda e direita e tal. Norberto Bobbio! Acho que é ele mesmo. Livrinho porque é livro pequeno. Ele escreveu sobre as diferenças entre direita e esquerda e etc. O que é uma coisa e o que é outra. E o que se chama de esquerda que são exatamente aqueles que defendem esse lado da sociedade e que podem ser tanto as igrejas...podem ser tanto as igrejas quanto podem ser os partidos comunistas...não importa, não importa! Tem que estar todo mundo junto e unido em determinados objetivos, escalonados. Não adianta você ter por objetivo fazer a revolução e amanhã nós vamos dar equidade social no poder. Mentira. Você tem vários...porque sem comer, ninguém pensa. Então você tem vários objetivos a cumprir antes de chegar a pensar em um maior. Eu diria para você que o Brasil teve, sim, uma grande mudança para melhor. Uma grande mudança. A população...a maior parte da população brasileira está comendo. Então os neurônios das crianças começam a ficar um pouco mais garantidos. Só deste modo você vai ter gente que pense. Ah, porque é que eu comecei? Ah, você perguntou da esquerda. Acho então que hoje a esquerda está desunida. Desunida, não é nem desunida. Eu diria desorganizada. Porque desunida significa que havia uma união e que foi rompida. Não. Havia uma organização da esquerda antes. Uma sólida organização. Podia até haver discordância entre grupos,

etc., tudo bem, mas hoje não há esta organização da esquerda. Isso é bastante ruim. Você percebe pelo número de jornais de esquerda que você tem circulando ao qual você pode ter acesso ou qualquer pessoa. Dificilmente você fala de algum quando houve um momento em que você tinha vários. Então acho que o que está acontecendo é isso sim. Acho que pode se falar em esquerda; está correto, direita, esquerda, está correto, está adequado, pelo menos penso assim, mas não é porque eu penso assim, é por causa deste livrinho inclusive. Mas acho que a gente tinha que se organizar um pouco melhor. Um grande exemplo para isso é a questão do movimento negro. Quando nós começamos a fazer eventos na ECA com Angola, vinham os rapazes e as moças dos movimentos negros. Tinha um monte de movimentos: A, B e C. Brigavam entre si. Às vezes, tinham cem na classe para assistir à mesa redonda. Porque era sempre na sala de aula. E, na verdade, você acabava tendo briga onde um...bom, enfim. Rapidamente, isso passou. Quer dizer, rapidamente a partir do ponto que eu estou contando porque isso já vinha de longe, a tentativa de organização. Então, eles se unificaram e você percebe claramente que houve mudança na relação com o negro. Às vezes, falsa. Mas houve. O negro passou a ser respeitado, o negro passou a subir na escala sócio-econômica. Também por isso, muda a relação da sociedade com ele. Mas, por quê? Porque eles se juntaram. Souberam se juntar. Ah, mas não tem nenhuma dissidência? É claro que tem! Se não tivesse dissidência, tudo morre. Então, quando falo "juntar" não é todo mundo ficar igual. É dialogar civilizadamente.

DG: Pensando na sua fala, em tudo que conversamos, lembrei do livro "O conto de duas cidades" de Charles Dickens. Ele abre o primeiro capítulo dizendo "Vivemos o melhor e o pior dos tempos". A senhora concorda ou discorda?

MAB: Eu concordo.

DG: Em que sentido melhor? E em que sentido pior?

MAB: O melhor dos tempos porque se nós conseguirmos levar a sociedade toda a ter acesso aos bens que estão aí, você terá o melhor dos tempos. E o pior dos tempos porque está ficando cada vez mais difícil. Cada vez mais difícil. Cada vez mais você vê que está distante do horizonte, sabe? Acesso aos meios de consumo, sim. No Brasil, inclusive, isso melhorou bastante, você sabe disso, estatísticas estão dizendo e tal. Mas falta muito. Porque não basta o acesso aos meios de consumo material ou não material. Isso tem que vir acompanhado de uma educação, isso tem que vir acompanhado da possibilidade de elaboração mais crítica das coisas que acontecem e isso está muito longe. Então neste sentido é o pior. Não digo que é o pior dos tempos, não. Mas é um tempo ruim. Como dizia Brecht, "Esse é um tempo ruim"... Mas passa, sou absolutamente otimista. A Ditadura brasileira passou.

DG: Nós vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo...*(interrupção técnica, áudio não captado).*

MAB: Agora?

DG: Do ponto de vista da comunicação do que há quinze anos?

MAB: Bom, quinze eu não sei. A Ditadura vai até 1985, claro que ficam os resquícios. É claro que o coercitivo faz parte da sociedade independente de ter os militares ou não no poder. Mas era bem pior. Era bem pior. Nossa...

DG: E hoje, quem a senhora acha que constrange mais o comunicador: o Estado? o público? o mercado?

MAB: O patrão, o editor. É, porque você acha que este jovens alunos...Eu não

conheço tanto assim. Mas estes jovens alunos que conheci na ECA, no curso de jornalismo, por exemplo, eles saem bastante críticos. Sabem o que querem, etc., etc. Agora chega no mercado, não digo que você tem que ser permanentemente a voz do dono. O Walter Jorge Durst dizia que o comunicador é um guerrilheiro. Ele tem que estar sempre de olho para ver em qual brecha ele irá entrar. Mas a maior parte do tempo, ele acaba sendo a voz do dono. Então quando eu falo o dono, é dono no sentido de serem os interesses capitalistas maiores que mandam efetivamente nos jornalistas, claro. Ah, mas o fulano está na Folha. O Jânio de Freitas, por exemplo, que tem uma tradição enorme. Mudou muito, mas está na Folha. As manchetes da Folha por exemplo. O povo lê muito é manchete. Pára na banca de jornal, manchete é muito importante. Eles param na banca de jornal, eles lêem a manchete. Você não vai encontrar uma manchete na Folha ou em qualquer jornal. Estou falando na Folha porque, em geral, é mais lida pelos jovens. Uma manchete que favoreça este setor da população, este segmento da população.... não vai encontrar.

29/11/12
Entrevistado: Mauro Sergio Neri da Silva
Local: Atelier do entrevistado
Direção e entrevista: Denise Gonçalves
Câmera e direção de fotografia: André Bueno

DG: Mauro, tenho feito esta pergunta a todos os entrevistados: A liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?

MN: Eu acredito que a liberdade de expressão é uma...é inevitável. Eu acho que não existe como barrar isso. Existem muitas tentativas. É, sim, um ideal e acho que a gente precisa garantir que isso aconteça. Mas não é uma utopia. Eu acho que a gente já tem uma "pseudo" liberdade. Acho que a gente já tem alguma liberdade. Até para ter mais...mas acho que a gente pode. A gente pode fazer o que quiser. Assim, alguém pode barrar a gente. Mas a gente pode tentar, pode começar a fazer o que quiser. Agora, por exemplo...é inevitável.

DG: Eu gostaria que você falasse um pouco do seu trabalho e se você encontra algum tipo de restrição, ou dificuldade, que impede a realização do seu trabalho.

