**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

CESAR BARGO PEREZ

Documentário e Ficção:

**O registro audiovisual como recurso na pesquisa científica da
atualidade em Ciências da Comunicação**

FEVEREIRO DE 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Documentário e Ficção:

**O registro audiovisual como recurso na pesquisa científica da
atualidade em Ciências da Comunicação**

Cesar Bargo Perez
Orientadora: Dra. Maria Cristina Castilho Costa

Tese apresentada ao Departamento de
Comunicações e Artes da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em
Ciências da Comunicação

São Paulo

Fevereiro de 2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Este trabalho segue as normas do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (NAOLP), em vigor no Brasil desde 1 de janeiro de 2009.

Catálogo da publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Perez, Cesar Bargo

Documentário e Ficção: O registro audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciências da Comunicação / Cesar Bargo Perez – São Paulo: Perez, C. B., 2015.

250 p.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Castilho Costa

1. Ciências da Comunicação 2. Audiovisual 3. Ficção 4. Censura e Liberdade de Expressão I Costa, Maria Cristina Castilho II. Título.

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

A tese

Documentário e Ficção: O registro audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciências da Comunicação

elaborada por **Cesar Bargo Perez**

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora foi aceita pela Escola de Comunicações e Artes como requisito parcial à obtenção do título de
DOUTOR EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Data:
BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Castilho Costa

São Paulo, ____ de _____ de 2015.

Dedico este trabalho a
Avelino Bargo Rodriguez, meu pai,
por me ensinar pelo exemplo, pelo gesto e
por tudo aquilo que é dito sem palavras.

Agradeço, primeiramente e com especial destaque, a **Jacqueline Pithan dos Santos**, minha companheira, mulher, amiga, razão de meus sorrisos e maior impulsionadora de minhas realizações.

Agradeço também as minhas meninas, Bia (Beatriz Bargo) e Bibi (Beatriz Pithan), pela presença terna; a minha mãe, pelas preces diárias; e aos amigos-irmãos Fabio Mendes (também pela leitura), Claudinei Dias de Pauda, Claudia Monaci, Maria Fernanda Castanho, José Alberto Sarquis, Zeca Meira e Arnaldo Zanatta Jr. Vocês são minha rede de segurança na vida. Obrigado.

Academicamente, meus agradecimentos vão para minha estimada orientadora, Maria Cristina Castilho Costa, para os colegas pesquisadores do OBCOM, em particular para Caio Lamas, na edição e apoio; e Robeilton Moraes, com sua câmera e companheirismo nas sessões de gravação. Em uma nota final, agradeço a FAPESP, pelo fomento para execução do Projeto Video Box.

Perez, C. B. Documentário e Ficção: O registro audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciências da Comunicação [tese]. São Paulo:Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; 2015.

Resumo

Esta tese reflete em seu contexto gerador, um processo profissional contínuo aplicado à academia que se desenvolve com a aplicação de teorias fílmicas e oportunidades de captação e registro de imagens em depoimentos testemunhais. Valendo-se da experiência acumulada, este trabalho tem a intenção de evidenciar o registro audiovisual de cunho testemunhal como ferramenta-chave na pesquisa científica em Ciências da Comunicação da atualidade, mostrando o potencial de interação entre o pesquisador e seu público, entre o condutor da captação testemunhal, líder do processo de registro, e seu objeto de pesquisa, com todas as articulações e preceitos de ficcionalidade e atualização de discurso que a oportunidade audiovisual suscita na instância ao vivo. O trabalho explicita e detalha o Processo de tomada dessas entrevistas e os experimentos de contato público-pesquisador conduzidos em um período de dois anos para defender sua relevância e essencialidade na pesquisa em Ciências da Comunicação.

Palavras chave: Registro audiovisual, ficcionalidade, Video Box, Videoentrevistas

Perez, C. B. Documentary and Fiction: Audiovisual registration as a resource in nowadays scientific research in Communication Science [thesis]. São Paulo:Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; 2015.

Abstract

This thesis reflects, in its generating context, a continuous professional process applied to the Academia that develops with the application of filmic theories and opportunities for the registration and recording of images and testimonials. Backed by such accumulated work experience, this document has the purpose of evidencing the testimonial-style audiovisual record as a key tool in the scientific research in current Communication Sciences. The thesis wants to show the interaction potential between the researcher and his public, between the one conducting the testimonial, the leader of the process, and his subject, with all the articulations and precepts of fictionality and speech revision and updating that the audiovisual opportunity has raised in the live instance. The paper makes explicit and details the Process behind those interviews and the public-researcher experiments conducted within a time span of 2 years to defend its relevance and the essentiality in the research in Communication Sciences.

Keywords: Audiovisual record, fictionality, Video Box, Video-interviews

Lista de Ilustrações

Figura 01: Frente & Verso I (1983) e Frente & Verso II (1984).

Figura 02: Poemas Visuais – Montagem da Exposição na Biblioteca Municipal da cidade de Barretos, SP - 1984.

Figura 03: Um dos últimos trabalhos dessa fase. Significativo em tema e resultado.

Figura 04: Logotipo da Cinemateca. Criação de Argemiro Antunes, o Miro.

Figura 05: Maurice e Yu. Crédito da Foto: Biga Appes.

Figura 06: Casa de Câmera e Cadeia, edificação de 1836 que abrigou a Cinemateca de Santos na década de 1980.

Figura 07: *Frame* do vídeo-clipê “Porto da Perdição”. Gravação feita no Cais do Valongo, Santos.

Figura 08: Cantor argentino Lucky Luciano em imagem referencial do videoclipe e também capa do CD Casino Life.

Figura 09: Logotipo oficial do projeto “Olhares e Opiniões”, 2008.

Figura 10: Pôsteres dos curtas-metragens realizados durante o Projeto Olhares e Opiniões.

Figura 11: Logo da Produtora. Autora: Veridiana Paulella.

Figura 12: *Frame* do clipe de abertura do programa “Tá na Mesa”.

Figura 13: No barco na praia do Perequê, Guarujá, SP (Bloco 1, Ep. 1).

Figura 14: Rádio nordestina em Cubatão, SP (Bloco 2, Ep. 06).

Figura 15: Guia apresenta Paranapiacaba a Luciano (Bloco 1, Ep. 10).

Figura 16: Cena do vídeo “Vida com Parkinson”.

Figura 17: Metáfora do labirinto em “Entre o Corpo e a Alma”. *Frame* do vídeo.

Figura 18: Capa do DVD para o documentário.

Figura 19: Tela de abertura do Programa “Urbanidades” (2ª. Temporada, 2013).

Figura 20: Pôster do filme “Alma de Heróis”, 2012.

Figura 21: Cenas do Programa “Chefs da Cidade” (Ep. 01 – Guaiaó, Fevereiro de 2013).

Figura 22: Proposta de montagem hipertextual.

Figura 23: Irmã angolana, Fernanda Kuva, em depoimento para o COMDIAL.

Figura 24: Depoimento de Nila Alfonso Bargo em retificação narrativa.

Figura 25: Miroel Silveira, s.d. Acervo Cedoc/FUNARTE.

Figura 26: Chamada do Jornal do Brasil de 9/6/1978 atenta para o fim da censura prévia.

Figura 27: Arquivos dos processos de censura prévia. Fonte: AMS.

Figura 28: Detalhe de um dos volumes do Arquivo Miroel Silveira aberto. Fonte: AMS.

Figura 29: Frente da ficha: peça “Mártir do Calvário” (DDP0002), de Eduardo Garrido.

Figura 30: Verso da ficha: peça “Mártir do Calvário” (DDP0002), de Eduardo Garrido.

Figura 31: Teatro de sombras chinês. (Dois guerreiros; Qianlong Set; circa 1780 Fonte: Deutsches Ledermuseum, Offenbach (Alemanha).

Figura 32: Desenvolvimento ótico.

Figura 33: Câmera Escura.

Figura 34: *Flip Book*. Foto: Arquivo Pessoal.

Figura 35: Auguste e Louis Lumière.

Figura 36: “L’arrivee d’un train en gare”, 1895.

Figura 37: “Espirro de Ott” (fotograma).

Figura 38: Cinescópio aberto e fechado.

Figura 39: Fachada de uma sala de espetáculo onde havia Nickelodeons.

Figura 40: Modelo "Quadro" – Centrípeto.

Figura 41: Modelo "Vista" – Centrífugo.

Figura 42: Representação da montagem paralela. Com ela surge a ideia de suspense.

Figura 43: Cena de “Intolerância” (1916), cenários suntuosos inspirados em “Cabíria” (1914).

Figura 44: Representação dos nove planos usados na sintaxe cinematográfica contemporânea.

Figura 45 - Cartaz do filme “O Encouraçado Potemkin”.

Figura 46: Figura 46: Fotograma do filme “O Encouraçado Potemkin”, 1925.

Figura 47: *Frame* de “O Garoto”, 1921.

Figura 48: Cartaz de “O Triunfo da Vontade”, 1935.

Figura 49: Dziga Vertov com o irmão Mikhail Kaufman.

Figura 50: Cartaz americano do filme “O Homem da Câmera”, de Vertov, 1929.

Figura 51: Cartaz de “Eu, um negro”, 1958.

Figura 52: Capa do DVD de “Cabra marcado para morrer”.

Figura 53: “Edifício Master”, 2002.

Figura 54: “Jogo de Cena”, 2007. Cartaz de divulgação.

Figura 55. Manifestantes com celulares em punho: defesa audiovisual da verdade.

Figura 56: Roda de Deming (PDCA).

Figura 57: Tela de abertura, recorrente em todos os vídeos do projeto.

Figura 58: Mapa presente no Website do projeto indicando a rota das 121 entrevistas.

Figura 59: David Lynch na cena de apresentação do “Interview Project”.

- Figura 60: Cenas de um dos vídeos do “Interview Project”. Plano Conjunto de apresentação do personagem e Plano em Close na condução do registro. Aqui, o Episódio 22 de 121 – Joe Bratton (postado em 3 de agosto de 2009).
- Figura 61: Vista panorâmica de um dos lagos do Parque Ibirapuera.
- Figura 62: Foto da Marquise do Parque Ibirapuera e croqui para o projeto de Oscar Niemeyer de 1956.
- Figura 63: Operador de câmera, Robeiton Moraes e pesquisador Caio Lamas. Foto: Arquivo Pessoal.
- Figura 64: Entrevista com a fotógrafa Elisa Ferreira em três momentos do registro, mostrando a opção de edição em Primeiríssimo Plano, a introdução do cenário e indicação da ocupação do entrevistado e a inserção das entrevistas em *lettering*, para ocultar a fala do entrevistador.
- Figura 65: Exemplo de ficha com dados do entrevistado.
- Figura 66: Primeiríssimo Plano em entrevista com o artista plástico Elver Savietto.
- Figura 67: Cena do *Making of* das Videoentrevistas.
- Figura 68: Exemplo de plano geral introdutório.
- Figura 69: Plano fechado já no discurso do entrevistado.
- Figura 70: *Jump cut* clássico em sequência de “Acossado” de Jean-Luc Goddard, 1960.
- Figura 71: Exemplos de inserção das perguntas (*lettering*) no projeto.
- Figura 72: Marcelo Guimarães, 61 anos, brasileiro, advogado, militante de direitos humanos.
- Figura 73: Argemiro Antunes (Miro), 69 anos, brasileiro, cartunista, colaborador do Pasquim.
- Figura 74: Beatriz Rossi, 70 anos, argentina, artista plástica, professora universitária.
- Figura 75: José Alberto Sarquis, 61 anos, argentino, fotógrafo.
- Figura 76: Ademir Demarchi, 51 anos, brasileiro, escritor e Doutor em Literatura Brasileira.
- Figura 77: Elver João Savietto, 54 anos, brasileiro, escultor e professor universitário.
- Figura 78: Juracy da Silveira e Silva, 73 anos, brasileiro, pintor.
- Figura 79: Estudo de inserção de palavras-chave para criação de hiperlink no vídeo disponibilizado na *Web*.
- Figura 80: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.
- Figura 81: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.
- Figura 82: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.
- Figura 83: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.
- Figura 84: Primeiríssimo Plano em gravação na casa do entrevistado. Fotograma do vídeo.

Figura 85: “Raul Soares, um navio tatuado em nós” (Capa).

Figura 86: Cenas da produção e Making of das Videoentrevistas.

Figura 87: Exemplos de entrevista e posicionamento do entrevistador, aqui com o músico erudito e professor Gilberto Mendes em sua casa.

Figura 88: Centro de Memória do Circo (Logotipo).

Figura 89: Apresentação de Brasil Queirolo, o Pururuca, no Centro de Memória do Circo.

Figura 90: Palhaço Picolino (homenagem no Teatro Olido, dezembro de 2010).

Figura 91: Exemplos de cartelas de introdução dos vídeos, exemplos de inserção de perguntas e da montagem da entrevista feita com uso do *Chroma-key*.

Figura 92: *Frame* da entrevista com o palhaço Pururuca (Brasil Queirolo), filho do saudoso palhaço Torresmo.

Figura 93: Logotipo de identificação do experimento Video Box.

Figura 94: Cartaz de divulgação de “Parabolic People”, 1991.

Figura 95: Interior da Video Box.

Figura 96: Prof. Fernando Modesto, em *frame* da Video Box, mostrando sua escolha de enquadramento.

Figura 97: Sequência de montagem da primeira Video Box até a inserção da câmera. A última foto mostra o teste das luzes.

Figura 98: Video Box pronta para operação, instalada no saguão do prédio principal da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Figura 99: Sequência de comandos de luz no interior da intervenção. O microfone de captação é colocado acima da linha de corte do registro. Iluminação lateral usando o interior branco da cabine como rebatedor, completa a estrutura de captação.

Figura 100: Verso da carta com perguntas.

Figura 101: Exemplo de carta. Perguntas apresentadas em dois idiomas (Português e Inglês).

Figura 102: Cartaz com instruções iniciais afixado na parte externa da Video Box.

Figura 103: Detalhe da sequência de comandos de luz no interior da cabine.

Figura 104: Instruções internas para execução do depoimento.

Figura 105: *Flyer* promocional do experimento, distribuído pela equipe de 'recrutamento' de participantes.

Figura 106: *Frame* do depoimento de Ramiro Gonçalves.

Figura 107: Cartelas de Entrada e Saída do registro editado da Video Box.

Figura 108: Olhares ansiosos, um retoque no batom, a reação espontânea de surpresa ao ler a carta, e até mesmo um improvável *Selfie* no minuto que antecede a gravação.

Figura 109: Recepção do XXXV INTERCOM - 2012, Fortaleza, CE.

Figura 110: Processo de montagem da Video Box no INTERCOM - 2012, Fortaleza, CE.

Figura 111: Aspecto interno da Video Box com destaque para a iluminação, desta vez direta, com difusores em papel vegetal.

Figura 112: Pesquisador controlando o registro com câmera DSLR.

Figura 113: Na esquerda, a iluminação acesa. Destaque para as lâmpadas na lateral e não mais sobre o *frame*. Na direita, cartas plastificadas preparadas para a segunda experiência.

Figura 114: Imagens da Video Box com um registro em andamento.

Figura 115: Cartaz de instruções da Video Box no Intercom.

Figura 116: Pesquisador anotando os dados da pergunta escolhida para controle estatístico.

Figura 117: Quatro registros feitos na segunda experimentação. O fundo em madeira crua cria atmosfera mais natural para os registros. A pouca distância entre fundo e câmera também força enquadramentos mais fechados.

Figura 118: À esquerda, o cordelista Paulo de Tarso Bezerra e, à direita, o repentista Zé Maria de Fortaleza. Dois depoimentos inusitados dão cor especial à amostragem de registros da segunda experimentação.

Figura 119: Microfone direcional.

Figura 120: *Frame* do depoimento de Zé Maria de Fortaleza

Figura 121: *Frame* do depoimento de Paulo de Tarso

Figura 122: Programa “Boas Histórias”. Registro do homem comum (entrevista com a Sra. Lúcia de Azevedo Gouveia).

Figura 123: Tela de entrada da Video Box Virtual (versão para a *Web*).

Figura 124: Tela de introdução à Video Box Virtual (versão para a *Web*).

Figura 125: Tela de Instruções de Uso para a Video Box Virtual (versão para a *Web*).

Figura 126: Tela inicial de aplicação da pesquisa (versão para a *Web*).

Figura 127: Exemplo de escolha na aplicação da pesquisa (versão para a *Web*).

Figura 128: Processo de gravação do registro.

Figura 129: Revisão da captação antes do envio.

Figura 130: Página com termo de cessão de direitos de imagem e áudio.

Figura 131: Página de agradecimento pela participação

Figura 132: Exemplo de localização de imagem no One Drive.

Lista de Siglas e Abreviações

AMS	Arquivo Miroel Silveira
CAC	Departamento de Artes Cênicas
CEDOC	Centro de Documentação e Biblioteca
COMDIAL	Comitê de Diálogo para a Sustentabilidade do Litoral Norte
CONFIBERCOM	Confederação Ibero-Americana das Associações Científicas e Acadêmicas de Comunicação
DDP	Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo
DSLR	Digital Single-Lens Reflex
ECA	Escola de Comunicações e Artes
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FAUS	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos
FBI	Federal Bureau of Investigation
FECH	Fundamentos da Educação e Comunicação Humana
GLBT	Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transexuais
GPAMS	Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira
IMES	Instituto Municipal de Ensino Superior
INTERCOM	Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
NPCC	Núcleo de Pesquisa em Censura e Liberdade de Expressão
NUPA	Núcleo de Produção Audiovisual
OBCOM	Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura
ONG	Organização Não Governamental
P.D.C.A.	Plan, Do, Check, Act
ROI	Return over Investment [Retorno sobre investimento]
TGI	Trabalho de Graduação Institucional
USP	Universidade de São Paulo

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1: Memórias Qualitativas	6
Arquitetura e Poesia	7
Mitos, histórias e imagens	11
A descoberta do cinema	13
Produção audiovisual: Entre a ficção e o documentário	16
Dissertação de Mestrado	28
Videoentrevistas e outros experimentos.....	31
O discurso oral mediado.....	32
Capítulo 2: Estudando a Censura e a Liberdade de Expressão	36
Arquivo Miroel Silveira	38
Pesquisas no arquivo	41
Entendendo a censura.....	44
Capítulo 3: Audiovisual - uma breve história referencial.....	52
Pré-cinema.....	54
O surgimento do cinema	57
Thomas Edison e sua patente	60
Uma sintaxe narrativa.....	63
Anos 1920, som e melodrama	68
Um recorte no gênero dominante	71
O gênero Documentário	74
Eduardo Coutinho	78
Jogo de Cena	80
Outros caminhos não trilhados	82
Capítulo 4: Uma metodologia para Pesquisa <i>in Progress</i>	85
A apropriação da imagem técnica	86
A imagem na Pesquisa Científica.....	89
O caminho do detetive	90
Uma visão antropológica.....	93
Abordagem Conversacional	97
Melhoria contínua (Kaizen)	99
P.D.C.A. (Plan, Do, Check, Act).....	102
Aplicação nos temas de interesse	104
A busca por um Processo	105

Um mapa a seguir.....	106
Capítulo 5: Videoentrevistas - Um projeto em dois momentos	107
Um tema de interesse	110
O conceito para o registro das Videoentrevistas	111
A escolha do local para a primeira intervenção	113
Trabalho em equipe.....	115
Equipamento	116
As perguntas.....	116
A edição	118
Avaliação do experimento no Parque Ibirapuera	121
Sobre a escolha do local.....	121
Sobre a postura diante da câmera.....	122
Sobre a aplicação das perguntas.....	123
Sobre a ficcionalidade	123
Segunda rodada de Videoentrevistas: O testemunho referencial	123
Preparação e agendamento	125
Os entrevistados	126
Sobre as mudanças na gravação e edição.....	128
Palavras em destaque	128
Linguagem hipertextual e segunda leitura.....	129
Mais uma diária.....	130
Os entrevistados	132
Entrevistas mais longas	133
Condução da entrevista	134
Avaliação das Videoentrevistas em Santos	135
Sobre a postura diante da câmera.....	137
Sobre a aplicação das perguntas.....	138
Sobre a ficcionalidade	138
Terceira instância do projeto Videoentrevistas: O mundo do Circo	139
Mudanças e incrementos	140
Outras videoentrevistas	142
Novo momento.....	142
Capítulo 6: Sozinho diante da câmera.....	144
A Video Box	146
O conceito	147
A montagem.....	150

Perguntas constantes nos cartões da Video Box	153
Instruções para utilização da Video Box.....	155
Divulgação	157
Análise do experimento.....	158
A edição	159
A câmera secreta	160
Segunda Video Box: Fortaleza, Ceará	162
A montagem	162
Instruções de operação	166
As perguntas.....	166
Análise dos resultados da segunda experimentação.....	168
P.D.C.A - Melhorias identificadas	169
O espaço interno.....	169
A estrutura interna de captação	170
Oportunidade para o inusitado	171
Caminhos a seguir	173
Capítulo 7: Considerações e conclusões sobre o processo.....	175
Considerações sobre a aplicação dos experimentos	177
A imparcialidade possível da câmera.....	178
A ficção e a realidade na ótica da narrativa individual contextualizada	178
A transcrição do material	179
A Web como ponto de convergência para os processos de registro	180
Desenvolvimento da Pesquisa <i>in Progress</i>	180
Referências: Bibliografia e Filmografia	183
Bibliografia	184
Filmografia.....	189
Apêndice: Video Box virtual - A apologia do Selfie	191
Proposta de virtualização da Video Box	192
Objetivo geral.....	193
Objetivo específico.....	193
Tela de apresentação	194
Procedimento.....	195
A gravação	196
O Website.....	199
Comparação possível entre a Video Box real e a virtual	200
Ambiente viciado X Ambiente livre	200

Ilusão de controle X Controle real	201
Captação única X Repetibilidade	201
Isolamento confessional ilusório X Isolamento opcional real.....	202
Alcance limitado em um determinado <i>Timeframe</i> X Alcance ilimitado	202
Equipe presencial X Equipe à distância	203
Custos de implantação altos X Implantação virtual	203
Anexos	204
Anexo 1: Videoentrevistas (Transcrições dos registros no Parque Ibirapuera).....	205
Adolfo Gouveia	205
Elisa Ferreira	207
Gilmario do Nascimento	210
Anexo 2: Videoentrevistas (Transcrições dos registros em Santos)	212
Videoentrevista referencial 01: José Alberto Sarquis	212
Videoentrevista referencial 02: Marcelo Guimarães.....	216
Videoentrevista referencial 03: Beatriz Rota Rossi	220
Anexo 3: Video Box I (Transcrições)	223
Ricardo Covaleski	223
Ismar de Oliveira Soares	224
Claudia Mogadouro.....	225
Anexo 4: Video Box II (Transcrições).....	226
Hamlet Victor Oliveira Ribeiro.....	226
João Carlos Bento Filho	228
Anexo 5: Folha de Controle de Respondentes (Video Box, CE)	230
Anexo 6:Modelo de Termo de Sessão de Direitos de Imagem e Som	231
Anexo 7: Mind Map	232

Introdução

Introdução

Na atualidade, dadas as transformações na sociedade ao longo do século XX e o desenvolvimento da pesquisa acadêmica em suas décadas finais, bem como nos primeiros 14 anos deste novo século, barreiras disciplinares se desmancham e há um convívio de alto grau com a complexidade e a interdisciplinaridade em temas e projetos empreendidos. Via de regra, nos deparamos com a constante integração de campos do saber, áreas e objetos de estudo. A convergência de abordagens e o uso de instrumentais teóricos se faz urgente onde o olhar único não consegue mais abranger a complexidade da pesquisa em questão.

Esta tese traz essa característica interdisciplinar, partindo de uma contextualização temática, com a descrição das forças e elementos que a estruturam, para incorporar uma série de elementos metodológicos que se originam fora da seara acadêmica, incluindo técnicas aplicadas de gestão de projetos e práticas de registro audiovisual, para descrever, em sua sequência, uma série de experimentos formatados para captar opiniões e discursos sobre um tema de interesse: Censura e Liberdade de Expressão.

O primeiro capítulo é excepcionalmente escrito em estilo memorial, justificando-se na necessidade de qualificar um egresso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com carreira profissional construída na área de audiovisual, como apto a empreender as análises e criar os processos que compõem esta tese. Abre-se uma janela sobre percepções que se consolidam no desenvolvimento posterior deste trabalho.

O tema que dá sustentação ao processo de avaliação, desenvolvimento e aplicação contínua do audiovisual da forma aqui detalhada é derivado de ações empreendidas em seu espaço fundador, o Arquivo Miroel Silveira (AMS), dentro da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP); e nos grupos de pesquisadores que ali desenvolvem suas linhas de pesquisa, tanto no Núcleo de Pesquisa em Censura e Liberdade de Expressão (NPCC), de 2009 a 2012, quanto no Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM), de 2012 até os dias de hoje. Muito foi feito em 14 anos de história, em termos de análise e resgate da memória da censura no país. É nesse espaço que nasceu a intenção de pesquisar, a partir do registro audiovisual de cunho documentário, a ficcionalidade do discurso, as formas e condições como ela se instaura em um ambiente mediado pela câmera, enquanto realizando, paralelamente, um mapeando da opinião pública sobre um tema de interesse do grupo: a Censura e, em um segundo momento, sua contrapartida,

a Liberdade de Expressão. Um histórico do processo que vai da criação do Arquivo Miroel Silveira (AMS) até as linhas de pesquisa atuais do OBCOM compõe o conteúdo do Capítulo 2.

No Capítulo 3, uma breve história da representação audiovisual, contextualizando sua relevância e desenvolvimento como meio de registro da realidade, bem como sua incorporação no cotidiano do século XXI, em um mundo onde *smartphones* e *tablets* são transformados em poderosos instrumentos de comunicação, com as redes sociais e a *internet* atuando como complemento da cadeia de produção de peças e registros audiovisuais. O capítulo indica a adequação do uso do meio audiovisual nas ações dentro do Arquivo Miroel Silveira. Além de apresentar o veículo de representação e suporte às experimentações documentárias aqui propostas, introduz a busca expressa por um formato que atenda às demandas de precisão de registro e eficácia na conversão de ideias do indivíduo entrevistado para o espectador. No capítulo, investigam-se os elementos de suporte à criação das peças audiovisuais documentárias, com ênfase na roteirização e captação de entrevistas, considerando o elemento humano e técnicas compromissadas com um registro que considera a questão da mediação da câmera, trazida à tona a partir de um levantamento da evolução natural do campo fílmico, dos longínquos e básicos conceitos de “vista” e “quadro” do início da história do cinema, passando pela sintaxe de Griffith, a conceituação de planos de Eisenstein e certamente considerando o *Cinema Verité* e o Cinema Direto da década de 1960, tributários diretos dos documentários do brasileiro Eduardo Coutinho e de uma das linhas de registro de entrevistas que baliza a produção documental do fim do século XX e início do século XXI. Nesse contexto, a tese discorre sobre o método usado por Eduardo Coutinho nas conversas-entrevistas que orientam seu conjunto de peças documentárias. A aproximação com a produção do cineasta se dá ainda na caracterização de seus grupos de interesse, de forma análoga a dos experimentos aqui descritos, na escolha de um público para registro temático e como os envolvidos se inter-relacionam,

Como mencionado em artigo sobre o documentarista,

Podemos entrever alguma comunidade entre os entrevistados de cada um dos filmes de Eduardo Coutinho. Ainda que frequentemente não se conheçam, os personagens são amarrados pela coabitação de uma geografia, pelo exercício de um mesmo trabalho ou pela coparticipação em acontecimentos pregressos (FROCHTENGARTEN, 2009:125).

De fato, a análise do corpo da obra de Coutinho, desde “Cabra Marcado para Morrer”¹, quando usa do elemento humano e de uma abordagem comprometida com o que chama de

¹ CABRA Marcado para Morrer, Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. DVD (119 min.), son., p&b / cor.

discurso da verdade e desenvolve uma evolução prática crescente até seu último filme, “As Canções”², sugere um caminho viável e atraente para a abordagem em registros calcados em entrevistas presenciais em projetos de pesquisa.

A tese prossegue com um pequeno estudo, no Capítulo 4, sobre a imagem na pesquisa qualitativa contemporânea - uma forma de promover a convergência dos capítulos anteriores e preparar a tese para a efetiva apresentação da parte empírica a partir de um conjunto de abordagens metodológicas.

Além das migrações no campo do saber, também a metodologia científica se transforma, sendo possível falar hoje em pesquisa *in progress*. No campo da produção audiovisual, como área de interesse deste trabalho, convivemos com a migração, convergência e, por vezes, fusão de gêneros, formas narrativas e estéticas. Este capítulo busca ser uma contribuição para essa discussão - como gêneros audiovisuais, áreas do saber e mecanismos de pesquisa convergem, tornando necessária a atualização em termos de metodologia, análise e reflexão teórica.

O capítulo introduz o conjunto de técnicas e métodos transdisciplinares adotados para aplicação, condução e gestão do projeto, aprimorando seu desenvolvimento a cada nova experimentação, gerando análises consubstanciadas pelo próprio avanço da tese.

No Capítulo 5, a descrição detalhada dos experimentos práticos que compõem a base do trabalho, cobrindo um *span* de aplicação de quatro anos, ao longo dos quais se dá a criação de um Processo de abordagem do indivíduo, desde o planejamento do registro, pautado pela criação de um método, que se consolida nas diversas aplicações em sessões de registro, edição e divulgação em foro público do material. São experimentações que servem de base para as análises e conclusões da tese. Inicialmente, uma configuração para registro da sessão inicial de registros, denominada Videoentrevistas, que resulta em uma primeira experimentação, revisada e transformada posteriormente em nova fórmula com mais duas aplicações empíricas.

Na segunda fase da parte empírica, o Capítulo 6 - uma avaliação tipicamente qualitativa da opinião pública em mais duas instâncias de experimentações de registros (*Video Box I e II*) e sua subsequente análise, algumas questões relevantes de representação, narrativa e ficcionalização do discurso fazem-se presentes e orientam este trabalho.

Por fim, o Capítulo 7, de conclusão desta tese. Dentro de seu caráter de trabalho *in progress*, a tese tece considerações atualizadas que pretendem servir de subsídio à investigação das representações ficcionais do discurso e da realidade representada no processo de registro

² AS CANÇÕES, Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2011. DVD (90 min.), son. cor.

documentário, considerando uma análise crítica da intervenção do autor e condutor de entrevistas, ou mesmo sua omissão, no caso de experimentações autônomas sem sua presença. Oportunamente, considera-se um formato de captação menos interveniente, bem com a edição das peças audiovisuais dele resultantes. Um dos objetivos é encontrar uma solução que, em sua predisposição documentária, traga uma linguagem compatível com os veículos de divulgação de nosso tempo e se apresente como elemento de facilitação da interpretação audiovisual dos referidos testemunhos. Tal discussão, oportunamente, considera parâmetros de um formato de registro audiovisual que pode ser aplicado na pesquisa qualitativa acadêmica da atualidade. Uma proposta para tal formato é apresentada em capítulo adicional, aqui incluído como Apêndice.

Por fim, é importante salientar que embora o conjunto de experimentações que compõem o material de estudo, a saber, os registros dos Projetos Videoentrevistas e *Video box I e II*, possa resultar em material rico de conteúdo, que certamente contemplaria a elaboração de um efetivo filme documentário, não cabe a este trabalho enveredar-se pela roteirização ou efetiva sugestão de formatação para tal peça audiovisual documentária. Esta pesquisa se atém aos aspectos primários de registro e otimização da oportunidade audiovisual com o viés de sua utilização e validade enquanto ferramenta na pesquisa acadêmica atual em Ciências da Comunicação. Há, no entanto, o reconhecimento de um engajamento inerente ao tema, que vincula o registro audiovisual documentário ao potencial uso dessas imagens para a produção de uma peça maior.

Capítulo 1: Memórias Qualitativas

Capítulo 1: Memórias Qualitativas

“Penny lane, there is a barber showing photographs of every head he’s had the pleasure to have known, and all the people that come and go, stop and say hello.

*On the corner is a banker with a motor car.
The little children laugh at him behind his back,
and the banker never wears a mac in the pouring rain.
Very strange*

*Penny lane is in my ears and in my eyes.
There, beneath the blue suburban skies,
I sit and meanwhile back...³”*

Paul McCartney⁴

Tenho um roteiro que se fundamenta no que é sensível, enquanto propõe a busca de um olhar epistemológico sobre os objetos propostos nesta tese. O quão adequado mostra-se esse roteiro, passa pela apresentação dos caminhos que me impeliram a esta empreitada, com todo o apelo de quem tenta operar em um nível lúcido de sensibilidade e aqui expressa a formação e os desvios, atalhos e paradas estratégicas que resultam em minha produção.

Arquitetura e Poesia

O ano de 1980 traz a morte de um ídolo de minha adolescência, com seus sonhos de um mundo equânime no contraste com a leitura sensorial de uma rua de sua infância, com cores, cheiros e sons que me faziam pensar que éramos todos próximos. Aos 17 anos, em um bairro pobre da região do ABC paulista, naquele mesmo ano, com o eclodir do movimento operário e a ascensão dos sindicatos, um jovem técnico em eletrotécnica se surpreende frente à irracionalidade dos movimentos sociais e frente à forma como a razão se mistura com a crueza da cidade veloz.

³ Tradução livre do trecho: “Penny Lane, há um barbeiro mostrando fotografias de todas as pessoas que teve o prazer de conhecer, e todas as pessoas que passam, param e dizem olá. Na esquina, está um banqueiro com seu carrão. As crianças riem dele pelas costas, e o banqueiro nunca usa uma capa mesmo quando chove pesado. Muito estranho. Penny Lane está em meus ouvidos e em meus olhos. Ali, sob os céus azuis do subúrbio, me sento e enquanto isso...”

⁴ Penny Lane, música lançada em single do álbum *Magical Mystery Tour* dos The Beatles em 1967. Escrita por Paul McCartney refere-se a uma prosaica rua na cidade de Liverpool. A letra fala sobre coisas e pessoas do lugar que foi bastante marcante na vida dos Beatles, principalmente de John Lennon. O trecho traz uma descrição imagética do local, que se repete nas demais estrofes (aqui não copiadas) e se consolida com o refrão que reforça a essência multissensorial dessa memória espacial urbana.

No ano seguinte, ingresso no curso de Sociologia no Instituto Municipal de Ensino Superior (IMES), na cidade de São Caetano do Sul, atual Universidade Municipal de São Caetano, onde percebo uma necessidade premente de entender, não apenas o ser humano, mas o ambiente que dá suporte a seu cotidiano, suas inter-relações e histórias.

No ensino médio, a vocação para histórias se manifestara quando, incentivado por um professor de artes, produzia desenfreadamente poemas, contos, críticas de filmes que havia acabado de assistir, textos para o jornal da escola, enfim, toda e qualquer forma de expressão escrita. Contava ainda com um viés familiar, uma vontade herdada do fato de ser filho e neto de espanhóis e ter vívida a lembrança de noites intensas de atividades, onde histórias orais, pautadas pela memória da terra distante, da guerra avassaladora e da interrupção de sonhos em sua terra natal, entretinham aquele jovem apaixonado por sua família. Meu avô expressava seu amor à pátria em poemas épicos declamados ao jantar em longas rimas que soavam tremendamente musicais quando expressadas em espanhol castiço, com uma sonoridade que prevalecia frente ao entendimento sofrível que aquele jovem tinha do idioma paterno. Em retrospectiva, reconheço a importância formal dos elementos estruturantes do discurso oral, a apresentação pensada, a criação do narrador-personagem, a entonação escolhida e pontuada na sonoridade, a emoção da leitura e, sobretudo, a paixão que se calca no conteúdo do discurso.

Reconheço que eu carecia, no entanto, de referências, autores, conhecimento temático, entender a influência impactante de imagens e sua carga significativa, como quando escuto *Penny Lane*, cuja letra, anos depois, abriria meu trabalho de conclusão do curso de Arquitetura e Urbanismo. Meu TGI⁵ abordou a preservação de um bairro centenário da cidade de Santos, a Vila Mathias, a partir da leitura visual de seus elementos de suporte sensorial, uma leitura semiótica do espaço urbano. Imagens e histórias.

Além dos movimentos operários, dos quais absorbo uma crescente curiosidade humanista sobre o discurso do indivíduo, a leitura de clássicos da literatura e a poesia vão revelando um horizonte possível.

“Você precisa de um método.” Disse-me em uma conversa marcante, o jornalista e escritor Alberto Beuttenmüller⁶, em visita a sua sala na sucursal paulistana do Jornal do Brasil

⁵ TGI: Trabalho de Graduação Interdisciplinar – nome dado ao trabalho de conclusão dos cursos de arquitetura e urbanismo da Universidade Católica de Santos na década de 1980.

⁶ Alberto Beuttenmüller é poeta, jornalista, ensaísta e crítico de arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, com quatro livros de arte editados, da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da União Brasileira de Escritores. Trabalhou em diversos órgãos de imprensa: A Gazeta, O Estado de São Paulo, Jornal do

no verão de 1979. Lembro-me de deixar, com o “também” poeta, um bloco com diversos textos para avaliação e, um mês depois, ao retornar, ver daquela figura paterna, meus textos, invariavelmente e com a honestidade que merece toda a crítica, serem analiticamente destroçados. Era a certeza que precisava me reinventar, ordenar o pensamento metodologicamente para crescer como autor, calcando minha produção poética em um processo que lhe conferisse consistência.

Alguns textos, no entanto, ainda que construtivamente fracos, traziam uma cor, um quê de alusão cinematográfica que além de instigar o avanço em uma direção possível, traziam em si, uma linguagem humanista, paradoxalmente exata e crua. Ciente de que a sociologia não atenderia a meu desejo de conhecer a cidade, ingresso no curso de Arquitetura e Urbanismo, quase ao mesmo tempo em que descubro o trabalho dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e do saudoso teórico da comunicação, poeta e ensaísta Décio Pignatari.

“O sonho é maior que a poesia.” (PEREZ, 1982, p. 2). Essa conclusão reflete a procura no início da década de 1980 de uma forma narrativa que, vinda da literatura, remetesse a uma experiência mais abrangente. Entre 1981 e 1986, enquanto cursando a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos (FAUS)⁷, ensaiava essa forma de expressão através de elementos gráficos. A experiência resultou em dois livros de poesia⁸. Simultaneamente, influenciado pelo movimento concreto dos irmãos Campos e pelo trabalho de Pignatari em seus estudos de semiótica, surge em minha poesia, um novo viés em que propunha balizar minha produção pela referência concretista enquanto entendendo o que Stéphane Mallarmé⁹, em sua aparente loucura significativa, indicava; e o que Charles Peirce¹⁰, em seus estudos sobre semiótica, queria explicar.

Brasil, Fatos, além de ter colaborado por 13 anos na revista Visão, como colunista de Artes Visuais. Foi professor convidado da Universidade de Campinas (Unicamp), onde deu aulas de História da Arte Brasileira e Estética.

⁷ A FAUS é hoje simplesmente conhecida como a Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Santos. No final da década de 1970 e nos anos seguintes, no entanto, a referência feita no nome a sua irmã FAU USP era válida já que compartilhavam muitos de seus professores. Esses mestres buscavam na Baixada Santista um espaço mais livre e distante das forças repressoras da ditadura. Nomes como Rui Otake, Odileia Toscano, Sergio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Jorge Caron, Cristiano Mascaro e convidados frequentes como Lina Bo Bardi e Villanova Artigas faziam da FAU Santos um centro de excelência nas discussões sobre Arquitetura e Urbanismo da época, bem como arte e cultura em geral.

⁸ Frente & Verso I, 1983; Frente & Verso II, 1984.

⁹ O poeta e crítico literário francês, Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) promoveu uma renovação da poesia na segunda metade do século XIX. Ele se utilizava dos símbolos para expressar a verdade através da sugestão, mais que da narração.

¹⁰ Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), foi um filósofo, cientista e matemático americano.

Figura 01: Frente & Verso I (1983) e Frente & Verso II (1984).

A exposição a um volume crescente de informação ao longo desses anos de universidade começa a impelir uma velocidade de leitura em mim que acaba por se refletir no que seria minha primeira mostra solo de instalações poéticas. Chamava-as de “Poemas Visuais¹¹”, uma primeira tentativa de abandonar a leitura bidimensional. Textos impressos em um suporte de cartão e papel vegetal, com iluminação natural em painéis suspensos, brincavam com palavras em uma profusão de jogos semânticos que, na convergência de significados propostos, multiplicavam suas interpretações.

Figura 02: Poemas Visuais – Montagem da Exposição na Biblioteca Municipal da cidade de Barretos, SP, 1984.

Pouco a pouco, desenvolvo um método estruturado de criação poética ao mesmo tempo em que me reconheço um “arquiteto conceitual”, como pontuado pelo mestre e orientador de meu trabalho de graduação, o arquiteto Jorge Caron¹². É na arquitetura e na sua premissa

¹¹ Exposição na cidade de Barretos, São Paulo, 1982 como parte de evento de inauguração da Biblioteca Pública Municipal Affonso de E. Taunay.

¹² O arquiteto e professor da FAU, Jorge Caron (1936/2006) atuou como arquiteto, urbanista, paisagista, designer, cenógrafo, cineasta, educador e agitador cultural.

fundadora de assentamento espacial que aprendo a planejar a espacialidade de meus planos e projetos, estruturando de forma sensível minha produção.

Cito meu mestre:

O arquiteto é um homem da cultura de seu tempo e de sua cidade, lugar de pensar. Sullivan é Chicago que cresce e se renova em um quadro de democracia romântica. Le Corbusier é a Paris cartesiana, iluminada pela indústria e pela guerra. No pós-guerra, no lirismo das promessas de paz, ele expressa Ronchamps. Cada cidade, por sua vez, estabelece no quadro amplo da cultura de uma nação uma forma própria de expressar-se. Reconhecemos a origem pelo canto da fala e pela estrutura de expressão. E o arquiteto se expressa nesse sotaque urbano, por mais universais e abstratos que sejam seus meios, sensível, ainda, as sutis mudanças desse sotaque. (CARON, 1995 apud RUGGIERO, 2006, p. 7)

Em 1983, após participar como debatedor da II Semana de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos, três anos depois reconhecida como Universidade Católica de Santos, escrevo o “Manifesto de Arte-nativa” (PEREZ, 1983:4), um exercício criativo de narrativa poética. A escolha de palavras-chave em um texto cifrado, que migrava para uma construção concreta, buscava explicar o momento cultural, social e da arquitetura que vivenciava. Na ocasião, declaro entender que a poesia havia de morrer pela pintura e dela, com a velocidade dos tempos de então, era preciso chegar ao Cinema¹³. Essa era, a meu ver, a forma mais eficiente de traduzir os sentimentos de uma história e resgatar dela a oralidade precursora de sua força mítica.

Roland Barthes (1982:20) afirma, “o mito é uma fala”. Entende Barthes, entretanto, que se trata de uma generalização:

Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem.

Mitos, histórias & imagens

Alguns anos mais tarde, arquiteto formado, ainda que buscasse expressar na arquitetura civil uma tradução clara de minha intenção de converter conteúdo em forma, deparo-me com a dificuldade socioeconômica dos anos 1990 e as limitações da arquitetura como veículo para satisfazer a expressão dos conceitos construídos na academia. Continuando minha investigação em poesia concreta e aprofundando meu desejo de expressar, em forma, o conteúdo significante

¹³ O uso do termo Cinema, após anos de pesquisa e prática audiovisual, pode soar equivocado ou limitante, mas reflete em grau e cor a percepção que tinha na época, exortando a produção audiovisual como caminho a seguir em seu veículo mais famoso e mítico.

de minha narrativa, uma das razões para a carreira em arquitetura, invisto na prosa. Tento provar que a supressão de elementos da estrutura narrativa e da sintaxe tradicional em prol de uma linguagem pré-visual, fazendo uso de palavras imagéticas, criaria um formato eficaz, aplicável à narrativa de histórias do homem comum.

Sempre me interessei por essas histórias. Oportunamente na região do ABC paulista dos anos 1970, encontrava-me entre os que faziam a história. Entendia que ela era escrita por homens comuns e sentia-se bem entre eles, deliciava-me ao ver como a verdade se construía na repetição oral de valores e crenças aplicadas ao discurso quase catequético com que expressavam seu entendimento da sociedade que contemplavam e queriam mudar.

Daniel Wallace, autor do romance “Big Fish: A Novel of Mythic Proportions” e do roteiro para o filme homônimo “Big Fish” / “Peixe Grande”¹⁴, expressa essa característica imortalizante da repetição narrativa na cartela final do filme: “Um homem conta suas histórias tantas vezes, que acaba por se tornar as histórias que conta. Elas continuam vivas após sua morte. E é desse modo que ele se torna imortal”.

A utilização de um método de planejamento de cunho intrinsecamente arquitetônico serviu de estímulo e subsídio para o desenvolvimento de minha narrativa escrita. O foco concretista de minha formação, agregado à experiência de alguns anos com o idioma estrangeiro, inicialmente como professor e aos poucos, seguindo a referência icônica de Haroldo de Campos, como tradutor, levou-me a um *deadlock* – uma situação limite de expressão. Tal dilema não se apresentava como um possível bloqueio temporário, mas sim, infelizmente, como triste fim de linha. Aos poucos, contemplava com clareza a ideia da poesia que cede à pintura. Meu registro textual, em sua evolução para uma representação gráfica que prevalecia e complementava o uso planejado de palavras como veículo semântico individualizado, não me bastava. Em uma época anterior à introdução do sistema Windows, dos processadores de texto e seus milhares de fontes, eu, diante de um catálogo fotocopiado de letras (fontes) para projetos gráficos, via uma dificuldade crescente no uso dessas letras como peça estrutural. Assim, durante uma dessas sessões de trabalho, em meio à redação de uma frase, em uma releitura de

Figura 01: Um dos últimos trabalhos dessa fase. Significativo em tema e resultado.

¹⁴ PEIXE Grande, EUA, 2003. DVD (125min), son., color.

texto que havia ficado no forno¹⁵ por alguns meses, decidi “desenhar uma ideia”. A incapacidade da escrita e de todo o repertório vocabular a que poderia recorrer em satisfazer minhas emoções fizeram com que essa representação gráfica se fizesse necessária, embora demasiadamente incipiente para transmitir minha visão. Era novamente hora de investir em alternativas. Recorro à tradução como prática de registro de histórias.

O processo tradutório me permitia pesquisar como converter pensamentos estrangeiros para o nosso idioma¹⁶, como traduzir aspectos culturais e formas de pensar. O trabalho que assumo como tradutor e intérprete mostra-se um desafio cuja convergência com a jornada acadêmica somente se revelaria alguns anos depois.

A descoberta do cinema

Santos, cidade que passo a adotar como residência a partir de 1984, na fase final de meu curso de Arquitetura e Urbanismo, oferecia uma série de opções em salas de cinema. Eram todos cinemas de rua, espaços com 500 lugares ou mais¹⁷, onde a celebração da expressão audiovisual se fazia manifesta na reação e contaminação sensível da audiência com o poder das imagens.

Figura 04: Logotipo da Cinemateca.
Criação de Argemiro Antunes, o Miro.

Minha curiosidade e consequente atração para o cinema me levam a descobrir a Cinemateca de Santos¹⁸. No processo, conheço Maurice Legeard¹⁹, cineasta anarquista francês que escolheu o Brasil como terra a ser

¹⁵ Seguindo uma tradição que me havia sido passada por meu avô e compactuada com poetas que admirava na região do ABC, dava o nome de “forno” a uma caixa, adequadamente decorada, que recebia os textos recém-escritos que ainda tinham em si uma carga muito grande de emoção, para que decantassem e fossem esquecidos. Tempos mais tarde, frios e desprovidos de uma relação afetiva com o autor, eram trabalhados e apresentados como texto acabado.

¹⁶ Hoje, tal processo de adaptação vocabular e sintática ao país de destino recebe o nome de Localização. O termo e sua aplicação é comum no universo de videogames e mesmo na legendagem de filmes e programas para a TV.

¹⁷ O antigo Cine Caiçara, por exemplo, localizado na Av. Conselheiro Nébias, 849, bairro do Boqueirão a uma quadra da praia, na mesma avenida da FAU Santos, comportava 1800 pessoas. O maior cinema de uma cidade que já deteve o título de cidade com o maior número de salas de exibição do país.

¹⁸ Criada na cidade de Santos em 1981, pelo cineasta Maurice Legeard. Hoje, o acervo é mantido por sua família, com a coordenação de sua filha, Patrícia, e apoio da Secretaria de Cultura da Cidade. Situa-se na Rua Ministro Xavier de Toledo, 42, no bairro do Campo Grande.

¹⁹ Maurice Legeard (Lyon, 1925; Santos, 1997) foi o fundador em 1948 do Clube de Cinema de Santos e, em 1981, da Cinemateca de Santos. Ator de teatro e cinema, além de cineasta alternativo, são deles as únicas imagens em filme da poetisa Patrícia Galvão, a Pagu.

Figura 05: Maurice e Yu.
Crédito da Foto: Biga Appes.

explorada e a cidade de Santos como porto para suas aventuras cine-catequéticas. Esse francês, que me parecia muito mais idoso do que soube ser quando de sua morte em 1997, trazia para a cinemateca e para seus afiliados, o neorealismo italiano e toda uma filmografia do Japão, Polônia, Índia, Hungria, que fazia chegar ao Brasil quase que contrabandeada para apresentar a uma audiência pequena, porém ávida do contato com uma forma e estrutura narrativa não *mainstream*, pagã frente aos templos Hollywoodianos.

As sessões se davam no prédio da Casa de Câmera e Cadeia de Santos, edificação do Século XVII, que tinha um de seus aposentos transformado em moradia para Maurice e seu cachorro Yu.

A sala de exibição, que orgulhosamente ajudei a pintar, era uma torpe reprodução do Gabinete do Doutor Caligari²⁰, remetendo ao expressionismo alemão e “gerando o clima” que aquele rebelde cinéfilo queria para suas sessões semanais de cinema.

Feliz em estar ali e motivado pela magia daquelas “aulas de cinema”, comecei a experimentar, de forma amadora, com uma câmera de vídeo em 1987, buscando descobrir o quanto conseguiria ser inovador nos movimentos e registros que realizava. Com a qualificação básica de um curso de vídeo-produção começo a entender essa nova cadeia de suprimento do audiovisual²¹. Formo uma pequena produtora com amigos, a *Primitivideo*, que entre gravações alternativas de casamentos e eventos esportivos, me fez descobrir que era preciso uma nova

Figura 06: Casa de Câmera e Cadeia, edificação de 1836 que abrigou a Cinemateca de Santos na década de 1980.

²⁰ Das Cabinet des Dr. Caligari / O Gabinete do Doutor Caligari é um filme alemão expressionista e mudo de 1920, dos gêneros terror e suspense, dirigido por Robert Wiene.

²¹ Entende-se por peça audiovisual toda e qualquer produção (resultado de processo comunicativo) com a utilização conjunta de componentes visuais (signos, imagens, desenhos, gráficos etc.) e sonoros (voz, música, ruído, efeitos onomatopéicos etc.), ou seja, tudo que pode ser ao mesmo tempo visto e ouvido. Trata-se de produções para vídeo, rádio, web, cinema, ou mesmo fotografia.

sintaxe para uma linguagem própria, quem sabe autoral. Na época surge meu primeiro registro documentário, uma peça audiovisual que narrava a criação do Centro de Memória Santista²².

Volto, curiosamente, a ter que escrever de forma tradicional para sustentar a narrativa das imagens captadas. Trata-se de um período de intensa produção, vídeos institucionais, vídeos para campanhas políticas, pequenas peças experimentais, fotografia e entrevistas.

Nos anos 1990, agora já distante de minha narrativa concreta formadora e próximo de um discurso narrativo mais fluido em prosa, e estruturalmente comum, escrevo o que traduzo. Qualificado como tradutor juramentado,²³ sou um escritor que exercita sua habilidade de adequar ideias em outro idioma.

Ainda em 1994, envolvo-me em um projeto de instalação para a Bienal de Artes de Santos. A obra traz um mundo disforme representado por caixas fechadas que, através de frestas, deixam que a luz ilumine gritos e bocas silenciosas, ocultas na realidade de imagens de um planeta em constante conflito. O trabalho inaugura um viés de representação social em minha obra. Percebo que posso dar voz a meu objeto. Contar minhas histórias, sem medo da contaminação da emoção.

A partir de 1995, logo após o falecimento marcante de minha avó materna, sinto-me impelido a rever minhas raízes espanholas e expressar a dolorosa perda através da literatura. Volto a escrever contos, pequenas crônicas que buscavam uma narrativa mais dinâmica e uma leitura “múltipla”, acrescentando grafismos ao texto.

De fato, a emotização da narrativa, que o movimento concreto e toda minha educação como poeta pressionava a evitar, mostrou-se o elemento ausente de minha produção literária. Percebo que é apenas quando a imagem carrega emoção em sua apresentação semântica, em sua narrativa sintática fílmica, que ela se encontra com sua audiência. O autor concretista deve enfrentar a vontade de ser hermético e preservar as chaves léxicas que carregam a emoção, fechando o ciclo comunicativo que o leva até o leitor.

Chegam ao fim os anos 1990 e, com o novo milênio, decido estudar a fundo essa nova forma de contar histórias. Com orientação do roteirista e diretor Júlio Munhoz²⁴ e sua equipe,

²² O OUTEIRO de Santa Catarina. Santos: Produção SECTUR – Secretaria de Cultura e Turismo da Pref. Municipal de Santos, 1992. 1 fita de vídeo (18 min.), NTSC, BetaCam, son., color. Direção e roteiro.

²³ O termo Tradutor Juramentado é jargão popular para Tradutor e Intérprete Comercial, nome correto do ofício. Profissional habilitado em um ou mais idiomas estrangeiros e no idioma português nomeado e matriculado na junta comercial do seu estado de residência após aprovação em concurso público.

²⁴ Julio Munhoz é roteirista e cineasta. Radicado no Canadá dirige documentários ligados a educação e cultura.

incluindo o também cineasta Ugo Giorgetti²⁵, ingresso na Escola de Cinema de Campinas onde, a partir da prática direcionada de roteirização, encontro o desbloqueio redentor do meu obstáculo literário de anos atrás. “A poesia morre pela pintura”, dizia. Sim, já era um roteirista e não sabia. Acabara de descobrir que o segredo da união de imagens com a literatura, passava pela elaboração de um bom roteiro audiovisual. Em essência, escrever um roteiro é contar uma história descrevendo imagens, dar vida a elementos de origem sociocultural em uma criação quase espontânea. Uma vez definidas as personagens e aberto o caminho para suas histórias, o roteiro e seu subsequente resultado audiovisual parecem ter vida própria.

Sobre isso, o premiado roteirista norte-americano Charlie Kaufman comenta,

A forma como escrevo é muito como se não houvesse uma meta. Tenho algo em que me interesse e então decido que vou explorar isso. Não sei para onde minhas personagens vão, não sei o que o filme vai fazer ou o que o roteiro trará. Para mim, essa é a maneira de mantê-lo vivo²⁶.

Produção audiovisual: Entre a ficção e o documentário

Em 2000, um trabalho inovador para esse jovem roteirista: elaborar um roteiro para um videoclipe da banda santista Grito da Rua²⁷. Em cinco minutos de trilha, um desafio de síntese narrativa para uma história a ser contada em paralelo com música, apenas com imagens e o uso de uma linguagem de cortes rápidos e planos fechados. O conceito por trás do roteiro une pela primeira vez, a academia à vida profissional. Na época, curso como aluno especial a

Figura 07: *Frame do vídeo-clipe “Porto da Perdição”.*

Gravação feita no Cais do Valongo, Santos.

disciplina “Organização do Espaço e Circulação de Conceitos na Análise Crítica de Filmes” na Escola de Comunicações e Artes da USP, ministrada pelo Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior. Havia sido aceito na disciplina muito em função do professor ser, como eu,

²⁵ Ugo César Giorgetti (São Paulo, 1942) é roteirista e cineasta. Seu longa metragem “Festa” recebeu o prêmio de Melhor Filme de Gramado de 1980.

²⁶ Charlie Kaufman, roteirista americano, ganhador de 3 Oscar (Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças, Adaptação e Quero Ser John Malcovich. Citação traduzida pelo autor, disponível no Website BrainyQuote.com. <<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/c/charliekau443326.html>> Último acesso em 2 de março de 2013.