MN: Meu trabalho...eu trabalho especialmente com grafiti. Sou um artista plástico e grafiteiro, meio educador e o que eu faço esbarra muito na vontade do outro. A maioria das coisas que eu faço ninguém pediu para que eu fizesse. Então eu...noventa por cento do que eu pinto é sem autorização. Então, estou sempre no risco iminente de ser parado e de ser interrompido pelo o que estou fazendo. Então, para mim, é sempre precioso para mim...aquele momento. Estar sob o risco iminente de eu ser interrompido. Então tudo isso, acho que isso agrega valor e faz pensar um pouco na estratégia de fazer. Então acho que meu trabalho é ...Então, acho que talvez por isso eu tenho cada vez mais me preocupado um pouco no que eu estou fazendo...já que não pediram para fazer. Na grande maioria das vezes não pediram para fazer. Então eu penso um pouco em como ele vai ser visto. E como ele vai ser aceito. Como ele se insere no contexto e tal. Então existem muitas e muitas variáveis que podem interromper o trabalho, seja questões como o tempo, a chuva, a falta de luz, o excesso de sol, o excesso que qualquer coisa da intempérie, seja da polícia que geralmente é o que mais a gente fica atento

porque eles interrompem quase que com freqüências. Depende muito da circunstância, se é uma denúncia, se estão de patrulha, depende do bairro, depende da hora. Então, também, a gente está sempre esperando que a polícia vá interromper. Então, de acordo com o tempo que a gente calcula que vai levar o trabalho, a gente sabe. Se for rápido, é pouco provável que eles parem. Se a gente sabe que vai fazer por mais tempo, sabe que eles vão parar. Então a gente tem que pensar na estratégia, qual vai ser, para não levar isso a problema maior. Mas não só a polícia, qualquer pessoa. Acho que por isso a liberdade de expressão é importante e inevitável. A própria liberdade da expressão de interromper. Acho que todo mundo também tem o direito de interrompe qualquer expressão. Acho que como a gente não pede para fazer, qualquer pessoa que não concorde com aquilo tem o direito de interromper, de parar, de apagar, de cancelar aquilo que a gente fez. Então só os órgãos de repressão como a polícia e tal, mas os administradores dos espaços, de cada espaço, ou até mesmo uma passante na rua que discordar daquilo pode interromper. Existe muita gente que se sente um pouco "zeladores da rua", geralmente as pessoas mais conservadoras, jovens ou não, geralmente as pessoas mais velhas são as que mais denunciam. Fazem alguma coisa para que a gente pare. Geralmente uma senhora, um senhor, liga para a polícia. Mas às vezes é algum outro aspirante a polícia, algum outro jovem...que discorda, ou que está motivado por estar em grande número ou motivado, como diz um zelador da rua, então ele também pode interromper. E o que a gente faz é sempre tentar dialogar. Fazer entender o que a gente está fazendo, falo por mim, mas acho que muito do que eu estou dizendo se aplica também a coisa como um todo. Então, é muito comum..."O que você está fazendo aí?, "Você está pixando?". Porque a primeira coisa que se pensar é isso. Está fazendo um vandalismo. Principalmente no início do trabalho onde as formas e as cores não estão muito caracterizadas como uma obra de arte, como se espera de uma obra de arte, se pensa que aquilo é um crime. Então isso também está associado com a sensação de insegurança. Você estar fazendo um grafiti na rua, transmite a sensação de que aquele lugar não é seguro. Porque não tem um policiamento ali. Isso no primeiro instante. É curioso. Em um segundo momento, quando o trabalho já está mais elaborado, a sensação é contrária. Como este lugar tem mais vida!Tem mais cor, esta propício à vida. Então, a qualquer momento a gente pode ser interrompido e a gente sente isso. A gente tem esta *inconstância* carregada com a gente, e que, para a gente, agrega valor. Faz aquele momento ser mais precioso. E mais importante. Efêmero também.

DG: Quais são suas inspirações e motivações... *(interrupção técnica – áudio não registrado).*

MN: Esta é uma pergunta bacana porque é o querer, o querer é o que move a gente. Querer contribuir, querer transformar, querer somar. Contribuir para um momento histórico que a gente vive. Contribuir para a história recente da arte contemporânea, na cidade, no país e no mundo como um todo. Contribuir para reflexões sociais, políticas, para reflexões lúdicas também. Para os sonhos das pessoas. Para o repertório das pessoas. Isso, em primeira pessoa, para mim. A primeira contribuição para minha cultura, para minha bagagem, mas que se aplica, também, a todos que tiverem o acesso. E a ideia de fazer na rua tem a ver com esta audiência, de buscar esta audiência indiscriminada. Então isto me motiva muito tanto evoluir, quanto fazer um trabalho com mais consistência, com mais conteúdo e que, de certa forma, mesmo que provoque mas de um jeito que agrade ao mesmo tempo. Provocar, mas agradando.

Eu acredito que a gente pode provocar, e provocar até incômodo, às vezes, mesmo com coisas agradáveis. É um incômodo positivo, de esperança, incômodo de mudança. Então isso me inspira, de ter esta liberdade, se expressar com liberdade, de poder transpirar e transmitir toda esta energia, toda esta positividade que a arte tem o poder de fazer, de estimular a cultura, estimular sensações...Então isso me inspira muito, me motiva muito. Poder fazer, poder marcar a cidade, deixar uma marca real na cidade.

AB: Mauro, qual é o limite da sua expressão, da sua liberdade de expressão e qual é o limite do boicote da sua expressão?

MN: Acho que o limite é colocado ali na hora. A gente sempre está buscando ir ao limite. Acho que a gente escolheu uma atuação, uma profissão, uma filosofia de vida de risco, de alto risco. A gente está sempre correndo o risco da integridade física, real mesma, segurança, são comuns os casos de violência, de repressão com violência. Então a gente vai neste limite. O limite de conseguir alcançar o lugar mais alto, o muro maior. Então é o limite...inspirado por todas as referências que a gente tem. E aí também referencias...como a gente está em uma cidade grande. Uma mega cidade, uma megalópole. Então também a intervenção tem que ser à altura, sempre grande ou em grande quantidade. Então a gente está sempre buscando o topo, o lugar mais alto e onde nosso braço alcança mesmo. Então...e o limite para a repressão disso pode sair como um golpe pelas costas. Você está virado para o muro na cidade. Uma cidade violenta. Então o limite pode ser uma gravata, alguém que te segura por trás ou alguém que te ataca uma pedra, que te dê um tiro da janela ou de longe. Então o limite está aí...assim, da mesma direção que vem um elogio, uma palavra de incentivo, motivação, um agradecimento...pode vir um xingamento, uma pedrada. Então a gente está sempre mesmo transitando neste limite. Da glória e do fracasso total (risos).

DG: Você comentou há pouco, quando você inicia. (*(interrupção técnica – áudio não registrado)*...mudança em relação ao processo criativo e algumas exigências por ser uma encomenda.

MN: Isso é muito pessoal. Acho que existem opiniões muito diversas a esse respeito. Um questionamento bem comum também. A arte dentro do cubo branco, do formato de mercado, de galeria, de museu ou a arte mesmo das residências, dos comércios ou da arte que é feita por livre iniciativa. Acho que, para mim, também tem uma coisa da conveniência. O que é conveniente para esta satisfação. Acho que a gente tanto lida com as duas coisas. É importante saber aceitar e segurar as oportunidades que vem, em primeiro lugar por conta de uma necessidade de se sustentar, uma necessidade sustentável. E isso varia muito de momento para momento. Eu agradeço por ainda não ser muito especulado por negócios ou por empresas da qual eu não me identifico, por iniciativas que eu não me identifico, então eu fico feliz por ainda não ter sido assediado, porque isso pode garantir, talvez, que eu tenha uma auto-sustentabilidade que me permita dizer não. Não quero fazer isso, não me identifico com isso. Então para mim é bom, por enquanto, este nível de anonimato que me permite fazer muitas coisas com o qual eu tenho me identificado. E, ao mesmo tempo, esta fama que já conquistei, digamos assim, dentro deste pequeno universo de quem presta atenção nisso assegurou também convites com os quais eu me identificava. Convites que tem a ver com a minha origem, com a minha filosofia, com minha postura política, então é sempre tentando dosar um pouco isso. Mas tem uma potência nesta escolha de fazer arte para rua. Arte para todas as