²⁷ PORTO da Perdição, clipe da banda Grito na Rua. Santos: Produção TV Mar, 2001. 1 fita de vídeo (5 min.), NTSC, BetaCam, son., color. Roteiro. Vídeo disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=VMWn81tHDSs>> Último acesso em dezembro de 2014.

graduado em Arquitetura e entender que minha formação de arquiteto colaboraria com as decupagens²⁸ e interpretações que faríamos no curso de filmes ditos “barrocos” da obra de Glauber Rocha, em especial, “Terra em Transe”²⁹. A peça audiovisual carregava uma leitura simultânea de diversas histórias, contando com uma montagem paralela simples e clássica em contraste com uma sequência de cortes quase publicitária. Anos depois, em 2004, um segundo roteiro para videoclipe retomaria essa linguagem, oferecendo ao espectador uma leitura

Figura 08: Cantor argentino Lucky Luciano em imagem referencial do videoclipe e também capa do Album “Casino Life”.

hipertextual da peça audiovisual³⁰. Nesse segundo videoclipe a ideia era apresentar uma representação da realidade da personagem, um malandro portenho, com o clichê da sorte no jogo e no amor, e confrontar, em uma montagem paralela, com a evidência de sua insegurança interior e o desejo de vivenciar valores que não seriam condizentes com o perfil que é apresentado de sua *persona*: amor verdadeiro, amizade, risos entre amigos, fraternidade.

Em 2007, dois anos após a defesa de minha Dissertação de Mestrado³¹, aqui oportunamente comentada em intertítulo posterior, coloco no papel um projeto que surgira durante a elaboração de meu mestrado e que buscava realizar minha convergência entre as narrativas populares e seu potencial de influência da cadeia de produção do audiovisual.

²⁸ Decupagem (do francês *découpage*, derivado do verbo *découper*, recortar) designa, na análise de filmes, a estrutura do filme como conjunto ordenado de planos, tal como percebido pelo espectador.

²⁹ TERRA em Transe, Direção de Glauber Rocha. Brasil, 1967. 111 min, son., color.

³⁰ LATIN Kings, clipe para o cantor argentino Lucky Luciano. Roteiro de Cesar Bargo Perez. Brasil, 2004. 4 min., son., color.

³¹ Branca de Neve: A Transposição de Uma Heroína da Literatura para o Cinema de Animação. ECA/USP 2005

O projeto, denominado Olhares e Opiniões³², foi efetivamente implantado em 2008, com subsídio e tutela da Secretaria Especial de Direitos Humanos do governo federal, na região do Jardim Miriam, periferia carente ao sul da cidade de São Paulo. Um de seus principais objetivos era dar ao homem comum a possibilidade de contar suas histórias, com a liberdade de usar o meio audiovisual com conhecimento. O projeto propunha a criação de um centro de capacitação e produção audiovisual, orientado para jovens em situação de vulnerabilidade social, em que além de um acompanhamento sociopedagógico, psicológico e familiar, seriam expostos à cadeia de produção do audiovisual. O participante do programa poderia, ao entender como se conta uma história com imagens, após receber aulas de roteirização, direção, fotografia, produção, iluminação, edição, voltar-se para sua realidade. Em um primeiro momento ele a capturaria em registro, através da criação ficcional articulada em roteiros e concretizada na forma de curtas-metragens para, posteriormente, compartilhar sua produção em uma análise crítica que permitiria empoderar o indivíduo, tornando-o agente de mudança, munido de conhecimento e de uma nova e poderosa ferramenta: o audiovisual.

Figura 09: Logotipo oficial do Projeto Olhares e Opiniões, 2008.

A aplicação de leituras anteriores de textos da Pedagogia do Oprimido³³ de Paulo Freire³⁴, minha breve experiência junto ao Projeto Rondon durante a faculdade e meu histórico junto ao movimento operário estão evidentes na proposta de empoderamento que o projeto transmite àquela população. Para Paulo Freire, o grupo de indivíduos, ou a instituição empoderada é aquela que promove, por si mesma, as ações de mudança que levam a seu fortalecimento e evolução.

Nesse processo de fortalecimento da comunidade, havia a intenção explícita de desmitificar o processo e a produção audiovisual. Como mencionado no texto do projeto:

³² Projeto apresentado para a Secretaria Especial de Direitos Humanos, cujo nome original era Olhares da Juventude, para aplicação na OSCIP, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, JAMAC na região sul da cidade de São Paulo. O projeto foi realizado de março a dezembro de 2008 sob minha coordenação pedagógica e produção executiva dos produtos audiovisuais resultantes da aplicação do projeto com suas oficinas multidisciplinares.

³³ Pedagogia do Oprimido: um dos mais conhecidos livros de Paulo Freire. O livro propõe uma pedagogia com uma forma diferenciada de relacionamento envolvendo professor, estudante e a sociedade.

³⁴ Paulo Reglus Neves Freire (1921 —1997) foi um educador, pedagogista e filósofo brasileiro. É Patrono da Educação Brasileira.

O audiovisual em sua forma mais popular, a Televisão, guarda em sua relação com a população um elemento mítico, que a distancia nessa aura de mistério tecnológico. O apelido “Fábrica de Sonhos”, dado a Hollywood das décadas de 1940 e 1950, é hoje aplicado à TV Brasileira com a produção de novelas, em uma evoluída concepção melodramática, representando essa relação de constante interação entre a população e seus desejos. Há controvérsias se é a TV que inspira o sonho de sua audiência ou se a audiência reflete seus sonhos na tela do televisor. Qualquer que seja a verdade dessa questão é inegável a relação simbiótica entre as partes. Curiosamente, a relação técnica com a configuração desta “máquina de sonhos” é de total alienação. Como um grande mágico, a máquina televisiva não revela a todos os seus truques (PROJETO OLHARES E OPINIÕES, 2007:6.).

A inserção socioeconômica dessa comunidade e, antes de tudo, de seus membros como cidadãos, seres políticos conscientes e não exclusivamente como técnicos do setor audiovisual, passa pela sustentação de sua autoestima e pela conscientização da viabilidade de seus projetos pessoais.

A apropriação das histórias ficcionais com a inserção de visões, sentimentos e vivências cotidianas dos participantes resultou, ao fim de um ano de projeto, em quatro curtas-metragens que, ao abordarem temas como: homossexualidade (Chantal), arrogância e exclusão na periferia (O Fim da Arrogância), egoísmo e a prevalência do interesse pessoal (É dia de Feira), e violência urbana em ambientes menos favorecidos (São Paulo é que nem Rapadura), retratam de forma visceral as histórias de seus autores.

Figura 10: Pôsteres dos curtas-metragens realizados durante o Projeto “Olhares e Opiniões”.

³⁵ É DIA de feira. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (7 min), NTSC, DVD, son, color. Produção Executiva.

³⁶ O FIM da Arrogância. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (5 min), NTSC, DVD, son, color. Produção Executiva.

³⁷ CHANTAL. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (12 min), NTSC, DVD, son, color. Produção Executiva.

³⁸ SÃO PAULO é que nem rapadura. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (12 min), NTSC, DVD, son, color. Produção Executiva.

Figura 11: Logo da Produtora.
Autora: Veridiana Paulella.

Em 2009, logo após o encerramento do projeto Olhares & Opiniões, retomo a ideia de produção independente e formo a Geleia Geral³⁹ Filmes, uma produtora que tinha em sua visão empresarial, “resgatar a tropicalidade da produção audiovisual, misturar sem pudor elementos culturais natos e perenes a outros, importados de ocasião”, pela simples razão de entendermos que a cultura popular nasce do cozimento lento de toda e qualquer influência que é colocada em seu forno criativo.

Entre projetos de arte gráfica, *websites* e algumas peças publicitárias, um projeto teve influência em minha busca de uma linguagem que navegasse com eficácia entre a ficção e a realidade: o programa para a televisão, “Tá na Mesa”⁴⁰.

A série teve apenas uma temporada, formatada em 12 programas veiculados entre os meses de janeiro a abril de 2010. A sinopse do programa traz Luciano, uma pessoa comum, urbana, “descolada”, que vive sozinho por opção e nutre um prazer pelas artes culinárias. De comportamento solícito, revestido de um ímpeto investigativo, esse improvável apresentador parte, programa a programa, em missões temáticas que misturam sua curiosidade quase que psicológica com dicas e soluções práticas para os que gostam dos prazeres da mesa.

Figura 12: Frame do clipe de abertura do programa "Tá na Mesa".

Do ponto de vista de proposta, temos um personagem ficcional, Luciano, que faz as vezes de entrevistador e documentarista diante de pessoas reais que trazem não apenas seu conhecimento culinário para o programa, mas também suas histórias em depoimentos que usam a cozinha como espaço para construção de um perfil cultural de determinada fatia da população.

Alguns dos programas são mais diretos nessa abordagem:

³⁹ Geleia Geral é um termo cunhado por Décio Pignatari durante o movimento cultural tropicalista no fim da década de 1960, como referência à essência brasileira, na qual cabem todos os elementos, nacionais ou estrangeiros, a *doce mulata malvada*, um LP de Sinatra (Geleia Geral, letra do poeta Torquato Neto). Trata-se de um verdadeiro cadinho de alquimista, uma *geleia geral* de cultura.

⁴⁰ PROGRAMA TÁ NA MESA. Série de 12 programas sobre culinária e cultura. Roteiro e Produção Executiva. Veiculação TV Santa Cecília. 2010. Disponível na Web em <<http://programatanamesa.blogspot.com>> Último acesso em 2 de fevereiro de 2013.

Episódio 01 - Caiçara da Gema⁴¹

Programa inicial da série aborda um elemento típico da região costeira do estado de São Paulo, o Caiçara. A ênfase reside em seu assentamento no litoral paulista e sua influência na culinária local. Luciano, em busca de uma receita da terra, conversa com um pescador e com uma cozinheira da região do Perequê, na cidade do Guarujá, que conta histórias e costumes típicos nativos.

Figura 13: No barco na praia do Perequê, Guarujá, SP (Bloco 1, Ep. 1)

Episódio 06 - O Nordeste é Aqui⁴²

O programa que mais agrega elementos culturais à proposta primária de apresentar pratos de fácil execução em um pano de fundo culturalmente relevante. Luciano visita uma rádio nordestina na cidade de Cubatão, anda por uma feira na cidade de Vicente de Carvalho e pega uma barca que leva pessoas a um bairro tipicamente nordestino na Baixada Santista.

Figura 14: Rádio nordestina em Cubatão, SP (Bloco 2, Ep. 06)

Episódio 10 - A Fruta que a Rainha não Viu⁴³

Gravado no distrito de Paranapiacaba, Santo André. Luciano visita os moradores e com auxílio de um guia vai revelando a influência inglesa nessa cidade que serviu de residência aos trabalhadores da São Paulo Railway durante a implantação da Estrada de Ferro Santos – Jundiaí.

Figura 15: Guia apresenta Paranapiacaba a Luciano (Bloco 1, Ep. 10)

Em toda a série, a ficção, na figura de Luciano, personagem que “não é chefe nem gourmet; não tem restaurante, nem escreveu livro de receitas”⁴⁴, mostra uma relação direta com os entrevistados, de quem ouvimos boas histórias e, é claro, aprendemos a cozinhar e a comer.

Durante as gravações, a característica ficcional de Luciano mistura-se a de repórter, de forma que por vezes o entrevistado não sabe distinguir entre os dois. O entrevistado reage ao personagem sem questionar sua natureza. Não importa a ele quem é real e quem é ficcional. Ao espectador, Luciano é o que diz ser e ponto; leva a termo sua proposta de perguntar e comunicar o que aprende e negocia com a câmera que media seu discurso uma realidade que é tão ficcional quanto qualquer interpretação e leitura audiovisual pode ser. Em uma análise a posteriori da experiência, percebo que é preciso trabalhar melhor a relação ficção e realidade.

Em meados de 2010, aparece a oportunidade de uma produção documentária. A Geleia Geral é contratada pela empresa farmacêutica Novartis para produzir uma peça de mídia

⁴¹ Transmitido pela TV Santa Cecília da Baixada Santista em 23 de janeiro de 2010.

⁴² Transmitido pela TV Santa Cecília da Baixada Santista em 28 de fevereiro de 2010.

⁴³ Transmitido pela TV Santa Cecília da Baixada Santista em 27 de março de 2010.

⁴⁴ Trecho que define o personagem, transcrito a partir da abertura do programa.

duração que abordasse a vida com Mal de Parkinson. Ao mesmo tempo em que teria que explicar o que é a enfermidade, a peça apresentaria o estado atual das pesquisas e tomaria um formato motivacional orientado àqueles acometidos pela doença, mostrando a possibilidade de manutenção da qualidade de vida.

Em “Vida com Parkinson”⁴⁵, a solução foi buscar uma locação onde a luz fosse farta, onde a vida estivesse presente na narrativa visual e onde depoimentos, mesmo que carregados de emoção soassem positivos e inspiradores.

Após o lançamento do filme, foi realizada uma sessão especial para a audiência-alvo e para aqueles que participaram do filme. A experiência, de cunho relativamente antropológico, permitiu-me analisar a reação de um discurso privado, particular, tornado público e seu *rapport*, sua força empática sobre o público de interesse. O filme tem uma narrativa que entrelaça depoimentos positivos, com um discurso técnico-científico de *experts* da área médica. A ligação está na condução de uma atriz-âncora a quem atribuo função, ora de chamar depoimentos de especialistas (fonoaudiólogos, fisioterapeutas), ora de trazer em sua narrativa um texto de teor poético e emotizante. O filme faz uso de trilha musical complementar, também de caráter sentimental.

A locação dos registros é o jardim da praia na cidade de Santos. A intenção da locação era de permitir ao espectador perceber que ao redor daquela narrativa havia vida em tempo real, seja na passagem com som interveniente de crianças e transeuntes, jovens ao fundo jogando vôlei na praia ou mesmo o som presente no depoimento final de um pássaro cantando, que ao interromper a entrevistada, fez com que ela comentasse “...(risos) respondeu por mim. Tá vendo ai a alegria da vida.”

Figura 16: Cena do vídeo “Vida com Parkinson.”

⁴⁵ VIDA com Parkinson. Santos: GELEIA GERAL FILMES, 2010 (18min), NTSC, DVD, son, color. Roteiro; Produção Executiva. Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/14859569>>. Último acesso, março de 2014.

A pesquisa de formas alternativas de apresentação documentária resulta no filme seguinte, “Entre o Corpo e a Alma”⁴⁶, um documentário didático sobre a esquizofrenia, desta feita em contrato com a empresa Janssen, braço farmacêutico do Grupo Johnson & Johnson. Nele, faço uso da ficção para explorar o sentimento comum que une o portador, seus familiares e pessoas próximas na intenção e no desejo de uma vida feliz. Os registros testemunhais nessa peça audiovisual ganham uma estrutura diferente do modelo anterior. Pela primeira vez, preparo meu entrevistado para a gravação. Com ajuda de uma psicóloga, os entrevistados passam por uma sessão de sensibilização minutos antes do registro efetivo em vídeo. O resultado é uma densidade maior do registro, com maior emotização da narrativa que, quando articulada com trechos ficcionais, todos com narração em *off* e com o linguajar de um pensamento subjetivo também de forma poética, inclui o espectador na medida em que o convida à identificação com a história ali registrada. O uso de metáforas visuais, como a da personagem em um labirinto em busca da saída facilita a empatia do espectador. O mesmo se dá com a trilha sonora original, composta por um músico com histórico familiar da doença e uma fotografia simples que reforça o conjunto de elementos transmissores e fortalecedores do documentário. Há ainda a opção da câmera em enquadramentos “sujos”, quando um elemento estranho é colocado entre nós e o objeto gravado, dando a impressão de observação distante e, paradoxalmente, nos colocando ainda mais na história.

Figura 17: Metáfora do labirinto em “Entre o Corpo e a Alma”. *Frame do vídeo.*

⁴⁶ ENTRE o Corpo e a Alma. Roteiro e direção de Cesar Bargo Perez, 2011. DVD (35 min), son., color. Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/20112657>> Último acesso em março de 2014.

Em 2008, escrevo e dirijo um documento audiovisual⁴⁷ sobre a I Conferência Nacional GLBT⁴⁸, em Brasília. Não familiarizado com a história do movimento e com seus líderes e

Figura 18: Capa do DVD para o documentário.

pessoas-chave, resolvo traçar um perfil do evento a partir do registro em depoimentos autônomos dessas pessoas de forma sequenciada. Toda vez que um entrevistado citava nomes de integrantes, ícones da luta pela visão igualitária e inclusiva no movimento, esse nome era a pauta do próximo registro. Tal qual um detetive que busca seguir pistas para desvendar um mistério maior, fui traçando um caminho que é oferecido ao espectador. A diferença, no entanto, ficou pelo fato de não editar tais registros de forma contígua e linear. Proponho no DVD resultante do trabalho, que o espectador clique nas entrevistas em uma ordem que é feita por ele, baseada no quanto sabe sobre o tema ou no apelo que a menção a este ou aquele nome tenha sobre sua apreciação do registro

audiovisual. Quero não apenas dar voz ao que representa o movimento, mas dar poder a quem vê o registro, para que este trace sua própria linha de aprendizado sobre o tema.

No segundo semestre de 2011, começo a lecionar no curso de Jornalismo da Universidade Católica de Santos a disciplina Telejornalismo; e no curso de Relações Públicas, uma disciplina voltada à produção audiovisual em Relações Públicas, onde posso referendar meu conhecimento na área de cinema e televisão. Assumo ainda a coordenação do recém-criado Núcleo de Produção Audiovisual (NUPA) da universidade, alçado em 2013 à condição de Departamento. A finalidade do Departamento é a produção de peças audiovisuais para ações da universidade, cursos na modalidade de Educação a Distância, material para divulgação de ações da instituição, seus departamentos e coordenadorias, bem como a produção de material para veiculação pela TV Unisantos, retransmissora da TV Brasil na região da Baixada Santista.

⁴⁷ CONFERÊNCIA NACIONAL GLBT: Vídeo Oficial do Evento. DuBig Produções, 2008 (4 horas) NTSC, 2 DVDs, son, color. Roteiro, Direção e Entrevistas.

⁴⁸ GLBT – Gays, Lésbicas, Bissexuais e Travestis, posteriormente renomeados LGBTT - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

Figura 19: Tela de abertura do Programa “Urbanidades” (2ª. Temporada, 2013)

No fim de 2011, a partir de uma proposta de envolvimento de alunos e diferentes áreas da universidade, crio um programa semanal de entrevistas na TV Unisantos. O programa *Urbanidades*⁴⁹ permite, uma vez mais, que experimente com a linguagem televisiva, aprimorando, ao longo de mais de 70 episódios em três anos, minha habilidade em conduzir conversas e produzir registros de ideias sobre temas diversos ligados ao urbano. Minha ascendência como urbanista se manifesta a cada tema semanal.

Figura 20: Pôster do filme “Alma de Heróis”, 2012.

No campo da produção audiovisual em vídeo, em 2012, após cursar algumas disciplinas específicas do doutorado, que dão suporte a minha análise do discurso, volto a produzir, roteirizar e dirigir um filme: “Alma de Heróis”⁵⁰, um média-metragem sobre a Hepatite C. Aplico novamente a fórmula de ficção mesclada ao registro documentário. Dessa vez, as passagens ficcionais são menos alegóricas e propõem uma nova construção textual também com o uso do *off*⁵¹, mas sequenciadas de forma a contar uma história dentro de outra que é contextualizada por depoimentos testemunhais dos participantes. O cuidado com a luz e com os elementos metafóricos: o voo em céu aberto, o mar imenso e a arrebatção, o amanhecer, são usados em consonância com uma trilha musical original de apoio.

⁴⁹ Programa Urbanidades. Disponível na versão web em <<http://www.programaurbanidades.com.br>> Último acesso em 10 de março de 2013.

⁵⁰ ALMA de Heróis. Roteiro e direção de Cesar Bargo Perez, 2012. DVD (35 min), son., color. Disponível em <<https://vimeo.com/46980415>> Último acesso em dezembro de 2014.

⁵¹ Off: Narrativa aplicada sobre a imagem, como que simulando o pensamento da personagem. Também chamado de *voice-over*.

No fim de 2012, com o programa *Urbanidades* em sua segunda temporada, proponho um novo programa, resgatando minha experiência com o universo culinário, O “Chefs da Cidade” serve de suporte para uma proposta de linguagem hipertextual que há tempos ensaiava. O programa tem como ideário a vontade de comer bem aliada ao desconhecimento da ciência e *expertise* nas cozinhas dos grandes restaurantes. Para mostrar a conversa entre um chef visitante, condutor do programa, e seu par no restaurante visitado, faço uso de uma linguagem que propõe uma leitura múltipla da imagem. O recurso, denominado *Split Screen*, encontrado com frequência na linguagem publicitária, é utilizado como complemento ao texto oral da entrevista.

Figura 21: Cenas do Programa “Chefs da Cidade” (Ep. 01 – Guaiaú, Fevereiro de 2013).

A solução já havia sido considerada em meu trabalho de encerramento para a disciplina “Poéticas e Técnicas da Montagem Audiovisual”⁵², ministrada pela Professora Doutora Maria Dora Genis Mourão e pelos Professores Doutores Almir Antonio Rosa e Arlindo Ribeiro Machado Neto, que cursei já dentro do programa de doutorado. Na disciplina, utilizo conceitos apresentados em aula para propor uma edição de registros testemunhais que parte de uma análise diegética de suas transcrições em captação primária e de uma análise de suas palavras e enfoque-chave, interpolando-os com a intervenção de hipertextos simultâneos que complementam a mensagem visual.

Embora os registros, em sua característica de valorização de discurso, tragam poucas opções de planos de enquadramento, a continuidade plástica proposta faz uso do quadro que encapsula o registro tornando-o *background* em uma tela onde se desenvolvem mensagens

⁵² Segundo o texto de apresentação da disciplina, em seus objetivos, temos: Traçar um panorama histórico dos modos de proceder, na realização de obras audiovisuais, com ênfase para o exame da relação entre técnicas e competências específicas de criação, no plano da montagem, seja no domínio do documentário, da ficção ou ainda das alternativas contemporâneas de edição em aberto ou ao vivo.

hipertextuais, com ritmo e fruição narrativa que, através de sua força de criação diegética, leva o espectador a reflexão e criação de um caminho próprio de interpretação visual.

Figura 22: Proposta de montagem hipertextual.

A velocidade de cada uma dessas subtelas, em especial do *background*, que representa a ilustração do discurso oral do depoente é diferente. A tela de *background* flui em transições de fusão e permanece estática durante a narrativa, como que ilustrando o discurso oral.

Nessa altura da linha do tempo que aqui traço, meu desenvolvimento como documentarista, aliado ao repertório do campo audiovisual construído desde meu envolvimento com a linguagem concretista e somado à orientação acadêmica encontra, no documentarista Eduardo Coutinho, uma referência forte em termos de registro conversacional. Vejo em Coutinho, e em sua obra documentária, um formato de constante evolução, relevante na eficácia comunicativa com que insere o objeto entrevistado na sociedade que produz esse mesmo registro audiovisual.

O gênero documentário em sua linguagem contemporânea trilha uma variedade de caminhos para a construção da “personagem”. Xavier (2003:221) comenta que essa personagem,

é entendida em um largo espectro, pois pode ser um sujeito presente ao longo de um filme que nele se concentra. Pode também ser uma pessoa entrevistada (ou que conversa com o cineasta), antes desconhecida, cuja presença na tela é mais efêmera, às vezes reduzida a uma única cena. De qualquer modo, há um contexto para as situações de entrevista, a qual tem função variável, pois nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido.

Xavier completa,

Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e sua relação com “assunto” (protagonista, observador teórico, porta voz da “opinião pública”, testemunha-fonte de dados) - há uma hierarquia, como nos filmes de ficção que, por sua vez, não excluem entrevistas, depoimentos, desde *Cidadão Kane*. (XAVIER, 2003:221)

Dissertação de Mestrado

Todas as iniciativas e produções audiovisuais que realizo ao longo da década de 2000 são paralelas a uma intenção acadêmica iniciada na virada do século com a proposta de estudar a caracterização da hispanidade em filmes espanhóis. Queria entender como sentimentos de pertencimento nacional se refletiam na estética cinematográfica. Via filmes de Pedro Almodóvar⁵³ como uma representação moderna do “ser espanhol”. Tinha a ideia de confrontá-los com filmes de Carlos Saura⁵⁴ e buscar um padrão resultante que definisse um elemento claro desse sentimento de nacionalidade, identificável e reproduzível. Aos poucos, experimentava também em minha produção com os elementos, cores, falas, e padrão de linguagem que identificava nas obras dos cineastas espanhóis. A busca por uma linguagem mais afeita à realidade popular transposta para a tela e a necessidade de entender um gênero que falasse de perto à audiência, que a emotizasse visualmente e em narrativa resultou, por indicação do Prof. Rubens Machado, no acompanhamento da disciplina “Nelson Rodrigues no Cinema”, ministrada pelo Prof. Dr. Ismail Xavier. Na disciplina, Xavier mostra como uma narrativa com forte traço de identidade nacional, como o teatro de Nelson Rodrigues, fez a transposição para a tela do cinema. É no trajeto dessa transposição, que surge a curiosidade pela forma melodramática de narrar uma história.

Curso, na sequência, a disciplina, “Romantismo, Folhetim e Melodrama - O Imaginário da Sociedade Moderna e Contemporânea”, ministrada pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, mais tarde minha orientadora, que me propiciou analisar o melodrama no cinema. O gênero, consolidado no cinema norte-americano da década de 1930, teve forte apelo popular, em um momento social conturbado de recessão. Na função escapista do cinema, surgem alguns

⁵³ Pedro Almodóvar Caballero (Calzada de Calatrava, Espanha, 1949): cineasta, ator e roteirista espanhol. Traz em seus filmes, através de metáforas imagéticas e artifícios de roteiro e cenografia, forte identidade nacional.

⁵⁴ Carlos Saura Atares (Huesca, Espanha, 1932): fotógrafo, cineasta e roteirista espanhol, lembrado por clássicos como *La prima Angélica* (1973), que recebeu o Prêmio Especial do Juri em Cannes. Nesse filme, o passado (1936) e o presente (1973) se fundem em uma abordagem social de um tema clássico da psicanálise, feridas do pasado trazidas ao presente. *Cría cuervos* (1975), também premiado em Cannes, volta a explorar o tema da memória, contrastando a visão que uma criação cria de personagens autoritários.

elementos de integração social que me interessam. Meu trabalho de mestrado identificou e analisou a relação entre cultura, sociedade e mídia através de uma peça audiovisual específica, cuja personagem protagonista é transposta de sua apresentação literária, que por sua vez remonta de narrativas orais de séculos antes. Trata-se da personagem Branca de Neve, apresentada primeiramente em um conto incluído no livro dos irmãos Grimm, “Contos do Lar”⁵⁵, analisada segundo a versão publicada em 1884, por sua vez uma tradução popularizada da última versão impressa pelos irmãos Grimm, de 1857. Foi essa a versão que em realidade difundiu a história pelos Estados Unidos e pelo mundo. Efetivamente, essa é a versão que serviu de base para a criação do filme dos Estúdios Disney, lançado em 1937⁵⁶.

Os próximos dois anos são dedicados à pesquisa de mestrado, que acaba por expandir-se para uma análise não apenas das modificações pelas quais passa o personagem mítico da Branca de Neve, mas a forma como essa narrativa oral navega pelos séculos até ser capturada pelos irmãos Wilhem e Jacob Grimm, transformada em produto cultural na forma de livro e assim disseminada pelo mundo. A Dissertação questiona se aquela personagem é a mesma da versão produzida por Walt Disney, quase um século depois em um contexto sociocultural diferenciado, sua influência, características e razão possível para a aceitação por parte daquela sociedade norte-americana inflada com centenas de milhares de imigrantes que ali chegam entre a década final do século XIX e primeira década do século XX, muitos deles sem qualquer conhecimento do idioma inglês, dispostos a escambo simples de sua força de trabalho pela oportunidade de vivenciar o “sonho americano”. É nesse contexto de exclusão frente à palavra, no entanto, que uma forma de expressão midiática, nova e inclusiva como o cinema, mostra-se veículo de integração. O cinema, nos Estados Unidos, em sua fase inicial de consolidação, ainda antes do desenvolvimento de uma narrativa sintática e uma estrutura que permitisse uma linguagem própria e, mesmo então, até que essa linguagem se tornasse conhecida e identificável na fase do cinema mudo⁵⁷, tem um apelo grande à massa que não domina o idioma, como uma das poucas atividades culturais populares disponíveis no espaço urbano. Em um momento posterior, já na fase sonora e em destaque no filme “Branca de Neve e os Sete Anões”, cabe à

⁵⁵ Little Snow White [A Pequena Branca de Neve], Conto Número 53, do livro de Jacob e Wilhelm Grimm, Household Tales [Contos do Lar], com tradução para o inglês de Margaret Hunt (Londres: G. Bell & Sons, 1884), 564pp 1:207-215. Tradução para o português Cesar Bargo Perez.

⁵⁶ Snow White and the Seven Dwarfs [Branca de Neve e os Sete Anões], Walt Disney, EUA, 1937. DVD (83min), sonorizado, colorido. Adaptação da história por: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank e Webb Smith.

⁵⁷ O cinema falado se instala com o lançamento de O Cantor de Jazz, 1927.

produção Disney perceber o elo e efeito que o cinema tinha na massa de imigrantes e tratar as imagens, delicada e inteligentemente pensadas e realizadas por ilustradores europeus, de forma a remeter uma audiência ainda maior a valores conhecidos, a uma instância referencial de cultura e narrativas ancestral fortemente presente em seu imaginário sociocultural.

A dissertação questiona se haveria na personagem Branca de Neve e em sua história elementos que justificassem afirmar que a produção ficcional de massa teve como um de seus objetivos, a integração daqueles que compartilham os valores de uma cultura hegemônica capaz de desenvolver na população um sentimento de pertencimento. Estaria o desejo de unificação pela cultura sendo também relido no século XX, por Walt Disney, na criação de “Branca de Neve e os Sete Anões”? Pergunto-me como isso ocorreria.

Uma das análises feitas no trabalho ressalta o fato de

...nada distinguir Branca de Neve por suas origens nobres: levada para fora do palácio ela surge na floresta com roupas de serviçal, onde se comporta e age como uma pessoa comum, responsável por si e pelos que a cercam. Branca de Neve tem que justificar sua realeza através de sua história, atitudes e retidão de comportamento. Ela age num espaço indiferenciado e natural povoado de seres da natureza – os animais e anões com os quais se relaciona. Essa transformação de Branca de Neve em uma personagem destituída de realeza e origem nobre aproxima a personagem das plateias a que se destina, do mesmo modo que Disney, substituindo os valores de distinção real pelos de dignidade do caráter, faz com que a história da moça seja mais acessível ao público espectador (PEREZ, 2005 p. 98)

Vale observar que a produção audiovisual de Disney deixa clara a função do produtor de orquestrar a ilusão de vida, lema dos Estúdios Disney, mas que traz em si o que Paul Valéry chamaria de armadilha, quando o efeito da imagem altera a percepção da realidade. Barthes (1982) chama de **efeito de realidade** (grifo nosso) ao fato da exposição a uma imagem criada impelir o espectador a vivenciá-la como se pudesse ser parte daquela narrativa.

Outra conclusão relevante do mestrado, resultante da análise apresentada, está na constatação de que a indústria cultural em seu objetivo de popularização e fazendo uso do efeito de realidade descrito por Barthes (1982), em seu processo de elaboração, infantiliza a herança mágica presente no conto maravilhoso. Somente através de uma pasteurização das tramas originais, com o uso sistemático de uma forma narrativa comum, Disney consegue atingir a desejada integração cultural, partindo da identificação de elementos narrativos por parte dos diversos povos que se colocam como espectadores dessas histórias. Esse processo, iniciado com Branca de Neve vai se desenvolver ao longo dos mais de 40 longas-metragens de animação dos Estúdios Disney.

É a partir do término do mestrado, da análise da influência dessa peça audiovisual na criação de um estereótipo cultural, a princesa Disney, que começo a perceber como o registro audiovisual se mostra pedra de toque da construção sociocultural de uma sociedade. Em um paralelo com a abordagem feita na pesquisa de mestrado, a narrativa oral é transformada em produto cultural e refletida de volta à sociedade que a gerou em primeira instância.

A forma como tal leitura se apresenta, no entanto, embora significativa da inserção dos autores, não permite que se dê cara a opiniões e nem tampouco uma identificação assertiva de pensamentos de cunho pessoal. O grande quadro carecia de uma oportunidade de recorte.

Mais do que trazer minha produção para o gênero documentário, quero encontrar uma forma que permita ao espectador ter controle sobre sua leitura da obra e dos registros ali propostos. Um formato que mitigue a mediação, empoderando o entrevistado para que expresse sua visão única sobre qualquer tema proposto e dê ao espectador uma liberdade possível de interpretação pessoal quase interativa com o registro.

Videoentrevistas e outros experimentos

Minha produção pessoal profissional encontra-se com a vida acadêmica em dois momentos distintos. Em 2006, a convite de minha orientadora do projeto de mestrado, esboço uma tentativa de roteirização de peça institucional para o Arquivo Miroel Silveira (AMS), aqui abordado no Capítulo 2, onde propunha uma narrativa calcada em uma entrevista para apresentação visual do acervo conduzida pelo artista Gianfrancesco Guarnieri⁵⁸, autor, então ainda vivo, com maior número de peças censuradas entre os processos arquivados no AMS. O falecimento de Guarnieri naquele ano e as dificuldades de financiamento para o projeto na época acabaram por inviabilizar sua realização. Eu retomaria minha história com o arquivo anos depois, já com foco no desenvolvimento de uma tese de doutorado que consolidasse minha experiência profissional com sua aplicação na pesquisa desenvolvida dentro do AMS.

Essa relação de proximidade entre minha experiência profissional e a Escola de Comunicações e Artes, de fato, manteve-se constante em termos de expressão de meu repertório no campo audiovisual, renovada a cada ano, desde 2001, com minha participação como convidado na disciplina “Fundamentos da Educação e Comunicação Humana (FECH)”, onde,

⁵⁸ Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Guarnieri (Milão, 6 de agosto de 1934 — São Paulo, 22 de julho de 2006). Ator, diretor, dramaturgo e poeta ítalo-brasileiro, foi artista de destaque no Teatro de Arena de São Paulo. Sua extensa obra tem entre os destaques a peça “Eles Não Usam Black-Tie”.

além de apresentar a análise de conclusões de meu trabalho de mestrado, contextualizava o audiovisual como ferramenta para expressão cultural da sociedade contemporânea.

Por conta do intermitente, porém constante contato com a Escola de Comunicações e Artes, em 2010, a Prof^a Dra. Maria Cristina Castilho Costa fez um convite para que atuasse como colaborador do Arquivo Miroel Silveira, dentro do então recém-configurado Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC). Foi-me solicitada uma análise de possível intervenção no campo da produção audiovisual, como complemento ao rico material de pesquisa e como suporte das ações ali elaboradas. O projeto de Videoentrevistas, aqui detalhado em capítulo específico e fator motivador para o desenvolvimento inicial de minha tese de doutorado surge nesse contexto.

A ideia de colher depoimentos de representantes de nossa sociedade e disponibilizá-los *online* tomou forma viável e atraente. Então mais maduro e experiente no campo da produção audiovisual, aceitei o novo convite. O projeto, iniciado em maio de 2010, buscava traçar um perfil da interpretação que a sociedade faz dos conceitos de censura e Liberdade de Expressão, e possibilitar, a partir da disponibilização dessas entrevistas *on-line*, um livre processo de interpretação em instância ao vivo dos valores e conceitos registrados.

Analisar visualmente e narrativamente o produto cultural Branca de Neve em suas duas principais instâncias comunicativas, literatura e cinema, permitiu-me ver que a narrativa, a mídia, a indústria cultural e a sociedade estão intimamente relacionadas. Minha experiência diversificada com a produção audiovisual, construída ao longo de minha incursão nas Ciências da Comunicação, qualificava-me agora a expandir essa relação, a partir das experiências que realizei de 2010 a 2012 com os registros das Videoentrevistas e, posteriormente, em duas aplicações práticas do Projeto Video Box, aqui oportunamente descritas, para a relação mídia, sociedade, público/cultura.

O discurso oral mediado

Figura 23: Irmã angolana, Fernanda Kuva, em depoimento para o COMDIAL.

Em paralelo ao trabalho e pesquisa junto ao NPCC, no início de 2011, passo a coordenar um projeto de comunicação social dentro da Universidade Católica de Santos, sendo também responsável por todos os registros audiovisuais do projeto. O COMDIAL, Comitê de Diálogo para a Sustentabilidade do Litoral Norte foi um projeto tripartite que envolveu a Petrobras, um

colegiado de ONGs ambientalistas no litoral norte do estado de São Paulo e a Universidade Católica de Santos. Em dois anos, o projeto possibilitou a realização de cerca de 100 peças audiovisuais de curta duração, a maioria delas com registro de eventos e depoimentos de cunho testemunhal dos participantes do referido diálogo.

O modelo utilizado nesses registros documentários, seja com relação à captura das imagens, em registros de plano fechado com fundo referencial ou neutro, seja na forma como foram conduzidas as entrevistas, seu aspecto conversacional, remete uma vez mais à produção de Eduardo Coutinho. No cinema documentário de Coutinho a entrevista é a pedra fundamental de sua construção temática, tanto na busca de entendimento do perfil social dos habitantes de um prédio decadente em bairro de classe média do Rio de Janeiro, “Edifício Master⁵⁹”; buscando entender as forças operárias que articulam e legitima uma nova forma de poder em “Peões⁶⁰”; ou mesmo a religiosidade incondicional em “O Princípio e o Fim⁶¹”.

O entendimento da obra documentária de Eduardo Coutinho e sua aplicabilidade em minha pesquisa residem na posição e proposta do cineasta, que descubro oportunamente, constrói suas conversas em múltiplas visitas ao objeto, desenvolvendo uma empatia que, quanto mais retira o indivíduo do proscênio, limitando a influência da câmera, paradoxalmente, mais permite a ele, empenhar uma digressão que altera o curso de qualquer verdade factual buscada. A construção passa a ser do autor / diretor / documentarista e afasta-se da ideal neutralidade que espero de um registro.

No início dos anos 1990, em uma experiência de registro familiar havia feito um projeto de construção narrativa com minha avó, no qual foram necessárias diversas sessões de visitas para que, lúdica e gradativamente, o aparato de registro, câmera, microfone e luz, fossem introduzidos nas conversas, levadas a termo entre cafés, pão e muitas risadas. Tal experiência culminara com a prevalência de uma câmera subjetiva assumida. Eu, por fim, conseguira bater à porta de sua casa já com uma *Handy Cam* de tamanho razoável nas mãos, ligada, na altura da cabeça, como se essa não existisse.

Percebera que quanto mais o entrevistado entendia a intenção e oportunidade do registro, mais ele se abria à experiência, “esquecendo” parcialmente a presença da câmera.

⁵⁹ EDIFÍCIO Master. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2002. DVD (110 min.), son., color.

⁶⁰ PEÕES. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2004. DVD (85 min.), son., color.

⁶¹ O PRINCÍPIO e o Fim. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2005. DVD (110 min.), son., color.

Recentemente, quase 20 anos após aquela experiência, tive a oportunidade de revisitar a experiência em uma “entrevista-conversa” realizada, desta feita com minha mãe, propondo um registro livre de algumas de suas histórias de vida.

Figura 24: Depoimento de Nila Alfonso Bargo em retificação narrativa.

O resultado mostrou-se surpreendente. Essa senhora, de mais de 70 anos, pertencente a uma geração que entende a perenidade do registro com mais segurança, usa o aparato não apenas para responder as perguntas formuladas, mas também para retificar sua narrativa histórica.

Ciente que a história gravada pode prevalecer àqueles que a compactuam, sua visão dos fatos mostrava-se inverídica, retificada, porém carregada de uma autenticidade narrativa momentânea.

Que filtros colocar para ver além das construções e impressões circunstanciadas do sujeito em sua narrativa? O que distancia o ser de sua identidade real enquanto transmissor de sua história pelo discurso que emite em seu cotidiano? Quanto o meio imputa ao processo em valores e conceitos que são absorvidos sem qualquer avaliação?

Sob a égide de uma identidade multifacetada, o indivíduo é o que diz ser em discursos de instância pessoal, em relações cotidianas de níveis múltiplos, em elaborações ambiciosas construídas em seu *ego* e espelhadas em relações de comando com outros seres sociais que flutuam no mesmo oceano. Como reforça Charaudeau (2012), no entanto, comando não implica em consonância, nem em realidade comum. A realidade, paradoxalmente à ideia da veracidade do discurso emissor, está na imagem e na cognição do receptor, que absorve nosso sonho ou realidade narrada a partir de seu repertório léxico, desenvolvido em seu percurso individual de desenvolvimento social.

Por fim, vale dizer que entendo o indivíduo que registro em entrevistas como um ser político a quem dou voz e busco “desmascarar” em uma mediação deliberada pela lente que o capta, reforçada por uma edição que deixa o discurso oral no centro da atenção focal do espectador, sem perder a mão para o gestual, sutil ou grosso, bem como todo o demais repertório significativo do discurso apreendido. Há ainda o interesse na narrativa capturada em imagem – as palavras com sua força semântica em seu contexto de leitura visual. A construção do discurso e sua composição real na captação do gestual do indivíduo.

Toda essa experiência multidisciplinar, estruturada menos epistemologicamente e mais pragmaticamente em cima de uma formação empírica guiou-me para um trabalho que tem, na análise de registros audiovisuais documentários, uma forma de aliar teoria à prática.

Vejo nessa fórmula a resposta para uma análise da relação de contínua aproximação nas Ciências da Comunicação entre cultura, sociedade e mídia. Uma relação que define o homem contemporâneo, bem como seu comportamento na sociedade e sua presença na História.

Como menciona Costa (2002:68),

Esse universo midiático e essa cultura de massa começam a moldar comportamentos e a permear as vidas das pessoas, numa sociedade que se torna cada vez mais heterogênea e diferenciada, em que cada cidadão se depara com os limites estreitos daquilo a que tem acesso, por sua origem, classe social, idade e sexo. Esse crescente processo de diferenciação cria isolamento, incomunicabilidade e anonimato, diante dos quais a cultura midiática oferece um espaço de compartilhamento e troca. Em pouco tempo, ela se transforma no único patrimônio compartilhado. É através da mídia que o homem comum expande as fronteiras cada vez mais exíguas de seu espaço e tempo.

Traçada a tangência entre qualificação para a condução desta tese e a efetiva oportunidade de execução da mesma, o próximo passo é apresentar o foro onde busco referências e onde proponho as experimentações necessárias para entender a potencial ficcionalidade do discurso registrado, a presença indutora e interveniente da câmera e os aspectos que caracterizam a construção de um método empírico de pesquisa-ação transdisciplinar. É no contexto onde faço meus registros audiovisuais em vídeo e fotografia, com a leitura da imagem no coletivo das amostragens realizadas, que desenvolvo um Processo, aqui reportado em seus detalhes, que apresento como opção viável de tratamento em pesquisas empíricas nas Ciências da Comunicação.

Capítulo 2: Estudando a Censura e a Liberdade de Expressão

Capítulo 2: Estudando a Censura e a Liberdade de Expressão

“E se cuidássemos da memória do teatro, nós cuidaríamos de uma parte muito representativa da cultura brasileira. Se o Brasil respirou, culturalmente falando, já nos seus primórdios, foi por meio do teatro, com o próprio padre Anchieta e suas peças de catequização”.⁶²

Fernanda Montenegro

A memória de quem somos está mais além do que lembramos ou contamos em registros orais de nossa história. Quando da captação de um registro oral há, por parte do indivíduo entrevistado, uma constante releitura factual que invariavelmente adapta o passado no prisma crítico do momento presente. São tantas as versões de uma mesma história individual que sua narrativa acaba por misturar a realidade possível à ficção sensível pela qual tal história é internalizada.

Coloca-se assim, como essencial, que a história de um povo tenha seu registro documental impresso, independentemente de qualquer registro audiovisual que recorra à memória oral do indivíduo, salvaguardando, com o máximo de características transversais em seu corte, o momento social que o origina. Não se trata, contudo, de computar como inverídica a narrativa testemunhal do objeto pesquisado, mas entender que a veracidade é questão de momento de foro íntimo interpretativo. O cenário a que se reporta qualquer narrativa, em sua estruturação como momento histórico, com todo o aporte de registros, sejam os diretos, como a imprensa ou documentos oficiais de governos, ou indiretos, porém indelévels na formação sociocultural da sociedade em que se inserem, na forma da expressão artística de um povo, em obras de arte, monumentos inseridos no urbano, arquitetura, música, literatura e teatro.

O professor e historiador americano Charles McLean Andrews afirma,

Quanto mais se compreender que a verdadeira história de uma nação e de um povo baseia-se não em episódios e acontecimentos superficiais, mas nas características substanciais de sua organização constitucional e social, mais valorizados e preservados serão os arquivos. Nenhum povo pode ser considerado conhecedor de sua própria história antes que seus documentos oficiais, uma vez reunidos, cuidados e tornados acessíveis aos pesquisadores, tenham sido objeto de estudos sistemáticos e antes que se determine a importância das informações neles contidas... Tem sido afirmado que ‘o cuidado que uma nação devota à preservação dos monumentos de seu passado pode servir como verdadeira medida do grau de civilização que atingiu’. Entre tais monumentos e desfrutando o primeiro lugar, em valor e importância, estão os arquivos nacionais e locais (SCHELLENBERG, 2004:32).

⁶² SERRONI, J. C. TEATROS – uma memória do espaço cênico no Brasil, Ed. Senac. São Paulo. 2002. p 15.

Arquivo Miroel Silveira

O Arquivo Miroel Silveira, situado no prédio principal da Escola de Comunicações e Artes da USP, mostra-se um tesouro em registros e instigação à pesquisa da memória teatral e, como descoberto posteriormente, uma janela para o entendimento da opinião pública e suas manifestações ao longo do século XX.

A história do Arquivo Miroel Silveira (AMS), por si só, tem sua relevância na percepção de uma série de indivíduos que em momentos específicos tomaram a decisão certa em prol da pesquisa e da preservação do legado documental de quase um século de história.

O Prof. Dr. Miroel Silveira, falecido em 1988, docente da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, vinha de uma família de intelectuais. Era filho dos escritores Valdomiro Silveira e Maria Isabel Silveira e primo da escritora Dinah Silveira de Queiróz e da jornalista e crítica de televisão Helena Silveira. Miroel foi considerado um dos grandes renovadores do teatro brasileiro moderno. Formado em Direito pela Faculdade de São Paulo, foi autor, poeta, tradutor, diretor, produtor, bailarino, professor e crítico de teatro. Como diretor teatral, na década de 1950, participou do surgimento do grupo “Os Comediantes”, um dos mais relevantes do teatro na época. Dirigiu também espetáculos com Bibi Ferreira e outros tantos artistas na cena nacional. Durante a participação em produções teatrais e na elaboração de sua tese de doutorado “A Comédia de Costumes – Período Ítalo-Brasileiro: subsídio para o estudo da contribuição italiana ao nosso teatro”, defendida em 1973, Miroel entrou em contato com documentação pertencente ao Departamento de Diversões Públicas, da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, um conjunto de documentos de censura prévia de acesso restrito mantido no referido departamento. Com o fim institucional da censura em 1978⁶³, Miroel Silveira, reconhecendo o potencial histórico e de fonte primária de informação para pesquisa que continham tais documentos, teria conseguido resgatá-los, trazendo-os para sua sala no CAC, na ECA-USP.

Figura 25: Miroel Silveira, s.d.
Acervo Cedoc/FUNARTE

⁶³ O fim da censura prévia a imprensa se dá oficialmente em decreto do então Presidente Geisel em 8 de junho de 1978.

Após o falecimento do professor, o departamento manteve o acervo em suas dependências até a reforma das instalações, quando foi entregue à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, por volta de 1990.

Coube à Profa. Dra. Cristina Costa, no ano de 2000, quando indicada pelo então Diretor

Figura 26: Chamada do Jornal do Brasil de 9/6/1978 atenta para o fim da censura prévia.

da Escola de Comunicações e Artes, Prof. Dr. Waldenyr Caldas para presidir a Comissão de Biblioteca da Unidade, a ação empreendedora e visionária de continuar a ação do estimado Professor Miroel Silveira.

O Arquivo, *per se*, era inicialmente composto por 414 volumes, encadernados com

processos de censura prévia ao teatro, que seriam posteriormente desmembrados. No total, são 6137 processos, o mais antigo, de 1926, cobrindo importantes momentos históricos e políticos do país: a Velha República, o Estado Novo e a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o período de redemocratização no pós-guerra, o desenvolvimentismo do período Juscelino Kubitscheck, o Golpe Militar, a promulgação do AI-5, e, por fim, o início da década de 1970, quando as instâncias burocráticas estaduais foram extintas e a censura foi federalizada e centralizada em Brasília.

Trata-se um patrimônio documental valioso em autenticidade, formado por fontes primárias e originais de informação que preservam e resguardam a memória cultural e histórica desse período.

Cada processo permite o estudo dos trâmites censórios e seus efeitos sobre a produção artística e cultural brasileira. De forma geral, um processo é constituído por um requerimento de censura solicitando a avaliação da peça; o texto completo dessa peça de teatro, datilografado, mimeografado ou impresso; uma autorização da

Figura 27: Arquivos dos processos de censura prévia. Fonte: AMS.

Figura 28: Detalhe de um dos volumes do Arquivo Miroel Silveira aberto. Fonte: AMS.

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais ou órgão similar; e um Certificado de Censura.

Além dos processos que compõem o Arquivo Miroel Silveira, aproximadamente 5.800 fichas acompanham a coleção, com campos para informações sobre a obra: nome do texto, gênero, autoria, tradução, adaptação, número de atos, número de quadros, requerente, responsável, data da censura, número, censor, observações sobre a obra, número de registro, livro, folhas e observações. Muitas dessas fichas não trazem todas as informações preenchidas, constando, em muitas delas, apenas o nome da obra.

NOME: MARTIR DO CALVÁRIO (9)	GENERO: DRAMA	Número do registro: 2
AUTORIA: EDUARDO GARRIDO		Livro: C Fls. 1
TRADUÇÃO:		Observações:
ADAPTAÇÃO: RAUL OLIVEIRA		Valido até 1-9-1947
NÚMERO DE ATOS: 2	NÚMERO DE QUADROS: 12	
REQUERENTE: ALCIBIADES PEREIRA	RESPONSÁVEL pelo "CIRCO ALCIBIADES"	
DATA DA CENSURA: 1-9-1942	NÚMERO: 119	
CENSOR: JASON B. MOURA		
OBSERVAÇÕES:		

Figura 29: Frente da ficha, peça “Mártir do Calvário” (DDP0002), de Eduardo Garrido.

CERTIFICADOS EXPEDIDOS				
REQUERENTE	RESPONSÁVEL	Data	Número	OBSERVAÇÕES
CIRCO CRUZEIRO	A. TOLEDO CARVALHO	16-4-43	119-Rev.	Circos Pôrtaço Inc. 15091
CIRCO TEATRO JUCA FATO	MARIO TAMBURO	"-"	"-"	
CIRCO T. S. IRMÃO MELLO	ALMIR MELLO	29-4-43	119-Rev.	
Circo I. Galeguito	José Maria Galego	27-10-43	119-Rev.	
Circo Vira-Vira	Maria Oliveira Molin	18-12-44	119-Rev. O. Mariano	
Circo T. Di Lauro	Atilio Ceconelo	25-6-46	119	Revista - Luiz Viégas
PAV. AZUL N° "3"	Cícero Mendes	22-4-46	119-	Revisão - Luiz Viégas.
(Proc. n. 14.827/46, ref. pedido revisão censura, dev. p. p. arquiv. em 22-4-1946)				
CIRCO TEATRO UMBURAMA	Antonio D. Pereira Jr.	25-4-46	119-	Revisão - Luiz Viégas.
(Proc. n. 13995/46, ref. pedido revisão de censura, devolvido p. arquiv. em 25-4-46)				
CIRCO T. ARTISTAS UNIDOS	José Gomes	25-4-46	119-	Revisão - Luiz Viégas.
(Proc. n. 13756/46, ref. pedido revisão censura, devolvido p. arquiv. em 25-4-46)				
CIRCO RUBI	LINDOLFO JOSE ROSA	4-7-46	119-	R. Luiz Viégas.
(Proc. n. 22653/46, ref. pedido revisão de censura, devol. p. arquiv. em 4-7-46)				
CIRCO T. CAMBUCA	JOSE ROSA SOBRINHO	1-10-46	119-	R. Luiz Viégas
(Proc. n. 34708/46, ref. pedido revisão censura, devol. p. arquiv. em 2-10-1946)				

Figura 30: Verso da ficha, peça “Mártir do Calvário” (DDP0002), de Eduardo Garrido.

Dessa forma, é possível constatar que os documentos do Arquivo Miroel Silveira trazem informações de cada etapa, com despachos escritos à mão, carimbos, recortes de jornal, assinaturas e programas que acompanham esses trâmites. Trazem também, por vezes, pareceres dos censores, ou autoridades instituídas, acerca dos textos, defendendo ou justificando os cortes ou vetos. Alguns processos apresentam também informações sobre as companhias teatrais e sobre sua situação jurídica.

O acervo, em última instância, provê subsídio para uma **arqueologia social** (grifo nosso), um processo possível de resgate da visão censória e dos caminhos que validaram sua existência formal até o fim da década de 1970.

A coleção de peças do Arquivo Miroel Silveira é parte da memória do Estado de São Paulo. Essa memória incorpora também a influência dos imigrantes, que trazem ao país seus costumes, crenças e referências culturais e simbólicas nas peças que aqui desejavam produzir.

A diversidade se materializa nos idiomas das peças que integram o arquivo. Nem todas foram escritas em português, porque eram apresentadas para avaliação dos censores e, depois de liberadas, também encenadas no idioma original dos autores: italiano, alemão, espanhol, ídiche, lituano, armênio, entre outros.

Em face do inerente potencial do arquivo, decidiu-se partir para um projeto de pesquisa que visava estudar o Arquivo Miroel Silveira, colocando-o à disposição dos interessados: professores, pesquisadores, alunos, artistas e a sociedade em geral.

Pesquisas no arquivo

O primeiro projeto advindo dessa empreitada histórico-acadêmica obteve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) na rubrica de Projeto Regular intitulado “Arquivo Miroel Silveira: a censura em cena, organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP)⁶⁴,” coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa. Esse projeto, iniciado em 2002, teve como objetivo a catalogação e criação de uma base de dados com informações constantes nos processos de censura. O modelo de catalogação proposto foi o de utilização da base de dados WinIsis, que tinha como objetivo principal, a estruturação de um sistema de busca interno para atender as necessidades de pesquisadores e também de disponibilizar na *Web* as informações presentes nos processos de censura. Essa catalogação teve apoio da então diretora da Biblioteca da ECA, Barbara Júlia Menezello Leitão, sendo coordenada pela bibliotecária Analúcia Recine, funcionária da própria biblioteca.

Após o término do Projeto Regular, em 2005, um novo pedido de projeto que tramitava na FAPESP foi concedido. Tratava-se do Projeto do Projeto Temático “A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970.”⁶⁵

Aos poucos, o AMS, em sua demanda natural de um espaço compatível com acesso e processos de manuseio, discussão e produção textual, passa a ocupar uma sala própria dentro

⁶⁴ O projeto financiado pela FAPESP foi desenvolvido no período de 2002 a 2005.

⁶⁵ O projeto teve como pesquisadoras principais as professoras doutoras Cristina Costa, Mayra Rodrigues Gomes e Roseli Fígaro Paulino, com coordenação de Cristina Costa. O projeto contou com financiamento da FAPESP (de 2005 a 2009), do CNPq e da Universidade de São Paulo.

do prédio principal da ECA, com estrutura de arquivamento em estantes deslizantes e ambiente climatizado, preservando de forma mais perene o material de análise. A higienização e acondicionamento adequado dos processos consolidam essa nova fase do arquivo.

O Projeto Temático surge com uma nova configuração composta por quatro eixos de pesquisa tendo como principal objeto de estudo a censura e suas repercussões na produção artística, investigando os métodos, critérios e rotinas burocráticas utilizados do serviço de censura. Foi analisado o envolvimento da sociedade frente ao cerceamento da expressão artística, assim como as diferentes formas de resistência empregadas pelos diretores, produtores e autores teatrais em reação ao trabalho promovida pelo Estado. Nesse projeto os eixos temáticos de pesquisa e suas respectivas coordenadoras, professoras da Escola de Comunicações e Artes eram:

- **A Censura em Cena**, que estudou os aspectos gerais da censura e,
- **Dos palcos para as telas**, que estudou os trânsitos dos artistas entre palco e televisão. A coordenação desses eixos foi realizada pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa;
- **O poder e a fala**, coordenado pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes (Departamento de Jornalismo e Editoração), promoveu o estudo das palavras proibidas nas peças teatrais constantes do Arquivo Miroel Silveira;
- **Em cena, o amador**, coordenado pela Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino, que estudou o teatro amador, conhecidos por filodramáticos e de imigrantes.

Ainda em 2009, um novo Projeto Temático intitulado “Comunicação e Censura – análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP” passa a vigorar com apoio da FAPESP onde, além de atividades relacionadas com o Gerenciamento de Informações relacionadas à conservação e à digitalização de documentos, o *website* é reestruturado para a divulgação de informações, possibilitando o acesso de interessados às pesquisas desenvolvidas pelo Projeto. Nessa nova proposta, os eixos temáticos de pesquisas passam a ser:

a) Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão, coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, que se propõe a analisar as diferentes etapas da censura e o seu processo de laicização, a passagem da responsabilidade por sua aplicação da Igreja para o Estado e dele para as instituições ligadas ao mercado. Desejava-se saber as implicações dessa transferência nos critérios e nas relações estabelecidas entre censores e artistas. O objetivo era também investigar as diferenças havidas na censura ao texto e à imagem, às representações no

palco e aos programas de televisão. Como intenção secundária o Projeto avaliaria as relações entre setores públicos e privados nos processos censórios. Adicionalmente, este eixo desenvolve, juntamente com as atividades de gerenciamento de informações, um projeto de *Videoentrevistas com opiniões sobre a censura* (grifo nosso);

b) Liberdade de Expressão: Manifestações no Jornalismo, eixo coordenado pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, que propõe um estudo, a partir de levantamentos junto a acervos jornalísticos, das manifestações que possam ter ocorrido em relação à censura. Estuda as narrativas jornalísticas sobre a censura, que constituem uma fonte de compreensão, não só do ideário em torno das palavras censuradas como também do contexto social em que elas se inscrevem.

c) Censura, Mídias e Teatro Amador: antropofagias e mestiçagens, eixo coordenado pela Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino, que se propõe a estudar as políticas culturais do Estado e as ações da indústria cultural e dos movimentos populares na formação do circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo. Esse segmento estuda, mais especificamente, o teatro amador e suas relações com a censura.⁶⁶

Alguns pesquisadores são reunidos em torno desse acervo e, no ano de 2009, tem origem o Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira (GPAMS), registrado na Comissão de Pesquisa da Escola de Comunicações e Artes da USP – ECA/USP. Ao final do mesmo ano é institucionalizado o Núcleo de Pesquisa Comunicação e Censura (NPCC) da ECA/USP. Além dos cuidados na preservação da documentação original do AMS, o GPAMS/NPCC implementa um programa de pesquisa em Comunicação e Censura incorporando o tema da opinião pública e atuando em uma rede colaborativa de âmbito nacional e internacional, com instituições de ensino e pesquisa.

Havia, por parte do grupo de pesquisadores, a visão da importância de trabalhar a *Web* como veículo possível e como proposta política de ambiente de trabalho para as pesquisas provenientes do Arquivo Miroel Silveira. O tema mídia, e sua relação com a sociedade, balizaria o caminho a seguir nos registros audiovisuais a serem propostos.

É nesse contexto e dentro do eixo temático Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão, que surge a proposta de mapeamento do conceito de censura e Liberdade de Expressão no formato de um conjunto de registros audiovisuais de cunho testemunhal. A

⁶⁶ Dados e descrição obtidos a partir do Relatório de Atividades Técnicas do Projeto Temático FAPESP *Comunicação e Censura – análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP*. Etapa 2012/2013.

dissertação de mestrado apresentada em 2005, balizada pelo entendimento da relação entre um produto cultural específico, transposto de sua forma impressa para o meio audiovisual, indicava a possibilidade de agregar conhecimento qualificado sobre sociedade, público, narrativas e mídias à pesquisa sobre censura e opinião pública.

A estruturação embrionária desse primeiro projeto em termos de potencial e futura tese de doutorado carregava consigo a intenção clara de realizar uma pesquisa qualitativa sobre esse tema relevante para o grupo.

Havia, no limiar da tese, o interesse nos processos que estruturam a opinião pública e dão significado a certos entendimentos e conceitos de largo espectro, como o de censura e Liberdade de Expressão. Godoy (1995:63) reforça a ideia de que

o interesse desses investigadores está em verificar como determinado fenômeno se manifesta nas atividades, procedimentos e interações diárias. Não é possível compreender o comportamento humano sem a compreensão do quadro referencial (estrutura) dentro do qual os indivíduos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações.

Esse primeiro projeto de registro audiovisual dentro do NPCC foi denominado Videoentrevistas, aqui descrito no Capítulo 5. Buscava-se na opinião pública o arcabouço de validação social e um foro de análise do discurso sobre um tema específico. O projeto teve início em maio de 2010 com a coleta de registros testemunhais que, a partir da disponibilização *on-line* no formato de Videoentrevistas sem entrevistador, possibilitava um livre processo de interpretação em “instância ao vivo” dos valores e conceitos registrados.

Sobre a instância da imagem, Eugenio Bucci (2009:66) afirma:

Se no século XIX a palavra impressa nos jornais diários ocupava o lugar de suporte de inscrição da verdade factual – ela carregava as notícias e as informações e sediava soberana, o vértice da formação da opinião pública –, a partir da segunda metade do século XX irrompe outra instância, que passaria a ser o altar mais elevado da comunicação social: a «instância da imagem ao vivo». No curso dessa transformação, a «instância da palavra impressa» perdeu centralidade para a «instância da imagem ao vivo».

A Noção de Instância - designa uma relação comunicativa entre sujeitos em torno de processos de significação que não se cristalizam, mas reproduzem-se sobre si mesmos em permanente revisão de seus próprios termos.”

Entendendo a censura

Com efeito, as ações e linhas de pesquisa trilhadas pelos pesquisadores do Arquivo Miroel Silveira, iniciadas com o estudo da censura dentro do âmbito das artes e estruturadas com base nos documentos originais do antigo Setor de Censura Teatral da Divisão de Diversões

Públicas do Estado de São Paulo, levaram a um maior entendimento dos mecanismos e da forma de atuar da censura estatal, o que serviu de base para, em fase posterior, entender de que forma a censura atua, de forma descentralizada, a partir de outros mecanismos e de outras relações sociais. Em termos absolutos, em uma visão retrospectiva sobre o trabalho do núcleo, constata-se que a censura continua viva, forte e presente, agora travestida em engendramentos mercadológicos excludentes com uma fachada neoliberalista e suportada por uma força judiciária que acata reservas e restrições de cunho censórios do indivíduo que se julga ferido pela, até então, livre expressão de outrem. O ato censor acaba por encontrar, assim, nas diversas formas de comunicação da contemporaneidade, adeptos e elementos validadores em todo o mundo.

Diferentemente do que se pudera esperar, a censura não se apresenta como um processo que se opõe à vontade popular. Uma análise dos processos censórios e dos documentos do Arquivo Miroel Silveira mostra evidências do amparo da lei e suporte popular a ações de restrição e censura a eventos, espetáculos e produções artísticas.

Cristina Costa (2013:15) afirma, a respeito das ações do NPCC,

As pesquisas do grupo revelaram que, no entanto, que ao fim do período da ditadura militar no Brasil, frente à promulgação da Constituição Cidadã de 1988 e consolidado o mais longo período democrático vivido no país, os procedimentos de cerceamento à livre expressão, ao direito à informação, transformaram-se em estratégias rebuscadas e nem sempre óbvias como as dos tradicionais procedimentos da censura em períodos de exceção ou de precariedade institucional⁶⁷.

Ao cabo da virada do século, com o avanço tecnológico em termos de informação e comunicação, a censura na sociedade apresenta-se de formas distintas, seja por meio do Estado, ou mais intensamente, por meio da força dos segmentos privados.

Tal força impacta, influencia e, em um momento posterior, reflete a essência comportamental de uma sociedade, mostrando sobremaneira a forma como o coletivo se posiciona frente a um estímulo midiático, fato ou evento. O elemento gerador desse estímulo, ainda que distante e remotamente relevante à vida real do cidadão, suscita nele uma resposta de cunho participativo, quase instintiva que, balizada por suas crenças e valores, o mantém afiliado a um senso maior de vida gregária e de comunidade. Esse processo indelével na formação das

⁶⁷ Relatório sobre o Projeto Temático Comunicação e Censura – análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP. (Processo FAPESP: 08/56709-0). 2013, Pág. 15.

sociedades, com todas as suas nuances e níveis de manifestação sustenta o conceito de opinião pública.

A esse respeito, Sarah Chucid da Viá (1983:58) define a opinião pública como sendo “um conjunto de crenças a respeito de temas controvertidos ou relacionados com a interpretação valorativa ou o significado moral de certos fatos”. A conversão de fatos e eventos que sustentam a discussão cotidiana de grupos sociais em seus assentamentos humanos, sejam esses assentamentos distantes vilas em um país asiático ou um centro urbano atribulado e sem rosto étnico definido em uma megametrópole do hemisfério ocidental, submete-se a influência midiática há tempos. O surgimento da imprensa diária no século XVII, circulando informações prosaicas sobre eventos locais, carregando um caráter de almanaque com fatos pontuais da comunidade onde circulava, pareando obituários e nascimentos, já propiciava subsídio à conversa entre pares sobre temas de interesse comum. É curioso considerar que as primeiras publicações de caráter jornalístico não traziam em si um cunho editorial e tampouco tinham intenção outra que não informar fatos nus e crus do cotidiano sem opinar ou veicular uma posição implícita ou explícita de seus editores. O reconhecimento do potencial de tal instrumento surgiria mais tarde.

Para efeitos da pesquisa aqui empreendida em seu viés audiovisual é importante pontuar que na história do desenvolvimento audiovisual, em particular do cinema, a invenção dos irmãos Lumière, o cinematógrafo, em sua evolução clara a partir da máquina fotográfica, passa por processo similar de apropriação como meio e suporte para apresentação de ideias e formação da opinião pública. A descoberta de uma função narrativa própria, de uma intenção mediadora e o reconhecimento de suas potencialidades e influência na opinião da audiência somente acontece quando o aspecto tecnológico do meio está totalmente consolidado, dando espaço para o entendimento dos potenciais artísticos e socioculturais de tal novo aparato.

A contrapartida dos processos censórios que giram em torno das expressões de comunicação midiática está na força que as sociedades têm ao exercer um direito fundamental de suas existências, a Liberdade de Expressão.

O escritor e ensaísta britânico Salman Rushdie (apud PETLEY, 2008, p. 3), perseguido pela comunidade muçulmana após o lançamento de seu livro *Versos Satânicos*, comenta:

O que é Liberdade de Expressão? Sem liberdade para ofender, ela deixa de existir. Sem a liberdade de desafiar, mesmo para satirizar todas as ortodoxias, incluindo as ortodoxias religiosas, ela deixa de existir. A linguagem e a imaginação não podem ser aprisionadas, ou a arte morrerá e, com ela, um pouco dos que nos faz humanos.

Há muitos exemplos que indicam essa oposição entre governos teocráticos, de cunho fundamentalista, e sociedades laicas defensoras do direito às liberdades individuais. A publicação de charges de cunho paródico com a imagem do profeta Maomé em periódico da Dinamarca provocou reação quando veiculadas pela rede árabe Al-Jazeera, em 2006. Houve muitas manifestações populares, algumas com posicionamento contrário e outras a favor. Invariavelmente o jornalista responsável pelo jornal foi demitido.

Podemos citar ainda outro tipo de oposição, a prisão por assédio sexual a uma jovem sueca, em 2011, do australiano Julian Assange, responsável pelo site *Wikileaks*. O evento expõe os recursos internacionais de censura que vigoram no aparentemente livre espaço da Internet. Ele é tido como o grande responsável pelo “vazamento” de documentos sigilosos do exército norte-americano publicados na rede mundial de computadores.

Nesse ponto vemos que a mesma mídia que empunha a bandeira da Liberdade de Expressão passa, no entanto, ao longo dos anos a defender os interesses de seus grupos controladores, que ao evoluírem para o *status* de megacorporações, não hesitam em influenciar seus mercados, paradoxalmente com a própria arma que lhes deu essa condição. A presença do humor satírico em publicações, paródias de intenção crítica tem sido rechaçadas por ações legais impetradas por essas mesmas corporações que outrora palatinas, agora ostentam o receio comercial de suas falhas.

Keane (2008) em *Mídia e Democracia* afirma:

Os mercados de comunicação restringem a liberdade de comunicação ao gerarem barreiras de entrada, monopólio e restrições de escolha e ao alterar a definição prevalecente de informação de um bem público para uma *commodity* de apropriação privada. Em resumo, conclui-se que há uma contradição estrutural entre a liberdade de comunicação e a liberdade ilimitada do mercado, e que a ideologia da liberdade de escolha individual de um mercado liberal no mercado de opiniões é, de fato, uma justificativa para o privilégio do discurso corporativo e para a existência de mais escolhas para investidores do que para cidadãos. É uma desculpa para o poder de megacorporações em organizar, determinar e, portanto, censurar escolhas de indivíduos referentes ao que escutam, leem ou assistem.

Em resumo, a concorrência do mercado produz a censura do mercado. Keane continua,

A propriedade privada da mídia leva a caprichos privados. Aqueles que controlam a esfera de mercado da produção e distribuição de informações determinam, antes da publicação, que produtos (livros, revistas, jornais, programas de televisão, software) serão produzidos em massa e, assim, que opiniões ganharão entrada oficial no mercado de opiniões.

Enquanto a mídia em sua forma impressa e audiovisual julga-se capaz de formular questões públicas, e assim o faz, resta aos líderes e formadores de opinião a preocupação de

fornecer uma resposta a essas questões. Nesse contexto acontece a formação da opinião pública, uma atitude de origem fractal que corrobora para a criação de uma opinião coletiva.

Sarah Chucid da Via (1983:58) diz que atitude é “uma tendência para atuar, agir. Relaciona-se com os hábitos, com os comportamentos e transforma-se em opinião quando adquire um caráter verbal e simbólico”.

É importante salientar que a opinião pública, enquanto conceito, pode ou não ter um caráter político; é mais que a pura e simples soma das opiniões, pois resulta de uma elaboração maior; é influenciada pelos veículos de comunicação de massa; poderá ou não ter origem na opinião resultante da formação do público; e por fim, não deve ser confundida com a vontade popular, ainda que está se relacione intimamente com sua expressão através dos discursos circulantes e das influências de grupos formadores de opinião.

Os recursos que instrumentalizam a possível manipulação de eventos e fatos são objeto de estudo e constante preocupação em face do potencial controle que impingem sobre a massa.

De uma forma ou de outra, é na leitura da movimentação veloz da informação por entre seus canais de divulgação na sociedade, tal qual uma análise geofísica do movimento das marés e do deslocamento dos oceanos, que uma pesquisa pode e deve se instaurar quando vocacionada a entender a presença e influência de um determinado tema na sociedade em que se insere o pesquisador.

Os receios e riscos da manipulação do coletivo e da interpretação da opinião pública são sublimados frente à análise do discurso do indivíduo quando componente desse coletivo. Esta pesquisa evidencia, ao longo de seus experimentos, que o discurso social do indivíduo nem sempre condiz com sua crença autônoma. O experimento da Video Box, em suas duas versões, aqui oportunamente descrito, traz na criação de um espaço aparentemente privado e confessional, a oportunidade de gênese de um discurso de características circulantes, mas apropriação individualizada.

Aqui cabe mencionar sobre esse discurso circulante, sua característica de suporte à formação de uma opinião coletiva. O linguista francês, especialista em análise do discurso, Patrick Charaudeau (2012:109), define discurso circulante como “a soma empírica de enunciados com visão que busca definir o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados”. O discurso circulante é, assim, capaz de gerar expressões, bordões e ditados populares que de certa forma expõem como funciona internamente a cultura de um grupo.

O discurso circulante traz até a fala do poder e do contrapoder. O poder é trazido através do discurso de uma voz considerada superior à população em geral, já o contrapoder vem através de grupos organizados que tentam contestar a ordem vigente, reivindicar direitos. Cabe ao discurso circulante também regular o cotidiano social através de discursos que definem os comportamentos da vida em sociedade. Há, ainda, a dramatização trazida por discursos que refletem o cotidiano da vida em sociedade com seus dilemas, superstições e folclores em uma justificativa simples do errante destino do homem.

Um discurso circulante pode manter em evidência fatos polêmicos, gerando, no curso de seu processo, uma discussão cotidiana sobre determinados casos cobertos pela imprensa.

A expressão "tudo vai acabar em pizza"⁶⁸ é um exemplo palpável de tal discurso circulante e sua migração para a cultura popular. A expressão teve origem nos estúdios de uma rádio da capital paulista, onde o saudoso jornalista esportivo Milton Peruzzi relatava o resultado de longas reuniões, recheadas de brigas e discussões do conselho da Sociedade Esportiva Palmeiras. Conta Peruzzi que, ao término das acaloradas reuniões, os conselheiros, cansados e famintos, iam a uma pizzaria e, como se nada houvesse ocorrido, compartilhavam a típica refeição italiana. Tempos depois, o termo começou a ser utilizado pela imprensa para se referir aos casos de corrupção que acabavam sem solução.

O exemplo mostra a capacidade da imprensa de levantar discussões que poderiam passar sem perceber pela população, ao criar em um contexto específico, porém de fácil migração para a comunidade circundante, expressões que prontamente caem no gosto popular, bem como transcender e expandir o uso e significado original da expressão.

O viés positivo da influência deste “quarto poder” está na promoção constante da discussão, levando ao público, também uma ferramenta com que se moldam novas ideias para a opinião e esfera públicas.

Estudiosos da atualidade, amparados na crítica ao neoliberalismo, como Julian Petley (2007), afirmam que o direito à Liberdade de Expressão não pode mais ser entendido como um valor jurídico absoluto e que mais importante que ele, hoje, é a defesa da informação livre de seus comprometimentos mercadológicos e interesses econômicos. Distanciam-se os conceitos de Liberdade de Expressão e de censura advindos da Revolução Francesa e da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. A Liberdade de Expressão tem se tornado uma ferramenta

⁶⁸ Aventuras na história. Site: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/tudo-termina-pizza-435767.shtml>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2012.

de disputas econômicas e políticas envolvendo um mundo globalizado e ligado por redes de comunicação. A opinião pública, entretanto, como antigamente, oscila entre a rejeição e o apoio à censura e à Liberdade de Expressão.

No contexto de desenvolvimento de uma pesquisa que enfoca o elemento audiovisual, com recorte no registro documentário de cunho testemunhal, o balizamento e troca contínua de experiências dentro de um grupo de pesquisadores alinhados com o tema é, ao trilhar-se a linha transdisciplinar, uma instância fundamentadora e de retroalimentação para melhoria contínua do projeto de tese proposto.

A existência de uma nova postura censória, uma nova legislação e, sempre, os meios de comunicação da atualidade e sua força sobre a sociedade, bem como o entendimento da formação e da posição validadora de ações de cunho coletivo, censórias ou não, a partir de cada indivíduo em sua consciência e voz sociopolítica torna-se essencial para a visão do quadro completo do que chamamos de opinião pública. Nesse processo é preciso sentir as cores, formas, reentrâncias e saliências de cada peça individual antes de colocá-la com perfeição na imagem acabada que se quer formar. Interessa para esta tese, o registro do pensamento desse indivíduo, expresso na mediação midiática a que se submete sua narrativa individual para a construção de um quadro documentário tão claro e preciso quanto possível, enquanto paradoxalmente múltiplo de leituras e minimizado em formato nessa inevitável mediação.

Sobre a importância desse relato oral mediado, *Ciro Marcondes* (2013:62) faz referência a *Marcel Proust* na relevância do relato captado e sua condução para a pintura de um quadro de realidade totalizada. *Proust* afirma que “é preciso elevar fatos banais ao sublime, pois cores, cheiros, sensações, quando evocados por ela, nos fazem cheirar um novo ar”. Esse “novo ar”, na percepção do realizador, pesquisador que conduz o registro, deve ser fruto da atualização espaço-temporal da narrativa do indivíduo depoente que atua como personagem de sua história. Ele, segundo uma abordagem conversacional, de fruição livre do pensamento, tende a refletir o universo temporal do relato pelo espelho do agora em cores que não são as mesmas e que resultam, na dramatização latente de sua narrativa, invariavelmente maiores que a realidade.

Marcondes (2013:46) menciona ainda a reflexão de *Bergson* que “dizia que é impossível pensar o mundo, a percepção, nossa inserção no processo social, sem considerar que tudo se move, e nós também, junto com o resto”. Temos que entender a impossibilidade de um registro em tempo real. Ironicamente, se assim pudéssemos fazê-lo, seríamos nós as testemunhas do acontecimento narrado, desqualificando o depoimento enquanto registro visual, embora nunca como filtro ímpar de percepção da realidade momentânea.

De fato, a integralização de uma narrativa captada em registro, escrito ou oral, apenas acontece quando atinge-se um número de peças informativas que caracterizam o que Marcondes (2013:46) chama de “acontecimento comunicacional”. Tal qual um imenso quebra-cabeças, somente após unidas um definido número de peças, a imagem do todo se revela em nossa mente, suprimindo as peças ausentes com a projeção possível das informações já armazenadas. A imagem integrada, enquanto nova “unidade é o que dá força a comunicação” (MARCONDES, 2013:46).

De volta ao Arquivo Miroel Silveira, seu acervo ímpar mostra-se potencial temático viável para a experimentação que se quer empreender na busca de um formato que atenda a demandas de estruturação unitária do registro, enquanto servindo como elemento adicional para análises e pesquisas que tenham no tema Censura e Liberdade de Expressão seu campo de preferência.

De fato, o registro documentário, em sua particular vinculação com um objeto de análise e condicionado à devida roteirização para a elaboração de uma peça audiovisual, tem em sua história evolutiva uma origem comum: a urgência narrativa do ser humano, sua incessante premência pela contação de histórias, sejam elas ficção ou realidade.

Capítulo 3: Audiovisual - uma breve história referencial

Capítulo 3: Audiovisual – uma breve história referencial

“Tudo que podem ver é a parede a sua frente”.
Platão⁶⁹

A referência distante ao mito da caverna de Platão⁷⁰ leva o conceito de expressão audiovisual a uma viagem no tempo que passa pelos gregos e possivelmente recua até o homem das cavernas. Assim como para os prisioneiros na história de Platão, a projeção de sombras em uma parede vazia cria uma realidade momentânea que parece, enquanto crível, eterna, ainda que se consolide efetivamente como etérea e transitória.

Antropólogos e estudiosos da cultura do período magdalenense, parte final do paleolítico, onde surgem os instrumentos de pedra aprimorados e os trabalhos em ossos, pequenas esculturas e pinturas rupestres como as de Altamira e Lascaux, ou mesmo em território nacional, no Parque da Serra da Capivara, afirmam que uma das razões para o homem da época buscar cavernas e nelas se aprofundar para produzir suas pinturas relaciona-se a sua vontade de contar histórias a partir de um suporte de imagens para sua narrativa. Bower (2012) indica a afirmação do arqueólogo Marc Azéma da Universidade de Toulouse–Le Mirail na França, “Artistas da idade da pedra queriam dar vida a suas imagens,” diz Azéma, “a maioria das pinturas rupestres mostram animais em movimento.”

Esses espaços ancestrais prestavam-se, assim, as primeiras “sessões de cinema”, com imagens gravadas em cores diversas, frequentemente utilizando o relevo das rochas para que a luz cintilante de uma possível fogueira ou tocha gerasse, com seu fecho de luz, o efeito sugerido de movimento. Uma análise dos desenhos produzidos nesses sítios arqueológicos indica que a representação de um animal, por exemplo, apresenta a cabeça em mais de uma posição, contando com o efeito da incidência luminosa para suscitar a ideia de movimento. A condição de espaço cinematográfico se instaura com elementos básicos.

⁶⁹ Trecho dos Diálogos de Platão, colocado no Livro VII de A República.

⁷⁰ O mito da caverna ou alegoria da caverna refere-se a como o homem pode se libertar da condição de escuridão que o aprisiona através da luz da verdade. Na história Platão discute a teoria do conhecimento, linguagem e educação na formação do Estado ideal.

O que estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema *underground*. (WACHTEL, 1993:140 apud MACHADO, 1997:14)

A sala escura do cinema é, de fato, um espaço onde se oculta o entorno, a realidade circundante, onde nossa atenção é focada para uma tela mágica que remonta à experiência ancestral das sombras chinesas (teatro de sombras), um espaço que propicia atmosfera para a liberação dos vínculos de realidade que permitem ao indivíduo exercitar sua imaginação. Segundo Carl Jung, “a necessidade e relativa presença do meio audiovisual na história humana remonta um desejo de expressão que sempre esteve presente no coletivo popular”.⁷¹

Essa expressão humana a que se refere Jung encontra uma contraposição entre a ficção narrativa, mesmo que calcada em fatos verídicos, e a realidade documentária, ainda que representada a partir de ficcionalidades. É no audiovisual que a humanidade encontra seu melhor instrumental de representação.

Somos, frente à experiência do cinema, o que Umberto Eco (1999:12) chamou de “Espectadores empíricos”, com frequência absorvemos o fluxo de emoções proposto pelo filme e quanto mais nos absorvemos na trama, mais nos distanciamos da possibilidade de entender os arcabouços da estrutura que gerou aquela história.

Arlindo Machado (1997:14) afirma,

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos.

Pré-cinema

Alguns elementos, no entanto, identificam um caminho traçado até o efetivo reconhecimento do cinema como forma artística de expressão sociocultural no início do século XX, anos após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1895.

Um desses elementos mais icônicos foi o teatro de sombras, criado há quase dois mil anos na China. O tempo se encarregou de deixar histórias a respeito da origem dessa forma de expressão audiovisual.

⁷¹ JUNG, Carl. Citação in O Espelho de Celuloide. In *Ego: Guia do Comportamento Humano*, Volume 5 – Temas Polêmicos. São Paulo: Abril Cultural, 1974:797.

Conta uma lenda que no ano 121 d.C., o imperador Wu'Ti da dinastia Han, após perder sua bailarina favorita, teria ordenado ao mago da corte que trouxesse a amada de volta ao “Reino das Sombras”. Se não fizesse isso, seria decapitado. O mago fez uso da imaginação e utilizando a pele de peixes, com sua textura e transparência, confeccionou a silhueta de uma bailarina. Feito isso, pediu que fosse armada uma cortina branca posicionada contra a luz do sol no jardim do palácio de modo que o pano se mostrasse translúcido.

Figura 31: Teatro de sombras chinês. (dois guerreiros; Qianlong Set; circa 1780. Fonte: Deutsches Ledermuseum, Offenbach (Alemanha)

No dia da apresentação, o imperador e sua corte se reuniram no jardim do palácio. O mago fez surgir, ao som de uma flauta, a sombra de uma bailarina movimentando-se com leveza e graciosidade. Nesse momento, surgia o teatro de sombras.

Ao longo dos séculos, entre aparelhos “mágicos”, experiências com a luz e sombras, o homem vai aprimorando seu conhecimento sobre a ótica e os efeitos derivados do controle dos feixes de luz. Outro exemplo significativo de aparelho é a câmera escura⁷², que se baseia em princípio homônimo e cujo

Figura 33: Câmera Escura

desenvolvimento levou a invenção da fotografia no século XIX. Sabe-se hoje que as primeiras fotografias de que se

tem notícia foram produzidas a partir de adaptações de tal aparelho. A construção da câmera escura⁷³ também serviria anos depois para que cientistas, como o estadunidense Thomas A. Edison⁷⁴, os irmãos

Figura 32: desenvolvimento ótico

⁷² As imagens do desenvolvimento ótico e a ilustração da câmera escura são de Domínio Público. Referência: Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, 1751.

⁷³ A câmara escura pode ser construída a partir de uma caixa onde um pequeno orifício é perfurado em uma de suas paredes. A abertura deve ser pequena o suficiente para que a luz de apenas uma parte da cena acerte parte específica da parede de trás. Quanto menor for o orifício, mais definida será a imagem no lado de trás. A imagem ficará sempre invertida na parede, mas com o uso de espelhos é possível projetar a imagem não mais invertida. Em resumo, um meio de projetar imagens.

⁷⁴ Edison, um inventor e empresário bem sucedido, patenteou o cinetógrafo, uma câmera primitiva que posteriormente leva à patente e proliferação do cinetoscópio.

franceses Auguste e Louis Lumière, ou mesmo os também irmãos alemães Max e Emil Skladanowsky⁷⁵ desenvolvessem seus aparelhos de projeção cinematográfica.

Cada salto na história do desenvolvimento audiovisual está sempre ligado a uma descoberta ou avanço tecnológico, ou ainda à aplicação de algum estudo ou percepção física de um mecanismo de manipulação de imagens. Isso é efetivamente verdade no fenômeno de

Figura 34: *Flip Book*. Foto: Arquivo Pessoal.

retenção da imagem na retina, ou persistência retiniana, essencial para a criação do cinematógrafo, do cinescópio e do bioscópio, aparelhos de projeção contemporâneos que fazem uso desse fenômeno. A ilusão resultante dessa persistência retiniana surge com a permanência da memória de uma imagem estática por um tempo mínimo até que a próxima imagem, diferente da primeira, porém derivada dela, seja apresentada. A sequência de tais imagens, mediante um ritmo constante, possibilita a percepção ilusória de movimento. Outro produto que faz uso desse mesmo fenômeno, contemporâneo do desenvolvimento dos aparelhos de captação e reprodução audiovisual é o *flip book*⁷⁶, um livreto com imagens organizadas sequencialmente que, ao ser folheado, gera a impressão de movimento, criando uma sequência animada sem a ajuda de máquina.

O interessante é observar que todos os aparelhos, objetos lúdicos, parafernália reproduzidas de imagens e artefatos que surgem antes do cinematógrafo dos irmãos Lumière e, também ao longo de uma fase inicial da produção de filmes, carecem de uma intenção artística que os configure como meio independente. Faltam características próprias para expressão e narrativa de histórias.

Arlindo Machado (1997:15) corrobora com essa ideia ao afirmar,

A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a sua compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de “cinematógrafo” eram, em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio.

⁷⁵ Inventores alemães, ficaram famosos pela invenção do Bioscópio, um projeto de filmes que usaram para a primeira projeção que se tem notícia e que ocorre em 1 de novembro de 1895, dois meses antes da apresentação em público do cinematógrafo dos Lumière, aparelho tecnicamente superior.

⁷⁶ O primeiro *flip book* surgiu em setembro de 1868, patenteado por John Barnes Linnett com o nome kineograph (“gráficos em movimento”).

O surgimento do cinema

Convenciona-se dizer que o cinema, como forma de expressão, começa graças a duas fontes criadoras convergentes: o americano Thomas A. Edison, inventor e empresário e, na França, os irmãos, também inventores, Auguste e Louis Lumière, filhos de pai também inventor. Quando apresentados à invenção de Edison, resolveram desenvolvê-la com o ímpeto de quem descobre um novo interesse na vida. Os irmãos Lumière tinham formação técnica e trabalhavam com a empresa do pai que lidava com equipamento fotográfico. Como *hobby* ambos haviam retratado diversas cenas do cotidiano parisiense e aperfeiçoado diversas câmeras e processos fotográficos.

Em 1895, os Lumière eram os principais fabricantes de produtos fotográficos na Europa, empregando 300 trabalhadores. Assim como Edison, os irmãos haviam se tornado empresários bem sucedidos.

Figura 37: Sequência de *frames* em um filme.

A partir de um convite para demonstração do invento de Edison em Paris em 1894, os irmãos se propuseram a criar uma máquina que combinasse o movimento contínuo das imagens com uma projeção frontal. Em realidade o equipamento de Edison, o cinescópio, apresentava fragilidade e não permitia a projeção de imagens.

Em 1895, Louis criou um equipamento que

patenteou com o nome de cinematógrafo. O cinematógrafo, ao contrário do cinescópio, era leve (por volta de 5 kg), de controle manual e, sobretudo, móvel. A câmera dos Lumière reduzia também a quantidade de quadros (*frames*) por segundo de 48 pra 16, usando assim, menos filme e reduzindo o ruído do equipamento, produzido quando do deslocamento do filme dentro dele. Outra vantagem residia no fato do cinematógrafo ser ao mesmo tempo câmera, projetor e gravador.

A característica que do ponto de vista de uma futura produção cultural audiovisual cinematográfica mais se

Figura 38: Auguste e Louis Lumière.

destacava neste invento estava no princípio de movimento intermitente⁷⁷ aplicado pelos Lumière, uma ideia rejeitada por Edison que insistia no filme contínuo, o que implicava em um intrincado jogo de roletes e um tamanho exagerado para o equipamento.

Independentemente dos aparelhos que concorrem à posição de pioneirismo na produção cinematográfica, fica claro que a ideia e os princípios estavam, como em quase todas as grandes invenções e descobertas da humanidade, em desenvolvimento no coletivo científico e tecnológico dos homens da época. O cinematógrafo dos Lumière prevaleceu, por seus méritos de suficiência tecnológica e potencial de desenvolvimento em versões futuras.

Neste ponto, no entanto, nesta breve narrativa da evolução dos meios de registro e reprodução audiovisuais, ao removermos a instância técnica deste novo aparelho, surge a pergunta: O que fazer com ele? Para que serve?

No início, qualquer objeto de interesse visual seria registrado pela câmera. O aparato de registro prestava-se apenas ao factual, representava uma janela de observação da realidade tangível, sem espaço para uma ficcionalidade intencional.

O primeiro filme dos Lumière foi *Trabalhadores saindo da Fábrica Lumière* (1895) / *La Sortie Des Usines*, em que os irmãos, seguindo sua tradição fotográfica de documentaristas, registravam cenas cotidianas.

Em apenas um ano, 1895, eles gravaram mais de 20 peças, incluindo *L'arrivee d'un train en gare* / A Chegada do Trem à Estação, *Le Repas De Bebe* / Alimentando o Bebê, *L'arroseur Arrose* / Regando o Jardim, *Demolition D'un Mur* / A demolição de um muro e *Course En Sacs* / A Corrida de Sacos⁷⁸.

Figura 36: “L’arrivee d’un train en gare”, 1895.

⁷⁷ Com o uso de mecanismos de transmissão a base de engrenagens, os projetores de cinema conseguiam fazer com que seus filmes fossem executados continuamente, mas avançassem quadro a quadro. Cada quadro fica parado diante da lente cerca de 1/24 de segundo (se exposto duas vezes neste período, resulta numa frequência de 48Hz). A engrenagem que transforma um movimento de rotação contínuo em uma rotação intermitente é avançar um passo. A roda motriz também possui um disco circular que se encaixa nas reentrâncias da receptora, travando-a durante o movimento, por etapas. O princípio deriva uma roda que possui um pino que, em seu giro entra em um entalhe da roda que recebe o movimento, e a faz do mecanismo usado em relógios suíços.

⁷⁸ Uma referência e tributo as primeiras projeções e seu impacto sobre o público é feita no filme *Drácula* de Bram Stoker, F. Coppola.

Em 1897, os Lumière já eram sucesso global, treinando centenas de operadores e expandindo seu catálogo de filmes para mais de 750 títulos. Porém, após a Exposição Internacional de Paris em 1900, na qual utilizaram uma tela de projeção de 30 x 21 metros, os irmãos decidiram dedicar-se à manufatura e venda de sua invenção e não mais a produção de filmes para o equipamento.

O equipamento, que nas mãos de elementos com uma formação técnica resultava apenas em uma câmera fotográfica aperfeiçoada para registrar o cotidiano, passa então a atrair uma gama de artistas que, na vanguarda, buscam novos usos para o cinematógrafo, iniciando a configuração de uma estética aplicada à produção de suas peças audiovisuais.

O prazer frente a uma peça audiovisual, na primeira década do século XX, estava ligado à contemplação privada de imagens. O formato antecede o cinematógrafo de Lumière, já presente no cinescópio e no mutoscópio⁷⁹, equipamentos que visam a contemplação individual. Machado (1997:124) comenta sobre o tipo de filme produzido para essas formas individuais de produção audiovisual:

(...) os temas, os motivos da maioria dos filmes produzidos para essas formas individuais de cinema evocam inevitavelmente a escopofilia, ou seja, o erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver: a dança em estilo borboleta de Annabelle, a dança do ventre de Fátima, a dança da paixão de Dolorita, o beijo de May Irwin e John C. Rice, a mulher nua que surge como uma pérola de dentro de uma concha, garotas em trajes de dormir brincando de guerra de travesseiros e também, se preferirmos um exemplo masculino, as demonstrações de musculatura do halterofilista Eugene Sandow. O cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação.

Esse prazer individual tornar-se-ia, anos depois, um prazer coletivo, quando do desenvolvimento de técnicas narrativas que, aliadas à opção por um discurso próprio, dariam a essa forma de expressão características singulares. O audiovisual precisou desenvolver essa narrativa própria para vencer a barreira da curiosidade tecnológica, entrando na seara da arte. Foi apenas quando do esgotamento dessa **curiosidade técnica** (grifo nosso) que se permitiu vislumbrar novos usos para o cinematógrafo e considerar a configuração de uma estética para a produção audiovisual. Tal estética encontra seu embrião em meados dos anos 1910 com David Wark Griffith e sua estrutura de montagem e apresentação das peças audiovisuais. O sucesso de tal empreitada acabaria por demover o cinema, ao longo da década seguinte, da pecha corrente de arte menor.

⁷⁹ O mutoscópio é um aparelho de movimentação mecânica que faz uso do princípio do *flip book*.

Thomas Edison e sua patente

Quando seu assistente William Kennedy Dickson inventou o visor de películas, Edison inicialmente considerou a invenção como sendo um brinquedo insignificante. Entretanto, a mesma acabou por tornar-se um sucesso imediato. Edison esperava que a invenção ajudasse nas vendas de outra invenção, o toca-discos, ou fonógrafo, mas ele havia sido incapaz de conciliar som e imagem. Assim, partiu para a criação do cinescópio, um equipamento para visualização de imagens, mas sem som. Edison patenteou sua invenção em 31 de agosto de 1887. A maioria dos primeiros filmes feitos para o cinescópio se desintegrou ou queimou

Figura 37: “Espirro de Ott”
(fotograma).

devido ao fato da base desses filmes ser de nitrato de prata, altamente inflamável⁸⁰. Edison, fortuitamente, fez cópias em papel de quadros individuais de algumas películas (*contact prints*) que acabaram por preservar o momento de criação desses filmes. O mais famoso deles, recuperado, é “O espirro de Fred Ott⁸¹”.

Na patente do equipamento, a largura dessas películas era especificada como sendo 35 mm⁸², e previa-se o uso de cilindros de deslocamento do filme.

Figura 38: Cinescópio aberto e fechado.

⁸⁰ Como referência visual de quão inflamáveis eram os filmes, é interessante citar o filme Cinema Paradiso de Giuseppe Tornatore onde a personagem de Philippe Noiret, operador de filme, fica cego após incêndio na película em projeção. CINEMA Paradiso. Direção de Giuseppe Tornatore. Itália, 1988. DVD (123 min.), son., color.

⁸¹ Também conhecido como o registro cinetoscópico de Edison de um espirro. Gravado em 1894, esse curta metragem (5 segundos) foi o primeiro registro audiovisual a ter direitos autorais registrados nos EUA.

⁸² Anos mais tarde George Eastman iria criar o celuloide exclusivo para filmes. Uma película que popularizada na bitola de 35mm muito ajudou a expandir a indústria norte-americana de filmes.

O cinescópio segue seu desenvolvimento até uma forma mais vendável, atingida em 1892. O equipamento consistia de um gabinete de madeira de 50 cm x 70 cm x 120 cm de altura, com um orifício com lentes no topo.

Dentro ficava o filme, em um rolo contínuo de aproximadamente 15 metros, distribuído ao longo de uma série de roletes. Um sistema elétrico no topo da caixa, com presilhas nas extremidades, prendia e puxava o filme que passava por debaixo das lentes a uma velocidade constante. Por baixo do filme, uma lâmpada, e entre a lâmpada e o filme, um obturador giratório com uma fresta estreita. A medida que cada quadro passava debaixo das lentes, o obturador permitia um flash de luz tão breve que o quadro parecia estar parado.

A rápida série de quadros parados, graças à persistência da visão, gerava uma imagem em movimento. Posteriormente o sistema de alimentação horizontal seria trocado por um vertical, o que permitiria ao observador olhar com mais conforto e facilidade pelo orifício de observação do filme.

No aparelho fechado, o usuário olhava através de lentes no topo da máquina para assistir ao filme. O cinescópio aberto mostra como o filme era conduzido por roletes em uma fita contínua.

Edison, que primeiramente rejeitara a ideia de um filme projetado juntou-se a William Kennedy Dickson para aperfeiçoar o cinescópio, adequando-o a um usuário solitário. O equipamento, em geral instalado em agrupamentos de dez máquinas colocadas em áreas de interesse, popularizou-se com o nome de *Nickelodeon*, em função do custo de um níquel (US\$ 0,05 centavos de dólar)

por sessão. Conta a história que a primeira sessão aconteceu em 14 de Abril de 1894, no endereço 1155 Broadway, onde ainda hoje fica o Plaza Hotel, em Nova York. Os primeiros filmes tinham de 60 a 90 segundos de ação e traziam títulos como: A Barbearia, O Bar, Luta Livre, O Trapézio e etc. Na virada do século o equipamento de Edison e o cinematógrafo dos Lumière se aproximavam na sua evolução.

Figura 39: Fachada de uma sala de espetáculo onde havia Nickelodeons.

Na América alguns clássicos do período são de Edwin S. Porter, “A Vida de Um Bombeiro Americano”⁸³ (1903) e “O Grande Assalto ao Trem”⁸⁴ (1903).

O cinema, embora se valendo de popularidade crescente tende a ser um veículo que atende uma demanda curiosa que busca na mágica da projeção de imagens, o mesmo prazer escapista daqueles que visitam uma feira de variedades, um show de vaudeville ou um parque de diversões. Não por acaso, todas essas atrações, em geral, encontravam-se no mesmo lugar.

Quanto aos temas nessa fase inicial de descoberta, correm em três linhas distintas: a violência da reprodução de execuções, enforcamentos e fuzilamentos. Um clássico da produção da época foi a reprodução de uma execução de um rei espanhol, recriado pelo produtor a partir da narrativa escrita. Na primeira década do século também, temos a sensualidade feminina como elemento de atração das audiências, principalmente se considerarmos a privacidade dos *Nickelodeons*. Por fim, as lutas de boxe e eventos esportivos tinham um espaço de destaque, pelo interesse que atraíam em sua função documental. Nessa fase em que a câmera pesa muito e não se desloca durante a captação de imagens, o registro de cenas cotidianas é farto como elemento documental, posteriormente consolidado como gênero e ponto de convergência na narrativa jornalística que, a partir de 1950, com a ascensão da televisão, vai definir os rumos para a produção audiovisual documentária do resto do século XX.

Ainda é relevante nesta breve história do audiovisual, citar o francês George Méliès (1861-1938), primeiro cineasta a apresentar uma tentativa de discurso narrativo em suas produções. É bem verdade, contudo, que suas histórias impressionavam mais pelos efeitos do que pela narrativa. Em geral, eram efeitos que sugeriam mágicas e desaparecimentos, experimentações com as possibilidades dessa nova forma de expressão audiovisual.

Apesar da extensa produção audiovisual cinematográfica da primeira década do século XX, bem como das experimentações em centenas de trabalhos de Méliès, o último em 1912 (*A Conquista do Polo*⁸⁵ – 3 rolos de 10 minutos cada), ainda faltava a essa forma de expressão alguém que desenvolvesse uma coerência narrativa e uma consistência que o transforma-se em algo mais que uma simples, novidade ou atração como forma e não como conteúdo.

⁸³ LIFE of an American Fireman, 1903, (6 min), p&b, mudo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=p4C0gJ7BnLc>>. Último acesso, dezembro de 2014.

⁸⁴ The Great Train Robbery, 1903, (10 min), p&b, mudo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BaoAaKEp0Oc>>. Último acesso, dezembro de 2014.

⁸⁵ À la conquête du pôle / A Conquista do Polo. Direção: George Melies, 1912, (30 min.), p&b, mudo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0dmLnM4X28I>> Último acesso em janeiro de 2015.

Uma sintaxe narrativa

Essa coerência de linguagem e propriamente uma sintaxe narrativa peculiar que acabaria por destacar o cinema como forma única de expressão audiovisual artística surge com o cineasta e produtor David Wark Griffith, ou simplesmente D. W. Griffith (1875 - 1948) como ficou conhecido.

Griffith, inicialmente um autor de teatro de pouca expressão, muito possivelmente pelo conteúdo moralista de sua produção e por ter uma sua personalidade extremamente conservadora, encontrou no cinema um espaço para sua produção narrativa. Foi através de intensa experimentação que criou uma série de soluções narrativas visuais, conceitos de planos, cortes e movimentos de câmera, consolidados ao longo das décadas seguintes e em uso até os dias de hoje.

Quando analisamos a produção de filmes até 1910, é possível notar que não passavam de uma sucessão de cenas, originariamente chamadas de ‘quadros’ ou ‘vistas’. As vistas tinham, em sua estrutura de captação, uma relação centrífuga, ou seja, os eventos ou quadros filmados representavam passagem para fora da tela. Não há lateralidade, mas sim profundidade, na imagem. Os quadros, por sua vez, caracterizam-se pela representação centrípeta da filmagem. Em geral, em um cenário pintado, colocando todos os elementos chave no centro da cena. De certa forma, remetiam a quarta parede teatral, usando as convenções do teatro. O personagem, nessa primeira forma de narrativa intencional, estava sempre de corpo inteiro. Criava-se uma janela pela qual o espectador desfrutava de uma narrativa de cunho pantomímico. A solução resultava em um espaço para desenvolvimento ficcional, paradoxalmente em uma condição de registro que, há pouco, se sustentava na contemplação e representação do real, em uma leitura descompromissada com a narrativa ou qualquer contação de histórias. Mesmo a fotografia já tinha, na época, sua linguagem própria que permitia a apropriação como instrumento de produção artística.

Os quadros, segundo a interpretação de Bazin:

Figura 40: Modelo "Quadro" – Centrípeta.

Bazin trabalha o conceito de espaço centrífugo para as Vistas, onde os elementos remetem ao espaço Off⁸⁶ (fora da tela). As Vistas preservavam a contemplação da vida através da janela criada pela câmera. O direcionamento pensado da lente, poderia gerar um **documento** (grifo nosso), um registro documentário de um momento qualquer de atividades social. Este caminho, antagônico da solução teatral dos Quadros, permitiria a criação de uma linguagem própria que deixaria de ser utilizada apenas no registro documentário, para também e principalmente adequar-se à ficção.

Figura 41: Modelo "Vista" – Centrífugo.

Os eventos registrados nas Vistas eram, em geral, baseados na imprensa comum, enquanto os Quadros pautavam-se pelo humor em situações teatrais. Em 1907, quando D. W. Griffith tentava vender uma de suas histórias a Edwin S. Porter⁸⁷, acabou por conseguir uma posição como ator. Quando no mesmo ano em que estrelava como ator, teve a chance de dirigir, logo mostrou talento imediato no uso criativo dos enquadramentos e no desenvolvimento rítmico da montagem para criar uma tensão dramática. Por outro lado, devido a sua formação no teatro, buscou atores com uma formação de palco, mais substanciados para a expressão de sentimentos e ideias.

Até então pouco se requeria do ator diante da câmera. De fato, o próprio universo de atores teatrais fazia pouco caso da experiência como ator cinematográfico. A produção de D. W. Griffith entre 1907 a 1913 foi intensa, sempre com um cronograma sobreposto, de forma que os atores de uma produção por vezes trabalhavam em mais de um filme ao mesmo tempo em cenários contíguos. A não existência de som permitia que uma simples parede separasse duas produções completamente diferentes em conteúdo⁸⁸.

⁸⁶ Referência abreviada do termo em inglês *off screen* = *fora da tela*.

⁸⁷ Edwin S. Porter (1869 - 1941), vindo da Itália, foi um pioneiro do cinema, tendo trabalhado ao lado de Thomas Edison. Grande contribuinte para o desenvolvimento de técnicas de edição. Principal diretor e produtor da primeira década do século XX, nos EUA.

⁸⁸ Um exemplo de tal produção em série aparece no filme CHAPLIN, Direção de Richard Attenborough. Inglaterra, 1992. DVD (143 min.), son., color.

Entre as técnicas do repertório desenvolvido por Griffith que interessam na questão narrativa, uma que é base para o desenvolvimento e sucesso posterior do gênero melodramático é a técnica da montagem paralela⁸⁹ entre duas histórias. Essa solução oferecia a oportunidade de contrastar comportamentos ou circunstâncias sociais ou ainda desenvolver o crescendo de suspense no tempo da ação.

Figura 42: Representação da montagem paralela. Com ela surge a ideia de suspense.

Coube também a Griffith, o mérito de ser um dos primeiros a fazer referência à habilidade europeia na narrativa e construção cenográfica.

Seu filme mais ousado, “Intolerância”,⁹⁰ presta tributo à cenografia da obra italiana “Cabíria”⁹¹, cuja influência reflete-se ao longo de sua obra⁹².

O diretor e produtor norte-americano Martin Scorsese, em livro celebrando os 100 anos de cinema,

Figura 43: Cena de Intolerância (1916), cenários suntuosos inspirados em “Cabíria”, 1914.

PG - PLANO GERAL 	PC - PLANO DE CONJUNTO 	PMC - MEIO CONJUNTO
PM - PLANO MÉDIO 	PA - PLANO AMERICANO 	MF - MEIA FIGURA
PP - PRIMEIRO PLANO 	PPP - BIG CLOSE 	PD - PLANO DETALHE

Figura 44: Representação dos nove planos usados na sintaxe cinematográfica contemporânea.

comenta que o uso de planos, deslocamentos de câmera e demais recursos básicos da sintaxe narrativa começaram com ele⁹³.

O pesquisador brasileiro Heitor Capuzzo, também usa “Intolerância”, para justificar o surgimento de uma forma nova de narrativa dramática, uma sistematização das regras de continuidade. Capuzzo (1999) usa um dos episódios

⁸⁹ Também referida como *cross cutting*, *intercutting* ou *cut back*.

⁹⁰ INTOLERÂNCIA. Direção de D. W. Griffith. EUA, 1916. 35mm (163min), mudo, p&b.

⁹¹ CABIRIA. Direção de Giovanni Pastrone. Itália, 1914. 35mm (144min), mudo, p&b.

⁹² O Filme ‘Bom Dia Babilônia’, reconta a passagem e baseia a trama do filme na utilização do Griffith de dois artesões italianos para a execução de elefantes para o cenário de Intolerância. BOM DIA Babilônia. Direção de Paolo e Vittorio Taviane. Inglaterra, 1987. DVD (117min), son., color.

⁹³ SCORSESE, Martin. Journey Through American Movies. New York: Faber & Faber Ltd., 1997.

do filme, “A Mãe e a Lei”⁹⁴, em que uma jovem mãe assiste ao julgamento do marido para descrever a maestria de Griffith na condução da tensão dramática da narrativa.

Capuzzo (1999:15) descreve a cena:

Tensa e ansiosa, procura apoiá-lo através de olhares esperançosos. Entretanto, tudo indica que o veredicto será desfavorável ao casal. Enquanto o ritual se desenvolve, Griffith acentua três planos articulados de forma simples e ao mesmo tempo inquietante. Primeiro, há um detalhe do rosto da jovem mãe enfatizando seu desespero interior mascarado por um sorriso nervoso. O segundo plano detalha apenas suas mãos junto ao colo. É óbvia a tensão que suas mãos revelam. Finalmente, é detalhado o rosto da jovem em um novo plano em que o sorriso se desfaz, dando lugar ao desespero, agora, explicitado.

As definições e usos inovadores de planos e movimentos de câmera não são, entretanto, exclusividade de D. W. Griffith. Em diversos locais do mundo, sobretudo na então União

Figura 45 - Cartaz do filme ‘O Encouraçado Potemkin’

Soviética, cineastas, Sergei Eisenstein⁹⁵ entre outros, trabalham no desenvolvimento de uma linguagem própria. Em sua afiliação à escola formalista russa, Eisenstein retrata o conflito onde o plano se soma a outros planos para gerar sentido. O cineasta propunha que através do choque entres esses planos cria-se novo sentido à narrativa. Trata-se de uma oposição clara ao que era conhecido como Cinema Clássico, onde o objetivo está na continuidade narrativa de planos e não em um choque que provoque novos sentidos. A visão formalista de Eisenstein incorpora a fotografia como elemento dramático em favor da narrativa. O cinema soviético elege a montagem como elemento chave valorizando sempre o conjunto em detrimento intencional do indivíduo. Temos o cinema absorvendo a ideologia circundante. “O Encouraçado Potemkin”⁹⁶ é um exemplo maior desse uso, em especial a sequência onde a imagem da névoa intensa é usada para criar dramaticidade.

Soviética, cineastas, Sergei Eisenstein⁹⁵ entre outros, trabalham no desenvolvimento de uma linguagem própria. Em sua afiliação à escola formalista russa, Eisenstein retrata o conflito onde o plano se soma a outros planos para gerar sentido. O cineasta propunha que através do choque entres esses planos cria-se novo sentido à narrativa. Trata-se de uma oposição clara ao que era conhecido como Cinema Clássico, onde o

Figura 46: Fotograma do filme ‘O Encouraçado Potemkin’, 1925.

⁹⁴ Intolerância acontece em três momentos simultâneos da história. Refiro-me aqui ao terceiro, que acontece no presente. O nome *The Mother and the Law*, embora se refira ao terceiro momento da narrativa, foi usado como título alternativo para o filme de Griffith quando de seu lançamento nos EUA.

⁹⁵ Serguei Mikhailovitch Eisenstein: (1898 - 1948) foi um dos mais importantes cineastas e filmólogos soviéticos.

⁹⁶ Encouraçado Potemkin, União Soviética, 74 min., 1925, mudo, p&b

Na Europa, principalmente na Alemanha, produções inspiradas pela Escola Bauhaus⁹⁷ trazem rupturas na forma narrativa do audiovisual, ao mesmo tempo em que criam uma nova estética que vem do confronto dos planos clássicos, principalmente no uso de Planos Gerais complementares ou opostos.

É em Griffith, todavia, que a expressão audiovisual no veículo cinema se baliza para a criação dos diversos gêneros fílmicos e sedimentação do meio como indústria de produção cultural⁹⁸.

Em “A Mãe e a Lei”, encontram-se os principais elementos que constituirão a discussão sobre o audiovisual e suas possibilidades narrativas. O Plano Detalhe nas mãos da jovem mãe introduzido pelo diretor desvia o público e seu olhar do rosto da atriz. Isso comprova que no meio audiovisual o exercício de concentração dramática possui estratégias singulares. O Plano Detalhe nas mãos permite ao espectador construir por antecipação o veredicto que o júri só irá anunciar adiante.

O diretor utilizou uma estrutura em contraponto. O rosto da mãe procurou inspirar confiança no marido, enquanto suas mãos, que se encontram fora do eixo do olhar do réu, expressam uma apreensão que o rosto insiste em atenuar. No próximo plano, o olhar desesperado da mãe irá reiterar o que o plano anterior permitiu informar. Na leitura das imagens, o espectador, assim, participa da construção narrativa.

Essa estratégia desenvolvida irá apontar os rumos adotados pela produção audiovisual cinematográfica industrial nas décadas seguintes. Mais do que um eixo de visão privilegiado, desenvolve-se, desde seus primórdios, a possibilidade de uma construção narrativa a partir de paralelismos que se articulam em contrapontos. Foi assim que, com o aperfeiçoamento dos recursos narrativos, aliados à evolução de estruturas cada vez mais complexas, o cinema constituiu-se em forma audiovisual expressiva e diferenciada. Uma forma de expressão, que muito além de seu perfil gerador de produtos culturais, mostra um potencial para validação de estudos antropológicos na representação que consegue realizar do real em montagens diferenciadas de seus elementos componentes. O espectro de utilização dessa nova ferramenta

⁹⁷ A Staatliches-Bauhaus foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura vanguardista na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura.

⁹⁸ Juntamente com Douglas Faibanks, Mary Pickford e Charlie Chaplin, D. W. Griffith fundou a United Artists. Griffith foi, em seu tempo, um exemplo de criatividade e sucesso como empresário.

ainda estava por definir seus limites e alcance nas décadas seguintes, indo da mais veemente ficção a um registro documentário franco e isento de intenções ideológicas.