pessoas, arte em lugar aberto. Ela, para mim, agrega um valor que está desvinculado de toda esta questão já estabelecida, das artes estabelecidas. Então é interessante você fazer uma expressão que vem de dentro, que é sua motivação parte dali, do seu âmago, da coisa mais profunda, que tem tudo a ver com a sua origem, com seu repertório e, ao mesmo tempo, paralelamente a isso, a arte da galeria, a arte do museu, a arte patrocinada também te dá uma legitimidade. Então ser convidado por uma galeria ou por um museu te assegura alguma coisa que te imortaliza no sentido histórico. Porque por um lado a verdade, é a verdade...sobre um ponto de vista do qual eu parcialmente quase acredito...é que a verdade é o que está escrito. A verdade é o que está publicado. A verdade é onde a gente toma conhecimento. Então, para mim, a história da arte é verdade porque eu li. O que eu li não existe. Então, por um lado eu acho importante a gente estar nas publicações com credibilidade, nos canais de comunicação com visibilidade, então isso é o que vai assegurar esta imortalidade desta arte que é tão efêmera, desta vida que é tão efêmera. Então é importante sim, por uma trajetória, um percurso, estar nos lugares que a gente acredita que é importante. Nos museus, principalmente nos museus. Acho que neste sentido de arte tem mais credibilidade do que as galerias que estão mais vinculadas com a questão do mercado. Então interessa estas instituições com mais peso neste sentido. Assim como as marcas, todas as marcas, as instituições, elas te dão esta credibilidade. Então se esta "megainstituição" acreditou esta posto que vão acreditar. Então é importante a gente estar vinculado a este universo, a este mundo real. Um mundo onde as coisas mesmo acontecem, onde está escrito. Mas é importante também a gente estar intrinsecamente apegado aos nossos valores porque aí é isso que dá corpo. A gente percebe muito também, mesmo nos veículos de credibilidade, mesmo nas instituições sérias, situações envaidecidas, esvaziadas... Expressões que a gente discorda. O que esta coisa esta fazendo aqui?! Acho que por conta disso, principalmente e inicialmente criar alguma coisa que é da sua verdade. A princípio é a sua verdade e fazer aquilo com franqueza, com sinceridade, com paixão e aí sim esta coisa poder ser traduzida de um jeito para ser imortalizada.

DG: Eu acredito que os seus projetos... *(interrupção técnica – áudio não registrado).*

MN: Estes projetos, o Imargem e o cartografiti mais específicos, mais objetivos, cresceram Junto comigo com o desenvolver do meu repertório, da minha bagagem. Acho que o fato de ser quem eu sou, de ter esta fisionomia física, esta aparência física, esta origem geográfica, tudo isso se configurou quem eu sou. O fato da onde eu vim, a origem, sabe, o nível econômico, o nível cultural, todas as informações, todos os desprazeres e privilégios que eu tive configuraram a pessoa que eu sou. E aí, crescendo neste contexto, e aí crescendo, no caso, eu sou filho de imigrantes baianos e o morador do extremo sul da zona sul, bairro de periferia, então cresci, sempre estudei em escola pública, trabalhei desde criança. E sempre a questão social estava intrinsecamente imposta para mim. Então ver os colegas, como que é crescer em um contexto de...Como colocar? Porque é muito relativo. Um contexto feliz, mas aparentemente desprovido. Quem olha de fora diz, nossa, que infeliz! Que infeliz ter crescido em um lugar assim. Em um contexto assim. Mas só quem sabe, só que vive pode dizer um pouco o que é isso. A felicidade é muito relativa. É até mais comum perceber pessoas aparentemente mais felizes em lugares aparentemente infelizes. E acho que isso foi me formando, foi me moldando. Então o fato de estar lidando com educação,

para mim, era inevitável. Deixar alguma contribuição. Desde a infância até a adolescência, eu sentia necessidade de ter oportunidades, oportunidades principalmente ligadas à educação, acesso. Então na medida que fui desbravando a cidade, desbravando estas oportunidades, eu fui percebendo também que é importante deixar alguma contribuição. Especialmente ali no meu contexto. Então, eu já cresci, assim que eu fui me profissionalizando, parte do meu tempo, parte do meu trabalho já era voltado para a Educação, como voluntário ou em instituições, em ONG's. Então acho que todo este trajeto, todo este percurso foi fazendo minha formação política. Então, para mim, o Imargem foi um pouco isso. Como fazer arte na margem? Como criar imagem na margem? A imagem da margem. Levando em conta todos estes aspectos. O aspecto social, do acesso à cultura, do acesso à educação, o aspecto geográfico. Levando em conta a distância da cidade, o deslocamento, a centralidade, a descentralidade, periferia, centro. O aspecto geográfico no sentido ambiental, ainda por estar no município, o maior do hemisfério sul, mas ainda com características de...mata atlântica, de represa, de verde. Então todo este contexto foi moldando quem eu sou. Então estudar artes, estudar educação artística, lecionar em escola pública, lidar com adolescentes, com jovens, lidar com a rua, lidar com pobreza, lidar também com o acesso à cultura e com a nobreza. Com tudo o que a cidade tem de bonito, de sofisticado. Então este repertório diversificado formou quem eu sou. A gente só pode escolher quem conhece, só pode escolher quem conhece. Então, conhecendo circulando muito pela cidade, desde o extremo, o lugar mais humilde até as residências mais luxuosas, dentro e fora do país também. O fato de lidar com educação, lidar com projeto, lidar com arte também fez com que eu pudesse viajar. Fui para a Europa, morei e estudei na Europa. Então, também, conhecendo tantos contextos, acho que eu pude formar um pouco, escolher melhor o que eu podia fazer, o que eu queria fazer. Então acho que tudo isso foi me formando. Eu fui percebendo as peculiaridades da periferia. O que tem de interessante, o que tem de legal, o que eu acho que podia aos poucos poderia transformar coletivamente. Então tudo isso foi formando um pouco o que é este projeto. O Cartografiti foi uma seqüência disso. Foi um jeito de se inserir na cidade, de entender a cidade geograficamente, de circular, de ter inserção, de poder contribuir, influenciar e marcar a cidade. Então são jeitos, estratégias, tecnologias, mecanismos de circular, se legitimar na cidade, poder intervir, de poder criar relação com os artistas, com o poder público, como conseguir recurso do poder público para promover estas ações através de editais, de concursos, então como acessar isso. Tem muito a ver com o acesso. É um projeto de acesso. De sair de uma estatística de uma sala de aula de quarenta alunos em que só dois conseguem ingressar na universidade e que três são assassinados por conta da violência. É uma estatística muito dura, muito... então é isso, é desbravar. Esta é uma coisa de acesso, então, com isso, é importante ressaltar esta coisa, esta importância da fraternidade, da amizade, esta coisa coletiva também que acho que em especial na periferia, existe muito isso, uma ajuda mútua, uma solidariedade que transparece em projetos coletivos, de se identificar outros artistas, outros agentes que também pensam parecido e que vêm para somar isso. Então é um projeto que foi construído meio que coletivamente. Em alguns momentos, de acordo com o que cada um podia contribuir gente ali, mesmo da borda da cidade, mas gente também que ultrapassam estes limites geográficos. Gente que entende que a Paulista é de todos, que o Grajaú é de todos, que não existem estas fronteiras. São projetos que

lidam com estas fronteiras e especialmente de acesso.

DG: Temos tido recentemente... *(interrupção técnica – áudio não registrado).*

MN: Eu acredito que deva existir, a gente está caminhando para isso. Mas quando se fala em lei, eu tenho um discurso que tenho enfatizado bastante que é a legalidade e a legitimidade. Acho que sim, é preciso que existam leis, e que legislem e que assegurem estas coisas, que estas transformações aconteçam, mas, mais importante do que isso é ter a legitimidade para fazer com que isso aconteça independente da lei, fazer com que isso...mover, mobilizar pessoas para que estas coisas aconteçam independente do Estado, do status quo, que muitas vezes tem outros interesses, outras prioridades, é tudo um jogo de poder que eu acho que estes princípios do direito à cidade, do direito da cidade, do direito das pessoas, tem que ultrapassar isso. Então eu acredito sim que a gente tem que ter mais opinião, mais poder nas câmaras, enfim, no legislativo, em toda esfera política no sentido governamental, partidário e tal. Mas acho que estas transformações têm que acontecer e acho que a gente já está caminhando para isso. Acho que a gente, especificamente no caso de arte de rua, eu acho que a gente está caminhando para poder escolher, pelo menos escolher um pouco mais um caminhar para isso, poder escolher que cor que a gente quer para a cidade. Se a gente quer pixação, se a gente quer propaganda, se a gente quer muro cinza. Eu acho que a gente está caminhando para isso, ainda muito lentamente. Eu quero acreditar nisso, eu quero promover isso e também colaborar para isso. Para a gente ter uma cidade mais parecida com a gente. Quem tem voz e quem não tem voz tem que poder se expressar. E quem repara nisso e quem de fato vivencia isso é, acho, quem mais pode contribuir. Eu acredito que os grafiteiros é a maior legitimidade estética que a cidade tem. É quem mais repara na cidade. É quem mais acompanha a transformação da cidade e acho que é quem mais pode contribuir para isso. Para este cenário, para esta paisagem urbana. Assim como o pixador tem seu papel importante nisso, de mostrar que tem alguma coisa errada lá, que tem direitos violados, que tem gente esquecida, que tem uma energia, que tem uma potência, que tem um vanguardismo que já está sendo percebido nas esferas mais cultas do universo da arte. Que tem uma potência ali que precisa ser ouvida. Talvez precise ainda de transformação, talvez precise ainda caminhar para um diálogo que converse não só com a elite da pixação porque a pixação infelizmente ainda é um pouco elitizada. É só para quem é, só para quem entende, só para quem tem a cultura, só para quem tem o acesso. Assim como a arte contemporânea põe aquelas abstrações no cubo branco. A pixação é só para poucos, só para os melhores, só para quem sabe, só para os mais "mais". Assim como a arte contemporânea em uma outra lógica. Talvez o grafiti tem esta função mediadora, de transitar nos dois universos, de perceber esta evolução da cidade. Então acho que tem muita contribuição aí para ser feita. Acho que as pessoas precisam ser ouvidas. Os prefeitos, os governantes precisam aprender este diálogo. Acho que todo mundo precisa se educar mais. Acho que a gente precisa mesmo explicitar estas diferenças, estes conflitos, estas fronteiras e acho que, aos poucos, a gente vai percebendo isso. E vamos ser menos indiferentes a isso. A pixação hoje é tão indiferente quanto um mendigo. A gente já não olha para o mendigo, passa, pula, salta, a pixação já virou isso. A pixação hoje já incomoda menos do que o grafiti. Porque ela já está posta. É um mal que já está posto e que a gente não pode fazer nada. Já o grafiti, como dialoga mais...Muitas vezes, o grafiti é apagado antes do que a pixação

porque o grafiti por comunicar, ele tem ali um lado conservador que ainda briga com aquilo, tenta entender e discorda. Muitas vezes, a pixação já superou isso. É como o menino de rua...já está ali, esquecido, é uma merda, fede, ninguém, quer mas é inevitável. Não se pode fazer nada.

DG: Em todas as esferas.... *(interrupção técnica – áudio não registrado).*

MN: Acho que quem está reparando nisso. Existem fóruns que estão discutindo isso, explicitando isso. A internet, a gente percebe cada vez mais este poder ainda que exista assim...muitas coisas são tiradas. Então existe censura, existe aquela coisa da faixa etária, da classificação etária, existem várias coisas que estão aí. O próprio cinza, que também exerce seu papel. O cal cinza da prefeitura que apaga muita coisa também, porque o melhor é que seja apagado mesmo. Talvez o cinza seja a cor mais interessante para a cidade. Uma cor neutra, enfim. Então acho que precisa se pensar nisso. Quem defende este direito da expressão, esta liberdade de expressão é quem está fazendo, é quem está atuando. Então como eu disse, quem tem a legitimidade de quem repara. De quem está reparando, de quem está movendo, de que não está sendo indiferente, de quem está contribuindo e principalmente as pessoas que estão fazendo isso de uma maneira mais clara. Que conseguem garantir um diálogo. Porque acho que a cidade está muito carregada. A gente vive uma época de exacerbação da informação. Existe informação over para tudo quanto é lado. É cada vez mais difícil a gente discernir as coisas. Acho que a gente precisa mesmo de críticos, de gente, de artistas, de governantes, de comunicadores, que explicitam isso. Acho que são as pessoas que defendem. Existe sim esta repressão à liberdade de expressão, mas ela é cada vez mais démodé. Cada vez pega "mais mal" você reprimir alguma coisa. Acho que até para a pessoa mais conservadora tem deixado de fazer isso até mesmo para não se "queimar", digamos assim. Então super "pega mal" a pessoa vai ser tida com antiquada. Então até quem é conservador critica quem reprime a liberdade de expressão. Então, hoje, liberdade de expressão, qualquer um levanta esta bandeira. Viva a liberdade de expressão! (risos). Então está muito colocado isso assim mesmo. Acho então que a gente precisa mesmo, acho também que a liberdade de expressão é uma coisa inevitável. Acho que está dentro da gente. A gente precisa, de fato, gritar. Precisa exacerbar toda esta injustiça que existe. Acho que a liberdade de expressão tem que especialmente pensar nisso. Tem que priorizar isso, as injustiças, as disparidades, estas distâncias, a falta de acesso, acho que é isso que tem que ser posto. E acho que tem uma coisa que é o direito do outro também. A gente que lida com esta coisa de fazer de um jeito visceral. A gente precisa pensar também uma coisa, o que a gente precisa ver. O que a gente precisa ver? Que verdade é essa. Ver a cidade. É sito que a gente precisa. Então, o que a gente escolhe? Quem escolhe a cor da cidade? O que as pessoas buscam ver? O que as pessoas precisam ver? Então sintetiza muito esta ideia de discutir isso. O que a gente quer ver? Que cor a gente quer para o nosso bairro? Que cor que a gente quer para a fachada das casas? Que tipo de propaganda é saudável para os filhos da gente? Então acho que a gente precisa discutir muito isso ainda. Talvez seja melhor o cinza. Talvez seja melhor a cidade limpa. Talvez não. Acho que estamos caminhando, acho que em uma cidade como São Paulo, em um país como o Brasil onde é forte a cultura da transgressão e onde se sente talvez como em poucos lugares do mundo tanta liberdade para fazer as coisas, onde se tem tanto o exercício de "um jeitinho" para fazer todas as coisas. Acho que talvez seja o lugar que talvez tenha mais a contribuir

para questões deste tipo. Então eu acho que a gente é vanguarda, assim como a gente é vanguarda em expressões de rua, na propaganda...na liberdade de expressão, acho que a gente é o lugar, e certamente os artistas e os comunicadores aqui, é o que mais têm a contribuir para os próximos anos para questões como esta.

APÊNDICE 2

ROTEIRO DE PERGUNTAS

Marília Franco

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?
- Você acha que o mercado pode conviver com a liberdade de expressão? Como?
- Quem mais constrange o comunicador hoje: o Estado, os patrocinadores, o mercado ou o público? E a Academia, é um espaço de mais ou menos liberdade de expressão?
- O desenvolvimento tecnológico tem feito do público um produtor de conteúdos. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e sua defesa?
- O que, na sua opinião, pode garantir o direito à liberdade de expressão?
- O Brasil é, na sua opinião, um país com liberdade de expressão? Se o compararmos com outros países, essa liberdade é maior ou menor?
- Quais países, na sua opinião, toleram mais a liberdade de expressão?
- Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há quinze anos?
- Você considera o politicamente correto como uma forma de censura?
- Em que circunstâncias a liberdade de expressão pode não ser desejável? O que você pensa a respeito do Marco Regulatório?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?
- As pessoas deveriam ter direito à desinformação, à privacidade e ao silêncio? Deveria ser um projeto de lei?
- Somos mais conservadores em nossas idéias sobre comunicação do que antigamente? Por quê?
- Como você vê as tensões entre ocidente e oriente no que diz respeito às ofensas religiosas?

Mariana Baltar

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?
- Você acha que o mercado pode conviver com a liberdade de expressão? Como?
- Quem mais constrange o comunicador hoje: o Estado, os patrocinadores, o mercado ou o público? E a Academia, é um espaço de mais ou menos liberdade de expressão?
- O desenvolvimento tecnológico tem feito do público um produtor de conteúdos. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e sua defesa?
- O que, na sua opinião, pode garantir o direito à liberdade de expressão?
- O Brasil é, na sua opinião, um país com liberdade de expressão? Se o compararmos com outros países, essa liberdade é maior ou menor?
- Quais países, na sua opinião, toleram mais a liberdade de expressão?
- Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há quinze anos?
- Você considera o politicamente correto como uma forma de censura?
- Em que circunstâncias a liberdade de expressão pode não ser desejável? O que você pensa a respeito do Marco Regulatório?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?
- As pessoas deveriam ter direito à desinformação, à privacidade e ao silêncio? Deveria ser um projeto de lei?
- Somos mais conservadores em nossas idéias sobre comunicação do que antigamente? Por quê?
- Como você vê as tensões entre ocidente e oriente no que diz respeito às ofensas religiosas?