Anos 1920, som e melodrama

Chega a década de 1920, os “*Roaring 20’s*”⁹⁹, onde a agitação cultural norte-americana do pós-guerra cria um cenário de expansão para essa nova forma de expressão.

Com a expansão econômica e cultural dos Estados Unidos, para lá migram inúmeros cineastas europeus que realizam filmes com os grandes estúdios. Ao fim da década, o cinema mudo americano revelasse maduro e no nível que tanto almejavam os pioneiros. É possível a experimentação mais arrojada que, aliada ao domínio técnico, dispensa o excesso de letreiros, através de estruturas narrativas mais complexas.

Nessa época, os temas melodramáticos continuam a ocupar importante destaque nas produções, deixando de ser um apelo fácil para auxiliarem na busca de novas estratégias narrativas. O drama romântico, justamente por sua busca impactante, é resultado direto, em sua herança melodramática, da evolução das técnicas de expressão narrativa cinematográfica. As produções não mais fazem uso de recursos meramente maniqueístas. Permitem-se mais nuances, e em consequência disso, uma sofisticação de dramaturgia.

Capuzzo (1999) cita o filme *Vento e Areia / The Wind*¹⁰⁰ (1928) do sueco Vitor Sjöström como um dos melhores do ciclo de melodramas da época.

O filme de 95 minutos, com Lillian Gish¹⁰¹ foi provavelmente o melhor veículo para atriz e um dos últimos grandes filmes mudos, com uma sequência esplendidamente filmada mostrando uma tempestade no deserto¹⁰². A narrativa, por mais que ficcional e estruturada em

⁹⁹ Os “Anos Loucos da Década de 20” corresponde ao período de prosperidade econômica pelo qual passaram os Estados Unidos desde 1922 até 1929. Esta prosperidade beneficiou toda a sociedade e fez com que a economia seguisse crescendo a um ritmo jamais antes registrado, gerando uma bolha especulativa. Essa prosperidade duraria pouco, encerrando-se em 24 de outubro de 1929, a conhecida quinta-feira negra, que levou a quebra da bolsa de valores e jogaria o país no que ficou conhecida como a Grande Depressão.

¹⁰⁰ VENTO e Areia, Estados Unidos, 1928, 95 min, p&b, son.

¹⁰¹ Lillian Gish, nascida Lillian Diana de Guiche (Springfield, Ohio, 14 de outubro de 1893 — Nova Iorque, 27 de fevereiro de 1993): atriz norte-americana indicada ao Oscar. Protagonizou clássicos como *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), ambos de D. W. Griffith. Seu último filme, *Baleias de Agosto* é de 1987, encerrando uma carreira longa e prolífica.

¹⁰² Escrito a partir de uma novela de Dorothy Scarborough, por Frances Marion, roteirista de renome, responsável por inúmeras adaptações, incluindo o romance “*A Letra Escarlate*” (1926). Dorothy Scarborough, nascida Emily Dorothy Scarborough (1878 - 1935), escritora norte-americana que escreveu principalmente sobre o estado do Texas, cultura popular, fazendas de algodão e a vida das mulheres no sudoeste dos EUA. “*A Letra Escarlate*” é

um formato seminalmente melodramático, trazia em sua construção acessória, isto é, cenografia, fotografia, figurino, elementos que elevam o registro audiovisual a uma condição de representação pensada que considera a criação de um universo crível e real para o espectador.

O cinema mudo, como já mencionado, fez uso extremo dos contrapontos visuais, procurando com isso compensar a impossibilidade técnica do contraponto sonoro. Por mais adequada que fosse a execução musical durante a projeção nas salas de exibição, o som apenas acompanhava a imagem, antecipando ou não a atmosfera dos próximos planos. Antes dos anos 1930, a sonorização ainda estava em sua fase experimental¹⁰³.

Uma vez mais a tecnologia em seu avanço e consequente absorção por parte de usuários carrega consigo a possibilidade de inovação artística. Com o aperfeiçoamento do som, ganha destaque o diálogo cinematográfico, distinto daquele do teatro, além dos tratamentos dados a banda sonora com a mixagem de músicas, ruídos e silêncios. Anos depois, a genialidade de Akira Kurosawa¹⁰⁴ no filme “Ran”¹⁰⁵ chegaria a optar pela substituição intencional na edição de som, dos ruídos e sons de uma batalha pela pontuação musical da ação dramática. O que Kurosawa faz é criar um contraponto audiovisual, com o som cruzando com a imagem.

Com o som como elemento dramático, agente da narrativa audiovisual, passa a ser premente uma releitura na estratégia narrativa. Em uma relação direta com a chegada do som às peças audiovisuais, sequências antológicas do cinema mudo não resistem ao processo de sonorização, sendo impensável a dublagem de filmes mudos uma vez que não se tratava apenas de substituir letreiros por diálogos, mas de reestruturar a narrativa.

Como um legítimo mestre da recém-criada linguagem, Charles Chaplin consegue cruzar toda a época do cinema mudo e aprimora sua narrativa visual com uso frequente de contrapontos visuais em suas sequências. Heitor Capuzzo, cita uma sequência célebre do filme *The Kid* / O Garoto (1921), na qual o diretor apresenta um de seus melhores momentos

um romance de Nathaniel Hawthorne onde um grupo de migrantes de característica puritana, na cidade de Salem do século XVII, persegue uma jovem por causa de seu comportamento.

¹⁰³ Uma referência do processo de introdução do som nos filmes aparece no filme de 1951, *Cantando na Chuva* / *Singing in the Rain*, que trata justamente da adaptação de personagens do cinema mudo a nova realidade dos filmes sonoros.

¹⁰⁴ Akira Kurosawa, (Tóquio, 23 de Março de 1910 – Setagaya, 6 de Setembro de 1998). Um dos cineastas mais importantes do Japão. Seus filmes influenciam uma grande geração de diretores do mundo todo.

¹⁰⁵ *Ran* (乱 "Caos"), filme franco-japonês de 1985, do gênero drama de guerra, dirigido por Akira Kurosawa, com roteiro baseado na peça *King Lear* de William Shakespeare.

melodramáticos. Na sequência, o juizado de menores decide retirar a guarda do garoto que está sendo cuidado por Carlitos.

A tensão começa quando o carro do orfanato aparece com um oficial de justiça e o funcionário do orfanato. Carlitos e o garoto encontram-se tranquilos no quarto improvisado em um velho sótão. A lei entra em cena, com sua patética burocracia e arrogância. Enquanto o oficial tenta acertar os papeis da guarda, o garoto é levado pelo funcionário. O garoto clama, desesperado, pelo “pai” Carlitos e é prontamente atendido, pois o sótão transforma-se em um campo de batalha. O funcionário resolve chamar um policial. O Policial entra e cena. Carlitos luta com os três. Enquanto o policial e oficial seguram Carlitos, o funcionário leva o garoto a força para o carro. O garoto chama mais uma vez pelo “pai”. Carlitos, desesperado, age como uma “mãe em fúria tentando salvar seu filho”. Desvencilha-se das autoridades e foge, através da claraboia, pelos telhados. O policial o persegue, enquanto o garoto está sendo levado ao orfanato pelo funcionário e o oficial. Dos telhados, Carlitos livra-se do policial e alcança o carro. Arremessa o oficial para fora e afugenta ao funcionário como a um cachorro na rua. Agora, sim, com o “filho” salvo, recobra sua dignidade, retomando seu trajeto. (CAPUZZO, 1999:58)

Figura 47: Frame de O Garoto (1921).

Chaplin utiliza uma narrativa visual com poucos planos fechados, alguns Planos Detalhe e, essencialmente, Planos Médios. A montagem separa os polos de atração da narrativa, deixando Carlitos e as forças da lei em planos opostos. A articulação desses planos dá destaque ao garoto, em Primeiro Plano, implorando pela ajuda do pai, reforçando seu desespero e pontuando a tensão da ação. Nas ações externas, Chaplin é retratado individualmente e em cada embate planos isolados dos personagens sugerem uma situação de duelo. A força melodramática da sequência acentuada pelo comentário musical preparado anos mais tarde pelo próprio Chaplin.

Caruzzo (1999) faz a ressalva que “apesar dessa eficiente articulação, deve-se ressaltar que tudo é precisamente encenado sob a ótica do cinema mudo. Imaginar essa mesma articulação com diálogos redundaria no que vulgarmente, definiu-se como ‘dramalhão’”.

Ismail Xavier (2003:85) apresenta o Melodrama no cinema como

uma forma que estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical.

Em uma análise que apresenta o realismo moderno e a tragédia clássica como formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a realidade complexa, Ismail Xavier acrescenta o Melodrama como o vértice desvalorizado desse possível triângulo, uma alternativa de fabulação,

de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de um mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se como a modalidade mais popular a ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras (XAVIER, 2003:85).

O som vem para o Melodrama acrescentando uma nova forma de pontuar clímax e ressaltar na banda sonora pontuações de interesse dramático. Adiciona-se ao texto narrativo as possibilidades da música.

Os anos 1930 trazem também o apogeu do *Studio System*, sistema de produção industrial de filmes localizado na região de Los Angeles, que criou, em sua organização estratégica, a classificação de gêneros, ou seja, modalidades narrativas com características definidoras específicas: os musicais, os *westerns*, a ficção científica, etc. Todas requeriam diretrizes únicas e que não necessariamente trariam resultados iguais.

A caracterização dessa produção audiovisual como “industrial”, principalmente nos Estados Unidos, passa pelo entendimento que já na década de 1930, há um controle sobre todas as fases da cadeia de suprimento do audiovisual, de sorte que encará-lo como negócio parece ser a principal forma de descrever sua produção.

Com o desenvolvimento do cinema sonorizado e a descoberta de uma fórmula eficaz e economicamente lucrativa para contar histórias, o audiovisual atinge um novo patamar de instrumentalização, que o qualifica para usos diversos, seja como máquina de divulgação de propaganda institucional, como aqui oportunamente citado, ou no recorte que nos interessa, a janela de registro da sociedade contemporânea. Neste quesito, é relevante entender que a grande maioria das peças produzidas tinham perfil ficcional. Muito pouco se produzia em gênero documentário.

Um recorte no gênero dominante

A ficcionalização que se manifesta do gênero dominante, o Melodrama, serviu, ao longo das décadas seguintes, para impor de forma quase catequética, um entendimento e expectativa da audiência frente à narrativa fílmica e ao desenvolvimento de uma história. Os clichês, criados como elementos de facilitação no entendimento de uma narrativa, tanto visual como oralmente, em função da repetição e absorção popular, ajudam a fazer com que o universo de referências

de estilo, moda, pensamento e, em casos extremos, ideologias¹⁰⁶, invade, contamine e se reflita novamente na tela em um momento posterior. Cria-se uma dinâmica que transforma o audiovisual em espelho de uma sociedade. No Brasil, tal influência e simbiose com a sociedade se daria anos depois, através de um outro meio audiovisual: a televisão.

Novamente tomando a produção audiovisual, em específico na década de 1930, como de perfil industrial, é justo que se criem regras para a produção da história a ser contada de forma a minimizar custos e garantir a compreensão do que se está narrando. O resultado do aprimoramento dessas regras e estrutura fica evidente quando, ao fim do século XX, roteiros são controlados ao nível dos minutos onde acontece a inserção de elementos de estruturação¹⁰⁷.

Com o Melodrama como estrutura consolidada de narrativa base, vemos o audiovisual como forma de expressão artística validada. A então-chamada ‘ sétima arte ’ floresce a partir do fim da década de 1930, contemplando em seu processo de leitura de obras de origem predominantemente literária, uma série de gêneros que se solidificam nas décadas seguintes. Westerns, melodramas, filmes de horror, filmes de ação, ficção científica e, sobretudo, no interesse desta pesquisa, o gênero documentário.

É importante traçar uma diferença entre gênero e estilo de filmes. Estilo refere-se às escolhas feitas em termos de fotografia, edição e som. Na teoria filmica clássica entende-se por gênero o método baseado em similaridades dos elementos narrativos usados na construção dos filmes. Em geral, os gêneros filmicos são emprestados da crítica de literária. Assim como ocorre com os gêneros no contexto da literatura há controvérsia sobre como definir ou mesmo categorizá-los na linguagem audiovisual. Além da distinção básica entre ficção e documentário (da qual a forma híbrida gera um novo gênero, o documentário ficcional), os filmes podem ser categorizados de diversas maneiras. Paradoxalmente, há críticos e estudiosos da história do cinema que chegam a afirmar que tal distinção é apenas um artifício de interpretação crítica e em termos práticos a tênue linha entre as categorias é cruzada diversas vezes em uma mesma obra.

De qualquer forma é no período que vai até o fim da década de 1940 que a produção audiovisual cinematográfica e a reboque dela, todo o desenvolvimento ao redor do mundo, que

¹⁰⁶ A ação pensada pelo III Reich de registro documentário e utilização das peças resultantes como propaganda ideológica e a contrapartida americana, com a produção de animações e filmes de propaganda anti-nazista são exemplos do uso ideológico do audiovisual.

¹⁰⁷ O software dedicado a criação de roteiros, “Final Draft”, traz templates para cada estúdio, com indicadores de inserção de cada Plot Point (ponto de virada) – momento onde fatos que impulsionam a narrativa devem ser inseridos.

acontece a Era de Ouro do cinema. Entre 1932 e 1946, escreve J. Monaco (1977:241), “a história do filme é, com apenas duas exceções, a história de Hollywood. As duas exceções: O cinema francês, onde se afirma a corrente do "realismo poético", e a escola de documentaristas ingleses, dos quais se destaca John Grierson”.

No restante do mundo dá-se um processo de referência à produção americana. Antonio Costa (2003:89) comenta a influência da produção audiovisual norte-americana na Itália,

Na Itália, o mito do cinema americano não envolveu só o grande público nos anos 30 e 40, mas tornou-se um ponto de referência, como a literatura, para os grupos intelectuais que durante o fascismo procuraram reagir ao clima de fechamento e a dominadora retórica do regime. Quando, após a queda do fascismo e o fim da guerra, os filmes americanos, que por causa da Lei Alfieri (1938) não circulavam livremente há vários anos, voltaram às telas italianas, o público reagiu como se tivesse recuperado um bem precioso do qual fora privado por longo tempo. Como se quisesse recuperar os anos perdidos, só em 1946 a Itália importou 600 filmes americanos, que tiveram 84 % das bilheteiras (os filmes de outros países foram 250, enquanto os filmes italianos produzidos foram 62 e recolheram 10,2 % das bilheteiras).

A prevalência do meio audiovisual cinematográfico apenas vai encontrar rival com o advento da Televisão. As formas e instrumentos de desenvolvimento, produção de narrativas audiovisuais e a estruturação do meio já estavam criados e, ao procurarem sua relação com a televisão, aos poucos, nas décadas seguintes, incorporam novos elementos de linguagem.

Quando a televisão, como nova forma de veículo audiovisual, se instaura e em pouco tempo desenvolve sua linguagem de produção, inicialmente copiando modelos cinematográficos, aplicáveis dentro das limitações tecnológicas deste novo meio, a influência

Figura 48: Cartaz de “O Triunfo da Vontade”, 1935.

do audiovisual sobre a narrativa do homem comum já se reflete em costumes, moda, posicionamentos morais e ideológicos.

Governos usam mais e mais a produção audiovisual para vender ideias, propagandear suas ideologias, convencer seus espectadores e envolver massas em tornos de um ideal prevalecente. Hitler, no ápice do III Reich tem em Leni Riefenstahl uma diretora que valida seus ideais na tela, com qualidade e um estilo documentário monumentalista que impacta na escala grandiosa de suas produções, ao mesmo tempo recheadas de intenções parciais e ideologicamente reprováveis. Em Triunfo da

Vontade¹⁰⁸, Riefenstahl comove ao retratar a imponência quase imperial e a idolatria ao líder nazista.

Os aliados por sua vez, através de produtores alinhados com a resistência e o envolvimento dos Estados Unidos no conflito mundial realizam uma série de peças audiovisuais que retratam o inimigo com cores malignas, construindo um sentimento de oposição na juventude que anos depois aportaria na Normandia para derrubar o III Reich e seu líder.

Entre os envolvidos estão Frank Capra e Walt Disney. Juntos são responsáveis por uma série de sete filmes, denominados *Why We Fight* / Porque lutamos, comissionados pelo governo norte americano durante a guerra para mostrar aos soldados o propósito de seu envolvimento.

Seja pela influência em tempos de guerra dessas peças documentárias e ficcionais com linguagem visual pensada para a influência ideológica, seja em tempos paz, com gêneros diversos, *Westerns*, Dramas, Ficções de Terror, etc. com suas narrativas e roteiros construídos de forma quase que mecanicamente estruturada pela então consolidada Indústria Cinematográfica, o discurso das populações de espectadores começa a se alterar e refletir em suas narrativas um tom de dramaticidade e intencionalidade que reflete sua exposição a essas histórias.

O grau de influência que o gênero melodramático tem sobre o indivíduo entrevistado nos registros audiovisuais que compõe as experimentações desta pesquisa, seu discurso captado, a veracidade nele expressa e a análise de sua ficcionalidade são retomados no capítulo que trata das Videoentrevistas.

O gênero Documentário

O documentário como gênero audiovisual tem no produtor e cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954), suas primeiras tentativas de definição formal. Vertov criou o conceito de “cinema-verdade” (*kino-pravda*), defendendo a ideia da confiabilidade do olho da câmera, que considerava ser elemento capaz de trazer para o filme a realidade captada pelo olho humano.

¹⁰⁸ Triumph des villens. Direção de Leni Riefenstahl, 1935: Alemanha, 114min. Documentário sobre o sexto congresso do Partido Nazista em Nuremberg.

Tal conceito é representado no filme de Vertov *Cine-Olho* (1924), onde o autor defende a tese do olho como uma reprodução mecânica do visível.

Vertov afirma, em manifesto publicado em 1922 quando fazia parte do grupo de documentaristas-kinocs, que o cinema deveria afastar de si toda e qualquer filme

Figura 50: Cartaz americano do filme “O Homem da Câmera”, de Vertov, 1929.

romanceado e de cunho teatral. O diretor pregava o

uso da câmera novamente em sua função primária de registro, aberta em sua íris mecânica ao exterior e à exposição proposta. Entendia que havia, no entanto, evolução em relação àqueles primeiros registros experimentais da câmera dos irmãos Lumière e de seus contemporâneos, quando se agrega uma intenção ao olhar, que agora busca uma captura da realidade com base em um tema maior, socialmente relevante. Há um engajamento da câmera-olho, um direcionamento ideológico naquilo que se quer registrar. A câmera em sua função de olhar mecânico que capta o

visível real opõe-se a qualquer forma de ficcionalidade narrativa, ou mesmo composições roteirizadas. A simples proposta de afastar-se da ficção narrativa o aproxima do que é chamado de documentarista clássico.

O assim chamado documentário clássico, dominante até o fim dos anos 1950, levava à tela asserções sobre o mundo invariavelmente conduzidas com o uso do *voice over*¹⁰⁹, sempre caracterizado por uma presença austera, não interveniente, porém ausente de qualquer influência mediadora.

O fato é que a definição do gênero documentário, na linha tênue que o define como efetivo registro de um evento em sua veiculação à historicidade de uma realidade pragmaticamente objetiva, não se sustenta. Essa equação considera elementos, história, veracidade, realidade que trazem em si controvérsia em suas definições. Ao longo de décadas, autores tentaram dar a essa palavra uma definição clara e unificadora, mas jamais chegaram a qualquer consenso.

Figura 49: Dziga Vertov com o irmão Mikhail Kaufman.

¹⁰⁹ Voice over, literalmente do inglês, “voz sobre”, narrativa fora da tela (off screen) aplicada à imagem na tela (on screen).

O recente trabalho do pesquisador da área de Cinema, Fernão Pessoa Ramos (2008:22) traz uma leitura mais atual e palpável das interpretações possível para o tema:

[...] podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

O documentário clássico encontra um contraponto no que se convencionou chamar de documentário direto, tributário do também cinema direto, onde todas as asserções, afirmações imagéticas da peça audiovisual são feitas através de diálogos, sejam eles na forma de conversas, entrevistas ou depoimentos testemunhais. O documentário direto retira de sua formulação o *voice over*, fazendo com que a presença do objeto documentário reprima a austeridade parcializada da voz narradora ausente.

O Cinema Verdade (*Cinema-Vérité*) ou Cinema Direto representa uma onda de renovação que atinge os modelos narrativos nos anos 1960. Os produtores faziam uso de equipamentos leves, tais como câmeras de 16 mm e gravadores para registro sincronizado do som, e adotavam uma narrativa emprestada da reportagem de televisão ou baseada na improvisação. De fato, é correto afirmar que, a popularização da televisão e o consequente desenvolvimento de formas narrativas para esse veículo fez com que suas soluções comunicativas e o imediatismo de sua narrativa, principalmente a de caráter jornalístico, contaminasse a produção do audiovisual cinematográfico. Isso acontece a tal ponto que se vê uma vontade na produção do Cinema Verdade de resgatar o aspecto humano, o viés antropológico no registro do cotidiano do objeto de interesse.

Jean Rouch¹¹⁰ foi a seu tempo a convergência dessas duas capacidades, antropólogo e cineasta. A ele foi atribuída a alcunha de fundador do *Cinema-Vérité*, em sua vertente

¹¹⁰ Jean Rouch (Paris - 1917, Niger, 2004) é um realizador e etnólogo francês, representante e teórico do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explora o documentário puro e a docuficção, criando um subgênero: a etnoficção.

compartilhada do Cinema Direto de Richard Leacock,¹¹¹ D. A. Pennebaker¹¹² e Albert e David Maysles¹¹³.

A experiência de Jean Rouch com o audiovisual resulta em um campo de experimentação registrada do que se caracterizou como Antropologia Compartilhada. Nessa seara de experimentação convergente cinematográfica e antropológica, influências do movimento artístico surrealista afetam muitos de seus filmes, na medida em que rompem as barreiras entre ficção e documentário. Posteriormente, tais produtos receberam o nome de Etnoficção.

Figura 51: Cartaz de 'Eu, um negro', 1958.

Sua obra mais seminal foi “Moi, un noir / Eu, um negro”¹¹⁴, onde aplica em profusão a técnica do *jump cut*, aqui explicada posteriormente, popularizada por Jean-Luc Godard¹¹⁵. De fato Godard (1959:19) afirma: “a cargo da pesquisa para o Museu do Homem / Musée de l’Homme. Há uma definição melhor para um cineasta?”

“Eu, um Negro” nos apresenta um grupo de jovens imigrantes que deixaram seu país para encontrar trabalho na Costa do Marfim, na cidade de Abidjan, capital do país. Esses jovens vivem em um bairro pobre e invejam a vida na parte vizinha da cidade onde fica o setor industrial e de negócios. Um deles se apresenta sob o pseudônimo de Edward G. Robinson, um apelido que remonta a sua idolatria ao ator homônimo, o outro utilizava o nome Eddie Constantine, uma referência a uma idealizada descendência europeia.

O filme segue uma semana na vida desses personagens, em uma narrativa onde a rotina de suas vidas se mistura com a de seus álter-egos. Do trabalho diário, insignificante e braçal, à noite, com sua promessa de redenção e sonho em um bar, onde bebem enquanto idealizam suas

¹¹¹ Richard Leacock (1921 - 2011) foi um documentarista inglês.

¹¹² Don Alan "D. A." Pennebaker (EUA, 1925) cineasta e documentarista norte-americano. Artistas performáticos (especialmente músicos) e políticos são o tema principal de seus documentários. Em 1963, Leacock e Pennebaker formaram a produtora, Pennebaker Hegedus Filmes, que realizou inúmeros documentários de grande influência.

¹¹³ Irmãos produtores e documentarista que, juntamente com Leacock e Pennebaker produzem documentários relevantes na década de 1960 e 1970. É dos irmãos Maysles a direção do clássico documentário Gimme Shelter que narra as últimas semanas de turnê dos Rolling Stones nos Estados Unidos em 1969, culminando com o desastroso Concerto de Altamont.

¹¹⁴ MOI, un noir, França, 1958. DVD (73min), son., p&b.

¹¹⁵ Jean-Luc Godard (Paris, 1930) é um cineasta franco-suíço reconhecido por um cinema de vanguarda, sendo um dos principais nomes do movimento artístico denominado "Nouvelle Vague".

vidas na fantasia de ser um agente do FBI, um galanteador, um boxeador de sucesso. O filme traz as sequências oníricas em um estilo poético de filmagem.

O tom documentário é evidenciado pela *Voz de Deus*, uma narração onipresente de Jean Rouch que gera um distanciamento universalista dos eventos do filme. Em um trecho final os dois atores principais fazem a narrativa em *off* da memória de sua infância na Nigéria, país natal, enquanto concluem que a vida atual está ao nível de seus sonhos.

O diretor busca inovar na condução do filme, utiliza padrões contemporâneos de representação, balizados por tendências da vanguarda francesa, preceitos do “Cahiers du Cinéma”, e aplicação direta de uma edição livre de cortes duros e efeitos grandiosos.

Ainda assim, o uso da narrativa em *Voice Over*, onipresente, para condução da história mostra-se tributária da história mais tradicional documentária.

Fernando Pessoa Ramos (2008:23) afirma que “no documentário clássico, até o final dos anos 1950, predomina a locução fora-do-campo (a voz over ou voz de Deus). É uma voz que possui saber sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes”.

Essa realidade generalizada por Ramos para o gênero documentário é alçada a uma outra dimensão com o aparecimento da estilística do Cinema Verdade.

[] ...o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. (RAMOS, 2008:23)

A influência dessa variante documentária tem no Brasil, como representante, o jornalista e cineasta Eduardo Coutinho¹¹⁶.

Eduardo Coutinho

No trabalho documental desse diretor, em seu viés de compositor de uma historicidade humana, fica clara a inclusão do cinema como ferramenta de registro e instigação do potencial mitológico de narrativas capturadas.

Rancière (1995:48-54) afirma,

O cinema pertence a uma ideia da arte ligada à ideia de história, que conecta, por exemplo, uma ideia do agente histórico com o tipo de imagem de homem que produz

¹¹⁶ Eduardo de Oliveira Coutinho, cineasta brasileiro, documentarista nascido em São Paulo, em 11 de maio de 1933.

essas técnicas de registro e projeção. O cinema não apenas registra, mas suscita a *historicidade do homem* pelo seu dispositivo técnico e artístico.

Seu filme mais contundente na aproximação do cinema direto com o documentário direto é “Cabra Marcado para Morrer” (1984).

Figura 52: Capa do DVD de “Cabra marcado para morrer”.

Em 1962, na cidade interiorana de Sapé, no estado da Paraíba, o líder camponês João Pedro Teixeira é executado por ordens de grandes locatários de terras em face da sua tentativa de organizar camponeses que eram explorados nas lavouras. Em 1964, o CPC da UNE e o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco decidem fazer um filme sobre a vida e a morte de João Pedro, gravado com moradores locais envolvidos com a questão agrária e a formação da liga camponesa no início dos anos 1960. Em 26 de fevereiro de 1964, as gravações começam no Engenho Galilea, estado de Pernambuco, com a esposa de João Pedro, Elizabeth Teixeira, no papel dela mesma. Trinta e cinco dias depois, em 1 de abril de 1964 – com o golpe militar e o início dos anos de chumbo, a locação é invadida pelo exército, que busca subversivos e cubanos, prendendo os líderes locais e também alguns membros da equipe. Dezoito anos depois, o diretor Eduardo Coutinho volta ao local com a intenção de entrevistar os sobreviventes, buscando os membros da família Teixeira, desagregada em função das ações do regime.

Coutinho quer recompor a história dos sobreviventes e, através de suas narrativas, traçar uma imagem do que aconteceu com suas vidas nos 20 anos que se passaram.

A produção tem seu maior mérito ao tomar partido de um evento real, adverso e imponderável, para construir sua narrativa: a oportunidade de analisar um rasgo temporal criado à revelia das partes envolvidas.

Coutinho percebe, durante o lapso temporal de vinte anos que separa a filmagem no Engenho Galilea a seu retorno em 1981, que a abordagem documentária que pretendia fazer não podia percorrer uma trajetória estática de distanciamento, de registro primário meramente plástico onde o entrevistador é ausente. Segundo ele, havia a busca do “tempo real”:

Da primeira vez que fui com ideias prontas, com coisas que “tinham de aparecer”. O que aprendi na televisão, por exemplo – porque eu nunca tinha feito um documentário antes –, é que se você se posta à distância de três metros de seu interlocutor para não aparecer na imagem, você não está conversando com essa pessoa. Ninguém conversa a essa distância. Você tem de estar junto. Senão, é como se houvesse uma barreira, a pessoa fala como se estivesse falando para a polícia ou para o “cinema,” quer dizer,

está prestando um depoimento. Mesmo que você queira quebrar essa barreira, todo depoimento se parece com um depoimento policial (COUTINHO, 2013)¹¹⁷.

Coutinho aprimora sua abordagem conversacional em filmes que acabam por se tornar experimentações sobre o registro documentário ao longo de três décadas de produção, culminando com “As Canções”, de 2011. Um referencial dessa abordagem empírica de registro é “Edifício Master”, documentário de 2002 sobre um antigo e tradicional edifício com uma média de 500 moradores, situado em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo de três semanas de gravações em que a equipe viveu o dia a dia dos moradores, os depoimentos, que à priori não consistiriam uma oportunidade ficcional, balizam-se por uma fórmula, em geral de cunho

Figura 53: “Edifício Master”, 2002.

melodramático que serve sobremaneira à vontade social de exortar valores morais, em uma forma de ritualização, através do conflito que nos apresenta a certeza da vitória da retidão de caráter sobre o que o ser político que discursa considera ser o mal. Charaudeau (2012) cita procedimentos aplicados a narrativa que atribuem ao discurso uma aura de racionalidade, produzindo um efeito dramatizante. O agir certo, a evocação do bom senso acaba, embora de forma maniqueísta, trazendo à tona o jogo de Bem versus Mal, em suas diversas formas de expressão para o discurso. Entre os formatos que conformam a narrativa popular, sobre qualquer tema proposto, é comum encontrar um discurso melodramático, presente como um modelo interpretativo da realidade expresso em diferentes narrativas ficcionais, lúdicas, e até mesmo em textos jornalísticos, ou neste caso específico, os depoimentos colhidos nas diversas entrevistas de ambos os filmes citados.

Jogo de Cena

Coutinho tem uma filmografia vasta e de espectro abrangente. Sua curiosidade documentária, elemento motor de sua abordagem conversacional, na qual a entrevista em tom

¹¹⁷ Filme marcado para reviver. Montagem de trechos de entrevistas de Eduardo Coutinho entre abril de 1984, depois das primeiras projeções de uma cópia de trabalho em 16mm em março, na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro e no Masp em São Paulo, e abril de 1985, depois das projeções em Berlim, Paris e Nova York. Encarte do filme em DVD. 2013.

de conversa serve de elemento de entrada e suporte para o registro sensível do indivíduo em destaque.

Figura 54: “Jogo de Cena”, 2007. Cartaz de divulgação.

Dentre os produtos de interesse especial para a questão ficção-realidade em registros documentários, está “Jogo de Cena”, produzido e lançado em 2007. Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, 23 delas foram selecionadas e gravadas no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas.

Em um debate mais contemporâneo, “Jogo de Cena” suscita a questão da representação. A presença de atrizes consagradas relendo, interpretando narrativas reais, traz à tona a força significativa de tais histórias. É curioso que Coutinho deixe uma das histórias sem revelar se a narradora é ou não atriz, como forma de, através de seu “jogo de cena,” instigar a leitura indicial de tais depoimentos. De certa forma, aqui e em “Edifício Master”, a forma de abordagem remete a Jean Rouch quando este explora essas complexas redes de significado cultural e a posição dos diversos atores sociais envolvidos em determinada realidade social. Neste novo conceito de conhecimento antropológico, segundo Novaes (2010:23), “o significado não resulta apenas de uma reflexão sobre a experiência; ele necessariamente inclui a experiência”.

O trabalho de Coutinho traz à tona outro ponto relevante que se formula na convergência de gêneros que acontece no fim do século por conta das questões da verdade e ficção na narrativa documentária.

Outros produtores audiovisuais também abordam a representação da realidade e o conceito de verdade na apresentação das personagens de sua narrativa.

Acerca da construção dessas personagens, Ismail Xavier (2003:221) comenta:

No documentário contemporâneo, temos visto uma variedade de caminhos para a construção da “personagem”. Esta é entendida em um largo espectro, pois pode ser um sujeito presente ao longo de um filme que nele se concentra - como o caso de Sandro em *Ônibus 174*, de José Padilha, de Nelson Freire, no filme de João Salles, e de Paulinho da Viola, no filme de Isabel Jaguaribe. Pode também ser uma pessoa entrevistada (ou que conversa com o cineasta), antes desconhecida, cuja presença na tela é mais efêmera, às vezes reduzida a uma única cena. Dependendo do método e dos materiais mobilizados pelo cineasta, nem tudo o que se mostra de uma personagem se reduz a entrevistas.

Se por um lado a forma como Eduardo Coutinho conduz sua produção documentária mostra-se atraente, seja pela relativa simplicidade da abordagem, seu viés jornalístico e o contraponto poético presente no recorte que faz dos ambientes humanos onde mergulha sua câmera, por outro o produto documentário, a composição e, principalmente, o roteiro de peças audiovisuais documentárias da produção recente, não só nacional, mas também e com mais efusão, internacional, revelam que os caminhos para a criação de um documentário, aqui pautado pelas pesquisas conduzidas sobre Liberdade de Expressão são verdadeiramente diversos. Se é verdade, no entanto, que não convergem em formato, também é verdade que se complementam nas diferentes formas em que mostram o seu objeto de análise. Algumas peças audiovisuais usam a ficção como elemento de suporte documentário, outros, como Isabel Jaguaribe, aqui citada por Ismail Xavier, compõe uma narrativa cronológica e um perfil emocional psicológico a partir do entorno físico e relacional do indivíduo retratado, no caso o cantor e compositor Paulinho da Viola¹¹⁸.

Outros caminhos não trilhados

No que tange à intenção desta tese de doutorado, a seara da direção documentária, o entendimento de como pensam os novos diretores, como entendem a realidade e a representação da verdade em suas obras, quais fórmulas utilizam para abordar, em planos previamente pensados, seu tema documentário, são relevantes, porém serão colocados em um segundo plano. José Padilha, Eduardo Coutinho, Isabel Jaguaribe, são nomes que se complementam na linguagem e formatação de suas peças audiovisuais. Soma-se a eles e sua produção documentária, uma série de produtores empenhados em experimentações digitais, tais como a videasta Sandra Kogut, ou produtores de vídeo como Maria Lucia Cattani, Hugo Fortes, Marcelo Gobatto e outros que fazem uso do vídeo em um processo de convergência com as artes plásticas. Um aprofundamento na produção audiovisual com esse viés, indo além do

¹¹⁸ MEU Tempo é Hoje. Brasil: Isabel Jaguaribe, 2003, (85min), DVD, son., color.

reconhecimento de sua participação na miríade de opções de uso e registro audiovisual, traria, em sua profusão de possibilidades, um distanciamento do interesse focado no discurso do indivíduo, no registro de sua história crua e confessional.

Há, ainda, o hibridismo de tecnologias que se mostra como uma marca da segunda década do século XXI. O desenvolvimento de máquinas fotográficas, já no modo digital, em equipamentos com a capacidade de registro de vídeo, as DSLR¹¹⁹, criam uma nova perspectiva de qualidade de registro com relativo baixo-custo e fácil manipulação. A invasão das Canon T3i e sua concorrente direta, a Nikon D5, transformou a forma como são produzidos os registros de vídeo de curta duração. A limitação de tempo de registro dessas câmeras, de 10 a 20 minutos, também indicou o tipo de produção mais adequado e preferencial: publicidade, curtas-metragens e vídeos experimentais, como os realizados nas experimentações que balizam esta tese. Os canais de distribuição para esse tipo de produção, preferencialmente o YouTube também tinha seu limite inicial em 15 minutos para postagem de vídeos, compatível com as limitações tecnológicas das DSLRs.

A convergência de tecnologias e aparatos de registro audiovisual se completa quando consideramos a chegada ao mercado dos *smartphones*. De fato, o momento atual permite que um simples *smartphone*¹²⁰ sirva às funções de câmera de vídeo, com capacidade para a criação artística e para o registro audiovisual intencional, para produção relevante e experimentações que cobrem uma gama de possibilidades inatingível por este trabalho. A apropriação que se dá desse novo instrumental audiovisual pode, em si, suscitar um novo trabalho, que aborde a convergência de linguagens e a intencionalidade do registro produzido nesses novos meios.

Quando norteamos as experiências aqui oportunamente descritas por uma referência audiovisual, é relevante considerar os rumos da produção documentária brasileira em uma análise de suas peças. O interesse desta tese de doutorado, porém, posiciona-se no momento anterior a efetiva composição roteirizada de um filme documentário, particularmente no momento em que é feito o registro de cunho testemunhal, o momento em que a câmera aberta, seja ela profissional e sofisticada, ou apenas um celular com capacidade de registro em vídeo,

¹¹⁹ DSLR é uma sigla em inglês para “digital single-lens reflex”, cuja tradução livre seria “câmera digital de reflexo por uma única lente”. Trata-se de uma versão digital para as antigas câmeras de filme SLR, nas quais a luz passa apenas pela lente antes de chegar no sensor, ou no filme, no caso das câmeras tradicionais.

¹²⁰ O país já ocupa a quarta posição em número de smartphones no mundo: 70 milhões. A rigor, toda essa massa de usuários pode produzir peças audiovisuais. Informação disponível em <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/brasil-e-o-quarto-pais-do-mundo-em-numero-de-smartphones>> Acesso em outubro de 2014.

esquece os elementos de entorno, abandona a intenção de movimentos e deslocamentos ousados, para captar a fruição do discurso em um campo de registro fechado, com poucas variações e que tem na sua imparcialidade, neutralidade e, até onde possível, mitigação da mediação da câmera, o maior foco de interesse.

O processo de descoberta do formato que permita tais leituras de interesse traz, todavia, o paradoxo que se estabelece quando da presença do entrevistador em cena em sua função condutora e emotizante sobre o individual que se quer ouvir e registrar em vídeo. A experimentação da Video Box em suas duas edições traz tal questionamento enquanto busca um formato de registro que mitiga o efeito câmera, reduzindo a participação física do entrevistador e dando ao interlocutor entrevistado mais controle sobre o registro, ampliando seu envolvimento e desejo de fruição discursiva.

Não se pode, de qualquer forma, revogar a essência do plano de gravação no processo de registro. Este trabalho experimenta com o uso de imagens sobrepostas, cortes e o uso de mais de uma câmera. Há momentos em que se discute o roteiro maior dos registros, já colocando em um horizonte tangível a efetiva realização de uma peça documentária.

De fato, a produção realizada no período de 2010 a 2012, em ações empreendidas dentro do Arquivo Miroel Silveira, apresenta representatividade e quantidade suficientes para a realização viável de um documentário sobre o tema Liberdade de Expressão e Censura. Não cabe ao foro de estudo e pesquisa desta tese, no entanto, enveredar-se por essa área. Aqui, a unidade de atenção é o registro, em sua força geradora de composição de painéis de ideias, de retratos mentais de épocas e temas afins.

O obstáculo maior da mediação invariável da câmera, seus efeitos na realidade narrativa, a ficcionalização do discurso e a proposta de uma possível ferramenta para a mitigação desses efeitos enquanto ruídos comunicativos e ainda como amplificador do alcance possível de pesquisas quantitativas que queira utilizar o registro audiovisual são elementos que se apresentam nos capítulos a seguir.

Capítulo 4: Uma metodologia para Pesquisa *in Progress*

Capítulo 4: Uma metodologia para Pesquisa *in Progress*

“...a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.”

(BARTHES, 1984:22)

A apropriação da imagem técnica

A história da civilização tem alternado períodos de desenvolvimento tecnológico com saltos qualitativos, pareando descobertas e avanços tecnológicos com sua apropriação e absorção pela sociedade em que eles se inserem, de tal sorte que um vem para impulsionar o outro.

O capítulo anterior, em sua breve descrição do audiovisual ao longo da história, reforça tal afirmativa e nos entrega uma realidade atual onde o desenvolvimento tecnológico de aparatos de registro audiovisual chega à população geral na forma de *smartphones*, *webcams*, *tablets* e microcâmeras, crescentemente absorvidos no cotidiano de grandes cidades e, até mesmo, em ambientes aparentemente menos aderentes à tecnologia. Não é incomum nos depararmos com motociclistas correndo pelas vias marginais de grandes cidades portando mini-câmeras em seus capacetes, alegadamente para o registro de irregularidades no trânsito e como uma forma distante de proteção e reconhecimento de potenciais assaltantes. Um habitante de zona ribeirinha na Amazônia com um aparelho celular registrando seu companheiro com uma rede retirando um peixe da água, ou um garimpeiro negociando o resultado de sua prospecção com uma câmera em punho são cenas possíveis deste século, derivadas da facilidade de acesso à tecnológica de registro audiovisual. Cenas inusitadas de um momento de apropriação tecnológica.

O músico pop inglês e notório ativista de direitos humanos, Peter Gabriel, fundou em 1992, a WITNESS, uma organização que utiliza o vídeo para promover o avanço no campo dos direitos humanos. A WITNESS forneceu câmeras de vídeo e treinamento a mais de 150 grupos em 50 países ao redor do mundo. A ideia era utilizar o registro audiovisual como evidência em tribunais, em discussões públicas e como ferramenta para a educação e prevenção de abusos. Peter Gabriel propõe uma voz global, através da convergência desse material gravado e difusão

on-line a partir de um *website* oficial. Gabriel afirma, “armados com câmeras, ativistas estão fazendo com que a verdade fale mais alto”.¹²¹

Quão verídica é a expressão comunicada pelos registros feitos por essas câmeras é questão de foro interpretativo. A leitura dessas imagens pode ser tão enganosa como o mais rebuscado dos discursos políticos, ou mesmo tão reveladora quanto a sensação de consciência presente de uma testemunha ocular. É inegável, entretanto, que estamos em um momento de trocas planetárias, onde a língua franca com aplicação mais eficaz é a imagem, mais do que a palavra escrita em um idioma qualquer.

A imagem aqui referida é de origem técnica, como define Vilém Flusser¹²², que embora acessível e de fácil execução, requer um treinamento mínimo para sua realização e para que haja uma leitura coerente e eficaz em termos de comunicação. Afirmo o filósofo, “ao contemplar uma imagem técnica não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 1989:35)”

Paradoxalmente, o momento atual dessa produção de imagens, seja no registro fotográfico ou audiovisual em vídeo, passa por um domínio quase accidental dos aparatos de registro, imposto pela facilitação possível desses aparatos lançados pela indústria em versões cada vez mais simplificadas e pelo empenho incessante do operador de tais aparatos em replicar fórmulas viralizadas¹²³ no ambiente virtual da *internet* e nas redes sociais. A indústria de aparelhos celulares e *smartphones* investe na estratégia de simplificar os aparelhos, ao mesmo tempo em que oferece uma gama cada vez maior de aplicativos de edição e manipulação de imagem, atendendo tanto aos que não tem noções de registro audiovisual, quanto àqueles mais

Figura 55. Manifestantes com celulares em punho: defesa audiovisual da verdade.

¹²¹ GABRIEL, Peter em < <https://petergabriel.com/article/witness/> Acesso em dezembro de 2014. No original, “Armed with cameras, front-line activists are letting the truth do the talking.” Tradução do autor.

¹²² Flusser conceitua como imagens técnicas aquelas produzidas por aparelhos.

¹²³ Para os efeitos desta afirmação, a viralização é entendida como a replicação exponencial de vídeos no ambiente da Web. Entre os 10 principais vídeos virais da web, no entanto, apenas 3 são vídeos amadores. A grande maioria atinge o status de viral por suas características únicas de extravagância, comicidade e invariável apelo ao desejo de compartilhamento. Considera-se vídeo viral peças que atinjam a marca de 1 milhão de visualizações em suas páginas na Web. O vídeo clipe do cantor sul-coreano Psy atingiu em julho de 2014 a espantosa marca de 2 bilhões de visualizações no mundo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>> Acesso em dezembro de 2014.

preparados para uma produção qualificada. Nesse contexto, a televisão e o cinema permanecem como modelos idealizados de *benchmark* para a produção de registros e peças audiovisuais. A qualidade e o desenvolvimento, contudo, desses veículos ‘profissionais’, os distanciam da absorção de uma massa essencialmente amadora e sem qualquer treinamento formal para o registro e produção audiovisual.

A produção difusa que resulta desse processo, de características livres em termos de formato e, em sua maioria, primariamente amadora, precisa de um espaço que feche a cadeia de produção e alimente o desejo de apresentar as realizações a um público cada vez maior. Tal espaço de difusão é invariavelmente a *Web*, com sua baixa restrição de qualidade de imagem e som, e com um largo escopo de abrangência e aceitação para uma infinidade de formatos de vídeos e fotografias.

Independentemente da aparente tendência a uma produção de qualidade inferior, ainda que balizada por fórmulas de origem televisiva e cinematográfica, o que determina a opção simples e majoritária da *Web* como canal de expressão desse material e veículo de alcance global é justamente a baixa regulação e a facilidade de acesso e divulgação. O portal YouTube, fundado em fevereiro de 2005, até junho de 2014, contava com 2,6 milhões de usuários. A descrição oficial do portal traz clara a vocação de propiciar um espaço coletivo ao usuário:

O YouTube oferece um fórum para as pessoas se conectarem, informarem e inspirarem (grifo nosso) outras pessoas por todo o mundo e atua como uma plataforma de distribuição para criadores de conteúdo original e grandes e pequenos anunciantes¹²⁴.

A inspiração sugerida pela descrição da página da *Web* relaciona-se ao potencial de educação informal desses usuários por outros usuários em tentativas de replicação de fórmulas e soluções de registro e produção.

A relativa novidade dessa ferramenta de suporte a divulgação do audiovisual, ainda com menos de dez anos de existência, faz com que muito se especule sobre os novos formatos de produções ali veiculadas. Vídeos virais, séries para a *Web*, *talk-shows*, tutoriais sobre assuntos extremamente diversos, espaço para vídeo clipes musicais, compartilham o espaço com publicidades articuladas e produções televisivas que usam esse meio como elemento complementar de seus planos de ação.

¹²⁴ Sobre o YouTube, disponível em <<https://www.youtube.com/yt/about/pt-BR/>> Acesso em dezembro de 2014. Grifo do autor.

Sem dúvida, a chegada antecipada à rede e o desenvolvimento veloz do YouTube o caracteriza como sinônimo de vídeos na *Web*, mas não deve deixar a impressão de ser único. Sites como o Vevo, Dailymotion, Vimeo, ZippCast, Google Video, Metacafe, entre outros, buscam seus nichos na *Web* e oferecem alternativas a quem quer divulgar sua produção, exercer sua intenção comunicativa através de um canal que representa o novo da transmissão de informação.

A comunicação e o novo, precedido pelo desconhecido, trazem a mudança: O mesmo pode acontecer com um livro, um filme, um acontecimento que eu presenciei. Essas coisas podem me comunicar. Elas podem dizer-me algo pelo seu caráter de novidade, de estranheza, de inusitado, de inédito. É o novo que me muda; o conhecido apenas me reforça. (MARCONDES, 2008:19)

A imagem na Pesquisa Científica

As Ciências Sociais em sua capacidade de abordar epistemologicamente a área de Humanidades trata esses novos fenômenos comunicativos como elementos de uma vanguarda de desenvolvimento nas relações comunicacionais no século XXI. O entendimento da forma como seres comunicantes trocam mensagens e expressam suas opiniões no universo virtual da *Web* baliza toda e qualquer pesquisa que se proponha abrangente e atual em termos de alcance e relevância acadêmica.

Pesquisar a comunicação é estudar o processo e a constituição da relação que se cria entre as pessoas comunicantes, é falar da ocorrência do acontecimento comunicacional, que tem caráter único, efêmero, irrepetível. (MARCONDES, 2008:20)

No âmbito das possibilidades de registro e análise desta tese, os valores conceituais aplicados a uma imagem técnica consideram o conhecimento prático das técnicas de registro e a articulação dos processos de entrevistas e depoimentos testemunhais como base para uma análise qualificada do questionamento proposto para os respondentes, participantes das experimentações aqui descritas. Solange Jobim e Souza (2011:207) complementa essa ideia quando afirma,

[...]temos a própria experiência com a imagem técnica disseminada entre as pessoas como resultado da cultura de uma época; entretanto, nos falta buscar uma compreensão destas transformações, construindo conceitos que nos permitam uma tomada de consciência de como os novos hábitos se infiltram na vida das pessoas. Este último aspecto se refere ao espaço que deve ser preenchido pelo trabalho da pesquisa em ciências humanas que, através do uso da imagem técnica, pode abrir fronteiras para explorar com mais profundidade a cultura da imagem e as novas experiências subjetivas.

Tais experiências, como percebidas nesta tese no âmbito das experimentações aqui descritas, compreendem a realização de processos de registro audiovisual planejados, com

atenção e rigor no acompanhamento em tempo real de sua produção, para correção de rotas a partir do plano traçado e, à posteriori, com foco no desenvolvimento do discurso captado, bem como em fatos extralinguísticos, a atmosfera criada pelo momento de registro, o clima criado na ambientação de uma entrevista.

A realização de processos eficazes para o desenvolvimento de uma cultura de pesquisa dos processos comunicacionais fica, assim, condicionada à elaboração de um método flexível de correção e adaptação contínua, a ser conduzido por pesquisadores qualificados para a elaboração de planos de registro contextualizados e coerentes com a pesquisa em curso e com a leitura dessa imagem técnica produzida nos foros onde se desenvolve a pesquisa.

No ineditismo que vem da pesquisa do novo e na utilização de elementos tão flexíveis quanto voláteis em sua significação, as Ciências Sociais tendem a recorrer a uma metodologia que se paute primeiramente por elementos transdisciplinares, que tragam de ciências afins com o tema, possibilidades de análise e desenvolvimento.

O caminho do detetive

“Everything must be taken into account. If the fact will not fit the theory---let the theory go.”

*Agatha Christie*¹²⁵

Os diferentes aspectos dessa metodologia a caracterizam como Pesquisa *in Progress*. Como tal, há a definição de metas e um cronograma de aplicação de técnicas que migram de diferentes áreas do conhecimento convergindo e superpondo-se nas análises e avaliações das experimentações realizadas. A pesquisa torna-se, assim, um Projeto de trabalho, tratado com o rigor da gestão aplicada não apenas na academia, mas principalmente em projetos de cunho industrial.

A abordagem proposta nesta tese, contudo, com um recálculo de direcionamento quando da análise dos resultados de cada fase, faz dela um projeto que tem um mapa definido de desenvolvimento, mas cujo itinerário mostra-se passível de alterações durante o trajeto. Tal qual um aplicativo para aparelhos celulares que indica uma alteração na rota ao motorista quando se depara com obstáculo ou congestionamento, a mudança de caminhos e a consequente

¹²⁵ O Misterioso Caso de Styles. Tradução: *Tudo deve ser levado em consideração. Se os fatos não se encaixam à teoria, desfaça-se da teoria*”. Disponível em Page by Page Books http://www.pagebypagebooks.com/Agatha_Christie/The_Mysterious_Affair_at_Styles/V_It_Isn_t_Strychnine_I_s_I_t_p15.html Acesso em 12 de maio de 2014.

imprevisibilidade do trajeto reforçam que, mais do que resultados parciais, o que se busca é a construção de um processo referencial de pesquisa-ação, extremamente relevante e cheio de possibilidades quando se considera que a ausência de uma hipótese reforça a busca e o empenho do pesquisador em encontrar soluções que atendam as deficiências de cada aplicação da estrutura proposta rumo ao objetivo traçado.

Como os pesquisadores qualitativos não partem de hipóteses estabelecidas *a priori*, não se preocupam em buscar dados ou evidências que corroborem ou neguem tais suposições. Partem de questões ou focos de interesse amplos, que vão se tornando mais diretos e específicos no transcorrer da investigação. As abstrações são construídas a partir dos dados, num processo de baixo para cima. Quando um pesquisador de orientação qualitativa planeja desenvolver algum tipo de teoria sobre o que está estudando, constrói o quadro teórico aos poucos, à medida que coleta dados e os examina (GODOY 1995:63).

A ferramenta de uso primário é a entrevista e seu registro em vídeo, com toda a planificação e roteirização possível, pensada para atingir o objetivo de coletar registros de discursos plausíveis de análise e relevantes de um grupo escolhido para um tema de interesse.

A influência negativa do efeito-câmera, as limitações ligadas ao ineditismo da proposta, principalmente nos moldes aplicados de uma abordagem conversacional, são percalços tratados com uma metodologia flexível que se mostra híbrida ao fazer uso de práticas interdisciplinares, algumas migradas da área de administração, e que corroboram para uma gestão de projeto que mescla o academicismo com a tecnicidade de práticas originariamente industriais, como é o caso do Kaizen, ou Melhoria Contínua.

Em essência, a estrutura metodológica, com insumos recebidos de diferentes áreas de conhecimento, bem como de metodologias complementares, está atrelada a uma abordagem qualitativa, mais indutiva, que tem no pesquisador seu principal instrumento. O olhar do pesquisador faz com que a essência do processo de pesquisa tenha na disciplina que deve caracterizá-lo, com a rigidez implícita de aplicação de um ou mais métodos, um paradoxo inevitável que surge e é inerente às mudanças, inovações e descobertas que ocorrem em paralelo a seu desenvolvimento: o surgimento de um novo olhar a cada fase. Essa tentadora atração do novo, tende a impelir o avanço em seara diferente, em um possível novo caminho que traz o desafio do desconhecido dentro do tema em questão. A manutenção do foco diante de tais tentações é condição do pesquisador ou grupo de pesquisa, que deve levar a termo a insatisfação constante com resultados apenas parciais. Nesse contexto, o objetivo específico que permeia todas as experimentações aqui descritas, e indica um horizonte de desenvolvimento, está na intenção de atingir um nível de registro que atenda a essência naturalista da intervenção, do

interacionismo simbólico que se propõe, inicialmente no mapeamento em registro audiovisual de um conceito e, em um segundo momento, na aplicação das técnicas de registro desenvolvidas para um tema específico, Censura e Liberdade de Expressão, subsídio para o entendimento da ficcionalidade do discurso e sua manifestação diante da câmera.

Uma pesquisa que se balize pelo entendimento dos componentes da cadeia de produção do audiovisual, pela utilização de tecnologias acessíveis e pelo desenvolvimento de soluções sob medida para atingir um objetivo, ou que simplesmente se caracterize pelo ineditismo de sua formulação, também representa um desafio adicional diante do histórico da produção científica acadêmica nacional.

A abordagem para as ações derivadas do interacionismo proposto como forma de ação nesta tese encontra suas raízes em uma indiciabilidade, como expressa por Ginzburg, que data o final do século XIX, quando as novas ciências (a Antropologia, a Psicanálise e a Semiótica) procuram resgatar certas habilidades cognitivas que, já nos primórdios da civilização, o homem havia desenvolvido para sua sobrevivência: identificar e seguir pistas. No século XX, esse paradigma começou a se firmar como um modelo científico nas ciências humanas, mantendo uma estreita relação com técnicas empregadas na crítica de arte, na psicanálise e na investigação social. Pode-se dizer que o paradigma indiciário consiste em “observar os pequenos fatos, dos quais podem depender as inferências mais amplas. Não confiar nas impressões gerais, mas concentrar-se nos pormenores.” (GINZBURG, 1989:149).

A citação de Agatha Christie no início deste intertítulo endossa o papel de investigador-detetive, aquele que considera todos os fatos, buscando nos detalhes, o indício que propoele adiante a pesquisa. Quando tratamos de imagens, principalmente imagens em movimento, em toda sua fugidia realidade, a tarefa requer ainda mais cuidado. Barthes, quando propõe a desconstrução dos enunciados em seus elementos constitutivos analisando o processo fotográfico, afirma que “(...) toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1964:34).

Guardada a necessária atenção ao papel de produtor de registros audiovisuais e condutor de entrevistas e depoimento audiovisuais, ainda que ciente da polissemia inerente à produção dessas imagens técnicas, é preciso considerar o elo final do ciclo audiovisual: o leitor dessas imagens. O ciclo de transmissão da informação dá uma volta inteira quando é lida pelo receptor. O leitor tem assim, no projeto, papel de criador conjunto do processo.

O artista produtor sabe que estrutura, com seu objeto, uma mensagem: não pode ignorar que trabalha para um *receptor*. Sabe que este receptor interpretará o objeto-mensagem perfilando todas as ambiguidades, mas não se sente por isso menos responsável por essa cadeia de comunicação (ECO, 1991; MATTERLART, 2005:150).