Renato Janine Ribeiro

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?

- Os desdobramentos políticos na internet têm incentivado movimentos ativistas, manifestações de identidades e interesses diversos. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e sua defesa?
- O que, na sua opinião, pode garantir o direito à liberdade de expressão?
- O Brasil é, na sua opinião, um país com liberdade de expressão? Se o compararmos com outros países, essa liberdade é maior ou menor?
- Quais países, na sua opinião, toleram mais a liberdade de expressão?
- Como você vê as tensões entre ocidente e oriente no que diz respeito às ofensas religiosas? (Caso dos cartuns da revista francesa "Charlie Hebdo" e filme "A inocência dos mulçumanos").
- Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há quinze anos?
- Você considera o politicamente correto como uma forma de censura?
- Em que circunstâncias a liberdade de expressão pode não ser desejável?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?

João Batista de Andrade

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?
- Temos uma ocupação maciça do cinema norte-americano em nossas salas de exibição e canais de televisão. Em sua opinião, a imposição destes filmes pelo mercado é uma forma de censura?
- Quem mais constrange o comunicador hoje: o Estado, os patrocinadores, o mercado ou o público? E a Academia, é um espaço de mais ou menos liberdade de expressão?
- Em sua tese "O povo fala", você comenta a produção jornalística televisiva um contexto de repressão das vozes do povo. Hoje as pessoas são íntimas dos procedimentos de produção de informação e imagens. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e sua defesa?
- No que concerne a produção jornalística televisiva e interesses políticos, em sua opinião, vivemos um momento de "liberdade de imprensa" ou "liberdade de empresa"?
- O que, em sua opinião, pode garantir o direito à liberdade de expressão?
- O Brasil é, em sua opinião, um país com liberdade de expressão? Se o compararmos com outros países, essa liberdade é maior ou menor?
- Quais países, em sua opinião, toleram mais a liberdade de expressão?
- Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há quinze anos?
- Você considera o politicamente correto como uma forma de censura?
- O que você pensa a respeito do Marco Regulatório?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?
- As pessoas deveriam ter direito à desinformação, à privacidade e ao silêncio? Deveria ser um projeto de lei?

Maria Aparecida Baccega

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?
- O desenvolvimento tecnológico tem feito do público um produtor de conteúdos. Hoje as pessoas são íntimas dos procedimentos de produção de informação e imagens. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e sua defesa?
- Em tempos de convivência com múltiplas linguagens e compartilhamentos, Comunicação, Educação, Poder e Mercado podem conviver? De que forma?
- Vivemos em um mundo mais livre ou mais coercitivo do que há quinze anos?
- Quem mais constrange o comunicador hoje: o Estado, os patrocinadores, o mercado ou o público? E a Academia, é um espaço de mais ou menos liberdade de expressão?
- O que, em sua opinião, pode garantir o direito à liberdade de expressão, hoje?
- O que você pensa a respeito do Marco Regulatório?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?
- O Brasil é, na sua opinião, um país com liberdade de expressão? Se o compararmos com outros países, essa liberdade é maior ou menor?
- Quem mais constrange o comunicador hoje: o Estado, os patrocinadores, o mercado ou o público?

Lino Bocchini

- Como surgiu a ideia do blog: “Falha de SP”?
- Como foi o processo jurídico?
- Como esta “censura” repercutiu na imprensa?
- Considerando sua trajetória de comunicador, o que você leva desta experiência?
- Como você vê as tensões entre ocidente e oriente no que diz respeito às ofensas religiosas? (Caso dos cartuns da revista francesa “Charlie Hebdo” e filme “A inocência dos mulçumanos”).
- O desenvolvimento tecnológico tem feito do público um produtor de conteúdos. Hoje as pessoas são íntimas dos procedimentos de produção de informação e imagens. Você acha que isso favorece a liberdade de expressão e sua defesa?
- Um dos nossos entrevistados, o cineasta João Batista de Andrade, não se mostrou otimista em relação ao poder de comunicação das redes sociais e o engajamento político dos das pessoas. O que você pensa a respeito?
- O que você pensa a respeito do Marco Regulatório?
- Pensando na formação dos novos comunicadores, qual é a razão de ser do jornalista e do jornalismo hoje?
- A liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?

Sérgio Franco

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?
- Em relação ao espaço público, ouvimos que a produção dos pixadores é tomada como “poluição visual” e os pixadores como “destruidores do bem comum”? O que você pensa a respeito destas afirmações?
- Existem ameaças concretas a esta expressão ou a estes artistas?
- Você acha que o mercado pode conviver com a liberdade de expressão? Como você enxerga a relação entre grafiti autorizado/patrocinado versus o grafiti ilegal?
- Em sua opinião, o que mais Iimita a liberdade de expressão: o Estado, o mercado ou o conservadorismo do público?
- O que você pensa a respeito dos movimentos e fóruns que defendem o direito a cidade? Devemos ter leis para regulamentar o espaço público?
- Em uma entrevista sobre o “incidente na Bienal de Berlin”, você diz que a “Pixação é a voz daqueles que não têm voz”. Por outro lado, crescem, nas redes sociais, movimentos, manifestações, flash-mobes e performances urbanas. Como os pixadores se situam neste contexto?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?

Mauro Neri

- Você acha que a liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?
- Em relação ao espaço público, ouvimos que a produção dos pixadores é tomada como “poluição visual” e os pixadores como “destruidores do bem comum”? O que você pensa a respeito destas afirmações?
- Existem ameaças concretas a esta expressão ou a estes artistas?
- Você acha que o mercado pode conviver com a liberdade de expressão? Como você enxerga a relação entre grafiti autorizado/patrocinado versus o grafiti ilegal?
- Em sua opinião, o que mais Iimita a liberdade de expressão: o Estado, o mercado ou o conservadorismo do público?
- O que você pensa a respeito dos movimentos e fóruns que defendem o direito a cidade? Devemos ter leis para regulamentar o espaço público?
- Quem você acha que defende a liberdade de expressão na atualidade?

APÊNDICE 3

Entrevistado: Mauro Neri

Video	Áudio
FADE IN **Arquivo: CAM 1 (MVI 1732)** LET: **A LIBERDADE DE EXPRESSÃO É UMA NECESSIDADE OU UMA UTOPIA?**	~~***DG: Mauro, tenho feito esta pergunta a todos os entrevistados: A liberdade de expressão é uma necessidade ou uma utopia?***~~ ***MN: Eu acredito que a liberdade de expressão é uma...é inevitável. Eu acho que não existe como barrar isso. Existem muitas tentativas. É, sim, um ideal e acho que a gente precisa garantir que isso aconteça. Mas não é uma utopia. Eu acho que a gente já tem uma "pseudo" liberdade. Acho que a gente já tem alguma liberdade. Até para ter mais...mas acho que a gente pode. A gente pode fazer o que quiser. Assim, alguém pode barrar a gente. Mas a gente pode tentar, pode começar a fazer o que quiser. Agora, por exemplo...é inevitável.***
LET: **QUAIS SÃO AS DIFICULDADES NA REALIZAÇÃO DO SEU TRABALHO?**	~~***DG: Eu gostaria que você falasse um pouco do seu trabalho e se você encontra algum tipo de restrição, ou dificuldade, que impede a realização do seu trabalho.***~~ ***MN: Meu trabalho...eu trabalho especialmente com grafiti. Sou um artista plástico e grafiteiro, meio educador e o que eu faço esbarra muito na vontade do outro. A maioria das coisas que eu faço ninguém pediu para que eu fizesse. Então eu...noventa por cento do que eu pinto é sem autorização. Então, estou sempre no risco iminente de ser parado e de ser interrompido pelo o que estou fazendo. Então, para mim, é sempre precioso para mim...aquele momento. Estar sob o risco iminente de eu ser interrompido. Então tudo isso, acho que isso agrega valor e faz pensar um pouco na estratégia de fazer. Então acho que meu trabalho é ...Então, acho que talvez por isso eu tenho cada vez mais me preocupado um pouco no que eu estou fazendo...já que não pediram para fazer. Na grande maioria das vezes não pediram para fazer. Então eu penso um pouco em como ele vai ser visto. E como ele vai ser aceito. Como ele se insere no contexto e tal. Então existem muitas e muitas variáveis que podem interromper o***

	trabalho, seja questões como o tempo, a chuva, a falta de luz, o excesso de sol, o excesso que qualquer coisa da intempérie, seja da polícia que geralmente é o que mais a gente fica atento porque eles interrompem quase que com freqüências. Depende muito da circunstância, se é uma denúncia, se estão de patrulha, depende do bairro, depende da hora. Então, também, a gente está sempre esperando que a polícia vá interromper. Então, de acordo com o tempo que a gente calcula que vai levar o trabalho, a gente sabe. Se for rápido, é pouco provável que eles parem. Se a gente sabe que vai fazer por mais tempo, sabe que eles vão parar. Então a gente tem que pensar na estratégia, qual vai ser, para não levar isso a problema maior. Mas não só a polícia, qualquer pessoa. Acho que por isso a liberdade de expressão é importante e inevitável. A própria liberdade da expressão de interromper. Acho que todo mundo também tem o direito de interrompe qualquer expressão. Acho que como a gente não pede para fazer, qualquer pessoa que não concorde com aquilo tem o direito de interromper, de parar, de apagar, de cancelar aquilo que a gente fez. Então só os órgãos de repressão como a polícia e tal, mas os administradores dos espaços, de cada espaço, ou até mesmo uma passante na rua que discordar daquilo pode interromper. Existe muita gente que se sente um pouco "zeladores da rua", geralmente as pessoas mais conservadoras, jovens ou não, geralmente as pessoas mais velhas são as que mais denunciam. Fazem alguma coisa para que a gente pare. Geralmente uma senhora, um senhor, liga para a polícia. Mas às vezes é algum outro aspirante a polícia, algum outro jovem...que discorda, ou que está motivado por estar em grande número ou motivado, como diz um zelador da rua, então ele também pode interromper. E o que a gente faz é sempre tentar dialogar. Fazer entender o que a gente está fazendo, falo por mim, mas acho que muito do que eu estou dizendo se aplica também a coisa como um todo. Então, é muito comum..."O que você está fazendo aí?, "Você está pixando?". Porque a primeira coisa que se pensar é isso. Está fazendo um vandalismo. Principalmente no início do trabalho onde as formas e as cores não estão muito caracterizadas como uma obra de arte, como se espera de uma obra de arte, se pensa que aquilo é um crime. Então isso também está associado com a sensação de insegurança. Você estar fazendo um grafiti na rua, transmite a sensação de que aquele lugar não é seguro. Porque não tem um policiamento ali. Isso no primeiro instante. É

	curioso. Em um segundo momento, quando o trabalho já está mais elaborado, a sensação é contrária. Como este lugar tem mais vida!Tem mais cor, esta propício à vida. Então, a qualquer momento a gente pode ser interrompido e a gente sente isso. A gente tem esta inconstância carregada com a gente, e que, para a gente, agrega valor. Faz aquele momento ser mais precioso. E mais importante. Efêmero também.
LET: QUAIS SÃO SUAS INSPIRAÇÕES?	***~~DG: Quais são suas inspirações e motivações... (interrupção técnica – áudio não registrado).~~***
Arquivo: CAM 1(MVI 1733)	***MN: Esta é uma pergunta bacana porque é o querer, o querer é o que move a gente. Querer contribuir, querer transformar, querer somar. Contribuir para um momento histórico que a gente vive. Contribuir para a história recente da arte contemporânea, na cidade, no país e no mundo como um todo. Contribuir para reflexões sociais, políticas, para reflexões lúdicas também. Para os sonhos das pessoas. Para o repertório das pessoas. Isso, em primeira pessoa, para mim. A primeira contribuição para minha cultura, para minha bagagem, mas que se aplica, também, a todos que tiverem o acesso. E a ideia de fazer na rua tem a ver com esta audiência, de buscar esta audiência indiscriminada. Então isto me motiva muito tanto evoluir, quanto fazer um trabalho com mais consistência, com mais conteúdo e que, de certa forma, mesmo que provoque mas de um jeito que agrade ao mesmo tempo. Provocar, mas agradando. Eu acredito que a gente pode provocar, e provocar até incômodo, às vezes, mesmo com coisas agradáveis. É um incômodo positivo, de esperança, incômodo de mudança. Então isso me inspira, de ter esta liberdade, se expressar com liberdade, de poder transpirar e transmitir toda esta energia, toda esta positividade que a arte tem o poder de fazer, de estimular a cultura, estimular sensações...Então isso me inspira muito, me motiva muito. Poder fazer, poder marcar a cidade, deixar uma marca real na cidade.***
LET: QUAL O LIMITE DA SUA EXPRESSÃO?	***~~AB: Mauro, qual é o limite da sua expressão, da sua liberdade de expressão e qual é o limite do boicote da sua expressão?~~*** ***MN: Acho que o limite é colocado ali na hora. A gente sempre está buscando ir ao limite. Acho que a gente escolheu uma atuação, uma profissão, uma filosofia de vida de risco, de alto risco. A gente está sempre correndo o risco da integridade física, real mesma, segurança, são comuns os casos de violência, de repressão com***

	violência. Então a gente vai neste limite. O limite de conseguir alcançar o lugar mais alto, o muro maior. Então é o limite...inspirado por todas as referências que a gente tem. E aí também referencias...como a gente está em uma cidade grande. Uma mega cidade, uma megalópole. Então também a intervenção tem que ser à altura, sempre grande ou em grande quantidade. Então a gente está sempre buscando o topo, o lugar mais alto e onde nosso braço alcança mesmo. Então...e o limite para a repressão disso pode sair como um golpe pelas costas. Você está virado para o muro na cidade. Uma cidade violenta. Então o limite pode ser uma gravata, alguém que te segura por trás ou alguém que te ataca uma pedra, que te dê um tiro da janela ou de longe. Então o limite está aí...assim, da mesma direção que vem um elogio, uma palavra de incentivo, motivação, um agradecimento...pode vir um xingamento, uma pedrada. Então a gente está sempre mesmo transitando neste limite. Da glória e do fracasso total (risos).
LET: VOCÊ ACHA QUE O MERCADO PODE CONVIVER COM A LIBERDADE DE EXPRESSÃO?	~~***DG: Você comentou há pouco, quando você inicia. ((interrupção técnica – áudio não registrado)...mudança em relação ao processo criativo e algumas exigências por ser uma encomenda.***~~
Arquivo: CAM 1(MVI 1734)	***MN: Isso é muito pessoal. Acho que existem opiniões muito diversas a esse respeito. Um questionamento bem comum também. A arte dentro do cubo branco, do formato de mercado, de galeria, de museu ou a arte mesmo das residências, dos comércios ou da arte que é feita por livre iniciativa. Acho que, para mim, também tem uma coisa da conveniência. O que é conveniente para esta satisfação. Acho que a gente tanto lida com as duas coisas. É importante saber aceitar e segurar as oportunidades que vem, em primeiro lugar por conta de uma necessidade de se sustentar, uma necessidade sustentável. E isso varia muito de momento para momento. Eu agradeço por ainda não ser muito especulado por negócios ou por empresas da qual eu não me identifico, por iniciativas que eu não me identifico, então eu fico feliz por ainda não ter sido assediado, porque isso pode garantir, talvez, que eu tenha uma auto-sustentabilidade que me permita dizer não. Não quero fazer isso, não me identifico com isso. Então para mim é bom, por enquanto, este nível de anonimato que me permite fazer muitas coisas com o qual eu tenho me identificado. E, ao mesmo tempo, esta fama que já conquistei,***