Em termos do registro audiovisual de narrativas e testemunhos, sejam eles em entrevistas presenciais ou não, com a presença física de um entrevistador ou não, é importante caracterizar o fascínio exercido pela peça audiovisual, pela história narrada, na presença de certos elementos que, tal qual vestígios de um crime quase perfeito, são difíceis de decifrar. Não são visíveis para o que Umberto Eco chama de leitor empírico,

alguém que pode ler uma história de várias formas e para quem não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1999:14).

Uma visão antropológica

Entre os conceitos a que se recorre, a indiciabilidade dessa imagem técnica que se produz nos registros resultantes das experimentações que compõem esta tese, busca criar uma opção de metodologia de pesquisa empírica com base no audiovisual.

Ao longo do século XX, novas formas de registro somaram-se ao diário de campo nas pesquisas científicas de antropólogos¹²⁶, sociólogos¹²⁷, historiadores e estudiosos de diversos campos do conhecimento.

As Ciências da Comunicação e a Antropologia Visual desenvolveram formas de investigação científica que fazem uso de diferentes mídias. Entre as propostas metodológicas, podemos citar o uso das imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas como mediação na relação entre o pesquisador e a cultura estudada ou ainda, como um estímulo a aproximação e encontros (COSTA, 2010).

¹²⁶ Entre eles, os precursores da Antropologia Visual Margaret Mead (1901-1978), Gregory Bateson (1904-1980). Claude Lévy Strauss (1908-2009) e Pierre Verger (1902-1996) realizaram investigações com o uso da fotografia.

¹²⁷ Roger Bastide (1898-1974) Integrante da missão de professores europeus à recém-criada Universidade de São Paulo, para ocupar a cátedra de sociologia. No Brasil, estudou durante muitos anos as religiões afro-brasileiras, tornando-se um iniciado no candomblé da Bahia. Uma de suas obras mais importantes é O Candomblé da Bahia, reeditada em 2001 pela editora Companhia das Letras. Outra obra que merece destaque é As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo, editada pela EDUSP em 1974.

Os pioneiros do cinema etnográfico foram motivados pelo ideário das ciências naturais, do evolucionismo, e sua proposta de compreensão *do todo*. Os primeiros registros foram grandes empreitadas de inventários, o que culminou na criação de museus - uma tentativa de colecionar e compreender o mundo para classificá-lo. (PIAULT, 2002).

Nos anos 1980, as ciências sociais e humanas tiveram um redimensionamento de metodologias e técnicas. A crise dos paradigmas¹²⁸ fez com que cientistas sociais percebessem os limites do alcance interpretativo dos modelos dominantes e buscassem alternativas. Na atualidade tem-se discutido a elaboração de um método que estabeleça uma possível incorporação da imagem no discurso científico.

O desenvolvimento dos meios de comunicação e a importância que a imagem foi adquirindo na sociedade contemporânea abriram as portas para o debate sobre a possibilidade teórica e metodológica de incorporação do estudo da linguagem visual ao trabalho de pesquisa empírica. Assim como a análise dos sonhos havia possibilitado o surgimento e o desenvolvimento da psicanálise, a interpretação das imagens em documentos iconográficos passou a ser, na década de 1980, elemento fundamental para o desenvolvimento da história, da antropologia e da sociologia. COSTA (2002:23)

Sylvia Novaes (2010) expõe algumas tensões no campo da Antropologia sobre o conhecimento produzido por meio de imagens – filmicas ou fotográficas. Os primeiros estudiosos a se dedicar de forma sistemática a realização de filmes nas mais diversas áreas das ciências integravam o Instituto do Filme Científico (Gottingen, Alemanha). As produções constituíram a Enciclopédia do Filme Científico. Entre elas, figuram uma série de filmes etnográficos realizados no Brasil entre 1962 e 1967. Esta enciclopédia formou uma escola que deu origem ao grupo de estudiosos da Paris X – Nanterre¹²⁹.

Para Novaes, 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).

¹²⁸ Para Ianni (1991) o problema da crise de teorias, modelos ou paradigmas se coloca em diversas escolas de pensamento, em diferentes países a partir da segunda guerra mundial. Nas ciências sociais, especificamente, critica-se a abordagem histórica, globalizante ou holística, e preconiza-se a sistêmica, estrutural, neofuncionalista, fenomenológica, etnometodológica, hermenêutica e outras. Para Novaes (2010), na Antropologia, partir da década de 80, a perspectiva dialógica e as possibilidades de um texto polifônico começam a ser buscadas mais intensamente nos vídeos etnográficos.

¹²⁹ Como referência, *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica* (FRANCE, 2000)

Em um debate mais contemporâneo, há o questionamento a respeito da autoria do filme e a questão da representação. Foi a partir dos trabalhos de Jean Rouch que se passou a explorar complexas redes de significado cultural e a posição dos diversos atores sociais envolvidos em determinada realidade social. Neste novo conceito de conhecimento antropológico, “o significado não resulta apenas de uma reflexão sobre a experiência; ele necessariamente inclui a experiência” (NOVAES, 2008).

Novaes menciona a opinião do cineasta João Salles (NOVAES, 2010) sobre esse pacto que sela a relação de diálogo, ou “conversa” como denomina Eduardo Coutinho (FROCHTENGARTEN, 2009). Em tal visão, o pesquisador, ou o efetivo responsável pelo registro audiovisual documentário torna-se mais importante na relação que estabelece com os sujeitos filmados. Em vez da “fórmula - eu falo sobre eles para os outros seria Eu e ele falamos de nós para vocês”. Para Salles, também, a diferença entre o formato reportagem e um documentário estaria, sobretudo, em uma questão ética, mais do que estética ou epistemológica.

A ética estaria nas relações dialógicas que se estabelecem para que o ponto de vista do outro possa efetivamente emergir. Nesse prisma, não se trata de *dar voz*, mas de *dar ouvidos* ao que é dito. Há autenticidade quando o antropólogo-cineasta traduz em imagens a relação entre quem investiga e quem é investigado – a experiência do encontro e do que motivou este encontro, e é “a ética desta relação que será vista como estética pelo espectador” (NOVAES, 2010:16).

Assim, não se pode mais falar em olhar neutro para a situação pesquisada. A produção etnográfica é, em sua maioria, pensada como meio de interpretação da situação pesquisada ou mesmo de intervenção. É a experiência pessoal que marca os filmes de Jean Rouch e sua antropologia compartilhada. “A etnografia, esta fantástica ferramenta que é uma das características distintivas da antropologia no interior das ciências sociais, permite para muitos realizar o desejo de exprimir cientificamente aquilo que é percebido esteticamente na arte”. (HIKIJ, 2006:12). E ainda, sobre a relação do investigador na edição:

O processo de imersão que caracteriza a decupagem (anotação minuciosa do material gravado), a seleção de trechos e a montagem do vídeo resulta em uma relação ímpar como as imagens e sons captados. Uma fala, um gesto, uma expressão, antes indiferentes, passam a criar sentidos quando aproximados. Alterações na velocidade da imagem, inserções sonoras, sobreposições de situações distantes temporalmente são alguns dos recursos que dispomos para criar algo que não é apenas interpretação ou intervenção, mas, propriamente, insight e criação (...) O vídeo etnográfico é uma forma de exposição da sensibilidade estética do analista. (HIKIJ, 2006:229-230)

Fechando o grande ciclo que se inicia com o olhar ótico mecânico colocado sobre o entrevistado, é importante ressaltar algumas reflexões sobre a presença da câmera. Durante um tempo, questionou-se se a utilização de aparatos de gravação no campo de pesquisa não seria um elemento de transtorno para as pessoas estudadas. Para Piauxt (2002), a câmera é instrumento visível, eventualmente pesado e, nas experiências da antropologia com populações, facilitou a aceitação e inserção em um terreno comum de trabalho. O aparato papel, lápis, caderno, por sua vez, seriam muito mais inquietantes, pois sugerem uma observação silenciosa, anotações particulares, misteriosas – em suma, uma tentativa de captar ou intervir de forma oculta.

Hoje, câmera digitais e microcâmeras de alta resolução trazem uma nova perspectiva à afirmação de Piauxt, uma vez que podem estar ocultas no *set* de gravação, ou mesmo montadas em um suporte no próprio corpo do responsável pelo registro. Essa modernidade tecnológica de registro evidencia, contudo, o que esta tese comprovou ao longo das experimentações, especificamente nas Videoentrevistas: a construção de um discurso narrativo por parte do entrevistado é tão mais fiel a sua memória e opinião quanto mais à vontade e confiante ele se coloca diante do entrevistador. A criação de um pacto, com o entendimento implícito de entrevistador e entrevistado do ciclo de comunicação a que se refere Matterlart, é a chave para um registro ponderado, de qualidade, que permite não apenas uma edição ágil, mas uma transcrição escrita otimizada pela objetividade do discurso.

Abordagens indiciais, em uma análise epistemológica, servem aqui para abreviar a intangibilidade do objeto de estudo, e sugerir um caminho, que tem na análise do conteúdo, estruturada sobre um método de pesquisa empírica via produção audiovisual, uma maneira de formatar o registro audiovisual e entregá-lo a uma audiência interessada em um ambiente de franca difusão desse material.

É importante pontuar que essas abordagens, se por um lado tangenciam a antropologia visual e questões que caracterizam o registro documentário clássico, por outro evitam a incursão em técnicas jornalísticas explícitas, que na sanha de coletar dados e informações factuais, entravam o desenvolvimento de um ambiente de fruição discursiva e a instauração de um estado que permita a conversa com o indivíduo que se quer registrar. Admite-se, dentro da construção dessa experiência de encontro, a ficcionalidade possível do discurso, mas ela é tratada como elemento crítico para análise que se faz do registro a posteriori e da elaboração gradual da narrativa pela experiência do encontro. A edição, no caso das Videoentrevistas, como a parte do processo de leitura da imagem, ou sua supressão intencional, no caso da Video Box,

completam a preparação para publicação deste conteúdo no ambiente virtual da *Web*, um foro de campo neutro e abrangência máxima para divulgação e retroalimentação de suas práticas e direcionamentos.

Enquanto terreno em expansão, como via de transmissão de informação de alcance majoritário e também como plataforma para divulgação de resultados e compartilhamento de materiais, vídeos e textos, que são produzidos ao longo das experimentações aqui descritas, a *Web* mostra-se como espaço onde o instrumento de aplicação de pesquisa e o formato proposto nas conclusões do trabalho encontram amparo e justificativa. É na *Web* que o homem contemporâneo encontra seu reflexo transdisciplinar, sua representação simbólica e o suporte para suas manifestações da essência antropológica, com ruídos comunicativos de uma infovia ainda não totalmente pavimentada, mas com a presença clara que nos distingue e aproxima enquanto seres humanos do século XXI.

Manuel Castells (2001) esclarece,

A Internet é o tecido de nossas vidas neste momento. Não é o futuro. É o presente. A Internet é um meio para tudo, que interage com o conjunto da sociedade e, de fato, apesar de ser tão recente, em sua forma societária não é preciso explicá-la, porque já sabemos o que é a Internet. [...] no entanto, essa tecnologia é muito mais que uma tecnologia. É um meio de comunicação, de interação e de organização social.

A apropriação do estilo hipertextual da *Web*, por fim, ainda sob a égide de um ineditismo em termos de pesquisa, e em complemento ao leque de abordagens que se quer implementar na condução e análise da pesquisa faz convergir os resultados tangíveis dos processos de registro e, efetivamente, o material acabado, no que possibilita conclusões, novos questionamentos e o direcionamento ambicioso de um projeto de pós-doutorado.

Abordagem Conversacional

O psicólogo norte-americano Jerome Bruner aponta em sua teoria que o desenvolvimento cognitivo depende da interiorização que o ser humano faz dos acontecimentos vividos. O jornalista e roteirista Roger Rosenblatt, em artigo para a revista *Time*, cita Bruner ao afirmar que o ser humano existe na vontade natural de contar histórias. O psicólogo afirma que as crianças buscam a aquisição de uma língua para conseguirem contar as histórias que já estão dentro delas. O artigo discorre poeticamente sobre o porquê contamos histórias:

A explicação a que cheguei tem a ver com liberdade. Você narra uma sentença, a unidade básica de uma história, e nunca consegue ter certeza de onde ela vai levá-lo. Os que estão a escutá-la ou lê-la, também não. Sua aventura passa a ser a deles, eternamente recapturada a cada fala. Mesmo quando você chega ao fim de uma

sentença, ou na forma escrita, quando chega ao ponto, ele é estranhamente inconclusivo. Às vezes penso que escrevemos para encontrar Deus em cada sentença. Mas Deus, irônico, sempre vive na sentença seguinte.¹³⁰ (ROSENBLATT, 2000:64)

Em pouco mais de dois anos de experimentações, é possível identificar duas fases distintas no processo de realização dos registros audiovisuais, aqui oportunamente expostos. Na primeira fase, que se caracteriza por entrevistas presenciais em captações de testemunhos documentários conduzidas por um pesquisador, o processo que se desenvolveu teve em Eduardo Coutinho, uma abordagem que o próprio cineasta denomina de Conversacional. Chegou-se a essa solução a partir da relevância de seus registros audiovisuais como referência de produção audiovisual documentária e na premência de despertar no entrevistado a paixão inerente e ávida de manifestação pelo discurso oral que resulta em registros ricos em conteúdo e emoção. A entrevista deve ter seu conteúdo prospectado de forma laboriosa, tátil, planejada, porém sutil. A abordagem conversacional fundamenta-se na aplicação de recursos da investigação qualitativa naturalista sobre o objeto de estudo.

Fernando Frochtengarten argumenta em artigo sobre o tema, referindo-se às histórias e registros que resultam de um processo de entrevistas em vídeo:

As histórias dessas pessoas nos chegam através de entrevistas feitas pelo próprio cineasta que, acompanhado de sua equipe, aparece nas imagens. A explicitação do método pelo diretor-personagem insiste em lembrar que o cinema é transformador da realidade retratada. E que o filme que ora assistimos é uma representação do real. (FROCHTENGARTEN, 2009:126)

Há na produção audiovisual de Coutinho, em sua metodologia de condução de entrevistas um elemento estrutural que foge ao roteiro do entrevistador tradicional, que ambienta a narrativa e induz o registro com sua formulação preparada.

No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que se revela da personagem vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2003)

O embate entre câmera e objeto, mediado pelo entrevistador, segundo a condução de Coutinho, tem uma rara eficácia, calcada na vontade real de fazer sucumbir a forma jornalística em prol de uma verdadeira conversa, empática e inclusiva.

¹³⁰ O autor elabora ensaio sobre a nota escrita deixada por um tenente, a sua esposa, dentro do submarino russo Kursk, escrita quando este sabia que não sobreviveria e que tal mensagem nem ao menos seria encontrada.

As perguntas procedem, mas há algo mais, sem dúvida. A dualidade presente na situação não é desconhecida dos cineastas. Coutinho, em particular, sabe como poucos trabalhar de acordo com essa premissa para compor um cenário de empatia e inclusão que se apoia numa *filosofia do encontro* que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara. Ela exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta programar), o talento e a experiência que permitam compor a cena apta a fazer com que aconteça o que não seria possível sem a presença da câmera. (XAVIER, 2003)

Coutinho, no entanto, ainda que conduza seus registros documentários com maestria, não está interessado na verdade efêmera que se apresenta diante de sua câmera. O documentarista afirma:

A maioria dos que fazem documentários fazem, efetivamente, entrevistas. As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas. E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. (FROCHTENGARTEN, 2009:128)

O aparente desdém para com a veracidade da narrativa corrobora com a afirmação de que Eduardo Coutinho *apenas mostra rostos e vozes que “são livres para não caber nos limites das sínteses”* (SALLES, 2004:8).

O conjunto de entrevistas-conversas de Coutinho compõe um grupo que se inter-relaciona, uma comunidade entre os que são registrados. Uma comunhão de experiências com frágil ligação. *Ela circunscreve um campo de experiências humanas sem que as singularidades de cada ser humano sejam apagadas por teses generalizantes sobre as condições compartilhadas.* (FROCHTENGARTEN, 2009:126).

Melhoria Contínua (Kaizen)

O largo período de desenvolvimento desta tese, com alterações de rota e formulações renovadas a cada fase de aplicação, ao longo de quatro anos, apontou para a utilização de uma metodologia que, em sua característica indicial, apropriou-se de técnicas e abordagens complementares sempre que a prática do momento falhava em abranger os objetivos estabelecidos. A escolha de uma abordagem técnica de gestão eficaz resultou em um dos elementos de escolha para a composição da metodologia desta pesquisa *in progress*.

Derivado da produção e gestão industrial, Kaizen, também conhecido como método de melhoria contínua, é uma abordagem de longa duração para um trabalho ou projeto qualquer que busca sistematicamente atingir pequenas, porém incrementais mudanças em processos visando melhorar sua eficiência e qualidade. O Kaizen pode ser aplicado a qualquer tipo de

trabalho ou projeto, mas é talvez melhor conhecido por seu uso em processos de manufatura. Uma das características da prática do Kaizen, é o compartilhamento da responsabilidade pela melhoria dos processos entre os envolvidos.

A opção de utilização desta prática entre as ferramentas metodológicas aplicadas a esta tese vem se sua adequação ao Projeto de Videoentrevistas, primeira efetiva experimentação com o registro audiovisual documentário, oportunamente descrito, em que o processo de análise dos resultados e seu posterior ajuste e melhoria baseia-se na aplicação dos preceitos do Kaizen.

O termo Kaizen pode ser traduzido do japonês como "boa mudança." A filosofia por trás da técnica data da década de 1930, sendo inicialmente elaborada por Walter A. Shewart¹³¹, popularizando-se anos depois através de William Edwards Deming,¹³² que na década de 1950 a utilizou extensamente no processo de expansão industrial japonesa. Deming foi convidado por líderes e engenheiros japoneses para auxiliar na reconstrução do Japão após a II Guerra Mundial¹³³.

Deming (2000) compartilha sua filosofia de melhoria contínua, calcada em 14 princípios aplicáveis inicialmente à indústria e, dentro do possível, balizadores da condução desta tese. A saber:

1. Criar constância de propósito com foco na melhoria.

As diferentes fases desta tese, as diferentes possibilidades de interpretação dos registros audiovisuais coletados e o desenvolvimento do grupo de pesquisadores e linhas de pesquisa em que as experimentações aqui descritas se alinham, em diversas instâncias, suscitaram a releitura de objetivos para manutenção do foco na pesquisa e em seu desenvolvimento.

2. Adotar a nova filosofia.

Na tese, tal princípio se traduz na adoção efetiva da proposta de melhorar cada experimento realizado, buscando uma fórmula que permita solucionar a questão da

¹³¹ Walter Andrew Shewhart (1891 - 1967) Físico, engenheiro e estatístico norte americano, conhecido como o "pai do controle estatístico de qualidade".

¹³² William Edwards Deming (1900 - 1993) Estatístico, reconhecido pela melhoria dos processos produtivos nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, e por seu trabalho no Japão, onde após 1950, lecionou técnicas de melhoria de projetos, qualidade de produtos, testes e vendas através de vários métodos, incluindo a aplicação de métodos estatísticos.

¹³³ Deming chegou a receber honrarias, sendo agraciado, pelo Imperador Hirohito, com a Ordem Segunda do Tesouro Sagrado por sua contribuição no país.

parcialidade do discurso, da mediação da câmera com seu efeito presente e da evidência e mitigação da ficcionalização do discurso.

3. Eliminar o retrabalho, construindo qualidade desde a primeira execução.

A partir dos primeiros resultados, a aplicação deste princípio levou a elaboração pormenorizada dos projetos de registro de forma a evitar erros processuais e garantir material de qualidade para as análises de interesse.

4. Acabar com a prática de basear o negócio no preço. Ao invés, minimizar os custos.

Não se aplica à tese. A reutilização de elementos possíveis em experiências subsequentes tem, no entanto, intenção clara de minimizar custos.

5. Melhorar constantemente e indefinidamente o sistema de produção para melhorar a qualidade e a produtividade, decrescendo assim os custos.

O controle dos processos de registros, basicamente utilizando a Roda de Deming, oportunamente citada na sequência, advém da aplicação deste princípio.

6. Instituir o treinamento *on the job*.

Todas as experimentações aqui descritas contaram com estagiários e com pesquisadores do NPCC e OBCOM não necessariamente afeitos à prática audiovisual. O processo de instrução para participação desses colaboradores serviu de reforço às práticas e espaço para compartilhamento e avaliação coletiva de resultados.

7. Instituir liderança.

Como qualquer projeto elaborado com diferentes níveis de ação, a aplicação deste princípio se deu na condução participativa entre os pesquisadores envolvidos nas experimentações. O conceito de liderança por exemplo também balizou as ações empreendidas.

8. Evitar qualquer sentimento de temor na participação dos envolvidos.

O compartilhamento de intenções e a condução amistosa das experiências não deram espaço para qualquer temor. A prática de preparação dos entrevistados, a ambientação amistosa e planejada das Videoentrevistas e, no caso da Video Box, a abordagem deliberadamente abrupta consideraram este princípio.

9. Deve-se trabalhar em equipe, de forma a prever problemas e antecipar soluções.

Algumas melhorias de processos surgiram da efetiva contribuição dos envolvidos, seja em reuniões de organização prévia antes da rodada de gravação, seja em avaliações dos registros com base nas transcrições realizadas. De fato, tais transcrições foram utilizadas para diferentes trabalhos que encontram no AMS, acolhida e alinhamento.

10. Eliminar a demanda por nenhum defeito e por novos níveis de produtividade.

Princípio aqui traduzido pelo entendimento que os processos são inéditos em sua formulação e que não há níveis pré-estabelecidos de resultado ou produtividade. Erros acontecem, aprendemos com eles.

11. Remover barreiras que tiram do participante o orgulho por seu trabalho.

Uma vez mais, o trabalho conjunto, por vezes servindo a projetos distintos dos integrantes do grupo, faz com que o sucesso dos experimentos leve a um senso de orgulho pelo resultado obtido.

12. Remover barreiras que tiram dos gestores o orgulho por seu trabalho.

O mesmo do item anterior.

13. Instituir programa de educação e autodesenvolvimento.

Não se aplica diretamente aos experimentos e sua análise.

14. Envolver todos no projeto para que se atinja a transformação desejada.

A forma como foram conduzidos as experimentações e o desenvolvimento do trabalho, onde possível, contou com o envolvimento de outros pesquisadores e com o compartilhamento de resultados, tanto dentro do NPCC, quanto do OBCOM e através da publicação de artigos sobre fases do projeto.

P.D.C.A. (Plan, Do, Check, Act)

No ocidente, o método Kaizen é geralmente dividido em quatro passos distintos, que foram estritamente aplicados ao longo do desenvolvimento desta tese. Resumem-se à sigla P.D.C.A.

Figura 56: Roda de Deming (PDCA).

PDCA significa: *Plan, Do, Check, Act*, (Planejar, Executar, Verificar e Agir). Essa forma de agir serve tanto para implantação de novas ideias como para solução de problemas. A forma como a aplicação do método se retroalimenta deu a ele o apelido de Roda de Deming e sua sistematização aplicada, Melhoria Contínua.

O ciclo de Deming tem por princípio tornar mais claros e ágeis os processos envolvidos na execução da gestão, como, por exemplo, na gestão da qualidade, dividindo-a em quatro principais passos.

O ciclo começa pelo Planejamento de ações, seguido de sua execução, verifica-se então o que foi feito em termos de conformidade com o planejado, constantemente e repetidamente (ciclicamente) e, a partir daí, toma-se uma ação para eliminar, ou ao menos mitigar, defeitos na execução.

Os passos são os seguintes:

- **Plan** (planejamento): Estabelecer uma meta ou identificar o problema (no sentido daquilo que impede que se alcance resultados esperados, a meta); analisar o fenômeno (analisar os dados relacionados a ele); analisar o processo ou processos envolvidos com o projeto (descobrir as causas fundamentais de problemas possíveis) e elaborar um plano de ação.
- **Do** (execução): Executar as atividades balizadas pelo plano de ação.
- **Check** (verificação): monitorar e avaliar os resultados periodicamente, avaliando processos e resultados, confrontando-os com o planejado, consolidando as informações e incorporando-as ao projeto de pesquisa.
- **Act** (ação): Agir de acordo com o avaliado e de acordo com as descobertas e evidências das experimentações, eventualmente determinando e confeccionando novos planos de ação, de forma a melhorar a qualidade, aprimorando a execução e corrigindo eventuais falhas.

Aplicação nos temas de interesse

Primeiramente, o foco do trabalho desenvolvido com base no material de acervo do Arquivo Miroel Silveira está na opinião pública, na forma como a sociedade reage aos temas centrais presentes nas diversas pesquisas desenvolvidas pelo Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC) e, posteriormente, até o momento atual, no Observatório de Comunicação Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM) e nos projetos ali gerados e implementados.

O ambiente de gestação desta tese tem relação com a massa popular, com a formação essencial de uma opinião pública e no entendimento do registro audiovisual como forma de contato instigador de uma resposta e gerador de um pensamento reflexivo e refletivo da realidade contentora circundante. A leitura do momento do registro e, por extensão, a visão globalizante de onde se quer chegar com tal captação audiovisual remonta, em parte, a uma visão de oportunidade e *timing* da produção audiovisual voltada ao registro documentário.

Durante o trabalho de construção desta tese fez-se necessária a análise fílmica de peças referenciais, filmes, experimentos com vídeo-produção, registros documentários gerais, desconstruindo seus elementos formadores na criação paralela, enquanto aprimorando um projeto de estrutura roteirizante e condutora para aplicação das novas rodadas de captação.

As pesquisadoras Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété definem a atividade analítica aplicada a uma peça audiovisual:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para "desconstruí-lo" e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A., 1994:15)

Nesta tese, de forma antagônica à análise fílmica formal, contudo complementar em sua aplicação, parte-se do conhecimento acumulado na produção de peças audiovisuais em diferentes formatos e, particularmente, da produção de peças documentárias, rumo a reconstrução do resultado desejado, neste caso a peça unitária de registro testemunhal, a partir de uma proposta de configuração desses registros de interesse, nascida tanto da avaliação possível da opinião pública sobre um tema escolhido, quanto da certeza do potencial instigador e fomentador de novas pesquisas que repousa no sucesso na busca de tal formato e de sua disponibilização para uso em pesquisas que usem o registro audiovisual em seu caráter de fonte primária para subsidiar seus projetos.

Uma hipótese implícita no desenvolvimento desta tese é que revolve e estrutura as experimentações descritas ao longo deste documento é a de que se pode criar um formato de captação de registro testemunhal, contextualizado em um projeto de pesquisa maior, que sublime ou, dentro das limitações possíveis, mitigue a intervenção da câmera. Tal solução compõe, ainda que pretensamente desprovida do diretor-operador presente e de toda uma aparentemente urgente estrutura física de captação, uma ferramenta que deve gerar um painel significativo de impressões, representações e pensamentos pontuais sobre determinado tema.

Em verdade, esta pesquisa estruturada através de uma metodologia de pesquisa *in progress*, refletida e redesenhada segundo o paradigma da Roda de Deming, após cada uma das experimentações aqui propostas e, em grande parte executadas com resultados e análises temporais contextualizadas em sua trajetória de busca, leva a uma aplicação sugerida do registro documentário na composição de um mapa amplo e multifacetado, de cunho pessoal em seu registro e científico na forma de condução sobre o tema gerador, no caso, a Liberdade de Expressão e a censura. Tal formato idealizado de registro pode subsidiar, ao fim, a estruturação de roteiros para a produção audiovisual documentária que se suporte no registro testemunhal do indivíduo, seja ele uma pessoa qualificada para tal, com força referencial, efetiva testemunha do evento gerador ou apenas alguém impactado pela irradiação de tal acontecimento.

Um subproduto do processo, nascido da necessidade de ampliar o alcance possível de uma pesquisa qualitativa e quantitativa que se utilize de tal viés audiovisual, é apresentado no Apêndice desta tese, na forma de uma ferramenta que é entendida em sua formatação e meio de interação, a *Web*, como resultado do momento em que deságuam todas as experimentações anteriores e sobre a qual podem e devem surgir desenvolvimentos complementares de aprimoramento também segundo a aplicação do sistema exposto de melhoria contínua de Deming.

A busca por um Processo

A condução de um projeto dinâmico de pesquisa requer reação imediata frente aos resultados, com mudanças de ritmo, rumo e profundidade a cada revisão de ação empreendida. O que se espera ao longo do desenvolvimento é a possibilidade de agregar à análise do material aqui disposto, um recorte ao tratamento da ficcionalidade e do registro do discurso narrativo audiovisual em temas afins, ou em sua adaptação possível a outros processos de registro, que envolva o audiovisual como meio de mediação e composição de cenário científico.

A fugacidade do material empregado em termos de atualidade frente a um desenvolvimento tecnológico desenfreado, bem como as características psicológicas e antropológicas multifacetadas dos indivíduos que se propõe investigar no processo de registro, as questões audiovisuais de largo espectro abordadas pela pesquisa, levam à consideração de que, mais do que uma solução efetiva para os dilemas estruturantes da questão metodológica, aqui equacionados na construção em tempo real de um aparato metodológico, o que esta pesquisa busca apresentar, ou ao menos sugerir, é um Processo que estruture o pensamento e ações sobre as questões aqui levantadas.

A tese quer propor uma janela de entendimento sobre ações de avaliação qualitativa que configurem uma Pesquisa *in Progress*, gerenciada como tal, mostrando-a como caminho viável para a pesquisa no século XXI. “Os pesquisadores qualitativos estão preocupados com o **processo** (grifo nosso) e não simplesmente com os resultados ou produto.” GODOY (2015:63)

Um mapa a seguir

A coleção de abordagens e transversalidades que compõem esta tese conta ainda com a aplicação de uma técnica estruturante de *mind-mapping*, ou mapeamento mental¹³⁴, utilizada na visualização das possibilidades de desenvolvimento e na monitoração de cada fase do processo.

O conceito de mapa mental refere-se a percepção que um indivíduo tem a partir de seu ponto de vista único sobre um tema qualquer de interação. James Gleick (1989) indica a fractalidade da criação como fenômeno intrínseco da raça humana. Nesse prisma, o mapa mental é, em sua instantaneidade, uma foto do processo criativo, que quando analisado em seus possíveis recortes, serve de subsídio a integralização de projetos complementares em objetivo, porém independentes e, por vezes, concorrentes em sua execução.

O mapa mental produzido para os processos desta tese sofre modificação a cada giro da Roda de Deming, segundo o processo contínuo de melhoria que se propôs para a tese. A reprodução de uma das versões finais do mapa mental criado para o desenvolvimento desta tese foi inserida no Anexo 7 desta tese.

¹³⁴ A representação gráfica de tal sistematização foi desenvolvida por Tony Buzan e orientada especificamente para a gestão de informações, conhecimento e capital intelectual. A concepção do mapa é calcada em um processo de *brainstorming* induzido e executado com uma representação gráfica correlata que traça a teia de relações existente entre ideias, conceitos, ações necessárias e também digressões, devaneios e relações extremas de livre associação.

Capítulo 5: Videoentrevistas - Um projeto em dois momentos

Capítulo 5: Videoentrevistas - Um projeto em dois momentos

“O que me interessa é um rosto que fala.”
Eduardo Coutinho¹³⁵

O projeto Videoentrevistas surge como uma variante complementar à ação inovadora derivada da formação do NPCC e seu ambiente de trabalho, em essência atrelado ao acervo do Arquivo Miroel Silveira, aqui já detalhado no Capítulo 2.

O projeto teve duas fases distintas, sendo coordenado por este pesquisador em um momento que vai de 2010 a 2012 com a realização de 42 Videoentrevistas: 13 entrevistas em uma linguagem de tomada de opinião¹³⁶ em ambiente público; 10 entrevistas temáticas feitas junto a artistas circenses e 19 de cunho testemunhal feitas junto a um segmento mais qualificado (juristas, jornalistas, professores universitários) que desenvolvem seu discurso de forma mais elaborada a partir de experiências pessoais relevantes ao tema, seja a perseguição nos Anos de Chumbo, seja censuras a trabalhos pessoais.

Em sua formulação inicial, a intenção era de documentar de forma expressa e natural uma questão geradora presente na origem das pesquisas do núcleo: Como o cidadão da segunda década do século XIX entende e expressa o conceito de censura? O projeto quis trazer a discussão da censura para o âmbito da educação, do esclarecimento e da cidadania, procurando saber o que pensa hoje a população a respeito dos processos censórios, de suas consequências sociais e dos valores que se expressam no discurso a esse respeito. Entender, ou dar subsídio para o entendimento da percepção manifesta do elemento cerceador, que há séculos permanece indelével como ferramenta do estado para balizamento de valores preferenciais e controle de desvios indesejáveis.

O intuito principal não era buscar a unanimidade, nem avaliar o que a população sabe sobre censura, mas quais os valores que circundam essas informações, as experiências e os sentimentos em relação à censura.

A velocidade dos tempos atuais traria um outro elemento representativo que serve como justificativa ao desafio de produção audiovisual e possível análise antropológica. A internet

¹³⁵ Citação pinçada de entrevista ao pesquisador Fernando Frochtengarten em entrevista com o cineasta em: A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho in *Psicologia USP*, São Paulo, janeiro/março, 2009, 20(1), 125-138.

¹³⁶ 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.

chega ao século XXI como foro principal de todo e qualquer tema e debate relevante em todos os cantos do globo. As redes sociais em seu imediatismo de praça pública geram o crivo fácil, e embora inapto de consistência e senso crítico qualificado, espelho autêntico do momento social, a realidade sensível capturada pela massa sem rosto, paradoxalmente impressa em *selfies* e fotogramas recortados da história diária documentada pela mídia em nossas sociedades.

Entende-se que um registro qualificado de opinião pública como o que se pretende fazer deve antever, em seu planejamento, a intenção de veicular tais vídeos, editados em resultado das captações das entrevistas, o veículo onde serão disponibilizadas. A opção estratégica no NPCC foi a elaboração de um *website* que abrigaria o projeto de Videoentrevistas como um de seus braços de contato com a sociedade, utilizando-se de um canal particular para manutenção dos vídeos produzidos. O site é veículo central do processo de pesquisa e divulgação dos resultados, assim como de trabalho colaborativo.

A construção e convergência das diversas linhas de pesquisa que orbitam o Arquivo Miroel Silveira e o NPCC reforçam o interesse não só em estudar, mas também pautar as discussões sobre Liberdade de Expressão e censura, tanto na Universidade como na sociedade civil, informando-a e desenvolvendo uma atividade de comunicação pública, planejando a pesquisa com o uso da linguagem audiovisual

Em essência, os registros buscam, em diversos cenários, propor uma reflexão com um olhar interdisciplinar sobre censura e a sociedade civil. Transitando pelas Ciências da Comunicação e Antropologia Visual, os resultados, relevantes como subsídio ao desenvolvimento proposto de uma estética visual e consequente formatação de captação e edição levam as primeiras impressões sobre um campo fecundo de possibilidades de investigação a partir da produção audiovisual e dos métodos interpretativos de pesquisa. É do encontro entre teoria e método empírico que nascem as Videoentrevistas.

Muito se tem debatido a respeito do estatuto disciplinar da Comunicação. Como salienta Lopes (2004:18), a origem de campos de estudos interdisciplinares como o da Comunicação tem sido marcada pela diversidade teórica e pela historicidade de seus objetos. A Comunicação, entendida como objeto de estudo, em toda sua complexidade e em suas múltiplas facetas, tem direcionado muitos pesquisadores para um projeto comum entre diferentes disciplinas, para aquilo que Morin chama de complexos inter-multi-trans disciplinares (Morin, 2006). Interdisciplinaridade, porque resultado de uma troca e cooperação, na medida do possível orgânicas, entre as disciplinas; multidisciplinaridade, devido às associações de diferentes

disciplinas, por conta de um projeto ou objeto que lhe sejam comuns; transdisciplinaridade, na medida em que falamos de esquemas cognitivos que atravessam as disciplinas.

Um tema de interesse

Censura de qualquer forma é o inimigo da criatividade, uma vez que estanca o sangue de vida da criatividade: ideias.

Allan Jenkins

Na visão de Milton, as pessoas eram perfeitamente capazes de distinguir entre o certo e o errado, o bem e o mal, pelo exercício de sua razão sendo que, para exercer tal faculdade, devem ter acesso ilimitado a ideias e pensamentos de outros. A visão progressista do pensador foi confrontada ao longo da história por diferentes forças político-sociais que afetam e influenciam uma definição perene do conceito de censura e Liberdade de Expressão.

De fato, Julian Petley, em estudo sobre a censura reporta a história da restrição à manifestação escrita da criação humana, colocando as linhas que se desenvolvem ao longo dos séculos segundo os diferentes detentores do poder censor, ou seja, a igreja, o estado e, por fim, o mercado e o poder econômico, expresso na forma de grandes corporações de mídia, que a partir de uma oferta vasta de produtos que acreditam e definem como sendo o que público “quer”, restringem o que não lhes interessa.

“Dar ao público o que ele quer’ pode ser uma expressão enganosa, uma vez que em seu uso comum tem a aparência de princípio democrático, mas as aparências enganam... [] ... se há um sentido no qual essa expressão deve ser usada, é este: o que o público quer e o que tem o direito de obter é a liberdade de escolha a partir da maior gama possível de programação.¹³⁷”

As influências do mercado, ou das forças “censoras” contemporâneas, são reconhecidas a partir de uma confrontação de conceitos que nem sempre é clara, uma vez que se subjetivam também mediante uma alternância de perspectivas políticas. Segundo o filósofo John Mill,

A história é vista não como uma marcha vitoriosa de melhoria inevitável, mas sim como um processo altamente cíclico, no qual diferentes partes da verdade, repetidas vezes se alternam, uma parte se impondo enquanto a outra cai¹³⁸”

¹³⁷ Relatório Pilkington sobre Rádio e TV Difusão Britânica, 1960 in PETLEY, Julian, Censoring the Word.

¹³⁸ Mill, in PETLEY Julian. Censoring the Word, Seagull Books, 2007

O público que recebe a influência e a mediação dos geradores de informação tende a formar um conceito pessoal “sugestionado” de verdade, Liberdade de Expressão e censura. A censura, como instrumento de restrição ao livre pensamento, em sua própria ação cerceadora, ao longo do processo histórico nacional no século XX, como resultado, acaba por deixar vaga sua interpretação e sua incorporação como um padrão consolidado no imaginário popular. É uma presença sensível, porém alienada de um padrão coletivamente convencionado de entendimento semântico. O indivíduo busca no senso comum a justificativa da censura restritiva, mas não qualifica tal senso comum segundo padrões classificáveis de interpretação. O projeto de registro das Videoentrevistas, um primeiro momento, propõe-se a investigar essas afirmações e a percepção da narrativa do indivíduo em registros estruturados sobre uma pauta de interesse.

O conceito para o registro das Videoentrevistas

A equipe de pesquisadores trouxe diferentes formatos estruturados em torno de um projeto de *website* como ponto convergente e difusor do material captado. O NPCC já tinha um projeto em andamento que objetivava a relação com o público consultante de forma direta ao material e pesquisas ali desenvolvidos. O acervo do AMS estava em processo de digitalização e as diversas linhas de pesquisa em desenvolvimento pelos pesquisadores teriam todas, no *website*, um foro de compartilhamento e consolidação de ações, bem como um canal de *feedback* para o usuário daqueles materiais.

Naquele momento, não estava claro como o registro poderia articular uma visão ampla do tema, senão pela palavra e pela memória oral do entrevistado. A primeira instância de gravação de registros solicitava um registro tecnicamente qualificado, mas com viés quase amador na sua estruturação. A própria caracterização das Videoentrevistas como instrumento formador do desejado painel de opiniões, tinha em sua estrutura de experimento, a justificativa para o desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa *in progress*, com correções de rota e planejamento, que em minha condução eram balizados pelo conceito aqui já detalhado de Melhoria Contínua, ou PDCA.

Uma possibilidade original de construção para a sequência de entrevistas e roteiro de captação foi encontrada no inspirador “Interview Project”, projeto idealizado e dirigido pelo cineasta norte-americano

Figura 57: Tela de abertura, recorrente em todos os vídeos do projeto.

David Lynch¹³⁹. Lynch descreve seu projeto como uma viagem rodoviária ao longo de 36 mil quilômetros em 70 dias cruzando os Estados Unidos, onde encontram-se pessoas e elas são entrevistadas. Os entrevistados contam suas histórias, definem seus espaços, seus habitats.

Figura 58: Mapa presente no Website do projeto indicando a rota das 121 entrevistas.

semelhanças nos diversos testemunhos e histórias de vida que compunham o projeto. O Interview Project contou com 121 vídeo-episódios, todos seguindo uma fórmula relativamente padrão de construção narrativa e de edição.

O vídeo tinha uma introdução formal do próprio David Lynch, em um ambiente neutro, explicando quem seria o entrevistado e indicando as condições e momento em que se deu a gravação, incluindo a referência a locação. Dá-se na sequência uma introdução visual com elementos da paisagem da locação, seja ela um bar em Oklahoma, ou uma casa na zona rural de Missouri. Planos fechados, detalhes emblemáticos que contextualizavam a narrativa eram interrompidos para a inserção do *lettering* com o nome do entrevistado. Começa então o testemunho, em Primeiríssimo Plano com cortes secos¹⁴² sutis articulados com um *voice-over* contínuo do entrevistado. Não há a presença visual ou em áudio do entrevistador. A pergunta, não é

Lynch afirma no vídeo introdutório do projeto,¹⁴⁰ “É tão fascinante ver e escutar essas pessoas.” É o fascínio da narrativa comum que inicialmente atraiu a atenção para o formato. No website do projeto¹⁴¹ um mapa estilizado dos Estados Unidos trazia uma rota pontilhada que unia um depoimento ao outro, quase que convidando a audiência a buscar as sutis diferenças e as evidentes

Figura 59: David Lynch na cena de apresentação do Interview Project.

¹³⁹ David Keith Lynch (1946) Diretor, roteirista, produtor, artista plástico, músico e ocasional ator norte-americano, conhecido por seus filmes de caráter surrealista. Dono de um estilo cinematográfico único, que gerou o adjetivo "Lynchiano", seu trabalho é caracterizado por imagens oníricas e um meticuloso *design* de som.

¹⁴⁰ Interview Project. Vídeo de apresentação disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6VvFNH13E54#t=31>> Acesso em 20 de abril de 2013

¹⁴¹ Interview Project. Site Oficial disponível em <<http://interviewproject.davidlynch.com/>> Acesso em 20 de abril de 2013.

¹⁴² Chamamos de corte seco aquele que vai de um plano a outro sem qualquer efeito de fusão ou escurecimento de tela (fade out).

evidente, mas pode ser apreendida pela resposta. Visivelmente aberta, busca deixar o entrevistado em um fluxo narrativo livre que permita uma edição posterior coberta por Planos Conjuntos e Gerais.

Figura 60: Cenas de um dos vídeos do Interview Project.

Plano Conjunto de apresentação do personagem e Plano em Close na condução do registro.

Aqui o Episódio 22 de 121 – Joe Bratton (postado em 3 de agosto de 2009)¹⁴³

A escolha do local para a primeira intervenção

A definição dos possíveis espaços para condução da série inicial de Videoentrevistas levou em consideração, inicialmente, a vontade do grupo de pesquisa em selecionar locais afins com os diferentes elementos componentes do espectro social que se queria analisar. Em verdade, elencou-se áreas de interesse prioritário. Como a igreja vê a censura? Como os militares veem a censura? Os excluídos sociais, presidiários?

Havia a intenção de confrontar depoimentos ambientados em espaços que, em si, contextualizassem um certo pensamento esperado, e quem sabe, destoante de uma associação franca e viciada do que se espera de indivíduos que circulem em tais ambientes.

Listadas as áreas de interesse, verificou-se que, entre elas, havia espaços intersticiais que correspondiam ao espaço de acesso misto, público, onde o acaso, bem como toda a lei probabilística aplicável remeteria a uma amostra geral, destacada dos outros foros de interesse.

Tais espaços mistos seriam caracterizados em três subcategorias, a saber: espaços privados de uso público (ex.: Shopping Centers, Feira Temáticas, Exposições), espaços públicos de uso geral (ex.: Parques, praia, praças, vias públicas) e espaços públicos de uso específico (ex.: Estádios de futebol e praças esportivas em geral). Em espaços privados de uso público encontramos os centros comerciais fechados, os Shopping Centers. Ali, a montagem de um set para captação de registros nos parecia simples e segura, com a possibilidade de controle de luz, áudio e facilidade aparente de abordagem dos indivíduos que se queria gravar. Tal

¹⁴³ Interview Project. Episódio 22. Disponível em <http://interviewproject.davidlynch.com/www/#/all-episodes/022-joe_bratton> Acesso em 10 de setembro de 2011.

caminho mostrou-se invariavelmente dificultado ao ponto de inviabilização frente a recusa de todos os Shopping Centers em ceder espaço para a iniciativa. A resposta recorrente foi a de que a equipe importunaria os frequentadores e que em um espaço privado, somente espaços comercializados poderiam permitir tal ação. O segundo espaço aqui caracterizado, público, de uso específico, que se procurou foram praças esportivas. Neste caso, a equipe teria que se colocar em espaço que permitisse a captação, enquanto conseguindo algum isolamento acústico, já que invariavelmente trata-se de locais onde o ruído produzido é alto. Alguns contatos foram feitos, mas o caminho acabou por ser abortado, principalmente em função dos problemas que a questão áudio e número elevado de pessoas circundado a equipe colocaria à execução. Por fim, o caminho escolhido, foi o da procura de um espaço público de uso geral, praça, parque ou via pública de interesse. Pela proximidade em relação à sede do Núcleo de pesquisa, Escola de Comunicações e Artes, e por representar um potencial maior de corte transversal no tecido social, abrigando representantes de diferentes classes socioeconômicas, a escolha recaiu sobre o Parque Ibirapuera, na região homônima da cidade de São Paulo, ponto significativo de lazer e encontro, com viés cultural pela presença de museus e espaços de exposição. A quantidade de usuários a qualquer hora do dia, a possibilidade de montagem de um set de gravação na área das marquises e o belo aspecto cenográfico da paisagem circundante levaram a equipe a optar por essa locação.

Figura 61: Vista panorâmica de um dos lagos do Parque Ibirapuera

Figura 62: Foto da Marquise do Parque Ibirapuera¹⁴⁴ e croqui para o projeto de Oscar Niemeyer de 1956.

¹⁴⁴ Projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, que articula os elementos de composição de área específica do Parque Ibirapuera. Ruth Verde Zein, em sua descrição sobre o conjunto arquitetônico caracteriza a marquise como “um elemento hierarquicamente secundário na composição do conjunto de edifícios e espaços projetados e

A época do ano em que empreenderíamos nossa primeira intervenção também se mostrava validadora da escolha do espaço do parque já que contaríamos com boa luz do sol e uma situação de tempo firme, com ocupação grande mesmo nos dias de semana.

Trabalho em equipe

O grupo, nessa primeira experiência, era composto por cinco pesquisadores do NPCC, mais dois estagiários e alguns voluntários, além de um operador para a câmera principal, ou câmera guia, já com histórico de trabalho comigo em registros testemunhais. Em termos de funções na experimentação, o grupo era dividido naqueles que faziam o contato inicial com o entrevistado, davam a ele um *briefing* oral do experimento, introduziam

Figura 63: Operador de câmera, Robeiton Moraes e pesquisador Caio Lamas. Foto: Arquivo Pessoal.

o tema e os levavam ao set que ocupou três pontos distintos do parque, um sob a marquise e dois em espaços vicinais do edifício da OCA.

Junto ao *set* de gravação, outro participante coletava a assinatura para a Cessão de Direito de Uso de Imagem e Som (aqui no anexo 3), documento que trazia ainda espaço para caracterização do indivíduo (dados básicos). A captação foi conduzida por mim, atuando como diretor de cena e entrevistador, assessorado por dois outros pesquisadores que contribuíam com perguntas complementares e avaliavam os caminhos da investigação, pergunta a pergunta, entrevistado a entrevistado.

Um outro integrante do grupo era responsável pela segunda câmera, de empunhadura manual, ou com apoio em monopé, cuja função seria observar detalhes complementares e salientes durante o fluxo de registro da entrevista. O material dessa segunda câmera pontuaria elementos do discurso que o grupo julgasse relevante durante a decupagem do material para a edição final.

realizados entre 1951 e 1954 para abrigar a Exposição do 4o Centenário de São Paulo, no Parque do Ibirapuera". Referência disponível em <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/memoria-sem-monumento-comentarios-sobre-a-marquise-do-ibirapuera-275965-1.aspx>> Acesso em 10 de março de 2014.

Equipamento

A estrutura de registro era relativamente simples, primariamente em função da necessidade de movimentação, rapidez do registro e, irrefutavelmente, pela carência de maiores recursos para financiamento da produção.

Ainda assim, o equipamento, satisfatório para o registro era composto de:

- 01 Filmadora digital Sony DV
- 01 Filmadora Panasonic 3ccd Minidv
- 01 rebatedor de luz
- 02 tripés
- 01 monopé
- 01 banquinho portátil para o entrevistador
- 01 Microfone Sennheiser 122p G3 Lapela
- 01 fone de ouvido Sony para monitoramento do áudio
- 20 Fichas para registro dos dados do entrevistado
- 01 conjunto de 20 Termos de Cessão do Direito de Imagem e Som

O grupo não precisou de iluminação já que se optou pelo registro diurno em dia com sol em abundância. Essa escolha levou em consideração a dificuldade de disponibilização de eletricidade no local e também a já citada opção por um *set* ágil de gravação.

As perguntas

A opção do grupo em utilizar o modelo de perguntas abertas fez com que a série inicial seguisse também uma certa liberdade de formulação. Caberia ao entrevistador, revisitar o tema em foco com variações das perguntas escolhidas, adaptadas ao indivíduo a elas apresentado. Tal formulação mostrou-se importante quando o nível de compreensão e acultramento do entrevistado era baixo. A intensão inclusiva da captação, do registro, não poderia deixar que uma formulação elaborada, com uma abordagem “acadêmica despreparada” interferisse com o processo. O ano é 2010 e naquele momento da pesquisa, minha compreensão do efeito câmera era centrada na necessidade de abordar de forma igualitária o sujeito entrevistado. Sabia que não podia deixa-lo constrangido com a presença da câmera, mas não estava ainda ciente de seu efeito mediador interveniente. A decupagem do material na fase seguinte, de transcrição do material para análise, deixou clara a presença da câmera, sua intimidação em alguns casos, sua instigação e interferência em outros e a própria intenção que a escolha de edição levava ao espectador. A linguagem direcionada ao canal das redes sociais (YouTube, Vimeo, etc.) era

embrionária. Muito se falava da necessidade de vídeos leves e rápidos, mas não havia uma percepção clara do tempo de retenção mínimo de um vídeo ou sua qualidade de imagem.

Assim, o grupo trabalhava com as seguintes perguntas ou temas para desenvolvimento do fluxo narrativo do registro:

1. O que é censura pra você?
2. Comente uma experiência pessoal que envolva a mídia.
3. Conte-nos uma lembrança censória.
4. Trabalhar o discurso despolitizado
5. Trabalhar o discurso moralizado
6. Entender a origem do conceito pessoal.
7. Suscitar a atitude do entrevistado frente ao tema.
8. O estado ao invés de defender o direito de acesso a informação age em nome da coletividade.
Comente.
9. Tema possível: Esquema burocrático contínuo e permanente de cerceamento de informação.

Figura 64: Entrevista com a fotógrafa Elisa Ferreira¹⁴⁵ em três momentos do registro, mostrando a opção de edição em Primeiríssimo Plano, a introdução do cenário e indicação da ocupação do entrevistado e a inserção das entrevistas em *lettering*, para ocultar a fala do entrevistador.

¹⁴⁵ Videoentrevista disponível em <http://youtu.be/pqoyvJvoo3g?list=UUhN-gOkyuUu4xH7RSsWiqXA>. Último acesso em 15 de julho de 2014.

A edição

Em um segundo momento, posterior, o material captado foi editado seguindo o plano original de gravação. Nele, além da decupagem que separava e indicava as inserções da câmera 2, foi feita a escolha dos elementos visuais do entorno que seriam usados para pontuar e contextualizar a entrevista.

Em uma referência ao modelo do *Interview Project*, a abertura dos vídeos trazia uma cartela, padronizada, com dados de referência na forma de ficha indicadora.

Figura 65: Exemplo de ficha com dados do entrevistado.

A edição faz uso de transições suaves, em fusão e poucos cortes secos. Diferente do projeto de David Lynch, aqui não há uma trilha sonora, nem um projeto de som que complemente a linguagem visual adotada.

Há também, em algumas entrevistas, inserções da Câmera 2, por vezes em P/B (preto e branco). Esta mudança para o preto e branco visava quebrar a tensão narrativa, acentuar detalhes relevantes do discurso ou ainda pontuar a quebras do registro devido a duração final do vídeo. Os registros da primeira fase (Parque Ibirapuera) foram pensados em edição que não ultrapassasse os 10 minutos. Na segunda

Figura 66: Primeiríssimo Plano em entrevista com o artista plástico Elver Savietto.

instância de registros, a fase referencial com entrevistados mais qualificados e afins ao tema, foram geradas peças em até três partes, com 10 minutos médios cada. Embora o material captado tivesse uma qualidade de definição de imagem de 720 pixels, a codificação em seu formato final foi pensada em relação ao veículo *Web* (extensões .wmv ou .mp4) com uma

resolução relativamente baixa (480 pixels) que considerava a questão da agilidade da transmissão e velocidade de carregamento para os padrões de rede de 2010. O material bruto ficou preservado em arquivos digitais que possibilitam uma edição revisitada em maior definição, bem como a já discutida produção de uma peça documentária abrangente que conte a história do experimento ao mesmo tempo em que transmita as reflexões sobre seu tema estruturante, ou seja, a Censura e a Liberdade de Expressão.

A edição traz, de um ponto de vista narrativo, em um primeiro momento, uma introdução do 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. A segunda câmera, além do registro pontual gestual, também documenta o *making of* do processo de

Figura 67: Cena do *Making of* das videoentrevistas.

entrevista. A sequência apresenta a entrevista propriamente dita, intercalando-se a câmera principal com as intervenções pontuais da segunda câmera. Por fim, procura-se fechar a peça audiovisual em torno de um limite modular de 10 minutos (opção para melhor divulgação via *Web*) aproveitando eventual fecho narrativo em tema desenvolvido ou pergunta formulada pelo entrevistador. Em alguns casos, o vídeo faz uso uma vez mais de planos que remetem aos bastidores da produção ou à locação.

Figura 68: Exemplo de plano geral introdutório. Figura 69: Plano fechado já no discurso do entrevistado.

Em relação à edição do discurso dos entrevistados, as falas são 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. Como a gravação tem na câmera guia, fixa, seu eixo condutor, problemas de captação poderiam remeter a um

efeito não intencional de *jump cut*. Chama-se de *jump cut* a um corte feito na edição no qual dois planos sequenciais são apresentados sem que haja movimentação de câmera, ou com movimentação pouco significativa. Esse elemento, dentro da sintaxe fílmica clássica gera o efeito de avanço no tempo da narrativa. Trata-se de uma manipulação do espaço temporal usando a duração de uma sequência e causando uma fratura na expectativa do movimento para levar a audiência a um momento futuro.

Embora Jean Rouch tenha feito uso da técnica em sua produção documentária, aqui, a técnica levaria apenas a um estranhamento semântico a leitura da peça. Assim, para que se evitasse tal elemento de linguagem de forma desprovida da intenção a ele atribuído, o que poderia confundir o entendimento da narrativa, optou-se pelos cortes com imagens de cobertura, seja da segunda câmera, ou da cenografia circundante captada pela primeira, ou mesmo efeitos de transição tradicionais, fusão e *fade*.

Segundo a lógica de supressão do entrevistador, ou mesmo de sua voz, fez-se necessário a criação de um subterfúgio para menção eventual da pergunta, quando esta não ficasse implícita no discurso do entrevistado. No primeiro conjunto de registros, no Parque Ibirapuera, pelo perfil do participante, que precisava ser instigado a participar e formular pensamentos sobre os temas pesquisados, e em parte por sua condição de alguém que foi impelido em um ambiente de gravação sem o preparo para emissão de um discurso de fluxo contínuo, adotou-se um formato onde as perguntas eram inseridas na tela simultaneamente ao desenvolvimento da resposta do entrevistado. A intenção era minimizar a potencial quebra que adviria da pergunta oralizada pelo entrevistador. A solução contribui para uma maior fruição do processo de digressão sobre o tema.