	digamos assim, dentro deste pequeno universo de quem presta atenção nisso assegurou também convites com os quais eu me identificava. Convites que tem a ver com a minha origem, com a minha filosofia, com minha postura política, então é sempre tentando dosar um pouco isso. Mas tem uma potência nesta escolha de fazer arte para rua. Arte para todas as pessoas, arte em lugar aberto. Ela, para mim, agrega um valor que está desvinculado de toda esta questão já estabelecida, das artes estabelecidas. Então é interessante você fazer uma expressão que vem de dentro, que é sua motivação parte dali, do seu âmago, da coisa mais profunda, que tem tudo a ver com a sua origem, com seu repertório e, ao mesmo tempo, paralelamente a isso, a arte da galeria, a arte do museu, a arte patrocinada também te dá uma legitimidade. Então ser convidado por uma galeria ou por um museu te assegura alguma coisa que te imortaliza no sentido histórico. Porque por um lado a verdade, é a verdade...sobre um ponto de vista do qual eu parcialmente quase acredito...é que a verdade é o que está escrito. A verdade é o que está publicado. A verdade é onde a gente toma conhecimento. Então, para mim, a história da arte é verdade porque eu li. O que eu li não existe. Então, por um lado eu acho importante a gente estar nas publicações com credibilidade, nos canais de comunicação com visibilidade, então isso é o que vai assegurar esta imortalidade desta arte que é tão efêmera, desta vida que é tão efêmera. Então é importante sim, por uma trajetória, um percurso, estar nos lugares que a gente acredita que é importante. Nos museus, principalmente nos museus. Acho que neste sentido de arte tem mais credibilidade do que as galerias que estão mais vinculadas com a questão do mercado. Então interessa estas instituições com mais peso neste sentido. Assim como as marcas, todas as marcas, as instituições, elas te dão esta credibilidade. Então se esta "megainstituição" acreditou esta posto que vão acreditar. Então é importante a gente estar vinculado a este universo, a este mundo real. Um mundo onde as coisas mesmo acontecem, onde está escrito. Mas é importante também a gente estar intrinsecamente apegado aos nossos valores porque aí é isso que dá corpo. A gente percebe muito também, mesmo nos veículos de credibilidade, mesmo nas instituições sérias, situações envaidecidas, esvaziadas... Expressões que a gente discorda. O que esta coisa esta fazendo aqui?! Acho que por conta disso, principalmente e inicialmente criar alguma coisa

	que é da sua verdade. A princípio é a sua verdade e fazer aquilo com franqueza, com sinceridade, com paixão e aí sim esta coisa poder ser traduzida de um jeito para ser imortalizada.
(SEM DIVISÃO DE ARQUIVOS, INCLUIR) **LET: PROJETOS** **Arquivo: CAM 1 (MVI 1735)**	***~~DG: Eu acredito que os seus projetos... (interrupção técnica – áudio não registrado).~~*** ***MN: Estes projetos, o Imargem e o cartografiti mais específicos, mais objetivos, cresceram Junto comigo com o desenvolver do meu repertório, da minha bagagem. Acho que o fato de ser quem eu sou, de ter esta fisionomia física, esta aparência física, esta origem geográfica, tudo isso se configurou quem eu sou. O fato da onde eu vim, a origem, sabe, o nível econômico, o nível cultural, todas as informações, todos os desprazeres e privilégios que eu tive configuraram a pessoa que eu sou. E aí, crescendo neste contexto, e aí crescendo, no caso, eu sou filho de imigrantes baianos e o morador do extremo sul da zona sul, bairro de periferia, então cresci, sempre estudei em escola pública, trabalhei desde criança. E sempre a questão social estava intrinsecamente imposta para mim. Então ver os colegas, como que é crescer em um contexto de...Como colocar? Porque é muito relativo. Um contexto feliz, mas aparentemente desprovido. Quem olha de fora diz, nossa, que infeliz! Que infeliz ter crescido em um lugar assim. Em um contexto assim. Mas só quem sabe, só que vive pode dizer um pouco o que é isso. A felicidade é muito relativa. É até mais comum perceber pessoas aparentemente mais felizes em lugares aparentemente infelizes. E acho que isso foi me formando, foi me moldando. Então o fato de estar lidando com educação, para mim, era inevitável. Deixar alguma contribuição. Desde a infância até a adolescência, eu sentia necessidade de ter oportunidades, oportunidades principalmente ligadas à educação, acesso. Então na medida que fui desbravando a cidade, desbravando estas oportunidades, eu fui percebendo também que é importante deixar alguma contribuição. Especialmente ali no meu contexto. Então, eu já cresci, assim que eu fui me profissionalizando, parte do meu tempo, parte do meu trabalho já era voltado para a Educação, como voluntário ou em instituições, em ONG's. Então acho que todo este trajeto, todo este percurso foi fazendo minha formação política. Então, para mim, o Imargem foi um pouco isso. Como fazer arte na margem? Como criar imagem na margem? A imagem da margem. Levando em conta todos estes aspectos. O aspecto social, do acesso à***

	cultura, do acesso à educação, o aspecto geográfico. Levando em conta a distância da cidade, o deslocamento, a centralidade, a descentralidade, periferia, centro. O aspecto geográfico no sentido ambiental, ainda por estar no município, o maior do hemisfério sul, mas ainda com características de...mata atlântica, de represa, de verde. Então todo este contexto foi moldando quem eu sou. Então estudar artes, estudar educação artística, lecionar em escola pública, lidar com adolescentes, com jovens, lidar com a rua, lidar com pobreza, lidar também com o acesso à cultura e com a nobreza. Com tudo o que a cidade tem de bonito, de sofisticado. Então este repertório diversificado formou quem eu sou. A gente só pode escolher quem conhece, só pode escolher quem conhece. Então, conhecendo circulando muito pela cidade, desde o extremo, o lugar mais humilde até as residências mais luxuosas, dentro e fora do país também. O fato de lidar com educação, lidar com projeto, lidar com arte também fez com que eu pudesse viajar. Fui para a Europa, morei e estudei na Europa. Então, também, conhecendo tantos contextos, acho que eu pude formar um pouco, escolher melhor o que eu podia fazer, o que eu queria fazer. Então acho que tudo isso foi me formando. Eu fui percebendo as peculiaridades da periferia. O que tem de interessante, o que tem de legal, o que eu acho que podia aos poucos poderia transformar coletivamente. Então tudo isso foi formando um pouco o que é este projeto. O Cartografiti foi uma seqüência disso. Foi um jeito de se inserir na cidade, de entender a cidade geograficamente, de circular, de ter inserção, de poder contribuir, influenciar e marcar a cidade. Então são jeitos, estratégias, tecnologias, mecanismos de circular, se legitimar na cidade, poder intervir, de poder criar relação com os artistas, com o poder público, como conseguir recurso do poder público para promover estas ações através de editais, de concursos, então como acessar isso. Tem muito a ver com o acesso. É um projeto de acesso. De sair de uma estatística de uma sala de aula de quarenta alunos em que só dois conseguem ingressar na universidade e que três são assassinados por conta da violência. É uma estatística muito dura, muito... então é isso, é desbravar. Esta é uma coisa de acesso, então, com isso, é importante ressaltar esta coisa, esta importância da fraternidade, da amizade, esta coisa coletiva também que acho que em especial na periferia, existe muito isso, uma ajuda mútua, uma solidariedade que transparece em projetos coletivos, de se identificar outros artistas, outros