¹⁴⁶ À BOUT DE SOUFFLE (Acossado), Direção de Jean-Luc Goddard. França, 1960, DVD (90 min), son., P&B.

Figura 71: Exemplos de inserção das perguntas (*lettering*) no projeto.

A escolha da fonte, levou em conta uma harmonia com o fundo, já que a mesma é levemente vazada e tem na cor azul uma intenção de mitigar sua entrada na tela, sem ao mesmo tempo concorrer com a assinatura no NPCC colocada no canto do quadro.

Avaliação do experimento no Parque Ibirapuera

As entrevistas, após o término do processo de edição, foram veiculadas através do *website* construído para o NPCC em uma aba exclusiva que permitia fácil acesso ao material. À guisa de redundância, os vídeos também foram veiculados no YouTube, onde permanecem até a data de elaboração desta tese no Canal NPCC1000, criado em julho de 2010¹⁴⁷ para hospedar o material produzido no núcleo.

A transcrição do material veiculado possibilitou e avaliação primária do experimento em termos de conteúdo. Cientes do ciclo de melhoria contínua a ser empregado, o grupo tinha uma primeira percepção popular dos conceitos de interesse.

Sobre a escolha do local

O parque Ibirapuera mostrou-se satisfatório em termos de acesso a um público extremamente variado, tanto em termos de faixa etária, quanto condição social, ocupação e origem. Motoristas, fotógrafos, professores, estudantes, frequentadores de um local público em uma sexta-feira à tarde.

Em termos quantitativos, a tabulação de respostas e dados é pouco significativo pelo número reduzido de respondentes. Não havia na ocasião, um plano definido de quantos

¹⁴⁷ NPCC1000, disponível em <<https://www.youtube.com/user/npcc1000/>>. 12467 visualizações de entrevistas até dezembro de 2014. Último acesso 1 de janeiro de 2015.

entrevistados fariam parte da pesquisa qualitativa proposta, ou mesmo quais seriam os resultados para o mapeamento proposto.

Como entrevistadores iniciantes, os pesquisadores passavam por processo de aprendizado na aplicação das técnicas estudadas.

Lista de participantes da rodada de Videoentrevistas no Parque Ibirapuera:

	NOME	PROFISSÃO	IDADE	NACIONALIDADE
1	Adolfo Gouveia	Motorista	50	Brasileira
2	Elisa Ferreira	Fotógrafa	42	Portuguesa
3	Gilmario do Nascimento	Personal Trainer	49	Brasileira
4	Leandro Celestino	Estudante	21	Brasileira
5	Marta A. Santos	Assistente Social	54	Brasileira
6	Vinícius Raniro	Estudante	16	Brasileira
7	Edimilson de Souza	Motorista	40	Brasileira
8	Fernando A. de Melo	Personal Trainer	30	Brasileira
9	Ivete Irene dos Santos	Professora universitária	32	Brasileira
10	Leandro Marques Pereira	Cantor / Compositor	28	Brasileira
11	Matheus Jorge de Lima	Estudante	15	Brasileira
12	Tereza Casimiro Rodrigues	Aposentada	63	Brasileira
13	Paulo Renato da Silva	Professor universitário	30	Brasileira

Sobre a postura diante da câmera

Alguns dos entrevistados, em particular a fotógrafa portuguesa Elisa Ferreira, mostraram-se envolvidos pela câmera, pela intenção expressa de serem registrados. O perfil de alguém familiarizado com a câmera, como no caso da entrevistada portuguesa, fez com que ela até certo ponto desafiasse o entrevistador, alegadamente fotografando a gravação, durante o registro. Outros, como a professora Ivete Irene, mostraram-se preocupados com a presença da câmera. Ivete fez questão de pedir que certa parte do depoimento não fosse registrada em vídeo, temendo que sua opinião, veiculada na *Web* fosse interpretada de forma negativa em seu ambiente de trabalho. Dois dos entrevistados, o *personal trainer* Fernando Melo e o motorista Adolfo Golveia, em função do baixo conhecimento do tema e da dificuldade de articular ideias, sentiram-se mais desconfortáveis diante da câmera.

De forma resumida, cientes e fazendo uso dela, ou distantes e intimidados, todos reconhecem em seu gestual e falas, pausas e hesitações, pigarros e risos nervosos a presença mediadora das lentes.

Sobre a aplicação das perguntas

A série de perguntas e temas elaborada para servir de pauta às entrevistas teve aspectos negativos e positivos. Se por um lado, ter um guia orientador para a condução das entrevistas facilitou os insipientes pesquisadores na aplicação das técnicas conversacionais, por outro, essas mesmas perguntas suscitaram um tipo de ação mais afeita ao jornalismo investigativo, onde as respostas e os dados informacionais são mais relevantes que a maneira como esses são transmitidos. A desejada fruição discursiva fica refém da pauta e a conversa sai cifrada, sem a empatia necessária entre entrevistador e entrevistado. A pauta temática facilita um momento secundário da entrevista-conversa, mas é um problema quando há a pressão do tempo e a dificuldade de *rapport* com o entrevistado. Essa dificuldade inicial gerava perguntas demasiadamente abertas, que deixavam entrevistados menos qualificados sem saber o que dizer e algumas de forte apelo popular que os impelia a uma resposta padrão, que eles esperavam ser a “certa” ou politicamente correta.

Sobre a ficcionalidade

Ainda que embrionário, o processo de análise e investigação sobre uma ficcionalidade aplicada ao discurso indica que os entrevistados tentam, durante a interação provocada pela abordagem e entrevista, entender o que se espera deles. Quando a pergunta colocada supõe uma resposta padrão, por exemplo: “Você é a favor da censura?” Mesmo com uma evidência no discurso de uma posição em favor da censura, a afirmativa e a postura física indica uma posição contrária. O anexo a esta tese traz três transcrições do material desta primeira rodada de Videoentrevistas com alguns grifos e notas sobre o discurso.

Segunda rodada de Videoentrevistas: O testemunho referencial

Em paralelo às análises empreendidas sobre o material registrado na primeira rodada de entrevistas, pautado pela metodologia de melhoria contínua, PDCA, o grupo de pesquisadores parte para uma segunda experiência de campo.

A baixa qualificação em termos de formação e entendimento do tema evidenciado na decupagem do material do primeiro grupo, adicionada da necessidade já prevista de ter um canal de comunicação que dê ao usuário futuro a possibilidade, não apenas de acesso a registros avulsos de uma audiência aleatória, mas também um conjunto de vídeos de cunho referencial, qualificado para auxiliar na conceituação do tema de interesse, por parte do usuário com acesso ao material via *Web*.

O segundo grupo recebe a classificação de Entrevistas Referenciais. São escolhidas pessoas que vivenciaram a censura e expressam em depoimentos intimistas suas histórias e impressões deixadas pela experiência.

O projeto de registro dessas entrevistas era parte estruturada desde a elaboração inicial do projeto. Nele, os ambientes escolhidos para a captação eram: espaços social-privados (em instituições de cunho particular); espaços social-públicos (o homem da rua, a voz do povo); o ambiente religioso (instituições religiosas diversas em um espectro que abrangesse a diversidade brasileira); o universo acadêmico; o espaço das artes; o reduto étnico (incluído a visão indígena); o foro da exclusão social (presos, moradores de rua); o aspecto comunitário; o nível do poder (política, polícia, exército); a visão do prisma esportivo e, por fim, o espaço transnacional (a visão importada de conceitos enfocados por imigrantes ou estrangeiros).

A partida com espaços social-públicos havia servido como prática e experimento de construção de uma metodologia, que agora, meses depois levaria, em sua abordagem metodológica de melhoria contínua, a uma aplicação efetiva do registro calcado na conversa com o entrevistado.

A abordagem dramática e tensa que se travaria com a segunda série de Videoentrevistas tem no estudo de Coutinho, a justificativa de seu desenvolvimento.

Ismail Xavier, em seu artigo “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”, aponta como a entrevista, ou a conversa, é o espaço do drama por excelência:

O que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença dos personagens não está acoplada a um antes e depois, nem a interação continuada com outras figuras de seu entorno. Aí se define uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados, como é o caso de Coutinho. No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. (XAVIER, 2003)¹⁴⁸

A escolha da cidade de Santos

A escolha de indivíduos que tivessem conteúdo relevante para atender a intenção dessa segunda série de Videoentrevistas, indicaria a cidade de São Paulo como opção primária. São Paulo, no entanto, em sua escala de metrópole, posta um desafio impossível de execução de

¹⁴⁸ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: Objetivo subjetivo. Cinemas especial: documentário. Rio de Janeiro: Aeroplano. v. 36, Out/Dez, 2003:221-235.

mais de três registros em uma única diária de gravação. A questão do deslocamento da equipe de um canto a outro da cidade, e as dificuldades de alinhar as agendas dos potenciais entrevistados, fizeram com que consideremos outras possibilidades.

A cidade de Santos é historicamente famosa pelo seu histórico político, de militância e resistência durante os anos de chumbo. Santos foi uma das últimas cidades a restaurar o status democrático, em 1983, quando deixa de ser considerada área de segurança nacional e volta a ter plena autonomia política com a possibilidade de eleição para prefeito.

Durante o longo período de ditadura, estendido com a justificativa da cidade ser classificada como área de segurança nacional, Santos, que sempre teve uma ativa intelectualidade, não negou sua vocação, com expoentes nas artes e a cultura que tornaram-se pensadores e formadores de opinião dentro dos círculos mais acadêmicos e políticos da cidade.

A partir de conhecimentos, em nível profissional e acadêmico, uma extensa lista de possíveis entrevistados foi criada, evidenciando Santos como opção viável. A consolidação de uma primeira ida a cidade para cinco registros em um único dia mostrou-se exitosa, ao ponto de voltarmos em uma segunda diária, mais articulada que resultaria em oito registros em um único dia.

Preparação e agendamento

A partir de uma organização de funções estruturada em reuniões no Arquivo Miroel Silveira, o grupo agendou o que considerou ser uma quantidade satisfatória e exequível de entrevistas para único dia.

Considerou-se que cada registro seria feito, sempre que possível, na casa do entrevistado. Esse partido nos daria a possibilidade de introduzir o ambiente referencial do indivíduo, deixa-lo mais à vontade para o depoimento e ter maior controle de iluminação e som, já que trabalharíamos em ambientes internos. Para os casos em que o deslocamento até a casa do entrevistado não fosse possível, a equipe conseguiu um espaço cedido, de fácil acesso, equidistante dos demais agendamentos. Esse espaço serviu de base e *set* para três Videoentrevistas dessa primeira diária. A mesma sala seria utilizada também na segunda diária.

A equipe era enxuta em relação a sessão do Ibirapuera: Um diretor de cena e entrevistador, um câmera-guia, dois pesquisadores fazendo a produção, sendo que um deles tinha a função de segunda câmera, enquanto dando apoio à produção (iluminação, papelada). Um quinto elemento, amigo pesquisador local, atuou como contato facilitador de alguns dos agendamentos e da locação de base.

Essa segunda sessão de entrevistas, a primeira em Santos, em termos de acréscimo de equipamento, tinha também um conjunto de iluminadores e suporte fotográfico complementar ao registro. A primeira diária de gravação ocorreu em 26 de junho de 2010 e foram captados os registros de sete entrevistados.

Os entrevistados

Figura 72: Marcelo Guimarães¹⁴⁹, 61 anos, brasileiro, advogado, militante de direitos humanos.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 73: Argemiro Antunes (Miro)¹⁵⁰, 69 anos, brasileiro, cartunista, colaborador do Pasquim.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 74: Beatriz Rota Rossi¹⁵¹, 70 anos, argentina, artista plástica, professora universitária.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

¹⁴⁹ Marcelo Guimarães, entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y_ZfO3O290Y&list=UUhN-gOkyuUu4xH7RSsWiqXA> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵⁰ Argemiro Antunes, entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vkCd2JBjx1k&list=UUhN-gOkyuUu4xH7RSsWiqXA>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵¹ Beatriz Rota Rossi, entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IHeliN2GCQE&list=UUhN-gOkyuUu4xH7RSsWiqXA>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

Figura 75: José Alberto Sarquis¹⁵², 61 anos, argentino, fotógrafo.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 76: Ademir Demarchi¹⁵³, 51 anos, brasileiro, escritor e Doutor em Literatura Brasileira.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 77: Elver João Savietto¹⁵⁴, 54 anos, brasileiro, escultor e professor universitário.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 78: Juracy da Silveira e Silva¹⁵⁵, 73 anos, brasileiro, pintor.
Entrevista em uma parte de 10 minutos.

¹⁵² José Alberto Sarquis, entrevista disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=XTZq0G0JwTM&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA&index=51>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵³ Ademir Demarchi, entrevista disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=MNuD2Q_Glok&index=66&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵⁴ Elver João Savietto, entrevista disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=_64f7phMyGw&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA&index=47> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵⁵ Juracy da Silveira e Silva, entrevista disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZpjlhyD3leo&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA&index=45>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

Sobre as mudanças na gravação e edição

As soluções aplicadas na edição dos vídeos do Parque Ibirapuera foram, em sua maioria, aprimoradas nesta segunda instância. A presença do entrevistador continua suprimida em benefício da inserção ocasional de perguntas abertas pontuais que direcionam a conversa com *lettering* em uma fonte que seja adequada ao padrão adotado de registro.

Paradoxalmente, a equipe, e em particular o diretor, aparece em preparação das gravações, às vezes em voz aberta, indicando um aquecimento, uma preparação para a entrevista em formato conversacional.

A ambientação dos espaços é mais elaborada e apresenta elemento de identificação do entrevistado. Em alguns casos, como no fotógrafo José Alberto Sarquis e da artista plástica Beatriz Rota Rossi é dada voz para que se escolha elementos que caracterizem o entrevistado.

O uso de Preto & Branco é mais consciencioso, pontuando elemento emotizantes do discurso. Novamente, não há projeto de som ou trilha sonora. Mantém-se a cartela com dados introdutórios e a formatação em blocos de 10 minutos. Agora, devido a carga de interesse e conteúdo dos registros testemunhais, em seis dos sete depoimentos, o material foi dividido em duas peças de 10 minutos cada.

Palavras em destaque

A essa altura do projeto de Videoentrevistas, o canal de veiculação no *website* do NPCC já previa a transcrição do material registrado para que o discurso oral fosse, no formato escrito, analisado em termos de opinião sobre o tema central estruturante do projeto, ou seja, a Censura.

A possibilidade de convergência dessas mídias leva a uma ideia aplicada em alguns dos

Figura 79: Estudo de inserção de palavras-chave para criação de hiperlink no vídeo disponibilizado na Web.

vídeos durante a edição. De posse da transcrição, palavras-chave do discurso testemunhal seria inseridas na forma de *lettering* com uso de um asterisco, e posteriormente acrescido de um hiperlink que remeteria a um texto complementar, ou explicativo dos elementos em destaque.

A ideia seria, em um segundo momento, de unir os diversos vídeos através de hiperlinks internos que fossem dando ao usuário/internauta uma rota livre, construída segundo caminho individual do conhecimento a ele exposto.

Tal inovação mostrou-se contraditória e de difícil consolidação em termos do que escolher no discurso. Havia o risco de tornar o vídeo tão repleto de hiperlinks que poucos chegariam ao fim dos blocos.

Linguagem hipertextual e segunda leitura

Outra inovação proposta para a fase de transcrição do material captado levava em conta o conceito de segunda leitura, ou leitura dinâmica, aliado ao uso extensivo de hipertextos na transcrição.

Preparar a segunda leitura significava escolher palavras chaves de modo coerente, preservando o sentido do registro escrito, deixando-as em negrito, de tal sorte que o leitor pudesse ter duas possibilidades, a plena e literal, e uma segunda leitura, abreviada, mas preservada em seu conteúdo, com as palavras negritadas.

Exemplo de segunda leitura:

Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir (Aristóteles)

Ao mesmo tempo, palavras consideradas chave para a compreensão do contexto em que se incluía aquele depoimento, ou que de alguma forma pudessem abrir caminho a informações complementares receberiam hiperlinks que remeteriam o leitor a outras fontes de informação, textos e imagens, dentro e mesmo fora do ambiente do *website*.

Embora potencialmente benéfico ao leitor/internauta/usuário do *website*, a elaboração desses *hiperlinks*, sua categorização e mesmo a definição de critérios objetivos para escolha das palavras e conceitos a serem explicitados mostrou-se além do alcance e do escopo previsto para o projeto. Dessa forma, a ideia foi minimamente estruturada, mas acabou por ser descartada.

Abaixo, um exemplo criado a partir de uma das Videoentrevistas do conceito de segunda leitura com hiperlinks que se propunha implementar na estrutura do site do NPCC.

NOME: **Argemiro Antunes (Miro)**
 PROFISSÃO: Cartunista
 IDADE: 69 anos
 NACIONALIDADE: Brasileiro
 LOCAL: Santos - SP
 DATA DO REGISTRO: 26/06/2010

2ª. leitura

Hiperlink

Bom, eu fui **colaborador do Pasquim** na época dos **anos de chumbo**, na época da ditadura militar. O Pasquim foi criado em 1969, logo depois do AI-5 que foi em 13 de dezembro de 1968, numa época bem ruim. Então, juntou um pessoal muito bom, que revolucionou inclusive a linguagem jornalística. Eles eliminaram aquele negócio do escritor fantasma, que chamam aí de *ghost writer*, e as entrevistas eram feitas numa forma informal, e não censuravam entrevista nem nada e eu, o **Maurice (Legeard)**, por exemplo, que era... eu colaborei com ele durante 30 anos, o Maurice fazia um cinema alternativo em Santos e todo aquele pessoal de esquerda da época se interessou pelo Pasquim, porque o Pasquim era lido nas entrelinhas pelo pessoal da esquerda. E quem não lia o Pasquim não entendia nada, porque tinha que estar “inserido no contexto” que esse é um termo que eles mesmos usavam. E para driblar a censura se usava muito simbolismo, muita metáfora. Isso foi usado também no cinema, nos festivais de música popular, foi uma resistência entre 1964 e o AI-5, que acabou culminando no “Caminhando” do (Geraldo) Vandrê, e foi proibido, mas ainda houve resistência. E existiu o Cinema Novo durante essa época. Nesse período, houve festivais de música da Record, da Excelsior e tal... Aliás, a Excelsior foi uma que não apoiou o golpe militar e só sobrou por causa disso, como a Mayrink Veiga do Rio, a rádio Mayrink Veiga. Nos anos 1970, me interessei em ler o Pasquim e como muita gente e tal, e comecei a mandar umas fotopotocas, uns textos e eles começaram a publicar. E foi interessante porque acabei ficando famoso, o Jaguar chegou a me chamar de fotopotoqueiro do Pasquim. Encontrei com ele em São Paulo num lançamento de livros quando eles criaram a Codecri, que era uma editora e foram... e o mais interessante é que nessa época se criava muito sobre a ditadura militar, a repressão fazia com que a pessoa tivesse assim condições de criar coisas de uma forma muito criativa. Depois, quando as coisas foram deteriorando, que eles foram fazendo uma lavagem cerebral, foram modificando inclusive o currículo escolar, uma série de coisas... Esse pessoal começou a perder público, começou a perder ali leitores e tal e começou a diluir, quer dizer, eu me lembro de uma frase que o Ivan Lessa, por exemplo, ele teve duas frases que marcaram muito. Uma foi em 1982, quando a ditadura fez 18 anos que ele escreveu, ele tinha uma seção chamada GIP-GIP-Nheco-Nheco, que tinha uma frase de uma música antiga, e ele escrevia frases e alguém desenhava, ou o Carlos, o Redi, esse pessoal, e em 1982 ele escreveu: “18 aninhos, parece que foi ontem. Parece que vai ser amanhã”.

Mais uma diária

O sucesso da primeira diária na cidade de Santos, realizada em junho de 2010, somado ao fato de que alguns dos indivíduos agendados não puderam ser gravados na ocasião, justificavam uma segunda diária, com aprimoramentos, principalmente na condução das

entrevistas. A gravação se deu no dia 18 de junho de 2011, na semana em que se completaria um ano exato da primeira sessão.

A formatação da equipe foi expandida: além do mesmo câmera, Robeilton Moraes, quatro pesquisadores do NPCC, Este pesquisador como diretor de cena e condutor das entrevistas, os pesquisadores mestrando Denise Gonçalves, Caio Lamas fazendo uma segunda câmera e auxiliando na produção e a coordenadora administrativa do núcleo, mestre Jacqueline Pithan, que dividi a condução da entrevista com o maestro Gilberto Mendes e que, juntamente com uma estagiária do núcleo, Suellen de Sousa Barbosa, acompanhou as gravações dando suporte na coleta de dados e montagem do *set* de gravação.

O grupo contava com mais equipamentos, principalmente uma melhor iluminação e fotografia, já que um entrevistado da primeira diária, o fotógrafo José Alberto Sarquis contribuiu para a montagem de uma das locações, seu próprio estúdio fotográfico. Dessa vez escolheu-se dois locais neutros para os registros. No estúdio fotográfico, tentou-se captar os registros com o entrevistado postado diante de um fundo neutro cedido pelo fotógrafo, o que deixava a atenção do registro mais no discurso e gestual do indivíduo do que nos elementos acessórios, cenografia, entorno, etc. Essa solução representa uma primeira tentativa de mitigar o efeito câmera, descaracterizando o espaço da entrevista das informações de suporte visual que foram colocadas nos registros anteriores, como o tripé e a iluminação no caso do fotógrafo. Essa mesma intenção de colocar o testemunho em um ambiente neutro seria também o partido de gravação adotado no conceito criativo da Video Box, aqui tratado no capítulo 6.

Nesta rodada não há mais a inserção de palavras chaves na edição, mas mantem-se a referência visual introdutória à preparação feita com o entrevistado, por vezes uma alusão a cidade de Santos, bem como o uso do preto e branco para a segunda câmera e a inserção de perguntas pontuais com *lettering* na tela, de forma a reduzir a presença do entrevistador.

A segunda locação foi a mesma usada para os depoimentos de Argemiro Antunes, Juracy Silveira, Ademir Demarchi e Elver João Savietto. A diferença se deu na ambientação neutra também aqui, com a criação de uma sala onde o registro ficava desprovido, uma vez mais, da referencial visual contextualizante que se tentou dar na primeira diária.

Dois dos registros tiveram que ser feitos nas residências dos entrevistados em função de sua idade avançada e dificuldade de deslocamento. Um desses entrevistados, o maestro e professor doutor Gilberto Mendes, recebeu a equipe em um estado de recuperação de uma gripe e com pouca disposição, o que afetou o resultado da entrevista. A análise do material coletado

indicou que o resultado final estava por demais impactado pela condição do entrevistado, de tal maneira que o registro não foi para edição.

Os entrevistados

Figura 80: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.

Reinaldo Lopes Martins¹⁵⁶:
69 anos, brasileiro, professor de história.
Entrevista em quatro partes de 10 minutos.

Figura 81: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.

Lúcia Maria de Melo¹⁵⁷:
53 anos, brasileira, escritora e jornalista.
Entrevista em quatro partes de 10 minutos.

Figura 82: Entrevistado em fundo fotográfico neutro. Fotograma do vídeo.

Lenimar Golçalves Rios¹⁵⁸:
62 anos, brasileira, arquiteta e urbanista.
Entrevista em duas partes de 10 minutos.

¹⁵⁶ Reinaldo Martins, entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kTdniE4XNJs&index=55&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵⁷ Lidia Maria de Melo, entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ycVd1Aoqvm4&index=59&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁵⁸ Lenimar Rios, entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TSrkwoZ3T-U&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA&index=63>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

Benedita de Lourdes¹⁵⁹:

59 anos, brasileira, psicóloga.

Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 83: Entrevistado em fundo fotográfico neutro.
Fotograma do vídeo.

Oraide Cappellato¹⁶⁰:

90 anos, brasileira, educadora.

Entrevista em duas partes de 10 minutos.

Figura 84: Primeiríssimo Plano em gravação na casa do
entrevistado. Fotograma do vídeo.

Entrevistas mais longas

Duas das entrevistas dessa diária acabaram por gerar registros que foram divididos em quatro partes. A condução alongada da entrevista se deu por motivos distintos: no caso do professor Reinaldo Martins, o discurso mais acadêmico e prolixo mostrou-se útil para contextualizar o período narrado, o ambiente político. Julgou-se interessante permitir um discurso mais completo, que poderia ser posteriormente editado. Na ilha de edição, por fim, a opção foi deixar o depoimento completo, apenas dividindo sua apresentação em quatro partes.

No caso da escritora e jornalista Lidia Maria de Melo, a carga emotiva da entrevista foi um marco no processo de registro. O depoimento vinha carregado de sua experiência de vida, familiar, com a prisão do pai, sindicalista, quando do golpe militar de 1964.

¹⁵⁹ Benedita de Lourdes, entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=02O5laXUv0E&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA&index=65>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

¹⁶⁰ Oraide Cappellato, entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=o1y3jtKY_D0&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA&index=61> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

O momento é retratado no livro “Raul Soares: Um navio tatuado em nós”. A riqueza de detalhes e a condução impingida à entrevista, tornou-a uma experiência em si, que foi alongada o máximo possível como forma de vivenciar e aprimorar a técnica ali aplicada. Os efeitos desse registro específico ficam evidentes no resultado editado, bem como em um incidente curioso no *set* de gravação: no início da entrevista havia cinco participantes, mais a entrevistada; trinta minutos depois, apenas o condutor da entrevista, com olhos marejados, a entrevistada e o operador de câmera, também chorando, continuavam ali. A emoção compartilhada abre os caminhos da memória trazendo detalhes que o discurso frio e cronológico não conseguiria captar.

Figura 85: “Raul Soares, um navio tatuado em nós” (Capa).

Figura 86: Cenas da produção e *Making of* das Videoentrevistas.

Condução da entrevista

Havia um planejamento claro com relação ao tipo de perguntas a serem feitas, seriam abertas e temáticas. A condução e aprofundamento da “conversa”, no entanto, continha alguns elementos de agenda oculta para com o objeto da entrevista. Era preciso fugir da formulação jornalística, investigativa factual em benefício à construção de uma agenda de comprometimento com o resgate da emoção do momento gerador. A chegada ao *core* daquele momento que se quer resgatar passa por um desenvolvimento no discurso que deve ser

conduzido do concreto ao abstrato, daquilo que é tangível para o que é sensível, o que marca a verdadeira percepção que o entrevistado tem daquele momento de sua história de vida. Quando chega o ponto de contato com a emoção do entrevistado, então este é deixado só para que navegue em seu discurso e construa a narrativa como bem quiser.

Da perspectiva de postura, fisicamente, o entrevistador coloca-se sempre na mesma altura, ou abaixo do nível do entrevistado, em geral, sentado próximo à câmera, mas não exatamente abaixo dela, de forma a captar os depoimentos em ângulo, evitando que o entrevistado olhe direto à câmera, com uma possível intimidação das lentes para com o sujeito e a relação de contato direta com o espectador.

Figura 87: Exemplos de entrevista e posicionamento do entrevistador, aqui com o músico erudito e professor Gilberto Mendes em sua casa. Foto: Zeca Meira.

Em um momento posterior da pesquisa, percebeu-se que havia um paradoxo claro no processo de deixar o entrevistado em ângulo para a câmera, pois é justamente quando a câmera assume um contato direto com o entrevistado que ela o coloca também em contato direto com o espectador. Novamente, a aplicação da Roda de Deming na análise dos registros e a avaliação coletivizada dos resultados levaria à criação de uma nova proposta de experimento, um ambiente de caráter confessional, isolado e neutro, a ser implementada no ano seguinte na forma da Video Box.

Avaliação das Videoentrevistas em Santos

Essa segunda rodada foi melhor planejada com resultados mais representativos, principalmente pelo nível e conhecimento dos entrevistados. Uma amostra mais significativa, permitiu uma análise melhor e um estudo mais relevante da opinião dos entrevistados.

Para a segunda rodada, também foi feita transcrição do material veiculado. Houve a inclusão, no entanto, da ação de destacar e algumas frases representativas das ideias expostas, no intuito de facilitar a concepção da imagem oral feita a partir dos depoimentos.

A transcrição desses destaques se deu em três níveis: palavras-chave, possivelmente aplicadas na edição ou em um processo de criação de hiperlinks ou segunda leitura; *tags* para indexação quando da postagem na Web; e frases referenciais que atuam como *leads* para uma leitura dinâmica do pensamento do entrevistado.

Exemplo 1: José Alberto Sarquis

Palavras-Chave: Argentina, Ditadura, Gaúcho, peronismo, Juan Carlos Onganía, Videla, Guerra das Malvinas, Terratenientes (que hoje espalham a soja pelo país).

Tags: Gaúcho, peronismo, Juan Carlos Onganía, Videla, Guerra das Malvinas, Terratenientes (que hoje espalham a soja pelo país).

Destaques:

“A civilização era o europeu. E o que era da terra, para eles, era a barbárie.”

“Vão golpear nas portas dos quartéis.”

Exemplo 2: Marcelo Guimarães

Palavras-Chave: Sarney, Ditadura, Getúlio Vargas, Linguajar, Sotaques, Globo, Tags: Mijail Bakunin, AI-5, Operação Condor, DOI-CODI, Caras Pintadas, Marcha com Deus Pela Liberdade, Excelsior.

Destaques:

“Na verdade, o judiciário é um poder abastardado diante do executivo.”

“A censura é a pior coisa que pode acontecer com o ser humano.”

“Esta censura traz sequelas que até hoje pagamos.”

“A censura não se esgota no tempo em que ela ocorre, ela se projeta no tempo.”

“Toda censura agride.”

“A censura é sempre violenta.”

“A censura é um sequestro de ideias.”

“A dignidade do ser humano não existe a partir do momento em que ele é censurado.”

“O poder econômico é que censura e deixa de censurar.”

“O governo só cai se o poder econômico obriga que isso aconteça.”

“Quando eu digo mais vulgar, eu digo: menos intelectualmente distinguido. O problema mesmo é de qualidade.”

Exemplo 3: Beatriz Rota Rossi

Palavras-Chave: Auto censura, censura de mercado, sobrevivência de poderes, artes, economia.

Tags: Perón, Grinberg

Destaques:

“Nada como a auto-avaliação que provém da autocensura.”

“A autocensura é um monstro contra o qual a gente luta continuamente.”

“Há uma forma só, só uma forma de burlar tanto a censura de mercado quanto a censura política: É preciso se entregar a ela. Agora, é preciso depois pagar o preço.”

“Quando vê que estoura um movimento que propõe revolução, o absorve como faz, por exemplo, com o grafite, que o levou para dentro das galerias. Por outra questão: sobrevivência do artista é sobrevivência do mercado. Então o levou para dentro das galerias e o grafite se tornou uma arte de consumo, quando o Grafite era justamente o contrário.”

“Se você cerceia o andar de uma criança quando ela sai do engatinhamento e impede que ela ande por medo que ela caia, ou parecer certo e autoridade, essa criança nunca andar.”

“Até no banheiro esta questão de estética que a mídia coloca como ideal, o ideal da beleza feminina, até na porta do banheiro, ela se manifesta com mão de ferro.”

Sobre a postura diante da câmera

Nessas duas sessões, a ambientação aplicou satisfatoriamente as técnicas de abordagem conversacional de Coutinho. São entrevistas mais longas em que o entrevistador, em todos os casos, oportunamente já conhecido dos entrevistados, teve maior facilidade de estabelecer um nível de *rapport* com os indivíduos entrevistados. As entrevistas eram pautadas por um envolvimento lento, pensado do geral para o específico, emotivo e ao mesmo tempo factual, permitindo o fluxo de pensamento e limitando a digressão exagerada e a perda de foco do registro.

O sucesso das entrevistas fica evidente quando percebe-se que após cinco minutos de registro, os indivíduos parecem esquecer da presença das câmeras. O fato de utilizar um

ambiente familiar para alguns deles, a casa no caso de Marcelo Guimarães, Beatriz Rota Rossi e José Alberto Sarquis, ajudou a deixá-los mais confortáveis. Por outro lado, a vontade de participar de forma eficiente, de ser claro e abrangente em seu depoimento acabou por colocar uma pressão excessiva no registro de José Alberto Sarquis. No caso da pedagoga Oraide Cappellato, o tema acabou se perdendo um pouco ao longo da entrevista, também em função de interrupções no ambiente de registro.

De uma forma geral, contudo, a presença da câmera é intimidadora, em um grau que possivelmente a presença de um microfone aberto também o seria, já que a necessidade de ser preciso sobre o tema, a revisitação a um período da história de vida de muitos deles, traz uma coleção de sentimentos que tendem a ter cores diferentes segundo a ótica dessa revisitação.

Em perspectiva, seria interessante colher depoimentos semelhantes da mesma pessoa em momentos distintos e confrontá-los para evidenciar nuances de discurso.

Sobre a aplicação das perguntas

A aplicação das perguntas foi melhor realizada, muito em função da facilidade de conduzir um tema que é familiar aos entrevistados. O empenho e esforço colaborativos dos participantes também ajudou. Tratava-se de uma história que queria se contar.

De fato, houve três depoimentos que não puderam ser registrados nas duas sessões de Santos e que acabaram por gerar reclamações desses potenciais entrevistados que tanto queriam deixar sua opinião sobre o tema.

Sobre a ficcionalidade

De uma forma bem diferente dos depoimentos de caráter fala-povo, os indivíduos, envolvidos com a conversa, quando empolgados pelo discurso, aparentam uma fruição que desconsidera pequenos erros factuais, datas e nomes. Por outro lado, como no caso da jornalista Lidia Maria de Mello, uma história tão forte em termos de envolvimento familiar, que emociona a que ouve e a emociona quando conta, ganha cores que geralmente se encontram em narrativas orais ficcionais. Uma lembrança demasiadamente viva de fatos e momentos, possivelmente recriados em uma cor atualizada, ainda que plena de sentido e veracidade.

Em três dos registros, o choro de fez presente, contido, no caso do advogado Marcelo Guimarães e a lembrança de seu avô sendo torturado durante o governo Getúlio Vargas, ou do fotógrafo José Sarquis ao lembrar de amigos mortos durante a ditadura; ou incontidos, como

no caso da jornalista Lucia, lembrando um momento que alteraria toda a história de sua família e sua percepção dos anos seguintes.

A percepção do entrevistador do momento exato de abrir o contato com o entrevistado, a preparação desse entrevistado por um facilitador que faz o briefing do evento e possibilita tempo para que este elabore a estrutura de seu discurso também influenciaram os resultados. A semente para a ideia da Video Box surge nas entrevistas em Santos. Estava claro que os registros seriam mais precisos, quanto mais confessional fosse a situação de registro.

Terceira instância do projeto Videoentrevistas: O mundo do Circo

No segundo semestre de 2010, o projeto de Videoentrevistas já contava com dois grupos bem definidos de registros e preparava-se para articular uma nova série de coleta de registros quando, circunstancialmente, através de um membro pesquisador do núcleo, surge a oportunidade de captar depoimentos de uma classe específica de profissionais, que embora tenha a experiência da censura tangente a sua profissão, pelo perfil individual, justificava o investimento de tempo e pesquisa em suas histórias individuais. Entram em cena os Palhaços.

Figura 88: Centro de Memória do Circo (Logotipo).

O Centro de Memória do Circo, entidade ligada à Prefeitura da Cidade de São Paulo, é primeiro centro de memória do Brasil consagrado exclusivamente ao circo e suas artes, e tem como função reconstituir, preservar e difundir a história do circo no Brasil, reafirmando a vocação circense de sua localização: o Largo do Paissandu, referência do circo brasileiro no século XX. Seu acervo inicial vem de companhias e famílias circenses, em especial dos arquivos do Circo Nerino (1913-1964) e do Circo Garcia (1928-2003).

Entre as metas estabelecidas para o Centro de Memória do Circo está o registro e disponibilização da memória oral do circo brasileiro, o que se mostrou relevante como experiência captação de testemunhos. Teríamos a oportunidade de conduzir, além das gravações da história oral desses indivíduos, uma possível abordagem temática em um grupo semelhante de indivíduos. Como teria sido a experiência desses indivíduos frente a censura? Alguns desses palhaços são estrangeiros, vindos de diferentes pontos da América do Sul, o que nos daria também uma percepção diferenciada. Some-se a isso o fato de, como vindo de famílias

circenses, esses profissionais do humor transitarem por todo país em suas turnês, testemunhando diferentes posturas e relações frente ao poder público e órgãos censórios.

Figura 89: Apresentação de Brasil Queirolo, o Pururuca, no Centro de Memória do Circo

O projeto para o qual o Núcleo contribui com registros aconteceu no segundo semestre de 2010. Uma série de mestres palhaços, todos com mais de 70 anos foram convidados pelo Centro de Memória do Circo para uma conversa com audiência qualificada, no caso, participantes de dois grupos que se relacionam com a arte do riso, o Grupo Parlapatões e o Grupo Doutores da Alegria. Os palhaços convidados entravam em cena apresentando um *sketch* tradicional, uma entrada circense clássica de seu repertório. Na sequência, havia um bate-papo onde contavam sua trajetória no circo.

Ao longo de três meses, mais de dez palhaços estiveram no palco do Centro de Memória e no mês de dezembro de 2010, o Grupo Parlapatões e o Doutores da Alegria realizaram uma apresentação especial, um espetáculo, onde recriaram as entradas que aprenderam com os

Figura 90: Palhaço Picolino
(homenagem no Teatro Olido, dezembro de 2010)

mestres, dessa vez diante deles. Uma bela homenagem a arte circense e ao humor clássico do picadeiro. A apresentação final, no Teatro da Galeria Olido foi registrada em vídeo, com trechos do material bruto sendo incorporados às Videoentrevistas dessa terceira fase.

Mudanças e incrementos

Aqui, pela primeira vez, uma abordagem conversacional, de cunho emotivo, se faz presente. Esta forma de condução da entrevista, impregnada com o aprendizado das técnicas e

estilo usado por Eduardo Coutinho, fez uso da emotização que o momento de apresentação frente àquela qualificada causara nos mestres-palhaços.

Deliberadamente, as entrevistas foram agendadas para ocorrer, logo após a apresentação e conversa com a audiência. O nível de emoção sendo maior, facilitou a abordagem sensível de fatos passados com uma cor diferenciada.

Do ponto de vista técnico, o pouco espaço no andar superior do Centro de Memória e a grande quantidade de pessoas no local, que gerava a necessidade de sermos rápidos e ágeis no registro, suscitou a ideia de usarmos o efeito de *chroma-key*¹⁶¹ para as gravações. Assim, até pelo fato dos entrevistados estarem vestidos a caráter, acabou-se por criar uma identidade nas gravações.

Uma vez mais utilizou-se a inserção de perguntas em *lettering* com a supressão do entrevistador, a cartela inicial com os dados de referência da captação e uma segunda câmera pontual, não em todos os vídeos. Em alguns dos registros há a inserção de trechos sonoros da entrada apresentada, trechos do bate-papo com a audiência e, no caso do Palhaço Picolino, homenageado na apresentação final no Teatro Olido, cenas do referido vídeo.

Figura 91: Exemplos de cartelas de introdução dos vídeos, exemplos de inserção de perguntas e da montagem da entrevista feita com uso do *Chroma-key*.

¹⁶¹ Técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre outra através da remoção digital de uma cor de fundo padrão, em geral o verde ou azul. Em seguir é aplicado um fundo de interesse.

Figura 92: *Frame da entrevista com o palhaço Pururuca*¹⁶² (Brasil Queirolo), filho do saudoso palhaço Torresmo

Outras Videoentrevistas

Balizadas pela mesma linha de desenvolvimento das Videoentrevistas apresentadas nesta tese, o grupo do NPCC, em algumas ocasiões circunstanciais, conduziu algumas Videoentrevistas não detalhadas neste trabalho, mas que à guisa de controle, foram incorporadas ao conjunto de Videoentrevistas:

- Paulo Renato da Silva, brasileiro, professor universitário, 30 anos, gravação na ECA-USP em 19/08/2010 (1 parte);
- Josseline Ivette Cabanne, uruguaia, professora universitária, 62 anos, gravação na ECA-USP em 19/08/2010 (2 partes); e
- Davi Ulisses Brasil Simões Pires, brasileiro, Diretor do Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação da Secretaria Nacional de Justiça, gravação na ECA-USP em 19/08/2010 (1 parte).

Novo momento

Ao fim de 2012, a coordenação do Projeto de Videoentrevistas sofre uma mudança de direcionamento, com a produção e direção dos eventos de registro sendo conduzidos por outro

¹⁶² Palhaço Pururuca, entrevista disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=58FO9K5IU6w&list=UUhN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA>> Acesso em 15 de março de 2014. Canal no YouTube: NPCC – USP.

pesquisador e com outra equipe. O material, embora reconhecido como parte do conjunto de Videoentrevistas, para os efeitos desta tese, não foi incorporado ao conteúdo aqui trabalhado.

A criação do OBCOM, em 2013, leva consigo o projeto de Videoentrevistas para seu portal, onde todas as peças aqui mencionadas, bem como os registros posteriores, feitos com depoimentos dos pesquisadores do Observatório, compõe o acervo para análise do projeto. O material encontra-se ainda no canal dedicado ao NPCC em NPCC-USP dentro do *website* YouTube¹⁶³.

Na perspectiva desta tese, um novo experimento, criado com a intenção de modificar a forma como eram captados os depoimentos, possivelmente dando mais liberdade e controle ao entrevistado, com regras mais claras para a aplicação e, conseqüentemente, uma maior eficácia qualitativa e quantitativa levariam ao passo seguinte desta pesquisa.

¹⁶³ Canal do NPCC no YouTube disponível em <<https://www.youtube.com/channel/UChN-gOkYuUu4xH7RSsWiqXA>> Último acesso em 30 de agosto de 2014.

Capítulo 6: Sozinho diante da câmera

Capítulo 6: Sozinho diante da câmera

“O que digo assim de mim é quase nada do que mostro. O que não falo é sempre mais.”
Cesar Bargo Perez

Figura 93: Logotipo de identificação do experimento Video Box.

A Video Box é o desenvolvimento natural desta pesquisa, com as Videoentrevistas sendo ponto de partida, descoberta e instigação para sua elaboração. Ela surge como um experimento singular, que pretende alterar a forma como a opinião expressa por uma audiência de interesse é captada, validando, através de um registro menos interveniente e mediador, a real opinião do indivíduo participante.

O experimento é uma intervenção física em local povoado por uma audiência de interesse, onde são feitos registros de material primário para o projeto de pesquisa sobre a conceituação da Censura e da Liberdade de Expressão na sociedade. Foram desenvolvidas regras claras de aplicação para a experiência, deixando, no entanto, o participante alheio à qualquer análise apriorística de sua participação, fazendo com que este se sujeitasse a um momento confessional de livre fluxo narrativo sobre o tema proposto e, durante o processo, com base em sua reflexão em tempo real, gerasse precisos depoimentos sobre o tema que circunscreve a pesquisa maior de análise das diversas facetas da censura em nosso coletivo social.

A experimentação da Video Box conta com o suporte em material de leitura, seja no acesso *online* ao acervo, seja na transcrição dos registros das Videoentrevistas e sua tabulação vocabular, com referência no glossário construído para a terminologia citada nos registros das entrevistas. O suporte da esfera literária deve estar presente em todo o viés de análise, fazendo uso dos diversos eixos e projetos que advém do Arquivo Miroel Silveira. Habermas (1984:46) afirma “A esfera pública política provém da literária; ela intermedia, através da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade”.

Outro aspecto introdutório desta experiência tem a ver com a elaboração fragmentada da narrativa registrada. Tal releitura da realidade distante afeta a todos. Mesmo quando o indivíduo entrevistado não é um *homem comum*, “de carne e de memória, de osso e

esquecimento,” (GULLAR, 1986;229) como diria o poeta¹⁶⁴, ou seja, trata-se de alguém que lidou ou enfrentou questões de restrição de liberdades ao longo de sua vida/carreira, a apresentação da experiência sensível que esse indivíduo traz do tema é estranhamente inconclusiva.

Um aspecto relevante de questionamento vem da mediação invariável imposta pelas escolhas de enquadramento, plano de gravação, cenário, e edição do material captado. A intenção de interpretar o depoimento começa invariavelmente na mesa de edição, onde, embora tenha se optado por cortar mínimas recorrências narrativas ou digressões que fujam ao foco da entrevista, inclui-se um viés que deixa de ser neutro, como toda a realidade mediada.

O entendimento frente a esse processo de registro é que somente a partir de um apanhado maior, uma amostragem mais abrangente do tecido social e de uma edição hipertextual pode-se chegar perto de um registro factualmente relevante dos conceitos de censura, seus efeitos e interpretação na sociedade contemporânea. A possibilidade de interação midiática com ações de diálogo com o cidadão que acessa o material deve retroalimentar a pesquisa. Entendo ser relevante o estudo das formas que compõe essa imagem de cunho hipermediático da censura em termos de sociedade brasileira. Tal imagem ao longo de seu processo de elaboração pode e deve gerar material para um documentário do processo, desde o próprio Núcleo de Pesquisa, com suas discussões e definições de processos e métodos, até os depoimentos editados, postados na *Web*, com seus complementos informacionais (glossário de vocabulário chave das entrevistas, transcrições, espaço de discussão e interação com usuário via fóruns e redes sociais afins)

A Video Box

Diferente dos processos descritos anteriormente, aplicados com sucesso no projeto de Videoentrevistas e, essencialmente, acontecendo em um espaço controlado e de forma presencial, diante de uma equipe, onde o objeto da gravação é confrontado com a presença de um entrevistador e sua equipe, aqui a proposta é dar ao indivíduo a possibilidade de isolamento, dentro de um espaço confessional.

¹⁶⁴ Homem Comum, (1963) poema de GULLAR, Ferreira in Toda Poesia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 p.229.

Na privacidade simulada desse confessionário digital proposto, cabe ao indivíduo que aceita participar do experimento abrir seu coração e mente, voluntariamente, e deixar que seu gestual valide ou não seu discurso, involuntariamente.

A abordagem direta de uma entrevista em espaço público ou em uma situação em que o entrevistado se vê diante de seu entrevistador reforça a intenção do sujeito em responder de acordo com a leitura que este faz da expectativa do entrevistador frente ao tema, filtrada pela intenção política do indivíduo de agir de acordo com as regras ou não.

Nesta experiência, o indivíduo é surpreendido com uma pergunta que não espera, em um ambiente acusticamente isolado, que induz a uma percepção, relativamente falsa, de isolamento e privacidade, onde a ausência de instruções mais precisas sobre a intenção do exercício (outras que não uma série de procedimentos técnicos, cuja real intenção é divergir o pensamento prévio do tema até a hora da gravação) resulta em um conjunto representativo de depoimentos que servem de material primário para a pesquisa então em curso no Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura.

O conceito

A proposta da Video Box baseou-se na ideia de que o indivíduo sozinho com a câmera teria mais liberdade para expressar suas opiniões sobre um tema qualquer de interesse. A presença assumida da câmera diante do entrevistado, reforçada pela intimidação invariável de um entrevistador e de todo *entourage* que produz a peça audiovisual (iluminadores, produtores, demais pesquisadores presentes) provocavam uma falta de naturalidade inicial no processo de registro.

O conceito de um espaço recluso onde pessoas deixam depoimentos sobre temas afins não era particularmente inédito. Diversos artistas fizeram uso dessa solução até mesmo em peças audiovisuais de cunho mais artístico, sendo um exemplo disso, referencial, o trabalho da cineasta Sandra Kogut, *Parabolic People*¹⁶⁵, de 1991, com depoimentos de 30 segundos de duração de pessoas anônimas, de nacionalidades diferentes, convidadas a falar sobre temas livres para uma câmera de vídeo instalada dentro de uma cabine, ao ar livre. Nos registros, as cenas vão se

Figura 94: Cartaz de divulgação de “Parabolic People”, 1991.

¹⁶⁵ PARABOLIC People, Brasil, 1991, 41 min, son., color.

acumulando na tela conforme vão sendo encerrados os depoimentos, entrando em *loop* assim que terminam. Além dos vídeos simultâneos, “Parabolic People” faz uso de grafismos com *lettering* em movimento em uma abordagem plástica e artística do registro. A cineasta trabalha o registro na mesa de edição, interfere com seu registro, inicialmente e pretensamente neutro, aplicando uma leitura intencionalmente simbólica que reforça com a aplicação de elementos de cor e forma.

O nome Video Box, por sua vez, remonta a uma experiência interna da produtora Made to Create (posteriormente renomeada de Bossa Nova Filmes), onde funcionários criaram uma cabine, dentro da produtora, para registro de opiniões sobre temas ou mensagens deixadas para um possível aniversariante. Não havia qualquer intenção investigativa, senão apenas a possibilidade de deixar o participante em um espaço confessional.

Quando da conceituação desta nova Video Box, a partir dessas experiências específicas, agregou-se a intenção de eliminar o efeito-câmera, de forma a mitigar a mediação e aferir uma maior veracidade ao registro.

A solução foi a criação de um método de aplicação que é exposto de forma abrupta e deliberadamente cifrada para o indivíduo. A equipe que apresentava o experimento não dá tempo para que o participante “prepare” sua resposta ao tema proposto. O tema, em si, Censura, era vago e abrangente o suficiente para facilitar o desejo de não haver um pensamento prévio sobre a entrevista.

Dentro da cabine, doze cartas com a face voltada para baixo, apresentavam opções diferentes de pergunta. Caberia ao participante escolher uma e somente uma pergunta para resposta. O pouco tempo deixado para a elaboração da resposta e a existência de uma sistemática de luzes que se acendiam simulando um controle sobre as ações do participante, faziam com que ele chegasse o mais próximo possível de uma neutralidade testemunhal.

O projeto de instalação da Video Box, em sua primeira intervenção prática, acompanhou as atividades do *Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura* (NPCC) no CONFIBERCOM

Figura 95: Interior da Video Box.

- 1º Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, realizado na cidade de São Paulo no período de 31 de julho a 4 de agosto de 2011, tendo como tema central os “Sistemas de comunicação em tempo de diversidade cultural”. O conceito da Vídeo Box baseia-se na ideia de que a sensação de privacidade, simulada por ambiente controlado e pela descaracterização da entrevista clássica com seu entrevistador presencial olhando nos olhos do entrevistado daria condições a um registro mais exato da verdadeira opinião do indivíduo. Aqui, o sujeito olha nos olhos de si próprio, uma vez que a câmera é posicionada diante de um vidro espelhado que faz com que o próprio sujeito acerte o enquadramento de seu registro. Assim, com o objetivo de captar depoimentos/registros do público participante do evento, foi preparada no saguão do prédio da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP) uma cabine isolada acusticamente, denominada Video Box.

Dentro da cabine, uma cadeira foi posicionada de tal sorte a deixar o participante diante do foco médio de uma câmera que captava as imagens do participante pelo lado de fora da cabine, informada, porém oculta ao participante. A câmera foi colocada atrás de um vidro espelhado, que por sua vez tinha como moldura um *frame* fotográfico, em alusão clara ao

Figura 96: Prof. Fernando Modesto, em frame da Video Box, mostrando sua escolha de enquadramento.

registro de imagens ancestral. A solução do espelho faz com que o próprio indivíduo participante busque o melhor enquadramento. É dada ao indivíduo a oportunidade de buscar um quadro mais próximo, um Primeiríssimo Plano, ou até um Plano Detalhe, se assim o convier.

Os doze cartões dispostos sobre a prateleira de suporte, dentro da cabine, traziam perguntas e temas para digressão, elaborados pela equipe aplicadora, composta por pesquisadores do NPCC, todas relacionadas à censura e a Liberdade de Expressão.

Membros dessa equipe de pesquisadores trabalharam na abordagem de indivíduos, convidando para o experimento e na posterior orientação dos participantes. O participante era instruído, de forma técnica e sucinta, a entrar na cabine, selecionar uma, e apenas uma, das cartas dispostas a sua frente, refletir sobre o tema proposto na carta por 1 minuto e, ao sinal luminoso dado pelo acendimento de uma luz vermelha, discorrer por um período de até 4 minutos. Terminado o registro, o participante deixava a cabine e entregava a carta para o orientador, para que fosse feito o controle de que pergunta foi respondida. O primeiro

participante de cada ciclo teria 12 perguntas possíveis para resposta, o segundo teria 11, o terceiro 10, e assim por diante, até que restasse apenas uma carta, caso em que o orientador explicava que não haveria escolha possível e que o experimento queria o registro de opinião sobre uma pergunta específica.

Durante os três dias em que esteve em operação, a Vide Box coletou 120 depoimentos, matricialmente controlados, ou seja, para cada pergunta foram colhidos 10 depoimentos. Além da divulgação das ações do Núcleo de Pesquisa, a Video Box contribuiu para a geração de um *buzz*¹⁶⁶ sobre o tema e para a reflexão não mediada sobre aspectos relevantes ao grupo sobre o tema em questão no desenvolvimento das pesquisas.

A montagem

Definidos os procedimentos para elaboração da experiência, com todo o planejamento da produção e execução, a equipe foi dividida em duas frentes de ação: uma seria responsável pela pré-produção, encarregada da aquisição dos materiais necessários para a montagem da *Video Box*; e uma de caráter administrativo, encarregada dos trâmites internos junto a instituição, visto que o projeto seria realizado no saguão de entrada do prédio central da Escola de Comunicações e Artes da USP. Coube a essa segunda equipe também a divulgação da intervenção, fazendo uso preferencialmente de espaços virtuais, redes sociais e portais na internet que tivessem relação com a Universidade de São Paulo ou com especialidades do campo da Comunicação.

A montagem estrutural da Video Box foi realizada no dia 31 de julho de 2011, um dia antes do início do evento nas dependências da Escola de Comunicações e Artes a partir da estrutura de uma Cabine de Interpretação alugada para o evento e dos materiais disponibilizados pela produção (parte elétrica, forração da cabine e pintura). O intuito da montagem foi, primeiramente, o de seduzir os participantes do evento, provocando-lhes a curiosidade através de sua aparência externa inusitada e da deliberada exposição da câmera e de seu operador em umas das faces da Video Box. Em um segundo momento, através de seu aspecto interno, a cabine deveria facilitar a construção de uma sensação de isolamento, ao mesmo tempo em que expondo de forma clara os procedimentos a serem respeitados pelo depoente.

¹⁶⁶ Buzz ou Buzz marketing é uma estratégia de marketing que encoraja indivíduos da sociedade a repassar uma mensagem de marketing para outros, criando potencial para o crescimento exponencial tanto na exposição como na influência da mensagem. Como os vírus reais, tais estratégias aproveitam o fenômeno da rápida multiplicação para levar uma mensagem a milhões de pessoas."

Na sequência, fotos ilustrativas do processo de montagem. A última parte da montagem aconteceu com a preparação do encaixe da lente da câmera junto ao orifício circular colocado atrás do vidro espelhado. Para que a luz não entrasse pelo espaço do espelho e alterasse o efeito desejado, foi colocado um pano preto que cobria também o operador de câmera. Criava-se, inintencionalmente, uma alusão a outro grande registrador do indivíduo comum em espaço público, fotógrafo lambe-lambe.

Materiais empregados para a Montagem

- 1 cabine padrão ABNT para tradução simultânea (160cm x 160cm)
- 2 rolos de Fita Adesiva – 20m (1 de cor branca e 1 de cor vermelha)
- 1 rolo de Fita Crepe (25mm x 50m)
- 1 caixa de tachinhas metálicas
- 10 metros de plástico branco para forrar a cabine
- 1 folha de acetato para execução do *frame*
- 1 lata de tinta vermelha – spray
- 1 lata de thinner para remoção de excesso de tinta e limpeza
- 3 metros de fio (Ø10mm) para fiação
- 2 lâmpadas incandescentes, 1 vermelha e 1 amarela (15w)
- 2 soquetes
- 1 rolo de fita isolante (19mm x 20m)
- 2 interruptores (10A)
- 4 parafusos para madeira (15mm)
- 1 cronômetro
- 1 metro de pano preto grosso, tipo *black-out* para vedação da câmera
- Ferramentas adicionais para auxílio na montagem: chave de fenda, martelo, pano para limpeza

Figura 97: Sequência de montagem da primeira Video Box até a inserção da câmera. A última foto mostra o teste das luzes.

Figura 98: Video Box pronta para operação, instalada no saguão do prédio principal da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Figura 99: Sequência de comandos de luz no interior da intervenção.

O microfone de captação é colocado acima da linha de corte do registro.

Iluminação lateral usando o interior branco da cabine como rebatedor, completa a estrutura de captação.

A Video Box operou nos dias 1, 2 e 3 de agosto de 2011, no saguão do prédio central da Escola de Comunicações e Artes. A equipe foi dividida em três frentes de ação: a primeira, responsável por convidar as pessoas a concederem seus depoimentos, utilizando-se para isso de *flyers* promocionais; a segunda, responsável em acompanhar o trabalho do operador de câmera contratado, auxiliando-o na contagem do tempo das respostas e no acionamento das luzes que orientaram os depoentes; por fim, a terceira, responsável pela coleta dos termos de autorização de uso de imagem.

Figura 100: Verso da carta com perguntas.

Perguntas constantes nos cartões da Video Box

1. Defina censura / *Define censorship.*
2. Defina Liberdade de Expressão / *Define Freedom of Speech*
3. Você é da opinião que deveria haver censura? Discorra sobre o tema. / *Do you share the opinion that there should be censorship? Digress on the subject.*

4. Se você pudesse censurar alguma coisa, o que censuraria? / *If you were to censor something, what would it be?*
5. Você é uma celebridade. Famosa e popular. Alguém pesquisa sua vida, cavando os detalhes mais particulares e até alguns que depõe contra sua imagem. Essa pessoa lança uma biografia de sua vida. O que você faz? Discorra sobre o tema. / *You are a celebrity. Famous and popular. Someone digs into your life for details, including some that may scratch your image. That person launches a biography of your life. What do you do? Digress on the subject.*
6. A Liberdade de Expressão é um direito garantido pela constituição brasileira. Você acha que este direito é respeitado? Discorra sobre o tema. / *Freedom of speech is a right assured by the Brazilian constitution. Do you think that right is respected? Digress on the subject.*
7. Censura e preconceito. Seriam esses conceitos irmãos? Discorra sobre o tema. / *Censorship and prejudice. Would they be related concepts? Digress on the subject.*
8. Você alguma vez já se auto-censurou? Discorra sobre o tema. / *Have you ever censored yourself? Digress on the subject.*
9. Você acha que ainda existe censura hoje? Quem é o censor? Discorra sobre o tema. / *Do you think there is still censorship nowadays? Who's the censor? Digress on the subject.*
10. “Eu acredito que sem Liberdade de Expressão não há história, não há questionamentos, não há avanços, não há sonhos, nada leva os homens a transformar sua realidade.” Comente o pensamento. / *“I believe that without freedom of speech there is no history, no questioning, no advances, no dreams, nothing make men to change their reality.” Comment on the thought.*
11. “Há necessidade de um controle de qualidade na TV brasileira sem que isso resulte em censura.” Discorra sobre o tema. / *“There is a need to control the quality of Brazilian TV without letting that result in censorship.” Digress on the subject.*
12. Em que contexto surge a censura? Quais as condições para que ela se instaure? Discorra sobre o tema. / *How does censorship come around? What are the conditions for censorship to set in? Digress on the subject.*

Figura 101: Exemplo de carta. Perguntas apresentadas em dois idiomas (Português e Inglês)

Instruções para utilização da Video Box

Na porta da Video Box, do lado de fora, um primeiro indicava uma série de recomendações sobre a experiência.

Figura 102: Cartaz com instruções iniciais afixado na parte externa da Video Box.

Ao entrar, o participante se deparava com as efetivas instruções de operação e com uma legenda para os comandos de luz que indicariam o início e o término da gravação.

Divulgação

A divulgação se deu por intermédio de redes sociais (Facebook e Orkut) com a criação de uma conta para a experiência, além da distribuição de 600 folhetos de divulgação (*flyers*) nos arredores do prédio onde acontecia o CONFIBERCOM.

A cobertura dada pela imprensa durante o primeiro dia da instalação, principalmente diante do ineditismo da ideia e sua implantação logisticamente privilegiada, junto à porta de entrada do edifício principal da Escola de Comunicações e Artes também teve papel de destaque na atração de interessados em participar do experimento.

Em um segundo momento, a divulgação também se focou em portais de variedades mais amplos, tais como: **Eca Notícias – LAC**¹⁶⁷, **Agência USP de notícias**¹⁶⁸, **Comunique-se (Casa dos Contos)**¹⁶⁹, **Planeta Universitário**¹⁷⁰, **Mundo Bibliotecário**¹⁷¹, **Link Ninja**¹⁷².

Figura 105: *Flyer* promocional do experimento, distribuído pela equipe de 'recrutamento' de participantes.

¹⁶⁷ Disponível em <<http://www3.eca.usp.br/node/2253>> Acesso em 20 de abril de 2013.

¹⁶⁸ Disponível em <<http://www.usp.br/agen/?p=65771>> Acesso em 20 de abril de 2013.

¹⁶⁹ Disponível em <http://www.casadoscontos.blog-se.com.br/conteudo/materia_prima/ver_materia_prima.asp?menu=MP&id_tipo=3&pg=1&id_area=20&id_pos_t=198156&id_post_key=182152&caller=/conteudo/materia_prima/busca_result.asp> Acesso em 20 de abril de 2013.

¹⁷⁰ Disponível em <http://www.planetauniversitario.com/index.php?option=com_content&view=article&id=23156:nucleo-de-pesquisa-da-usp-coleta-depoimentos-em-video-sobre-censura-em-evento-internacional-de-comunicacao&catid=29:outros-eventos&Itemid=65> Acesso em 20 de abril de 2013.

¹⁷¹ Disponível em <<http://mundobibliotecario.wordpress.com/2011/07/19/video-box-nucleo-de-pesquisa-da-usp-coleta-depoimentos-em-video-sobre-censura-em-evento-internacional-de-comunicacao/>> Acesso em 30 de agosto de 2013.

¹⁷² Disponível em <<http://linkninja.com.br/20/07/2011/nucleo-de-pesquisa-da-usp-coleta-depoimentos-em-video-sobre-censura-em-evento-mundial-de-comunicacao/>> Acesso em 30 de agosto de 2013.

Análise do Experimento

Diante de uma situação de aparente isolamento o participante, em grande parte dos registros, não hesitou em expressar seu pensamento momentâneo sobre o tema, despindo-se da máscara social que o levaria, de outra forma, a buscar atender de forma reativa a formulação do entrevistador. A reflexão de um dos participantes sobre o experimento ilustra bem este pensamento:

Figura 106: Frame do depoimento de Ramiro Gonçalves

Nome: Ramiro Gonçalves

Idade: 44 anos

Natural de: São Paulo – SP

Cartão No. 10:

“Eu acredito que sem Liberdade de Expressão não há história, não há questionamentos, não há avanços, não há sonhos, nada leva os homens a transformar sua realidade.” Comente o pensamento.

Pediram para eu falar um pouquinho sobre censura, e a primeira reação que eu tive foi a de me autocensurar. Eu não conheço quem está me entrevistando, eu não sei para que será utilizado isso. Aí eu vejo o perigo da autocensura. Eu já começo a tentar elaborar aquilo que as pessoas querem ouvir, tenho medo de dizer o que eu penso por que não sei quem está me entrevistando.

Mas acho interessante essa discussão, porque, com o advento das redes sociais, o conceito de censura, que passava pela edição da informação, mudou. Eu acredito que agora, a edição da informação está disponível a qualquer um. Quando sigo alguém no Twitter, por exemplo, estou delegando àquela pessoa o poder de fazer uma censura àquilo que chega a mim. Na realidade ela edita, e censura isso. Acho que essa discussão que vocês estão trazendo sobre a censura começa no seu nível mais primitivo, que seria a autocensura. A autocensura, o que racionalizo ao responder. Da maneira como foi criado esse exercício, eu fiquei totalmente perdido porque não tinha ideia do contexto em que estavam perguntando isso, o que é muito bom. Faz com que, primeiro, eu possa divagar sobre o assunto como estou fazendo agora, e do outro lado, permite que eu tente entender os modelos que fazem as pessoas se autocensurarem. A primeira reação foi “Quem é? Por que? Qual o motivo?”. Tinha pouca informação. Isso é ótimo, porque permitiu que eu falasse e me expressasse sobre um assunto e um impacto da censura nas redes sociais. Eu acho que esse é o ponto, um pouco confuso, mas acho que a gente é confusa por natureza.

À medida que o participante Ramiro Gonçalves pauta seu discurso na observação do experimento em si, ele reflete sobre a essência do momento censor, a autocensura. O componente observado, complementar ao registro claro da palavra, está evidente no gestual, nos olhares e nas nuances de comportamento apresentadas em uma opção de enquadramento

de Primeiro Plano¹⁷³ revelador que, embora indelével no registro da câmera, fica imperceptível ao participante, que diante de um espelho interioriza sua leitura pessoal enquanto reforça a elaboração de seu pensamento e valida, pelo gestual, a autenticidade de seu depoimento.

O posicionamento da câmera, por trás de um vidro espelhado permite que o participante possa escolher, ainda que de forma relativa, seu enquadramento preferencial. A própria postura deste enquanto sendo gravado revela traços de segurança, medo, incerteza, dúvida e até mesmo agressividade instigadas pela carta lida, que não se manifestariam com tamanha naturalidade diante de uma situação de confrontação com um entrevistador.

É importante ressaltar a necessidade de ser breve e sucinto nas instruções dadas ao participante, fazer com que ele não tenha tempo para se armar ou tentar “desvendar” a intenção da Video Box.

A edição

A edição dos registros testemunhais da Video Box foi orientada a preservar a captação sem qualquer acréscimo ou corte durante o tempo do efetivo depoimento. A câmera ficava “aberta”, gravando desde o minuto anterior à captação, segundo minha orientação para ajustes finos que se fizessem necessários na luz ou posicionamento da lente, o que levaria a um corte necessário, único entre início e fim do depoimento.

A edição recebeu, além desse corte entre a preparação e registro testemunhal, uma cartela de entrada, com dados que identificam o indivíduo, sua idade, nacionalidade e naturalidade, bem como o dia do registro; e uma cartela de saída que trazia a assinatura do núcleo, identificado como realizador do experimento.

Figura 107: Cartelas de Entrada e Saída do registro editado da Video Box.

¹⁷³ Também chamado de Close-up é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

Por fim, o experimento se completa com a efetiva transcrição dos registros, aos moldes do participante acima citado, e disponibilização do material para desenvolvimento das pesquisas que se pautam no projeto original de Videoentrevistas.

Teoricamente, vale comentar que a construção de um modelo de análise dos depoimentos se pauta por questões que Winkin, traz à luz, recuperando proposições teóricas e empíricas da comunicação entendida como um processo plural e orquestrado:

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 da cultura* (...) fazemos parte da comunicação, assim como os músicos fazem parte da orquestra. Mas, nessa vasta orquestra cultural, cada um toca adaptando-se ao outro. (WINKIN, 1998:13).

A câmera secreta

Como mencionado anteriormente, a série de orientações e regras arquitetadas para a aplicação do experimento tinham a intenção clara de evitar que o participante pensasse demasiadamente sobre a pergunta a sua frente, ou elaborasse uma resposta com base no que esperava que quiséssemos como resposta.

Ainda segundo as instruções de operação da Video Box, haveria um minuto de preparação entre o acendimento da luz amarela e a efetiva gravação, com o acendimento da luz vermelha.

Neste um minuto de espera, a câmera já registrando, captou o momento anterior ao depoimento, um momento de ansiedade, e até por vezes de atrevimento, do participante, que tenta entender o espaço onde está. De fato, a observação da curiosidade e preocupação com a presença das lâmpadas e seu indicativo acendimento, fez com que a grande maioria ficasse repetidas vezes olhando para o alto na espera do sinal. Na experiência seguinte, a Video Box II, aqui descrita na sequência, foi a análise do momento pré-gravação o que levou a uma mudança de *layout* interno

O material bruto, após corte na ilha de edição, deixa no coletivo desses minutos, um rico material para análise de gestual, postura, comportamento do participante. Por não ser, contudo, objeto e intenção desta tese, tal material foi salvo e permanece armazenado para oportuna abordagem e análise.

Figura 108: Olhares ansiosos, um retoque no batom, a reação espontânea de surpresa ao lera a carta, e até mesmo um improvável *Selfie* no minuto que antecede a gravação

Coutinho comenta sobre a criação que se dá diante da presença da câmera:

[...] ...E tem uma questão ridícula que muita gente fala: “Você põe a câmera e a pessoa muda”. O [Jean] Rouch dizia, há trinta ou quarenta anos, contra o cinema direto americano, que a presença da câmera não era escondida e produz um “efeito câmera” em que a pessoa se constrói, faz uma performance, e que isso é tão importante quanto o fato dela não fazer essa performance. Por isso não dá para julgar se é mentira. A pessoa se reinventa a partir do que ela acredita (FROCHTENGARTEN, 2009:129)

Paradoxalmente, o projeto Video Box busca, ainda mais, deixar a câmera, fisicamente, fora da equação. O controle, neste primeiro experimento da Video Box, permanece na mão do condutor do experimento. A melhoria possível da configuração física de aplicação do experimento, no entanto, valida uma segunda sessão onde a Video Box recebe incrementos.

Segunda Video Box: Fortaleza, Ceará

Figura 109: Recepção do XXXV INTERCOM - 2012, Fortaleza, CE.

A oportunidade para repetição e aprimoramento do experimento surgiu em 2012, por ocasião do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom ocorrido na Universidade de Fortaleza. Nessa ocasião, a Video box operou no dia 06 de setembro de 2012, das 9h às 17h no campus da UNIFOR –Q18, em paralelo a participação dos pesquisadores do Arquivo Miroel Silveira em um dos GPs do INTERCOM, Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, cujas discussões foram posteriormente transformadas em publicação¹⁷⁴.

Nessa ocasião foram colhidos 53 depoimentos, o primeiro às 10h48 e o último às 17h05, em média 8,5 depoimentos por hora, com uma equipe menos técnica em termos de produção audiovisual, porém mais engajada ao projeto de pesquisa do núcleo e melhor qualificada para explicar ao participante qual seria sua forma de participação.

A montagem

Desta feita, a equipe de pesquisadores que acompanhou a montagem era bem maior e em um esforço conjunto, com pouco mais de duas horas, a nova Video Box estava em pé. Na primeira edição, entretanto, a cabine utilizada como base para a Video Box era uma cabine padrão de tradução simultânea, com acabamento acústico de qualidade e encaixes metálicos. O trabalho de envelopá-la deixou-a toda branca, cor que facilitava o rebatimento da iluminação

¹⁷⁴ Comunicação, mídias e liberdade de expressão / Organizadora, Maria Cristina Castilho Costa – São Paulo: INTERCOM, 2013. 472p.

interna. Em Fortaleza, não tivemos a mesma sorte. A cabine utilizada era de Madeirit sem qualquer forração, madeira crua, com encaixes a base de parafusos e pregos. A fragilidade era evidente e com ela o receio da cabine entrar em colapso com algum participante em seu interior. Optamos por uma cor azul com detalhes em amarelo e por deixar o interior sem revestimento, usando a própria madeira como textura de fundo da captação.

Figura 110: Processo de montagem da Video Box no INTERCOM - 2012, Fortaleza, CE.

A parte interna sofreu algumas alterações em função da instabilidade do teto, com o microfone colocado vindo de fora por um orifício na parte superior da cabine.

Figura 111: Aspecto interno da Video Box com destaque para a iluminação, desta vez direta com difusores em papel vegetal.

A iluminação, sem poder fazer uso das paredes internas da cabine, era direcionada ao participante, com uma lâmpada mais fraca e o uso de papel vegetal para tornar a luz difusa e não ofuscar o indivíduo. As luzes indicadoras também foram posicionadas em local diferente. A análise da primeira experimentação havia indicado que o posicionamento no alto tornava-as um ruído na percepção do participante que precisava tirar os olhos da tela quando percebia que estavam acesas. Posicionando-as ao lado do *frame*, a informação ficaria mais direta e menos interveniente. O *frame* espelhado que deixava mostrar a câmera também era diferente. Desta vez, o participante olhava para a lente da câmera, e do lado de fora, o operador buscava o foco possível para o registro.

A câmera usada era uma DSLR, digital, modelo Cannon T3i, mais precisa que a usada em São Paulo, porém

Figura 112: Pesquisador controlando o registro com câmera DSLR.

mais sensível e com necessidade de uma maior atenção do operador. A solução para proteger a câmera e conseguir um bom resultado no registro foi apoiá-la em um balcão disponível no local.

Figura 113: Na esquerda, a iluminação acesa. Destaque para as lâmpadas na lateral e não mais sobre o *frame*. Na direita, cartas plastificadas preparadas para esta segunda experiência.

As cartas mantiveram o formato original, plastificadas para melhor resistência, dispostas sobre a prateleira improvisada diante do *frame*.

Figura 114: Imagens da Video Box com um registro em andamento.

Instruções de operação

Uma vez mais, foi feito uso de uma série de informações de controle e operação com comandos de luz que induziam o participante a prestar atenção nas luzes e não elaborar demasiadamente e antecipadamente sobre o tema das cartas.

Figura 115: Cartaz de instruções da Video Box no Intercom.

Feito o registro, a carta era entregue a um pesquisador que a entregava ao responsável pelo controle estatístico da aplicação, indicando o nome do participante associado à pergunta respondida e ao horário do registro, para cruzamento de dados com o *chip* interno da câmera na hora de editar os vídeos. Imagem da planilha de controle está no anexo desta tese. Esse pesquisador também tinha a função de colher a assinatura do participante no Termo de Cessão de Direitos de Imagem e Som.

Figura 116: Pesquisador anotando os dados da pergunta escolhida para controle estatístico.

As perguntas

A pesquisa, um ano depois, já tinha um bom entendimento da questão da censura e como esta era validada pela vontade popular e refletida nas ações do estado. A menção, feita nas perguntas, ao tema censura remontaria a uma resposta que quase sempre buscava atender ao

que alegadamente se esperaria do entrevistado. Ficava claro, naquele momento da pesquisa do NPCC que a questão prevalecente era a Liberdade de Expressão. Através de uma abordagem de consenso, conseguiríamos uma abertura ao discurso subliminar da censura e dos valores que a validam, possivelmente incutidos naqueles depoimentos. Além da Liberdade de Expressão, um tema recorrente em nossas discussões era o estabelecimento de um marco regulatório para a Internet. Tal tema ganhou espaço nas perguntas formuladas.

Assim, o grupo de pesquisadores elegeu vinte perguntas, e dentre elas, doze foram colocadas nas cartas da segunda experimentação. Estas foram as perguntas selecionadas e impressas nas cartas de aplicação do experimento:

1. Defina o que entende por “Liberdade de Expressão”?
2. Quais limites deve ter a Liberdade de Expressão na mídia?
3. Ainda há censura no Brasil, hoje? Como e onde ela se manifesta?
4. O que garante a Liberdade de Expressão em uma sociedade?
5. Em que situação você se sente impedido de expressar opiniões e ideias?
6. O "politicamente correto" restringe a Liberdade de Expressão? Comente.
7. Controlar o conteúdo televisivo melhoraria sua qualidade? Como fazer isso?
8. Que condições e instrumentos garantem a plena de Liberdade Expressão em um país?
9. O que ameaça à Liberdade de Expressão na atualidade?
10. Quem defende a Liberdade de Expressão na atualidade? De que forma?
11. O que você pensa sobre a regulação do conteúdo da internet?
12. As redes sociais são um espaço onde a Liberdade de Expressão é total?

Análise dos resultados da segunda experimentação

Figura 117: Quatro registros feitos na segunda experimentação. O fundo em madeira crua cria atmosfera mais natural para os registros. A pouca distância entre fundo e câmera também força enquadramentos mais fechados.

O público participante desta segunda experimentação era também uma população com perfil semelhante, em sua maioria alunos da universidade ou interessados no Congresso que ali se desenvolvia.

A característica amistosa do cearense e sua curiosidade no engajamento de experiências públicas, somado ao fato de termos posicionado a Video Box em uma área de grande circulação, não apenas de estudantes, mas também de populares, prestadores de serviço da área de alimentação vizinha à cabine e mesmo artistas de oportunidade como o repentista Zé Maria de Fortaleza, possibilitou um conjunto significativamente diverso de registros.

O depoimento em rima de Zé Maria de Fortaleza¹⁷⁵ sobre o tema Liberdade de Expressão não foi o único a inovar em seu testemunho. O cordelista Paulo de Tarso Bezerra¹⁷⁶, produziu texto de improviso, colocando a sabedoria popular em seu registro.

¹⁷⁵ Depoimento disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=scY7ZO1V5OA&list=UUURwFk1nCETS052-8LhKdAg>>. Último acesso em 20 de junho de 2014.

¹⁷⁶ Depoimento disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OLUIBtlhXzY&feature=youtu.be>>. Último acesso em 20 de junho de 2014.

Figura 118: À esquerda o cordelista Paulo de Tarso Bezerra e à direita o repentista Zé Maria de Fortaleza. Dois depoimentos inusitados que dão uma cor especial à amostragem de registros da segunda experimentação.

P.D.C.A - Melhorias identificadas

Em termos dos resultados esperados, comprovou-se que as mudanças no teor das perguntas, não mais centralizando o foco na Censura como palavra-chave, mas sim na Liberdade de Expressão, trouxe depoimentos mais espontâneos em que temas relevantes na atualidade como as redes sociais e os limites televisivos, incluídos nesta segunda série de perguntas, abrem um novo leque de análise do discurso. Uma maior abertura na formulação da pergunta levou a um espectro mais amplo de respostas, com elaborações mais interessantes por parte dos participantes. Um fato evidencia tal afirmação: na experimentação conduzida em São Paulo, poucos participantes esgotaram o tempo limite definido para o experimento. Desta feita, o que se deu foi o fenômeno inverso. Apesar de uma suposição de que esta audiência é mais amistosa e falante que a paulista, ainda assim, o discurso apresentado em 80% dos casos teve que ser interrompido pela sinalização de luzes.

Do ponto de vista de pesquisa, no entanto, é importante salientar que uma amostra tão pequena apenas indica uma tendência de comportamento. A confirmação apenas se daria com uma nova aplicação da mesma série de perguntas em uma audiência mais numerosa.

Uma amostragem relativamente pequena, com apenas 53 registros, impede uma tabulação clara de tendências ou alinhamentos dentro dos depoimentos. Para o interesse desta tese, ainda assim, algumas observações sobre a condução do registro e a mediação da câmera podem ser feitas.

O espaço interno

Ficou claro que o pouco conforto da segunda experimentação e a aparente fragilidade do espaço confessional criado para os registros teve influência na qualidade do depoimento. Pode-se ouvir a voz externa no registro de alguns testemunhos, o que evidencia que o

participante também a ouvia e, assim, não conseguia ter a sensação de privacidade proposta. Outra evidência disso está nos demasiados movimentos de cabeça, relutâncias e paradas no meio do depoimento indicando uma preocupação com o ambiente exterior e consequente ruptura no fluxo de ideias.

Se por um lado a instalação da Video Box em um espaço de maior circulação chamou mais a atenção e facilitou um afluxo grande em curto tempo, por outro a formação de uma fila de pessoas do lado de fora e a pouca vedação da cabine prejudicou a experiência.

A estrutura interna de captação

A iluminação indireta, mesmo que difusa, também causou ruído na captação. Pessoas com óculos tinham o reflexo da luz muito forte no registro. Aparentemente, a potência da iluminação também contribuiu para um desconforto adicional ao participante. A qualidade da iluminação em termos de registro, no entanto, ficou muito boa, minimizando a ausência de um elemento rebatedor e compondo bem com o tom amadeirado do fundo da cabine.

A captação de áudio com microfone de mão adaptado na função de direcional¹⁷⁷ sobre a cabeça do participante foi satisfatória, embora certos depoimentos tivessem que receber ganho de volume na ilha de edição.

Uma opção melhor teria sido a utilização de um microfone de lapela, bem menor, pendurado próximo ao participante, como feito na primeira experiência. Problemas com o microfone de lapela fizeram com que tivéssemos que improvisar. De qualquer forma, fica claro que a condição ideal seria a de uso de um microfone direcional.

A opção pela instalação das luzes sinalizadoras ao lado do *frame* que oculta a lente da câmera mostrou que a questão da distração do participante ou sua preocupação em perder o sinal não mais existiam. O *frame*, nesta ocasião, também atuava menos como espelho, revelando a presença sutil da câmera. Tal fato não causou estranhamento, nem evidência de alteração no comportamento do depoente. O efeito-câmera, no entanto, esteve sempre presente, já que havia a preocupação de manter os

Figura 119: Microfone direcional.

¹⁷⁷ O microfone direcional cria um cone de captação que permite o registro dentro de uma distância maior sem que haja a necessidade de aproximá-lo ou colocá-lo na pessoa que se quer registrar.

olhos na câmera e mesmo a pergunta recorrente por parte do participante, “a imagem está boa?”, em uma referência clara a consciência do registro e da consequente presença da câmera.

Oportunidade para o inusitado

A possibilidade de permitir a entrada de um participante com o violão na cabine de registro acabou por gerar uma análise diferenciada. Por um lado o repentista, Zé Maria de Fortaleza, não apenas tinha claro conhecimento da presença da câmera, como também a enfrentou através de uma espetacularização de seu testemunho. Neste caso, um jogo que ele mesmo propõe quando faz uso de expressões e rimas prontas que traz para seu trabalho cotidiano e que adapta para discorrer sobre o tema. Ainda que superficial na abordagem, é contundente em seu significado. O aceite desse registro, em parte foge a um rigor qualitativo, quando quebra a escolha de uma carta e simplesmente aborda o tema prevalecente da Liberdade de Expressão. O registro resultante, no entanto, mostra a escolha de palavras-chave para o esboço de uma percepção popular do tema. É mais profundo e objetivo que a articulação, por vezes forçada, dos demais registros, quando a percepção da presença da câmera, e o efeito que esta tem sobre a naturalidade do testemunho.

Nome: Zé Maria de Fortaleza

Idade: 54 anos

Natural de: Fortaleza, CE

Tema: “*O que é Liberdade de Expressão?*”

Figura 120: *Frame* do depoimento de Zé Maria de Fortaleza

Liberdade de Expressão na nossa atualidade é um direito negado sem responsabilidade que a gente pensa e não fala e nem diz o que tem vontade.

No papel de repentista eu muito tenho notado, Liberdade de Expressão precisa muito cuidado para a gente abrir a boca e depois não ser censurado.

Viva o Brasil, terra boa onde eu nasci, do Seixas ao Rio Moa, do Oiapoque ao Chuí.
Viva o Brasil, terra boa onde eu nasci, do Seixas ao Rio Moa, do Oiapoque ao Chuí.

Viva o Brasil, de origem Pindorama, Cabral e Vasco da Gama deixaram para o Zumbi.
Gosto daqui, do Atlântico ao Monte More, Fortaleza é a melhor das terras que conheci.

Viva o Brasil, terra boa onde eu nasci, do Seixas ao Rio Moa, do Oiapoque ao Chuí.
Viva o Brasil, terra boa onde eu nasci, do Seixas ao Rio Moa, do Oiapoque ao Chuí.

Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João,
Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João.

Meu Brasil das vaquejadas e do cabra bom de bola, do cantador de viola, das noites enluaradas,
caboclas apaixonadas, o guarda-peito de mão, e o caboclo do sertão salta por cima de toco,

Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João,
Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João.

Falo com dificuldade perante a quem está me ouvindo, o pensamento surgindo com certa dificuldade.

Na nossa atualidade Liberdade de Expressão, precisa compreensão, pensar muito e falar pouco

Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João,
Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João.

O mesmo pode também ser dito do registro feito pelo Cordelista. Pensado na métrica do cordel, sucinto e claro, na lógica de sua visão. Cabe o destaque para a observação que faz, com formato de nota-pé¹⁷⁸, saindo do personagem e comentando sua fala.

Nome: Paulo de Tarso Bezerra
Idade: 48 anos
Natural de: Fortaleza – CE
Tema: “O que é Liberdade de Expressão?”

Figura 121: Frame do depoimento de Paulo de Tarso

Liberdade de Expressão é poder comunicar tudo que nós pensamos, mas sabendo respeitar, o direito do vizinho, para não extrapolar.

Liberdade de Expressão é dizer o que se sente, criticar os governantes de maneira coerente.

Fazendo dessa maneira, viverá bem mais contente.

(Criticar, todos nós temos direito, contanto que nós saibamos respeitar o direito dos outros)¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Em Jornalismo, chama-se de Nota-pé a um comentário feito ao fim da matéria, com informações complementares e/ou uma mensagem adicional.

¹⁷⁹ Comentário em estilo nota-pé.

Caminhos a seguir

A aplicação de uma análise voltada à melhoria contínua possível no experimento e nos processos aqui descritos leva à possibilidade de definição de alguns rumos para a pesquisa e seus objetivos futuros.

As análises do discurso nos registros das duas experimentações da Video Box indicam um caminho de pesquisa de cunho antropológico, onde a imagem e a oralidade do discurso são confrontadas no conteúdo do registro audiovisual e sua leitura qualificada.

A intenção desta tese é, no entanto, ao constatar que por mais que a fruição de discurso do participante seja maior, ela ainda é limitada pelo efeito-câmera, encontrar um caminho de desenvolvimento para o instrumental de registro, de tal maneira que cheguemos a uma mitigação extrema não apenas do efeito-câmera, mas das demais interferências que influenciam o discurso registrado. As condições de controle sobre o processo em uma situação ideal devem passar para o participante.

A presença do operador de câmera reforça a ausência de controle do participante sobre o processo. Na atual configuração há apenas uma ilusão de controle com o compartilhamento de ações através de sinais e com uma escolha espontânea da carta-tema. Ainda assim, tal escolha presume uma opção às escuras, sem a possibilidade de voltar atrás e escolher outra carta. O próprio registro não prevê a possibilidade de repetição por parte do participante. Refazer o depoimento deve ser um direito previsto nas regras de aplicação. Em mais de um caso, tanto no primeiro quanto no segundo experimento, alguns participantes abandonaram a Video Box por não se acharem capazes de expressar opinião sobre o tema escolhido. Em um erro evidente do processo de contabilização das respostas, tais incidentes, considerados como tal, não foram indicados nos resultados tabulados.

Uma outra questão em análise diz respeito a possibilidade de mais de uma pessoa responder simultaneamente a questão, ou mesmo de uma pessoa levar um instrumento musical, como no caso do Zé Maria de Fortaleza, ou qualquer outro elemento externo que julgue significativo para dentro da Video Box. A formatação do experimento está engessada por regras rígidas de execução que geram um senso de censura prévia e até mesmo intimidação no participante.

Por fim, as deficiências estruturais da cabine, sua fragilidade e a dificuldade técnica na montagem da mesma em ambientes ermos, ou longe o suficiente para que não haja margem plausível para problemas técnicos deve ser levada em conta na proposta de melhorias da Video

Box do modelo usado em Fortaleza. É preciso pensar uma forma de reduzir a influência da locação sobre os registros.

O Projeto Video Box tem na *Web* seu foro de divulgação e debate. É preciso pensar os registros como tal, tanto na sua apresentação, quanto na forma como os dados são captados e apresentados à audiência. Em uma condição ideal, o direito de imagem, concedido às escuras, antes de qualquer edição ou apreciação formal do resultado do registro, deveria ser validado antes da divulgação massiva que advém da exposição no universo virtual da *Web*. É preciso pensar formas de contornar o possível retrabalho que poderá vir dessa opção.

Capítulo 7: Considerações e conclusões sobre o processo

Capítulo 7: Considerações e conclusões sobre o processo

“A oportunidade favorece a mente conectada”.
Steven Johnson (2011)

O trajeto que se inicia em 2010, após quatro anos de percepções, relidas e ampliadas, testadas e configuradas frente a novos desafios, chega a um momento de reflexão final. É hora de convertê-lo em produto acadêmico.

Mais do que um detalhamento de impressões e procedimentos, análises de discurso e a constante aplicação de técnicas de melhoria contínua sustentados pelo tema Censura ou seu correlato, Liberdade de Expressão, para balizar as experimentações que se seguiriam, o principal produto da pesquisa aqui apresentada foi a criação de um **processo apto à aplicação em Pesquisas Qualitativas (grifo nosso)**.

As diversas abordagens desta tese com uma metodologia de pesquisa *in progress*, transdisciplinar no uso de técnicas e métodos de gestão de projeto, bem como as reflexões aqui relatadas sobre as experiências de registro audiovisual que se pautaram nas atividades do NPCC e OBCOM sobre Censura e Liberdade de Expressão levaram ao desenvolvimento de um processo de pesquisa em ação, pesquisa-ação, validada pelo estímulo provocado aos participantes de todas as fases para que não apenas falassem e expressassem suas opiniões na criação de um mosaico de livre interpretação, mas que tomassem parte nas reflexões propostas em um distanciamento que os tirou, ainda que momentaneamente, de seu cotidiano. O processo construído em paralelo ao desenvolvimento das experimentações pode, efetivamente, ser utilizado em qualquer pesquisa qualitativa que queira fazer uso do testemunho de indivíduos escolhidos em uma audiência de interesse. Trata-se do que em fotografia chamamos de *snap shot*, um instantâneo de seu momento de instauração e de todo o desenvolvimento, incluindo um potencial caminho para sua virtualização em termos de registro e aplicação.

O caminho percorrido desde a conceituação inicial das Videoentrevistas, sua formatação e aplicação, bem como a criação da Video Box, sua aplicação e sua potencial opção de migração para formato virtual, representa um olhar sobre a criação de uma ferramenta moldada para a pesquisa qualitativa, a partir da utilização do registro audiovisual individual.

A contaminação dos registros com o efeito-câmera e a busca de um formato que mitigue tal influência; a constatação do caráter atualizador revisionista que a entrevista oral dá ao discurso do indivíduo; a construção de um mapa temático fundamentado na análise de um

coletivo de opiniões individuais, devem ser reconhecidos como subprodutos relevantes deste trabalho.

Há também a consolidação da *Web* como foro maior e ponto de convergência necessária de mídias diversas e dos resultados de uma pesquisa empírica. É nela que se dá o compartilhamento de conhecimento, principalmente em pesquisas *in progress*, em um movimento contínuo de releituras e revisitações de temas e objetos de estudo.

Considerações sobre a aplicação dos experimentos:

A principal consideração ao fim desta fase, com a documentação de toda a criação, implementação, revisão e projeção de ações futuras, é que as Videoentrevistas e as experimentações da Video Box contribuíram eficazmente nas análises da Censura e Liberdade de Expressão e para a proposta seminal de mapeamento de seus conceitos junto à opinião pública.

O projeto, se considerado como um todo, utilizou-se de três abordagens audiovisuais, todas de caráter empírico e abertas à melhoria a cada aplicação. Houve os registros no estilo fala-povo, com a formação de uma equipe e ações iniciais de criação de uma metodologia para a aplicação; um segundo modo de registrar as opiniões de interesse, com as Videoentrevistas presenciais em diferentes locações; e uma terceira aplicação, em um formato inovador de sondagem pública em espaço controlado, com as experimentações da Video Box.

A própria possibilidade de virtualização dessa sondagem, aqui descrita no Apêndice, indica que outras formas e processos devem ser experimentados, incorporando de forma definitiva o registro audiovisual como ferramenta valiosa na pesquisa científica, principalmente na de cunho qualitativo. Esta tese valida essa afirmação.

Trabalhos acadêmicos, dentro do espaço do AMS, em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado, foram capazes de utilizar o material registrado e disponibilizado para a comunidade graças as ações das Videoentrevistas e Video Box. Oportunamente, cito a dissertação de mestrado da pesquisadora Denise Ramos Gonçalves¹⁸⁰, que estuda a questão da produção audiovisual como mediação na prática científica e cuja elaboração ocorreu em paralelo a este trabalho.

¹⁸⁰ 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.

A imparcialidade possível da câmera

Esta tese conclui que a ilusão da criação de um espaço confessional que possibilitasse registros menos afetados pela presença da câmera e do pesquisador condutor das entrevistas, caminho adotado na proposta da Video Box I, e replicado no segundo experimento, apenas se sustenta, ainda que parcialmente, mediante uma série de truques e artimanhas conduzidas pela equipe. Os pesquisadores aplicadores do experimento, tal qual um mágico em seu movimento de prestidigitação, tentam tirar o foco da gravação e da invariável presença da câmera levando a atenção do indivíduo participante para outra direção. A análise do experimento evidencia que não apenas tal recurso mostrou-se frágil, como também ineficaz quando entendemos que a captação, o controle de foco e a busca de acertos de enquadramento ficam todos ao cargo do técnico operador, ou mesmo do pesquisador como no caso da Video Box II.

A câmera está presente e, mais do que isso, há uma vontade clara do participante, ao aceitar o convite para o testemunho, de expressar sua opinião segundo o que entende ser o formato do experimento. Ao tentar um enquadramento preferencial no *frame* diante de si, ele admite e reconhece que atrás daquela lente há uma monitoração articulada de seu depoimento. Trata-se, em última instância, de uma videoentrevista com o pesquisador/entrevistador oculto. Cabe ainda salientar com relação ao *frame* e a “escolha” dada ao entrevistado, que uma vez que a cadeira, o microfone, toda a iluminação e a própria câmera são fixas, muito pouco de variação possível fica na mão dele. Isso pode ser evidenciado por qualquer um dos fotogramas que se observe dentre os quase duzentos registros realizados. A conclusão é que o formato de aplicação, em sua versão física, não é neutro. O máximo que conseguimos aferir da análise dos registros é que quanto maior a motivação, interesse e paixão demonstrada pelo tema, mais o indivíduo parece ignorar a presença da câmera e, assim, menor é seu efeito sobre ele¹⁸¹.

A ficção e a realidade na ótica da narrativa individual contextualizada

Quando partimos para uma análise do discurso testemunhal dos participantes das Videoentrevistas no contexto de sua captação e referendamos sua narrativa contra datas e fatos da época, ademais de algumas incongruências, fica evidenciado o discurso na primeira pessoa, não por efeito de uma narrativa eloquente, mas por um protagonismo assumido pelo entrevistado, que narra a releitura de sua experiência com as cores que quiser usar e com o tom de revisionismo que a distância temporal permite adotar.

¹⁸¹ O Anexo desta tese traz alguns dos depoimentos da Video Box I, transcritos em trabalho do OBCOM.

Nas experimentações com a Video Box, o formato fechado das perguntas e o pouco tempo de resposta minimizam esse fator de ficcionalização da narrativa, mas quando se permite um discurso mais livre, nas Videoentrevistas, com destaque para as de caráter referencial, em perguntas mais abertas, percebe-se também uma digressão com viés quase ficcional.

Para os efeitos de análise deste trabalho, um aprofundamento na questão dos limites de tal ficcionalidade, pautado por um viés antropológico, poderia indicar um caminho possível, porém demasiadamente diverso e transdisciplinar para os limites de uma tese. Nesta instância, vejo a evidência de um contexto onde se instaura a ficcionalização e admito que o fenômeno de releitura do passado de cada um existe no prisma do olhar presente, onde a participação do indivíduo neste ou naquele evento narrado muda segundo sua interpretação atualizada. Conclui-se que cabe seguir a recomendação de Coutinho e desconsiderar tal efeito, trabalhando com o presente como verdade relativa semelhante e tangível ao fato gerador da narrativa.

A disponibilização dos registros junto ao canal na *Web* possibilitou, contudo, uma avaliação mais detalhada da dramatização do discurso e do gestual revelador que o compõem. Caso as sondagens empíricas fossem elaboradas apenas em sua formatação tradicional, com a aplicação de questionários escritos as respostas possivelmente trariam, a seu modo, a mesma atualização revisionista do discurso que evidenciamos no registro audiovisual, mas sem uma caracterização tão completa e direta como no processo audiovisual. O testemunho escrito não sustenta a fruição discursiva de uma opinião de cunho emotivo e pessoal. É nessa ótica que a leitura antropológica apresenta-se como caminho de entendimento da veracidade de cada depoimento.

A escolha de um registro audiovisual na pesquisa científica, seja em sondagens pontuais ou em entrevistas mais elaborados, articuladas em torno de um projeto maior, como o realizado dentro do OBCOM, não deve ser excluyente de ações complementares, tradicionais porém eficazes, da percepção do indivíduo sobre um tema de interesse. Questionários, relatos autônomos, entrevistas presenciais com gravação apenas de áudio, e a clássica aplicação com caneta e bloco de anotações devem continuar presentes em toda a pesquisa que se diga multidisciplinar.

A transcrição do material

Os pesquisadores do Arquivo Miroel realizaram transcrições das Videoentrevistas e da Video Box em suas duas edições. Tal material mostrou-se importante no confronto de ideias e para que se identificasse trechos reveladores e de sustentação da opinião coletada, o que levou

a um entendimento amplo dos padrões de opinião sobre os temas de fundo, Censura e Liberdade de Expressão. Uma observação relevante deve ser feita considerando que, se por um lado a transcrição da captação oral facilita uma análise do conteúdo, por outro o que falamos em um discurso oral tem sua força nos elementos subjacentes. O tom de voz do indivíduo, suas pausas e hesitações, o gestual e o posicionamento do olhar em direção da câmera falam o que por vezes não ouvimos da boca do participante/entrevistado, nem tampouco conseguimos identificar na transcrição do vídeo. Há ainda a validação de eventuais informações e o entendimento contextualizado do porquê ocultar outras. Uma proposta de continuidade do trabalho passa a ser a busca desse quadro de verdade composto pela somatória de elementos que compõem sua narrativa.

A Web como ponto de convergência para os processos de registro

Esta tese, como resultado de Projeto de Pesquisa, considera a *Web* como destino preferencial dos vídeos editados, em um portal de pesquisa que apresenta documentos afins com os temas dos registros, sua transcrição, formatada ou não com hiperlinks e técnicas de segunda leitura. Na página, ou portal elaborado para tal divulgação, ferramentas complementares que facilitam a articulação e contato entre pesquisadores e de atualização periódica de informação e pesquisa devem manter ativo o interesse sobre o tema e pesquisas afins. A tecnologia de comunicação via *Web*, no entanto, com bandas largas mais capazes e velozes sugere a consideração do meio também para a efetiva realização do registro. A visão da grande teia virtual como caminho de convergência deve contemplar a outra mão de direção, uma via de acesso que atinge também potenciais depoentes em todos os lugares do planeta. A Video Box Virtual tem a intenção de atender a esses parâmetros.

Desenvolvimento da Pesquisa *in Progress*

A tese, enquanto descrição de processo, evidencia uma abordagem da pesquisa na atualidade, menos positivista e mais hermenêutica, em que as os novos meios de veiculação de informação e o novo ferramental tecnológico trazem contribuições importantes. O Processo retratado nesta tese evidencia que não deve existir uma metodologia rígida de caráter válido e único. As Ciências da Comunicação devem pautar-se pela experimentação. A característica de pesquisa *in progress* no desenvolvimento que norteou esta tese desde seu início, balizada pela curiosidade latente nas formas de representação e registro do pensamento individualizado, de livre fruição de discurso, mostrou-se uma estrutura viável e acolhedora de ações nascidas em

outras áreas de conhecimento, que tendem a convergir em momentos específicos da gestão projeto; e se complementam quando vistos de forma estanque em suas áreas distintas de origem.

A recorrência dos temas Censura e Liberdade de Expressão, ao longo das experiências e ações de grupos de pesquisa abrigados pelo Arquivo Miroel Silveira, justifica essa transdisciplinaridade servindo como pano de fundo para as diversas experimentações aqui empreendidas.

Esta tese, em sua essência, valoriza a busca da expressão sem qualquer censura, com a mais mitigada forma de captura possível, liberando a intencionalidade do registro, enquanto admitindo que a ficcionalidade narrativa é inata da natureza revisionista do ser humano. A verdade, para o entendimento deste pesquisador, se faz presente a cada revisitação de um tema, não importando, em termos antropológicos, a incongruência factual do resultado gravado. Tal instância da verdade e suas análises fazem parte de um outro trabalho que pode ou não se valer desta pesquisa.

Ao avaliar a criação de um processo para registros audiovisuais, bem como o sucesso do uso dessas ferramentas em uma pesquisa de cunho qualitativo em Ciências da Comunicação, fica evidente que as mídias não podem continuar apenas a ser objetos de uma pesquisa, mas devem, outrossim, atuar como meios para sua realização e, posteriormente, consolidação com a divulgação à comunidade que a abriga. Em um mundo globalizado e informatizado, com compartilhamento em tempo real de imagens, e o desafio que tal difusão representa a limites nacionais, seja cultural, religiosa ou socialmente, cabe ao pesquisador produzir seus próprios registros, gerar seu material de análise em um processo que deve considerar as trocas no ambiente difuso da Web e os efeitos dessas trocas sobre o progresso de qualquer pesquisa. A avaliação do projeto da tese em sua totalidade indica ainda que o processo de realização que leva à produção de uma pesquisa, também é meio de conhecimento e retroalimentação enquanto se dá seu desenvolvimento, em viés claro da aplicação das técnicas de melhoria contínua, que expandem os campos de ação da Ciências da comunicação a avanço técnico e acadêmico. Em resumo, em Ciências da Comunicação é preciso produzir e não apenas analisar o que está produzido.

Uma revisão dos produtos descritos nesta tese evidencia que a pesquisa científica em sua aplicação empírica e de cunho interacionista gera arquivos novos com a frequência de suas reavaliações. A cada volta da Roda de Deming novos materiais são colocados à frente dos pesquisadores para desenvolvimento, consolidação e descoberta de novas possibilidades de expansão do conhecimento.

Em termos práticos, a experimentação aqui desenvolvida e documentada tem servido de subsídio à produção de novas peças audiovisuais e documentais que se utilizam dos conceitos de condução de entrevistas e da possível mitigação da interferência da câmera para comunicar realidades ímpares de indivíduos de interesse.

Figura 122: Programa “Boas Histórias”. Registro do homem comum (entrevista com a Sra. Lúcia de Azevedo Gouveia)

A pesquisa aqui empreendida deve continuar em espaços colaborativos ligados ao OBCOM, em prosseguimento com os registros de cunho testemunhal, tanto em um formato que efetive a proposta de virtualização da pesquisa, como paradoxalmente, em registros presenciais aprimorados do uso da abordagem conversacional. Um exemplo de aplicação do estágio atual de entendimento da abordagem de Coutinho é o programa “Boas Histórias”¹⁸², de 2014. Nele, aplicam-se os preceitos do saudoso cineasta enquanto produz-se material com potencial de utilização acadêmico em pesquisa qualitativa.

Finalmente, em relação ao tema estruturante, Censura e Liberdade de Expressão, a conclusão que se chega em um viés de convite à continuidade da pesquisa é de que não é preciso apenas que se tenha Liberdade de Expressão, em todos os campos do conhecimento e em todos os foros de expressão sociocultural, mas que se alcance um estágio de plena liberdade de pesquisa e interpretação.

¹⁸² Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=mggSRfLGToQ> > Acesso em dezembro de 2014.

Referências: Bibliografia e Filmografia

Bibliografia

- AUGÉ, Marc. **Le nouvel espace-temps de l'antropologie**, in Dires les autres, Lausanne: Editions Payot, 1997
- BARTHES, Roland, **Retórica da Imagem - Communications**. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Ed. Difel, 1982.
- BOWER, Bruce. **Stone Age art gets animated**, in Science News. Washington, Estados Unidos Society for Science & the Public, junho de 2012.
- BUCCI, Eugenio. **Em torno da instância da imagem ao vivo** in MATRIZES Vol. 3, no. 1. P. 55-79. 2009.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz: O Drama Romântico no Cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.
- CASTELS, M. **A Sociedade em Rede**, São Paulo: Paz & Terra, 2000
- CASTELS, M. **Internet e a Sociedade em Rede**. Conferência inaugural do Programa de Doutorado em Sociedade da Informação e Conhecimento da Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona em outubro de 2000, 2001.
- CHANTLER, Paul; HARRIS, Sim. **Radiojornalismo**. São Paulo: Summus, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.
- COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. São Paulo: Globo, 2003.
- COSTA, Cristina. **Imagem e etnografia: a busca constante do outro**. Revista Comunicação e Educação. Ano XV - Edição n.1 - jan/abr 2010.
- COSTA, Cristina. **Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira**. São Paulo: Senac, 2002.
- COSTA, Cristina. **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.

COSTA, Cristina. **Ficção, Comunicação e Mídias**. São Paulo: Ed Senac, 2002.

DA VIÁ, Sarah Chucid. **Opinião pública: técnica de formação e problemas de controle**. São Paulo: Loyola, 1983.

DEMING, W. Edwards. **Out of the Crisis**. Estados Unidos: MIT PRESS, 2000.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'água, 1989.

FRANCE, Claudine de (Org.); FREIRE, Március (Trad.) **Do Filme Etnográfico à Antropologia Filmica**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

FREIRE, Paulo. **A Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz & Terra, 1995.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho** in Revista Psicologia USP, São Paulo, janeiro/março, 2009, 20(1), 125-138.

GINZBURG, C. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLEICK, James. **Caos: A criação de uma nova ciência**. Rio de Janeiro: Campus / Elsevier, 1989

GODOY, A. S. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. In ERA: Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, p. 57-63, 1995.

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.

GODARD, Jean-Luc. **L'Afrique vous parle de la fin et des moyens** in Cahiers du Cinema, França, No. 94. p. 19-22. Abril de 1959.

GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. **Relatório Científico Final: Projeto Temático a Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP**. São Paulo, 2009.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HIKIJ, Rose Satiko G. **Música e o Risco: Etnografia da Performance de Crianças e Jovens**. São Paulo: Fapesp, 2006.

IANNI, Octavio. **A Crise dos Paradigmas na Sociologia** in Revista Crítica de Ciências Sociais, no. 32. p. 195-215, Junho de 1991.

JOBIM E SOUZA, S. **Por uma Epistemologia da Imagem Técnica** in Pesquisas e Práticas Psicossociais 6(2), São João Del-Rei, agosto/dezembro de 2011.

JOHNSON, Steve. **De onde vem as boas ideias**. São Paulo: Ed. Zahar, 2011.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**. São Paulo: Ed. Zahar, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **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.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Saraiva, 1997

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Nova Teoria da Comunicação, V1: O Rosto e a Máquina**. São Paulo: Paulus, 2013.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Para entender a comunicação: contatos antecipados com a nova teoria**. São Paulo: Paulus, 2008.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. 8ª. Ed, São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MELO, Lídia. **Raul Soares: Um navio tatuado em nós**. São Paulo: Pioneira, 1995.

MONACO, J. **How to read a film: The art, technology, language, history and theory of film and media**, New York: Oxford University Press, 1977.

MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita: Repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, s/d.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao Texto Antropológico**. Mana, vol.14, no. 2, Rio de Janeiro, Outubro de 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **El filme etnográfico: autoria, autenticidad y recepción**. Revista Chilena de Antropología Visual, no. 15. pg. 103-125. Santiago: Agosto de 2010.

PEREZ, C. B. **Branca de Neve: a transposição de uma heroína da literatura para o cinema de animação**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2005.

PEREZ, C. B. **Magazine Annual Ilustrado: livreto da II Mostra de Artes da cidade de Barretos**. Barretos, São Paulo: Ed. da Prefeitura Municipal, 1982.

PEREZ, C. B. **Manifesto de Arte-Nativa** in Movimento Palavra, no. 4. p. 16-17. Santos, SP: outubro de 1983.

PEREZ, C. B. **Frente & Verso I**, Santos: Gráfica FACOS, 1983.

PEREZ, C. B. **Frente & Verso II**, Santos: Gráfica FACOS, 1984.

PETLEY, Julian, **Censoring the Word**. New York: Palgrave, 2008.

PIAULT, Marc H. **Antropología y Cine**. Madrid: Catedra, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RANCIÈRE, J. **Les Mots de l'histoire du cinema (Entretien)**, in: Cahiers du Cinéma: Novembro de 1995.

ROSENBLATT, Roger. **I Am Writing Blindly** in Revista Time, (Edição Latino Americana), v. 156, no. 19, pag. 64, 6 de nov. de 2000.

RUGGIERO, Amanda. **Jorge Caron: Uma Trajetória**. Dissertação de Mestrado na Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2006.

SHELLENBERG, T. R. **Arquivos Modernos: princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

SALLES, J. M. Prefácio. In C. Lins, **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo** (pp. 7-10). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: A Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

WACHTEL, Edward. **The first Picture show: cinematic aspects of cave art**. Leonardo no. 2. San Francisco 1993:140 in MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & Pós-cinemas. Campinas, SP, 1997. p. 14.

WINKIN, Yves. **A Nova Comunicação**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.** In: Objetivo subjetivo, Cinemais especial: documentário. Rio de Janeiro: Aeroplano. v. 36, p. 221-235. Out./Dez de 2003.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

À BOUT de souffle, Direção de Jean-Luc Goddard. França, 1960, DVD (90 min), son., p&b. Título no Brasil: Acossado.

À LA CONQUÊTE du pôle, Direção: George Melies 1912, (30 min.), mudo, p&b. Título no Brasil: A Conquista do Polo

ALMA de Heróis. Roteiro e direção: Cesar Bargo, 2012. DVD (35 min), son., color.

AS CANÇÕES, Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2011. DVD (90 min), color.

BRANCA de Neve e os Sete Anões, Direção: Walt Disney, EUA, 1937. DVD (83min), son., color.

CABIRIA. Direção: Giovanni Pastrone. Itália, 1914. 35mm (144min), Mudo, p&b.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. DVD (119 min), color.

CHANTAL. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (12 min), NTSC, DVD, son, color.

CHAPLIN, Direção: Richard Attenborough. Inglaterra, 1992. DVD (143 min.), son., color.

CONFERÊNCIA Nacional GLBT: Vídeo Oficial do Evento. DuBig Produções, Roteiro, Direção e Entrevistas: Cesar Bargo, 2008 (4 horas) NTSC, 2 DVDs, son, color.

CRIA Cuervos, Direção e Roteiro: Carlos Saura, Espanha, 1976. 35mm (107 min), son., color.

É DIA de feira. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (7 min), NTSC, DVD, color.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2002. DVD (110 min.), son., color.

ENCOURAÇADO Potenkin, União Soviética, 74 min., 1925, mudo, p&b.

ENTRE o Corpo e a Alma. Roteiro e direção: Cesar Bargo, 2011. DVD (35 min), son., color.

INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith. EUA, 1916. 35mm (163 min), Mudo, p&b.

LA Prima Angélica, Direção e Roteiro: Carlos Saura, Espanha, 1974. 35mm (107 min), son., color.

LATIN Kings, clipe para o cantor argentino Lucky Luciano. Roteiro: Cesar Bargo. Brasil, 2004. (4 min), son., color.

LIFE of an American Fireman, 1903, (6 min), p&b, mudo. Título no Brasil: A vida de um bombeiro

MEU Tempo é Hoje. Direção: Isabel Jaguaribe, Brasil, 2003, (85min), DVD, son., color.

MOI, um noir, França, 1958. DVD (73min), son., p&b. Título no Brasil: Eu, um negro.

NASCIMENTO de uma Nação. Direção: D. W. Griffith. EUA, 1915. 35 mm (135 min.), mudo, p&b.

O FIM da Arrogância. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (5 min), NTSC, DVD, son, color.

O PRINCÍPIO e o Fim. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2005. DVD (110 min.), son., color.

PARABOLIC People, Direção: Sandra Kogut. Brasil, 1991, (41 min), son., color.

PEIXE Grande, EUA, 2003. DVD (125min), color.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2004. DVD (85 min.), son., color.

PORTO da Perdição, clipe da banda Grito na Rua. Santos: Roteiro: Cesar Bargo. Produção: TV Mar, 2001. 1 fita de vídeo (5 min.), NTSC, BetaCam, son., color.

RAN. Direção: Akira Kurosawa. Japão, 1985. DVD (160 min.), son., color.

SÃO PAULO é que nem rapadura. São Paulo: JAMAC Produções, 2008. (12 min), NTSC, DVD, son, color.

TERRA em Transe, Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967. (111 min), color.

THE GREAT Train Robbery, 1903, (10 min), p&b, mudo. Título no Brasil: O Grande assalto ao trem.

TRIUMPH des villens. Direção: Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935. (114 min) Título no Brasil: O triunfo da vontade.

VIDA com Parkinson. Santos: Geleia Geral Filmes, Roteiro e Produção Executiva: Cesar Bargo, 2010 (18min), NTSC, DVD, son, color.

Apêndice: Video Box virtual - A apologia do Selfie

Apêndice: Video Box virtual - A apologia do *Selfie*

A realidade mediada é, em sua concepção, a janela da ficcionalidade. Por mais que criemos ambientes reservados, espaços confessionais com a ilusão de isolamento, o fato é que há a presença da câmera informada de uma forma ou de outra. Tal instigação a um discurso que atenda às demandas de um pesquisador se faz ainda mais alterado quanto mais se dá a noção da presença deste pesquisador do outro lado da câmera.