	agentes que também pensam parecido e que vêm para somar isso. Então é um projeto que foi construído meio que coletivamente. Em alguns momentos, de acordo com o que cada um podia contribuir gente ali, mesmo da borda da cidade, mas gente também que ultrapassam estes limites geográficos. Gente que entende que a Paulista é de todos, que o Grajaú é de todos, que não existem estas fronteiras. São projetos que lidam com estas fronteiras e especialmente de acesso.
LET: O QUE VOCÊ PENSA A RESPEITO DOS MOVIMENTOS E FÓRUNS QUE DEFENDEM O DIREITO À CIDADE? **FUSÃO** **LET:DEVEMOS TER LEIS PARA REGULAMENTAR O ESPAÇO PÚBLICO?** **CAM 1 (MVI 1736)**	***~~DG: Temos tido recentemente... (interrupção técnica – áudio não registrado).~~*** ***MN: Eu acredito que deva existir, a gente está caminhando para isso. Mas quando se fala em lei, eu tenho um discurso que tenho enfatizado bastante que é a legalidade e a legitimidade. Acho que sim, é preciso que existam leis, e que legislem e que assegurem estas coisas, que estas transformações aconteçam, mas, mais importante do que isso é ter a legitimidade para fazer com que isso aconteça independente da lei, fazer com que isso...mover, mobilizar pessoas para que estas coisas aconteçam independente do Estado, do status quo, que muitas vezes tem outros interesses, outras prioridades, é tudo um jogo de poder que eu acho que estes princípios do direito à cidade, do direito da cidade, do direito das pessoas, tem que ultrapassar isso. Então eu acredito sim que a gente tem que ter mais opinião, mais poder nas câmaras, enfim, no legislativo, em toda esfera política no sentido governamental, partidário e tal. Mas acho que estas transformações têm que acontecer e acho que a gente já está caminhando para isso. Acho que a gente, especificamente no caso de arte de rua, eu acho que a gente está caminhando para poder escolher, pelo menos escolher um pouco mais um caminhar para isso, poder escolher que cor que a gente quer para a cidade. Se a gente quer pixação, se a gente quer propaganda, se a gente quer muro cinza. Eu acho que a gente está caminhando para isso, ainda muito lentamente. Eu quero acreditar nisso, eu quero promover isso e também colaborar para isso. Para a gente ter uma cidade mais parecida com a gente. Quem tem voz e quem não tem voz tem que poder se expressar. E quem repara nisso e quem de fato vivencia isso é, acho, quem mais pode contribuir. Eu acredito que os grafiteiros é a maior***

	legitimidade estética que a cidade tem. É quem mais repara na cidade. É quem mais acompanha a transformação da cidade e acho que é quem mais pode contribuir para isso. Para este cenário, para esta paisagem urbana. Assim como o pixador tem seu papel importante nisso, de mostrar que tem alguma coisa errada lá, que tem direitos violados, que tem gente esquecida, que tem uma energia, que tem uma potência, que tem um vanguardismo que já está sendo percebido nas esferas mais cultas do universo da arte. Que tem uma potência ali que precisa ser ouvida. Talvez precise ainda de transformação, talvez precise ainda caminhar para um diálogo que converse não só com a elite da pixação porque a pixação infelizmente ainda é um pouco elitizada. É só para quem é, só para quem entende, só para quem tem a cultura, só para quem tem o acesso. Assim como a arte contemporânea põe aquelas abstrações no cubo branco. A pixação é só para poucos, só para os melhores, só para quem sabe, só para os mais "mais". Assim como a arte contemporânea em uma outra lógica. Talvez o grafiti tem esta função mediadora, de transitar nos dois universos, de perceber esta evolução da cidade. Então acho que tem muita contribuição aí para ser feita. Acho que as pessoas precisam ser ouvidas. Os prefeitos, os governantes precisam aprender este diálogo. Acho que todo mundo precisa se educar mais. Acho que a gente precisa mesmo explicitar estas diferenças, estes conflitos, estas fronteiras e acho que, aos poucos, a gente vai percebendo isso. E vamos ser menos indiferentes a isso. A pixação hoje é tão indiferente quanto um mendigo. A gente já não olha para o mendigo, passa, pula, salta, a pixação já virou isso. A pixação hoje já incomoda menos do que o grafiti. Porque ela já está posta. É um mal que já está posto e que a gente não pode fazer nada. Já o grafiti, como dialoga mais...Muitas vezes, o grafiti é apagado antes do que a pixação porque o grafiti por comunicar, ele tem ali um lado conservador que ainda briga com aquilo, tenta entender e discorda. Muitas vezes, a pixação já superou isso. É como o menino de rua...já está ali, esquecido, é uma merda, fede, ninguém, quer mas é inevitável. Não se pode fazer nada.
LET: QUEM VOCÊ ACHA QUE DEFENDE A LIBERDADE DE EXPRESSÃO NA ATUALIDADE?	~~***DG: Em todas as esferas.... (interrupção técnica – áudio não registrado).***~~ ***MN: Acho que quem está reparando nisso. Existem fóruns que estão discutindo isso, explicitando isso. A internet, a gente percebe***

	cada vez mais este poder ainda que exista assim...muitas coisas são tiradas. Então existe censura, existe aquela coisa da faixa etária, da classificação etária, existem várias coisas que estão aí. O próprio cinza, que também exerce seu papel. O cal cinza da prefeitura que apaga muita coisa também, porque o melhor é que seja apagado mesmo. Talvez o cinza seja a cor mais interessante para a cidade. Uma cor neutra, enfim. Então acho que precisa se pensar nisso. Quem defende este direito da expressão, esta liberdade de expressão é quem está fazendo, é quem está atuando. Então como eu disse, quem tem a legitimidade de quem repara. De quem está reparando, de quem está movendo, de que não está sendo indiferente, de quem está contribuindo e principalmente as pessoas que estão fazendo isso de uma maneira mais clara. Que conseguem garantir um diálogo. Porque acho que a cidade está muito carregada. A gente vive uma época de exacerbação da informação. Existe informação over para tudo quanto é lado. É cada vez mais difícil a gente discernir as coisas. Acho que a gente precisa mesmo de críticos, de gente, de artistas, de governantes, de comunicadores, que explicitam isso. Acho que são as pessoas que defendem. Existe sim esta repressão à liberdade de expressão, mas ela é cada vez mais démodé. Cada vez pega "mais mal" você reprimir alguma coisa. Acho que até para a pessoa mais conservadora tem deixado de fazer isso até mesmo para não se "queimar", digamos assim. Então super "pega mal" a pessoa vai ser tida com antiquada. Então até quem é conservador critica quem reprime a liberdade de expressão. Então, hoje, liberdade de expressão, qualquer um levanta esta bandeira. Viva a liberdade de expressão! (risos). Então está muito colocado isso assim mesmo. Acho então que a gente precisa mesmo, acho também que a liberdade de expressão é uma coisa inevitável. Acho que está dentro da gente. A gente precisa, de fato, gritar. Precisa exacerbar toda esta injustiça que existe. Acho que a liberdade de expressão tem que especialmente pensar nisso. Tem que priorizar isso, as injustiças, as disparidades, estas distâncias, a falta de acesso, acho que é isso que tem que ser posto. E acho que tem uma coisa que é o direito do outro também. A gente que lida com esta coisa de fazer de um jeito visceral. A gente precisa pensar também uma coisa, o que a gente precisa ver. O que a gente precisa ver? Que verdade é essa. Ver a cidade. É sito que a gente precisa. Então, o que a gente escolhe? Quem escolhe a cor da cidade? O que as pessoas buscam ver? O que as pessoas

FADE OUT	***precisam ver? Então sintetiza muito esta ideia de discutir isso. O que a gente quer ver? Que cor a gente quer para o nosso bairro? Que cor que a gente quer para a fachada das casas? Que tipo de propaganda é saudável para os filhos da gente? Então acho que a gente precisa discutir muito isso ainda. Talvez seja melhor o cinza. Talvez seja melhor a cidade limpa. Talvez não. Acho que estamos caminhando, acho que em uma cidade como São Paulo, em um país como o Brasil onde é forte a cultura da transgressão e onde se sente talvez como em poucos lugares do mundo tanta liberdade para fazer as coisas, onde se tem tanto o exercício de "um jeitinho" para fazer todas as coisas. Acho que talvez seja o lugar que talvez tenha mais a contribuir para questões deste tipo. Então eu acho que a gente é vanguarda, assim como a gente é vanguarda em expressões de rua, na propaganda...na liberdade de expressão, acho que a gente é o lugar, e certamente os artistas e os comunicadores aqui, é o que mais têm a contribuir para os próximos anos para questões como esta.***