Tal percepção reforça o caráter do registro testemunhal que o define como distorcido frente a releitura feita de fatos e temas pelo depoente. A questão da ficcionalidade do discurso está mais próxima da reconstrução da memória do indivíduo durante sua narrativa do que das questões midiáticas que se impõe frente a esse registro. O momento de captação deve ser neutro de influências, isento de controle externo, de forma a possibilitar que se preserve a essência naturalista do discurso, ficcional em sua partida, porém real e oportuno quanto em sua instantaneidade. Entendo que é a criação de um instrumento de registro controlado, com regras e procedimentos definidos para autenticar a vontade individual de expressar opinião sobre qualquer tema, a ferramenta mais afeita a contemporaneidade do registro audiovisual.

A imparcialidade da imagem não existe nunca. Quadro, plano, cor ou sua ausência, áudio e todo o seu universo semântico visual refletem-se em um produto final com presença extrema. É, porém, justamente na miríade de combinações e variações possíveis que, paradoxalmente, reside a integridade do registro enquanto peça audiovisual.

O alcance possível da Vídeo Box virtual pode tornar a análise subsequente do discurso gravado uma atividade ainda mais representativa, já que dá ao pesquisador acesso a um discurso livre da mediação direta e validado pelo próprio depoente.

Em um aprimoramento possível, o participante pode enviar imagens estáticas (fotos, ilustrações) ou dinâmicas (pequenos vídeos, animações) que julgar complementares a sua resposta gravada. A ferramenta deve evoluir para a possibilidade de uma automanifestação temática ampla e difusa, onde o próprio respondente pode replicar sua fala em redes sociais e espaços virtuais afins.

Proposta de virtualização da Video Box

O entendimento que sobrevém das falhas e imperfeições da aplicação da Video Box física em experimentos de captação de registros audiovisuais sobre temas específicos, como a Censura ou a Liberdade de Expressão no caso desta tese, levou a elaboração de um projeto de aplicação dos conceitos da Video Box em uma solução virtualizada, que pode ser realizada na

forma de um *website* de pesquisa com interface audiovisual ou, em uma variação mais avançada, na forma de um aplicativo para *smartphones*.

Para os efeitos e intenção desta tese, a apresentação do modelo virtual proposto serve apenas como delineamento de um projeto que pode ser aperfeiçoado e efetivamente realizado em instâncias futuras.

Figura 123: Tela de entrada da Video Box Virtual (versão para a Web)

Objetivo Geral

Uma ferramenta de caráter audiovisual para suporte à pesquisa. Serve para coletar depoimentos testemunhais à distância sobre temas diversos de interesse do pesquisador ou grupo de pesquisa.

Objetivo Específico

Transferir o controle e a manipulação do ambiente de registro para o entrevistado / depoente. O registro gravado passa também, por um crivo avaliativo da pessoa que está dando o testemunho, ou expressando sua opinião sobre o tema em questão. Assim, livre da pressão da presença mediadora interveniente do pesquisador e livre das regras divergentes de aplicação até então utilizadas para mitigar o efeito-câmera, resta apenas no processo, a possível e inerente ficcionalização da narrativa do discurso, mitigada enquanto possível pela pré-configuração do tempo de registro.

Tela de Apresentação

Figura 124: Tela de introdução à Video Box Virtual (versão para a Web)

O Projeto Video Box Virtual prevê um mínimo número de cliques entre o início e o fim do processo de registro.

A tela de abertura conta com três abas, *Pesquisa*, *O que é a Video Box* e *Instruções de Uso*. A apresentação da tela de referência na parte superior esquerda da página serve também de indicativo ao que se propõe ser o experimento. A montagem e apresentação paralela com as abas em evidência tem ainda a intenção de possibilitar que o entrevistado / depoente vá direto para a pesquisa, enquanto podendo fazer uso da aba de instruções a qualquer momento durante o processo.

Figura 125: Tela de Instruções de Uso para a Video Box Virtual (versão para a Web)

A Video Box Virtual deve ter comandos básicos e simples com uma referência direta aos ajustes possíveis por meio de ícones de fácil interpretação. O projeto prevê ainda uma parte oculta, habilitada com senha para o pesquisador / aplicador onde as configurações do experimento são definidas. Tais configurações são:

- Ajuste do tempo designado para o registro
- Definição das perguntas ou temas a serem enviados para o registro
- Inclusão de dados técnicos validadores da pesquisa (associação a um grupo de pesquisa, instituição)
- Definição de e-mail para envio dos registros
- Alteração possível de texto de agradecimento
- Alteração possível de texto do termo de cessão de direitos de imagem e áudio.

Figura 126: Tela inicial de aplicação da pesquisa (versão para a Web)

Procedimento

Ao entrar na aba *Pesquisa* o participante fica diante das perguntas ou temas que se quer discutir. Nos experimentos aqui apresentados nas duas edições documentadas da Video Box em seu formato físico, o participante tinha diante de si uma série limitada, porém secreta de opções de pergunta, dispostas na forma de cartas viradas sobre um suporte dentro da cabine. A cada rodada de aplicação, contudo, uma carta a menos se fazia presente até que, por fim, restasse apenas uma carta e nenhuma opção. Daquele momento em diante, o processo seria recomeçado.

Aqui, para tentar reproduzir um controle sobre a escolha das perguntas, de forma análoga ao experimento real, a tela traz o número desejado de perguntas, mas todas ocultas até

que o participante faça a escolha, às escuras, da pergunta que quer responder. Ao escolher o tema, a pergunta é identificada, enquanto as demais permanecem ocultas.

Uma vez escolhida a pergunta, o aplicativo não permite que seja refeito o procedimento e que outra pergunta seja escolhida. Tal procedimento replica a intenção probabilística da pesquisa, evitando a escolha de uma pergunta aparentemente mais fácil sobre outras. Para evitar que as perguntas com numeração mais baixa (01, 02, 03) tenham prevalência sobre as que estão no meio ou parte inferior da tela, a cada envio a ordem das perguntas é alterada de forma aleatória, de maneira a eliminar a influência de sua localização na tela.

Figura 127: Exemplo de escolha na aplicação da pesquisa (versão para a Web)

A Gravação

Escolhida a pergunta, a nova tela prepara o participante para a captação do registro. Agora, ele tem condições de optar por um enquadramento de interesse, que pode ser o de um primeiro plano clássico, como o do exemplo na figura seguinte, ou mesmo um plano conjunto com qualquer elemento de espaço que este repute como interessante ou relevante para a mensagem visual. Não há regras ou requisitos mínimos de etiqueta, seja ela quanto a vestimenta, linguagem ou condução do registro.

Obviamente, condições mínimas de iluminação se fazem necessárias¹⁸³, bem como de volume de áudio. Ficam, no entanto, a critério do participante, o ajuste e as definições de qualidade de imagem que deseja impingir sobre o registro¹⁸⁴.

Figura 128: Processo de gravação do registro.

Ao clicar na tecla REC, iniciando a gravação, automaticamente um contador aparece no lado inferior esquerdo da tela mostrando ao participante o tempo de registro. A tela de configurações da aplicação da pesquisa permite definir se o contador será decrescente, indicando o tempo restante, ou ascendente até o limite de 5 minutos¹⁸⁵.

Caso o participante encerre seu registro antes do tempo limite, este pode interromper a gravação clicando na tecla STOP, que serve também para a interrupção no caso de insatisfação, erro, ou simples desejo de recomeçar ou, por qualquer outro motivo, abortar a gravação.

Terminada a gravação, o aplicativo dá ao participante a possibilidade de rever o registro recém-executado e, se houver intenção, refazê-lo quantas vezes este julgar necessário. A proposta de deixar o controle do registro na mão do participante se faz clara ao atribuir a ele o direito de refazer o registro. A real possibilidade de alterar o conteúdo de sua entrevista / depoimento é parte do processo de eliminação do efeito-câmera e de verdadeira confessionalidade da captação.

¹⁸³ Uma análise apriorística das possibilidades de aplicação, no entanto, deve considerar a possibilidade de uma gravação às escuras, onde houver a intenção de priorizar ao extremo o registro em áudio e não o vídeo.

¹⁸⁴ Como o registro é condicionado pela utilização de uma web câmera, ou pela câmera do smartphone, a qualidade do registro passa também pelas limitações tecnológicas de tais componentes.

¹⁸⁵ Existe a possibilidade de aumentar ou reduzir o tempo do registro, segundo interesse do aplicador.

Figura 129: Revisão da captação antes do envio.

Toda e qualquer verdade registrada será tida como verdade daquele momento do participante. Tal qual a coleta de um depoimento judicial, onde o depoente apenas assina o que considera fidedigno, aqui o participante do experimento apenas prossegue quando reconhecer como válido o registro realizado.

Uma vez satisfeito com o registro, o participante é direcionado a uma página onde reconhece tal satisfação e dá aquiescência ao processo através do preenchimento *online* de um termo de cessão dos direitos de imagem e áudio sobre o material enviado. A página de envio final deve trazer a possibilidade de compartilhamento em redes sociais do registro que acaba de ser produzido.

Figura 130: Página com termo de cessão de direitos de imagem e áudio.

Enviado o termo e o vídeo do registro, o aplicativo apresenta um agradecimento ao participante. Tal tela pode ainda remeter a um possível site do projeto de pesquisa ou a uma explicação de como tal registro será utilizado.

Figura 131: Página de agradecimento pela participação.

A evidente independência do processo de registro abre uma janela de oportunidade para análises sobre o gestual, escolhas de enquadramento e, até mesmo, construção do discurso oral do participante.

Todas as fases pós-evento Video Box, incluindo as transcrições dos registros para análise, podem ser mantidas também na versão virtual, com um leque maior de ambientações. A caixa onde entra o participante fica, metaforicamente, do tamanho do mundo.

O Website

O canal de divulgação para os registros é a *Web* em uma rede social do tipo YouTube, ou mesmo no Facebook ou Instagram. Entendo que seja recomendável a existência de uma página na *Web*, de caráter mais estático onde o projeto que faz uso da ferramenta é apresentado e os registros são localizados.

A página de apresentação específica dos vídeos pode utilizar um efeito de localização referencial, aos moldes da página One Drive da Microsoft¹⁸⁶ e seu aplicativo de localização de fotos e vídeos para o Windows Phone.

186

Figura 132: Exemplo de localização de imagem no One Drive.

Nesta página referencial na *Web* podem constar também avaliações estatísticas do projeto em questão, tais como o número de registros executados, a distribuição por tema ou pergunta, bem como levantamentos estatísticos de dados etários, regiões, gêneros ou qualquer outro parâmetro de análise de interesse predefinido pelo pesquisador ou grupo de pesquisa.

Um suporte adicional ao efetivo aplicativo de registro pode se dar na forma de dicas para um registro mais qualificado, em termos de som e iluminação, ou mesmo na forma de links para exemplos de materiais similares que inspirem o participante em sua experiência de captação de registro testemunhal

Comparação possível entre a Video Box real e a virtual

Os aspectos que geraram a proposta da virtualização da Video Box e sua utilização como ferramenta de suporte à pesquisa são também os que a definem como distinta das primeiras experimentações.

Em termos de uma abordagem comparativa lógica, temos os seguintes elementos diferenciais e validadores da proposta de virtualização:

Ambiente Viciado X Ambiente Livre

O ambiente de aplicação físico da Video Box em sua versão presencial tem uma característica contaminada pelo local de sua instalação. As duas versões de aplicação aqui apresentadas aconteceram em ambientes universitários qualificados em termos de formação de opinião. Por mais difícil que fosse, a Video Box deveria ocupar também espaços públicos de trânsito mais diversificado, tal qual a primeira amostra realizada no projeto de Videoentrevistas.

Outro elemento que compromete a amostragem é a falta de possibilidades de troca de enquadramento para o registro. O pouco espaço físico deixado para o depoente quase elimina a

possibilidade de entender a escolha de enquadramento como afirmativa de discurso. No Ceará, durante a segunda edição da Video Box, a opção de um dos participantes em levar um violão para dentro da cabine¹⁸⁷, mostrou que pode haver ganho na liberdade de escolha de enquadramento, quando esta é possível.

A Video Box virtual permite a escolha ampla de participantes, que poderiam receber um link via e-mail para participação onde quer que eles estejam no país, ou até mesmo fora dele. O requisito mínimo é o acesso a uma *Web Cam*. Para o caso do interesse de registro de uma audiência sem acesso facilitado a tal recurso eletrônico, tal qual uma urna eleitoral, pode-se configurar um laptop de pesquisa, apto à realização do registro em incursões do pesquisador dentro do universo de interesse¹⁸⁸.

Ilusão de Controle X Controle Real

Como expresso nas conclusões desta tese, as duas experimentações com a Video Box apenas sugerem um pretense controle do processo por parte do participante. Cabe a ele algumas escolhas e o isolamento frágil do ambiente de registro.

No caso da versão virtual, o controle é dado em sua totalidade ao participante que pode, não apenas escolher enquadramento e ajustes de volume e qualidade de imagem, como até mesmo optar pelo registro sem imagem, ou o registro ambientado em espaço aberto ou de interesse e relevância para quem o realiza. Abre-se um leque de interpretações da intencionalidade do registro que seriam inimagináveis na versão física da Video Box.

Captação Única X Repetibilidade

A experiência do registro presencial, com suas restrições de tempo de aplicação e adaptação ao local, na maioria dos casos impede a repetição do registro. Em alguns poucos casos, derivados de falha de equipamento, desejo de desistência do participante, ou mesmo tensão extrema e dificuldade de articulação durante o registro, permitiu-se a repetição. Os resultados finais, dessa forma, não passam por uma validação do participante, que pode não gostar do que disse, não concordar plenamente com a forma como se expressou e, no entanto, uma vez que foi dado consentimento para uso de sua voz e imagem, nada pode fazer para retificar seu registro. Em muitos casos, gera-se uma injustiça na aplicação do experimento.

¹⁸⁷ O repentista Zé Maria de Fortaleza, aqui oportunamente citado.

¹⁸⁸ A aplicação nesses moldes subentende, é claro, uma série de procedimentos, aqui não desenvolvidos por estarem à margem das intenções desta tese para propiciar a necessária confessionalidade proposta pelo experimento e propiciada pela sua virtualização.

A Video Box virtual permite que o participante refaça seu registro tantas vezes quantas julgar necessário antes de firmar o direito de cessão de áudio e vídeo e do efetivo envio do registro para o pesquisador. Desfaz-se a injustiça da captação e do registro assoberbado e, na eliminação da pressão de tempo e local, possibilita-se um registro mais qualificado em termos de opinião.

Pode-se argumentar que o registro refeito demasiadas vezes se reveste de uma falta de naturalidade ou pode refletir um discurso pensado, que não representaria a verdade do indivíduo participante. Admitida a ficcionalidade inata do discurso mediado, como aqui já afirmado, não importa para a pesquisa o quanto o discurso foi ensaiado, mas sim seu conteúdo validado por quem o cria. Se essa é a realidade do participante, não cabe ao pesquisador desafiar. No muito, cabe a ele evidenciar incongruências de discurso que se mostrem de interesse para a pesquisa e, tal qual qualquer outra pesquisa qualitativa, descartar resultados que se mostrem fora da curva de relevância.

Isolamento confessional ilusório X Isolamento opcional real

A presença de um entorno real, com pessoas a uma distância incomodamente próxima está sempre na razão do participante. De fato, a Video Box em sua forma presencial, apenas gera a ilusão de confinamento, já que suas frágeis paredes de madeira pouco retêm dos sons ali produzidos. O que ela tem de espetacularização é proporcional ao que deixa de proporcionar de efetiva condição de isolamento para um depoimento pleno, sem ouvidos atentos, e com a certeza de confessionalidade. Sempre existe, entendo, o paradoxo de um depoimento confessional que se pretende revelar a todos quando de sua divulgação. Há, no entanto, o efeito intimidador de depoimento feito público diante de todos, em oposição ao que pode ser pensado, refletido, e refeito a exaustão em um ambiente escolhido pelo participante, seja ele a céu aberto, em ambiente privado, neutro ou intencionalmente carregado de elementos visuais significativos.

Alcance limitado em um determinado Time Frame X Alcance ilimitado

Dentro de um espectro de instalação limitado, com capacidade de registro também condicionada pela possibilidade de um plano de utilização da estrutura física em um ponto de captação com horário e prazos pré-definidos, a Video Box tem um limitador claro de captação e também um gargalo na edição de todo o material captado para veiculação em uma página ou canal de rede social (YouTube, no caso das primeiras experimentações da Video Box).

A utilização da Video Box como ferramenta virtual, não apenas expande o universo de amostragem, como também elimina a necessidade de uma edição prévia, uma vez que os vídeos

recebidos já vêm com um formato definido e alinhados em termos de conteúdo. Resta ao pesquisador organizar o canal de divulgação a partir dos dados recebidos na ficha de cessão de direitos enviada pelos participantes, classificando-os segundo critérios particulares de análise para cada tipo de pesquisa.

Sobretudo, a Video Box virtual permite a internacionalização da pesquisa audiovisual e a troca de análises e opiniões registradas em um processo de clara globalização da experiência de coleta de opiniões online.

Equipe presencial X Equipe à Distância

A execução do experimento Video Box em suas duas edições contou com uma equipe qualificada e, na medida do possível, enxuta para aplicação, divulgação e edição dos resultados em um momento pós-evento. O processo necessita diversas pessoas: operador de câmera, captador de respondentes, suporte na instrução da operação, tabulador, editor, sem contar com o gestor do site ou rede social de destino.

Já a versão virtual dispensa toda a equipe de operação e aplicação com tabulação automatizada e edição transferida para o respondente. Resta, além do pesquisador, a função de gestor de rede sociais, que em muitos dos casos pode ser desempenhada pelo próprio pesquisador.

Custos de implantação altos X Implantação Virtual

Os custos de implantação da Vídeo Box física são relativamente altos. Se considerarmos um operador de câmera terceirizado, bem como o aluguel de uma cabine de tradução e sua efetiva adequação ao uso, com forração montagem e customização temática, iluminação, equipamento para captação de áudio, material de registro, e demais materiais de suporte, o investimento para o experimento pode chegar a R\$ 1800,00 para um dia de evento.

A implantação virtual tem um custo estimado de partida bem mais alto¹⁸⁹, mas um custo de manutenção baixíssimo, o que faz dela uma ferramenta de rápida expansão e ROI¹⁹⁰ convidativo em termos de investimento em inovação.

¹⁸⁹ A criação de um Web Site com as funcionalidades desejadas, aqui descritas pode custar até R\$ 20 mil. A versão de app para smartphone pode ter custo ainda superior.

¹⁹⁰ ROI: Retorno sobre Investimento. Em inglês *Return On Investment*.

Anexo 1: Videoentrevistas

(Transcrições dos registros no Parque Ibirapuera)

Adolfo Gouveia**PROFISSÃO:** Motorista e Produtor**IDADE** 50 anos**NACIONALIDADE:** brasileiro**LOCAL:** Parque do Ibirapuera, São Paulo - SP**DATA:** 16/04/2010 **Palavras-Chave:** Fumar – Autoridade – Intimidade (íntimo) – Traje – Televisão**O QUE É A CENSURA PARA VOCÊ?**

Censura pra mim significa assim quando... todo mundo acha que alguma coisa pode ser feita mas ela é bloqueada, não se faz., é proibido. Uma coisa que sempre foi feita e agora, de repente, acaba, entendeu? Então, virou censura. Censura é uma coisa proibida, é uma coisa que não pode ir para o ar, não pode ser comentado, entendeu? Assim, publicamente, entendeu?

QUEM VOCÊ ACHA QUE É RESPONSÁVEL PELA CENSURA?

Sempre tem uma pessoa responsável, depende muito do motivo e do que se está sendo censurado, entendeu? Se for em relação ao carro, tem a ver com a parte, o órgão que responde pros veículos. Se for assim, que nem a gente está aqui no parque, então é.... aqui eu não posso fumar, então vai ter uma censura, vai ter ali um... uma plaquinha indicando que eu não posso, entendeu? Ou algo do tipo, entendeu? Mas alguém pois isso, alguém plantou essa... tem o nome de alguém, entendeu? Por traz, porque se antes não teve, hoje é proibido.

E A PROIBIÇÃO NO CASO DE QUEM FUMA?

Assim, não. Porque se fosse uma proibição mesmo... proibição... e se você olhar para todos os lados, você não pode fumar em lugar nenhum, entendeu? Tem que ser obedecido. O que é uma lei, porque uma censura, na minha opinião é uma lei, entendeu? Não é um simples anuncio que alguém: "ah, eu não quero que você pare o carro aqui". Você não para. Eu paro, entendeu? Dependendo se eu vou ficar no carro, eu paro. Então, ninguém vai me proibir, entendeu? Ou se eu quiser acender um cigarro num lugar proibido, e é um lugar público, vai ter alguém fiscalizando esse... essa coisa e não vai deixar, entendeu? Que pela lógica é a pessoa ter que ter consciência que se o negócio é censurado é porque não pode, entendeu? Ela tem que ser....

VOCÊ JÁ CENSUROU ALGUMA COISA NA SUA CASA?

Às vezes sempre acontece, né, de você não querer que façam uma coisa que de repente poderia fazer que não é o fim do mundo, entendeu? Tem coisas que é impossível e tem coisas que você pode dar a volta por cima mas de repente você, como uma autoridade dentro de casa, sabe que é uma coisa que você não gosta que faz, então, não vai deixar fazer nunca para que não vire rotina depois no futuro.

[Dá um exemplo]

Ah, sei lá. Tipo fumar dentro da minha casa. Eu fumo mas não gosto de fumar dentro da minha casa, entendeu? É, por exemplo, andar em trajes "a la vontè" num horário que eu não concorde...

Porque é assim, se... dependendo do horário, não é né? Conveniente que uma pessoa né? Fique à vontade dentro de casa porque para ele... se ele for ficar, ele tem que ficar tudo trancado lá dentro, porque é uma coisa íntima de cada um, entendeu? Esse tipo de coisa não pode acontecer. Você abre janela... é porque lembra... um sol quente desse né? Quase todos os dias você tem que acordar e respirar o ar de fora e tal e sair de cueca pro lado de fora, é, tem vizinhos e um monte de coisa. E isso daí pra mim, eu sou totalmente radicalmente contra, entendeu? Eu acho que a pessoa pode... se me ver, o meu vizinho me ver eu assim, ele tranquilamente ele pode chegar em mim e chamar minha atenção. Isso daí é uma forma de censurar alguém, entendeu? Não, eu não quero que você faça isso porque eu tenho minha família aqui do lado, entendeu? E não é um traje decente pro momento.

Ah, sei lá, por exemplo... ó, eu estou dirigindo, para mim, é normal se eu tiver que fazer um caminho pra mim chegar o quanto antes em um lugar, eu vou fazer, entendeu? E se eu for proibido, por exemplo, eu acho errado esses negócios desses radares daqui que eles por aqui de montão na rua que, tem um fundamento, que é arrecadar dinheiro e não educar o povo entendeu? Porque isso aí não educa ninguém. A intenção deles é só prejudicar os outros, então o que que a gente faz? A gente corre que nem maluco, quando chega no radar para, entendeu? para não ser autuado e continua. Eu sou contra essas coisas sabe? De querer proibir... eu tenho meu carro eles querem me proibir eu de trabalhar com o meu carro... não é assim, ninguém pode se apossar de algo que te pertence, entendeu? É seu, é seu. Ou então: quem manda é você, entendeu? Aí, hoje em dia, no nosso mundo, quem manda nas coisas da gente é os outros, né? Não é a gente mais, entendeu? Eles podem fazer qualquer coisa com a gente que a lei ainda protege ainda. Que é errado, tem muita coisa aí que eu...

E SOBRE O CASO DO LIVRO DO ROBERTO CARLOS, O QUE VOCÊ ACHA?

Porque que alguém fez no lugar dele, né? Não é isso? Alguém fez no lugar dele. Então eu acho que ele está no direito dele, que jamais ele iria colocar... ninguém pode colocar algo usando a imagem de outro, entendeu? Vai utilizar ou a imagem ou nome, se a pessoa não concorda, é um particular... eu acho que ele está dentro do direito dele, eu acho que ele tem que mandar censurar mesmo e tirar.

SEMPRE TEM QUE TER CENSURA EM UMA SOCIEDADE?

Tem que haver, tem que haver. Com certeza. Muita censura. Coisas que não deve ser feito a gente tem que boicotar, entendeu? É, cortar árvore... tem um monte de coisa que neguinho chega e acha que ele é dono, e vai chegando e vai fazendo. E não é assim, não. Tem que existir o limite para tudo. Para tudo tem seu limite.

QUEM CENSURARIA? O GOVERNO?

Não, não... Assim, uma parte é eles, bom outras pode ser a gente mesmo particular. Se eu ver alguma coisa que eu não concordo, eu vou intervir, entendeu? Vou intervir com certeza. Eu não vou nem procurar saber as vezes até por uma pessoa está correta, eu estar defendendo uma pessoa que está errada, mas aí não... você tem que intervir. É por isso que acontece muita coisa de ruim no nosso dia de hoje, porque a pessoa escuta, vê e não faz nada, entendeu? Tem que ser censurado certas coisas. Um cara passa ali né? Perto de uma moça aqui e ele vem vindo e "chiii", passa a mão na menina. Você acha que isso é certo? Não, não é. Óbvio que isso daí dá até cadeia e um monte de coisa... até "coro" na rua. Então são coisas que o cara não deve nem passar pela cabeça dele, mas tem uns idiotas que fazem, né?

Aonde mais falta censura? Eu acho assim, eu acho que onde mais falta censura é as coisas que a gente vê pela rua, que são coisas que eles deixam acontecer, entendeu? A televisão, entendeu? Que educa e deseduca, entendeu? Diz e desdiz as coisas. Passa coisas que é sem cabimento, entendeu? Não adianta você pagar um negócio e ter o direito... aí você vai ter que trancar seu filho num canto porque ele pode muito bem levantar de noite, ir lá e ligar a televisão, e você estar dormindo, e ele começar a ver umas coisas que ainda não está numa época da fase da vida dele, né? entendeu?

QUAL É O LIMITE ENTRE CENSURA E LIBERDADE DE EXPRESSÃO?

Olha, depende muito do acontecido né? Porque, por exemplo, se eu, se eu tiver que fazer alguma coisa... um almoço pra mim, eu já tenho imaginação antes de eu começar a misturar as coisas e eu já sei como é ele vai ficar, o que que eu vou querer, aí vem uma outra pessoa fala: "não, eu não quero que você faça isso, entendeu? Que eu não gosto" Não, aí eu já não gosto entendeu? Ninguém pode intervir em alguma coisa. Não quer, não quer, entendeu? Está ali, ninguém pode invadir seu espaço, entendeu? De jeito nenhum. Você tem todos os direitos de pensar e de analisar e querer as coisas e saber o que é certo e o que é errado, porque isso daí a gente já nasce desde pequeninho aprendendo, né? Desde bebezinho e tal a gente já é orientado para isso. Aí depois uns desanda. Essas regras eu acho que vem do próprio mundo nosso, né? A nossa própria natureza porque ninguém inventou isso. A pessoa nasce, cresce, começa a pensar, entendeu? A descobrir as coisas, aprende a falar e aí começa a descobrir com a vida mesmo o que é certo de fazer e o que não e cada um tem a obrigação de escolher o lado certo. É obrigação. Vai para o lado errado, é punido. Sem conversa.

Elisa Ferreira

PROFISSÃO: Cineasta e Fotógrafa

IDADE 42 anos

NACIONALIDADE: portuguesa

LOCAL: Parque do Ibirapuera, São Paulo - SP

DATA: 16/04/2010

Palavras-Chave: Portugal, Estado, Salazar, Imigração, Preconceito, Liberdade, Limites.

O QUE É A CENSURA PARA VOCÊ?

Bom, a censura é você negar às pessoas, negar às coisas de poderem ter acesso à. É você poder ter um monte de arquétipos e de estereótipos numa sociedade que são... podem ou não ser censuráveis.

VOCÊ JÁ TEVE EXPERIÊNCIA COM A CENSURA?

Eu, felizmente, acho que não tenho. Eu morei na França 18 anos e eu tenho um aspecto, sou morena, tenho um aspecto mouro. E eu era de alguma forma censurada na escola por ser diferente. As crianças achavam que eu era árabe e na França os árabes são vistos de uma forma muito má, né? Então tinham coisas que eu não tinha acesso. Eles me perguntavam pela minha carta de identificação, que vocês chamam aqui de RG, para eu poder entrar, por exemplo, numa biblioteca, porque era uma escola de padrão alto nível. Então eu me sentia censurada porque, afinal de contas, eu não sou nem árabe, não tenho nada contra, aliás, acho que nesse mundo... acho que cabe todo mundo, mas eu era censurada por isso e o meu apelido era "árabe", que na verdade era pejorativo.

E ainda que uma pergunta não se responda com outra pergunta, será que a censura não é uma prima-irmã do preconceito? Essa é minha dúvida. Qual é o limite que tem entre a censura e o preconceito? É, pode até ser que o preconceito esteja inserido obviamente dentro da parte de censura de um Estado. Se eu for por aí, porque é muito tênue, mas em termos de censura, e eu sendo estrangeira, eu já me senti censurada. Eu sou formada em psicologia e quando eu cheguei aqui há 2 anos atrás, eu fui para a Polícia Federal, por exemplo, com todas as leis e eu não podia entrar nesse país, ou melhor, tinha um tempo restrito de entrada nesse país. E eu me sentia censurada porque, afinal de contas, o Brasil quer o quê? Quer gente que traga uma "asset", como diriam os americanos, ao país, ou quer gente sem educação que não possa trazer. Essa é a minha grande questão enquanto ser humano. E na verdade a Polícia Federal me falou "é assim" sem resposta, sem nada. É assim. O que é assim? Então, aí eu senti a censura dentro de uma sociedade e de um país que eu sou apaixonada.

Então eu acho o seguinte: eu, como sou de fora e um país que me acolheu, não é uma questão de falar mal, é uma questão como Isabel Allende fala: "ou a pessoa se manifesta para as coisas melhorarem ou a pessoa vira uma ovelha". E eu não sou uma ovelha. E têm algumas dificuldades, a minha sorte é que eu falo mais ou menos bem o "brasileiro", porque pra mim, o Estado brasileiro também deveria instituir o "brasileiro" como idioma e não aquela coisa de o "português do Brasil", aí o brasileiro parece que se sente inferiorizado em relação ao "português de Portugal". Eu acho é que o Estado deveria fazer alguma coisa em prol disso, mas o estado censura os próprios brasileiros.

Quantos anos você tem? [48]

Eu tenho 42.

Então, como estava falando, eu como estrangeira em vosso país, acho que o próprio Estado censura vocês. No paralelo, alguém pode perguntar "tá bom, mas você não está a tempo suficiente, porque são 2 anos, né? Mas como eu sou de fora e sou de uma outra cultura e já vivi em 4 países, eu consigo ter uma outra percepção, se é certo ou errado eu não sei. Mas por exemplo: vocês são obrigados a votar enquanto dizem que o voto é livre. Não, ele não é livre. Porque se você não votar, você vai ser de alguma forma castigado com o fato de você ter de justificar onde você estava. Espera, isso não é liberdade. Além disso, os líderes de um país, não é na censura que eles conseguem os votos, na minha opinião, de uma simples pessoa, de uma simples "cidadã do mundo".

Nos meios de comunicação eu tenho percebido. Também nas revistas, na parte criativa, vocês têm muita censura do Estado. É como se fosse um guião: vocês são livres mas não são livres.

Aí alguém pode perguntar assim: "em Portugal não é assim?". Não, não é assim. Foi assim no tempo do Salazar, por isso que a gente é um país "desse tamanho" e temos uma taxa de analfabetos muito grande em relação ao nosso país, porque é óbvio que Salazar não queria que as pessoas soubessem ler. Porque ler implica conhecimento e conhecimento implica as pessoas pensarem com a própria cabeça e eu acho que isso de alguma forma acontece aqui. As pessoas... o Estado... ele canaliza. Então eu sinto uma espécie de medo no ar do que tá certo e do que tá errado.

E, se a liberdade em termos de conceito, já não existe, aqui eu me sinto menos livre em algumas coisas do que no meu próprio país. Então a censura será positiva ou negativa? Nossa, essa é uma boa questão, né? Mas assim, a primeira coisa que me vem na cabeça é quem sou eu para poder responder uma questão tão profunda. Mas na verdade, eu acho o seguinte: não pode, senão vira uma sociedade caótica. Se não houver limites, a sociedade fica caótica, quer dizer, cada um faz o que quer. E não pode. Tem que haver uma certa ordem, o que eu acho é que ordem e livre arbítrio podem ser conduzidos de uma forma sem serem censuráveis. Aí de repente, quem estiver ouvindo, vai falar assim: "tudo bem, mas isso é só trocar 6 por meia-dúzia", como a gente fala em Portugal, né? Não, na verdade não. Porque pode haver limites sem existir censura. Pode haver Liberdade de Expressão sem que isso seja aniquilado no sentido.

Até pouco tempo, atrevo-me a dizer, sem grande conhecimento, mas em todo lugar do mundo os grafiteiros eram bandidos. Hoje são artistas. Na verdade, eles já eram artistas quando eram considerados bandidos. Caralho, meu. Ai, desculpa. (Risos) [não pode falar caralho [risos]]

É POSSÍVEL EXISTIR UMA SOCIEDADE SEM CENSURA?

Não. Ela tem que existir. Se eu nascesse na Idade Média eu era Joana d'Arc com certeza né? Mas ela tem que existir. Quando tudo sempre é levado ao limite, e quando cai no poder, o ser humano...e ficaríamos horas aqui falando... a melhor forma seria deixar as pessoas terem liberdade inteira de expressão e depois dividir por dois. É porque o ser humano que faz as leis ele tem tantos erros quanto nós, "vulgo" cidadão, né? Então, é um poder que ele adquire sem ter esse poder, você entende? E isso nos leva pra metafísica. Então, ó, "ferrou". É um mal necessário. Eu, voltando a me repetir, não sendo daqui, às vezes... eu falando com amigas e falando de sexualidade... eu tenho uma filha de 8 anos... e eu não falo tudo pra minha filha, mas falo tudo em outras palavras. Então, eu acho que não é aquilo que você diz. É aquilo como você diz. Quem sabe se a censura não fosse do jeito que é, mas fosse indo com jeito, não sei se eu me faço entender... quem sabe se eu guiasse ao invés de censurar, eu pudesse levar a pessoa a fazer, eu "Estado", aquilo que ela quisesse.

Se eu te puser...uma arma não.... Mas se eu te der um chute pra você fazer alguma coisa, você faz? Não faz. Mas se eu falar assim: "então, você não faria isso pra mim?" Você faz. Porque o ser humano, ele precisa exatamente de se sentir acarinhado e você vê que quando ele não é acarinhado, ele se revolta, né? E não faz as coisas. Então quando eu falo assim: "o Estado poderia censurar de uma forma que não parecesse censura", será que eu tô me fazendo entender? (Risos)
[Acho melhor parar porque tá piorando]

(Risos) Obrigado e desculpa pelo palavrão.

Gilmario do Nascimento**PROFISSÃO:** Personal Trainer**IDADE:** 49 anos**NACIONALIDADE:** Brasileira**LOCAL:** Parque do Ibirapuera, São Paulo - SP**DATA:** 16/04/2010 **Palavras-Chave:** Intimidade, Sexualidade, Filhos Adolescentes, Educação.**O QUE É A CENSURA PARA VOCÊ?**

Bom, censura pra mim, são coisas que são proibidas pra ser divulgadas. No meu entendimento, o que eu entendo de censura é uma proibição de determinadas... Assunto, imagem. Bom, divulgar... Imagens que possam afetar a moral, a índole de determinadas pessoas, ou algum ato seu, ou filmaram você e não é de sua permissão estar divulgando, né? A sua intimidade, né? Nesse aspecto, eu acho que é a censura.

A CENSURA É UMA COISA BOA OU RUIM?

Bom, que nem diria um professor meu, depende. Depende do quanto isso vai te afetar ou não, você entendeu? Pra mim, não afeta em nada. Não, acho que não deve ter censura, né? Que nós estamos num país livre... Acho que a gente tem que se expressar, cada um tem um livre arbítrio de pensar e achar o que bem entende pra sua vida e acho que não devemos censurar. Para pessoas de vida pública, acham que não deve ser divulgada a imagem dela na sua intimidade. Acho que depende de que intimidade a gente tá falando, você entendeu? O quanto tá afetando a nossa intimidade. Para estarem divulgando as nossas imagens. Eu, nesse sentido, sou, na minha intimidade, bastante reservado, né? Não vou fazer coisas que possam denegrir a minha imagem, a dos meus familiares, né? Ou mesmo trabalhando no dia-a-dia com alunos, já não são poucos, eu preservo o momento ali, não crio nenhum constrangimento pra ambos... Eu não vejo nesse sentido aí em proibir nada.

VOCÊ CENSURARIA ALGUMA COISA?

Não digo censurar, mas eu tento passar aos meus alunos alguns hábitos que eu acho como saudáveis, né? Não vou falar pro cara: “não fume. Não beba”, você entendeu? Eu acho que, se levar, levar informação pra ele: “olha, isso pode te deixar assim-assado em função do seu treinamento, em função do seu objetivo, vai lhe afetar.” Não é uma censura. O cara tem um livre arbítrio de continuar ou não. Eu tenho alunos que fumam, fumam, bebem e fazem atividade física pra... Por quê? Porque isso dá prazer a ele. Eu não vou tirar esse prazer dele, mas se tiver afetando no treinamento, eu vou mostrar por a+b pra ele que o ato dele tá fumando, ou bebendo, vai afetar na performance dele.

É meio constrangedor você tá vendo um programa... Eu sou pai, né? Eu tenho filhos, adolescentes, no caso, 16 e 20 anos. Já me senti constrangido na presença deles de ter passando um filme com cenas meio obscenas, né? Mas, isso é, então meus filhos falam: “pai, relaxa, você acha que eu não conheço, não vi”, entendeu? Então, o lado de ter uma censura 12, 14, 16 anos nas novelas eu acho que, no passar do tempo, to dando uma coisa natural, as novelas em si tão passando imagens de sensuais, crianças, participando de novelas. Então, acho meio ridículo você censurar uma criança, uma novela de 12 anos se na novela tem uma criança de 12 anos, 13 anos participando. Então, hoje eu já não me sinto tão constrangido como no passado, por estar convivendo com mais adolescente,

com os meus filhos, eu vejo hoje que a televisão, na TV hoje, os programas estão abordando mais esse lado da sensualidade, a sexualidade, que é uma coisa que mais constrange as pessoas.

QUAL SERIA A MELHOR FORMA DE CENSURA?

Não ter censura. Eu ainda sou favorável a não ter censura. Ai nós vamos cair naquela da lei, né? O que pode e o que não pode ser feito. O que é permitido e que não é, o seu direito de ir e vir, né? É meio complexo, pensando nesse sentido.

E O GAROTO QUE QUIS INTERROMPER A ENTREVISTA, NÃO TINHA O DIREITO DE SE EXPRESSAR?

Tem o direito de expressar, mas ele foi inconveniente e mal educado. Sabe que estamos numa entrevista, né? E que ele não deveria estar interferindo, não é uma censura, é pelo lado da educação. Eu se estivesse no lugar dele, passaria, ficaria quieto, não faria um comentário alto pra ser ouvido e incomodar ou atrapalhar a imagem, né? Falar sobre censura é muito complexo, né? Eu acho que... Que não devemos censurar nada, mas acho que a gente deve ser prudente naquilo que a gente faz no dia-a-dia. É complicado, mas eu ainda vejo como lado de educação, e educação vem de berço, vem de casa.

Anexo 2: Videoentrevistas (Transcrições dos registros em Santos)

Videoentrevista referencial 01: José Alberto Sarquis

Eu cheguei no Brasil em 1978, final de 1977, início de 1978 e uma coisa curiosa é que já ouvi, muitas vezes, quando as pessoas sabem que eu sou de lá, uma frase do tipo: “Pô, o argentino sim que é politizado. Ele briga por seus direitos”. Eu acho que é verdade, de certa forma, mas o que eu acho do meu país é que, mais do que um país com o povo politizado, é um povo dividido. É uma divisão irreconciliável e vem desde o início da nossa nacionalidade. Um início que teve uma dicotomia que era civilização ou barbárie. Civilização, que os intelectuais da época tinham como a civilização europeia, contrário, ao que seria a Barbárie, que a Barbárie para eles era o gaucho e o índio. E ao longo de toda a nossa história, sempre teve esses enfrentamentos irreconciliáveis e o último que ainda dura é o Peronismo e Anti-Peronismo. Eu, saindo da minha adolescência, acabei por estar em contato com gente que já estava militando, acabei também tomando alguma consciência política.

Civilização era o europeu, a civilização europeia, e o que era da terra, para eles era Barbárie. Então sempre houve essa divisão, que na verdade se resume ao que acontece em quase todos os lugares; a divisão entre os que têm muito e os que não têm nada. Acaba sendo isso. Então, ao longo dos anos, eu acabei tomando partido sobretudo na época em que, saindo da minha adolescência, comecei a pensar e a entrar em contato com gente que estava já militando e, como em diversas épocas da nossa história, a gente está sofrendo uma das diversas ditaduras, era na época do general Juan Carlos Onganía, foi aí que eu comecei muito timidamente e com mais presença minha e mais força já quando o Perón voltou do exílio em 1972, aí eu já estava militando. E a militância era dentro de um pequeno grupo do que era chamado Peronismo Revolucionário, uma ala da esquerda do Peronismo, já que o Peronismo, que não é um partido, é um movimento, aglutina de uma forma que parece ser estranha, difícil de entender, todas as tendências. Tem desde extrema esquerda até fascismo, tudo dentro de um movimento que se mantinha unido até certo ponto só pela capacidade de manobra do Perón. Eu acabei tendo que vir para aqui quando, depois de o Perón morrer, a Isabelita ficou no lugar dele na presidência, e logo depois foi a derrocada, a derrubada pelo golpe militar mais violento, mais “cruel” que nós já tivemos na história do país. Essa ditadura começou em 76 e, no final de 77, início de 78, eu acabei vindo para aqui.

QUEM ESTAVA NO PODER ERA O VIDELA?

É. Era o Videla. Todos foram, mas ele talvez tenha sido, emblematicamente, o mais... a figura do ditador assassino. E talvez, como a maioria sabe, nessa época, os sequestros, as desapareções... para se ter uma ideia, se agora a Argentina tem em torno de 40 milhões de habitantes, na época era 30, 30 e poucos milhões. Calcula-se que há 30 mil desaparecidos. Então, em porção, é uma quantidade absurdamente grande. Dificilmente, alguém nessa época poderia dizer que não conhecia algum familiar, algum amigo, algum colega de trabalho, ou alguém da rua, da quadra que não tivesse desaparecido.

COMO É FEITA A CENSURA AOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO?

A ditadura que era levada adiante pelas Forças Armadas, na verdade, não foi feita... esse golpe militar não foi feito só pelos militares. Sempre se diz que, quando chega num ponto de um governo popular, que pelo menos pretende levar à frente algumas mudanças que ajude as classes menos favorecidas, justamente as elites, que têm o poder do dinheiro, vão, a frase que sempre se diz lá, “vão golpear às portas dos quartéis”. Então, o golpe militar não foi só dos militares, né? Foi dos grandes empresários, dos grandes capitais e até parte, lamentavelmente, da Igreja apanhava e acobertava. Então, os grandes meios de comunicação, jornais e revistas, havia neles uma autocensura, que não era muito necessário que o governo estivesse caindo em cima para que essa censura acabasse se produzindo. Era a própria autocensura, até porque esses grandes meios de comunicação, vários deles, muitos deles, estavam ao favor desse processo que era levado à frente pela ditadura.

A PRÓPRIA MÍDIA LEGITIMAVA O PODER?

Sim, é. Não toda, claro. Não toda mídia, mas os grandes jornais estavam acobertando, estavam a favor até, talvez, tivessem ajudado para que esse processo desse o começo e claro que havia, digamos assim, um Ministério da Censura funcionando, mas não que os meios de comunicação quisessem de alguma forma resistir a isso. Esses grandes meios de comunicação faziam parte também desse processo, né?

O PODER ECONÔMICO AINDA DIZ O QUE DEVE OU NÃO SER DITO?

É, acho que sua pergunta é bem pertinente, porque justamente esse processo que está se dando agora... agora estamos com um governo democrático, já... a democracia está funcionando na Argentina desde que os militares deixaram o poder, depois da Guerra das Malvinas, e nesses últimos dois períodos de governo do Nestor Kirchner, agora da Cristina, há um enfrentamento violentíssimo entre um... o mais importante meio de comunicação, que é uma espécie de Organizações Globo daqui, que é o jornal Clarín, que têm TVs, jornais regionais, têm uma série de empresas... e há um enfrentamento, assim, descarado entre esse meio e o governo. Então, isso continua só que com outra forma, porque agora não é uma ditadura que está no poder, é um governo democrático. Então, agora digamos, continua esse tipo de enfrentamento mas ao contrário. Hoje em dia, é uma das grandes brigas do que estão acontecendo por lá. Até o ano passado... não, em 2008... 2008 houve um processo de revolta por parte do que a gente chama terratenedores, que são os que hoje em dia estão espalhando a soja por todo o país, né? Estão acabando um pouco com a própria terra, né? E a propósito de um aumento de impostos que o governo estava querendo impor. E é curioso que o jornal Clarín

estive descaradamente a favor desse protesto que durou meses, desgastou muito todo mundo. E eu não sabia, fiquei sabendo nessa época, o próprio grupo Clarín tem terras onde se produz soja. Então, é complicado esse jogo de interesses.

É, eu lembro até, se a gente volta para aquela época, que a minha participação nessa militância, na época eu já mexia um pouco com a fotografia, não vivia exclusivamente disso, mas já tinha feito curso, já gostava muito. No lugar onde eu morava, junto com uma companheira, o que a gente fazia em princípio, era justamente trabalhar com fotografia, com arquivo de fotografias, com cópias de fotografias, para fazer folhetos. A organização em que eu acabei militando, uma organização relativamente pequena, dessa ala esquerda do Peronismo, conhecido como Peronismo Revolucionário, lançava um jornalzinho também, como quase todas as organizações e a minha função na época, inclusive era essa, “CONTRA RESTANDO” a mídia na medida, na pequena medida do possível, era trabalhar, o meu trabalho era com a fotografia, com a de gravação de folhetos, com a gravação desse jornal. Havia, lá em casa, arquivos de fotografias, de cópias de fotografias, de documentos, e justamente esse foi o trabalho que eu fiz. Grande parte dessa militância de ter que vir para aqui. Então, de certa forma, aprendi um pouco a usar a fotografia para CONTRA RESTAR os efeitos para ir criar uma fresta por onde a gente pudesse se expressar, e a fotografia foi importante nesse sentido.

Não, eu não sinto alguma coisa parecida quanto a censura na fotografia e ao longo do tempo, acho que a minha cabeça, nesse sentido, abriu mais. Não me vejo me auto censurando, não.

O que acontece é que meu tipo de fotografia não tem um foco específico e definido. Então, meus interesses são diversos. E isso faz justamente que essa possibilidade de uma certa autocensura, não aconteça, porque não tenho esse foco, caminho muito estreito para percorrer. Então eu me vejo com bastante liberdade. Mas entendo isso que você quer dizer, que vivendo uma época difícil e que durou anos, é possível que a gente fique com um resto de medo de se expressar.

CONCURSOS DE “MELHOR FOTOGRAFIA” CENSURAM?

Nunca pensei por esse lado, acho que não, não creio que seja. É claro que quem dita as regras do concurso vai escolher qual é o tema, mas não me passou pela cabeça que isso tivesse a ver com censura especificamente, ou com escolher temas para deixar de lado outros. [...] De militância. E nessa época, vários mais vieram porque não havia condições de ficar lá, tanto que eu fiquei sabendo que depois que eu vim para aqui, na casa em que eu morava, a casa foi... entraram, viraram, quebraram... se eu estivesse, não estava aqui. E eu lembro, por exemplo, que uns 3, 4 meses de estar aqui em São Paulo, não aqui em Santos, em São Paulo, e conhecendo uns poucos lugares que sempre voltava a percorrer as vezes sozinho, as vezes acompanhado, de repente, um domingo, em plena Praça da República de São Paulo, eu viro a esquina e encontro com um dos amigos, dos colegas, que eu não sabia que estava aqui, que tinha vindo para trazer notícias e teria que voltar para lá a risco de sua própria vida, e foi uma alegria enorme. Chegar numa esquina, onde tem um monte de gente e cruzar com ele. Eu não sabia que ele estava aqui e ele não sabia que eu estava. Ele estava chegando nessa manhã, tinha chegado e fomos tomar café: “ah, vou te levar conhecer alguma coisa, que ele estava esperando a noite para se encontrar com o resto do pessoal. Fomos para a Paulista, percorremos a Paulista e logo entrar... cheguei até o museu, o MASP, e “vamos entrar”, porque você vê o prédio de fora, é maravilhoso. Dentro também, tem coisa muito boa. Aí entramos no MASP e quando chegamos, estava toda a turma.

E ONDE ESTÁ ESSE POVO?

O que tinha vindo para aqui, só para contar algumas coisas que estava lá, voltou e lá, foi sequestrado. E os outros, tem alguns que estavam na Europa, os que estavam mais comprometidos com a coisa e estavam com a cabeça a prêmio, se exilaram mesmo na Europa, na Suécia, França. Minha atividade que era mais periférica, acabou me permitindo ficar por aqui. Mas aquele encontro foi...

Quando viemos de ônibus até a divisa, até a fronteira e atravessamos e do lado de cá, a gente respirou aliviado. E quando o cara da alfândega do lado de cá recebeu os documentos nossos, falou aquela frase típica daqui... eu vim saber depois que essa frase era típica daqui, de um cumprimento. Ele falou: Tá tudo legal? [Risos] Tá, tá tudo legal. Para nós significa outra coisa, né?

Videoentrevista referencial 02: Marcelo Guimarães

O tema é muito amplo,

[Mas eu queria ouvir o teu lado. Bom, você tem um histórico familiar que eu acho que é legal colocar né? Do seu avô e tal. Bom, acho que é legal trazer isso, né? Como dado histórico, são história, eu quero contar histórias. E num segundo momento, eu quero pegar tua interpretação de censura e como que na tua área... o aspecto sulístico disso, as defesas que a gente tem com o Estadão, de algum caso que você possa contar que seja interessante, que você vivenciou ou defendeu...]

na verdade, o poder judiciário é um poder abastardado diante do executivo. Então a censura não acontece. Por exemplo: essa questão do Estadão, é uma questão pontual.

A censura é a pior coisa que pode acontecer a um ser humano. Todos nós temos o direito e devemos ter esse direito, exercer sempre o direito, de podermos dizer aquilo que pensamos, e de agir de acordo com a nossa consciência, com o nosso arbítrio. Eu fui desde cedo educado a respeitar os limites das pessoas mas não ser censurado. Nem as ideias, nem a forma de agir. Eu nunca recebi, eu nunca tive nenhum tipo de censura. E lamentavelmente, eu nem sempre consegui passa isso aos meus filhos. Eu, por vezes, os censurei em demasia. Mas isto significa... esta forma de pressão, significa mais um problema da sociedade, que nos obriga a ter determinadas posturas de machismo e de outras formas de expressão, só que uma forma de criação. Eu tive um avô que foi advogado em Santos e que me ensinou sempre a aprender o que significa ser censurado. Porque foi preso político, ele participou dos primórdios do Partido Comunista, embora na verdade fosse anarquista e por isso sempre procurou passar uma imagem mais anarquista do que de esquerda, de comunismo. Então eu cresci ouvindo falar em Bakunin, em Torreau e em todas essas formas de liberdade. De negar aquilo que se entendia errado.

Menos que um problema de consciência, era mais um problema de se situar em face da sociedade. De outro lado, também pela origem paterna, eu nuca tive nenhum tipo de censura. Sempre aprendi a dizer aquilo que penso. Isso me trouxe graves prejuízos, as vezes, mas por outro lado me trouxe muita satisfação pessoal. Creio que o mais importante da censura é impedir-se alguém de ficar submisso as ideias da maioria. E é por isso que eu vejo no Brasil nós tivemos um período de censura muito azedo, muito duro, muito triste, que foi o período da Revolução de 64. Antes disso, nós tivemos, é claro, aquela ditadura imposta por Getúlio Vargas e antes disso a ditadura das Oligarquias. Mas a ditadura de Getúlio foi extremamente dura e levou a prisão pessoas de mente

brilhante como Monteiro Lobato, por exemplo. Mas estas pessoas deixaram uma raiz de liberdade. Essa liberdade, essa ausência de censura nos guiou no melhor período que vejo no Brasil, que foram os anos 50, onde a liberdade realmente estava presente.

A ausência de censura era algo palpável. Com a Revolução de 64, isto mudou. E a censura veio dura, forte, cruel não só com relação a Liberdade de Expressão mas até mesmo a liberdade de pensamento. Os livros eram censurados. A palavra era censurada. A música era censurada. Então, a partir de determinado instante, principalmente a partir de 1968, com o AI-5, tudo o que havia no Brasil era submetido aos... aqueles sicários que estavam de plantão no momento de exame, que é das músicas, de qualquer envolvimento literário e artístico. E mais, essa censura nos trouxe sequelas que até hoje pagamos. Então a censura não se esgota no momento em que ocorre. Ela se projeta no tempo.

E é por isso que o Brasil paga hoje por essa censura. Censura que ainda se tenta colocar, por exemplo, a recente decisão de um juiz, de um tribunal, perdão. Não foi de um juiz, foi de um desembargador do distrito federal, impedindo que o estado publicasse escândalos da família Sarney, por que isso desagradava a este império que os Sarney construíram. Um império pouco ético, mas um império. Toda censura agride. Eu lembro que o Estado de São Paulo publicou em resenhas bulas de remédios, receitas, durante largo tempo da ditadura. Porque também o Estado sofreu esse tipo de censura. E antes disso, jornais foram empastelados, na época de Getúlio.

A censura é sempre violenta, é sempre dura e sempre agride. E mais: durante o período da revolução, essa censura não era específica do Brasil. Era de toda a América do Sul. Aqui, nós tivemos, por exemplo, a Operação Condor, operação esta que significou a morte de dezenas de pessoas, de algo que jamais foi dito com clareza na época. Eu mesmo tive um primo que trabalhava no Jornal da Tarde e que foi forçado a sair do Brasil por uma reportagem que fez sobre as possíveis causas da morte de Rubens Paiva, que é daqui de Santos também. E ele foi obrigado a se auto-exilar na França, e quando retornou ao Brasil, com 23 anos de idade, foi morto nos porões da ditadura, no DOI-CODI. Tudo isso, significa dizer que a censura é na verdade um sequestro de ideias. Da mesma forma que se sequestra uma pessoa e que se impede, que se tira dela a liberdade, o livre arbítrio, aquilo que é melhor do ser humano, a censura é uma forma de sequestro de ideias.

Toda vez que você não pode referir, não pode dizer o que pensa, tem que se submeter à posturas, à entendimentos, enfim, àquilo que pensa o ditador de plantão, toda vez que isso acontece, você perde a sua dignidade. A dignidade, que é outro bem precioso do ser humano, não existe, a partir do momento em que ele é censurado. Vejo que há necessidade de cada vez mais abriremos a cabeça para que possamos dizer um dia que nós temos liberdade.

No Brasil, hoje, nós não temos só a censura do caso episódico do Sarney. Nós temos também a censura de deputados, de senadores, que procuram impedir que suas mazelas venham à público. As leis são feitas para atender ao interesse de alguns e isso também não é dito. Isto também é uma censura as suas ideias, as ideias do povo. Então o povo não consegue apreender aquilo que existe na totalidade. Ele só consegue apreender aquilo que lhe é passado... Lhe é passado por órgãos de comunicação muitas vezes dirigidos, presididos ou de propriedade de alguns poucos. Muitas vezes, os órgãos de comunicação, os veículos são ligados a grupos altamente poderosos e é através deles que o povo brasileiro vê as coisas. Esta visão é sempre deturpada, esta visão significa uma censura à compreensão ampla do que é a vida que ocorre aqui no Brasil, o poder econômico no Brasil, aliás, no Brasil não... no mundo inteiro, o poder econômico é que censura ou deixa de censurar.

Quando nós vemos essa discussão que beira ao ridículo, mas que existe agora entre o Dunga e a Seleção brasileira e é o problema da seleção brasileira, das reportagens exclusivas da Globo e da ausência delas hoje acaba, o povo acaba se fixando ao lado do Dunga, esquecendo da má educação, da censura que ele impõe às reportagens. Mas no fundo, diante disso tudo, o que se tem é o seguinte: é que o povo tem a consciência de que a Globo empresta o seu poder econômico a grandes grupos e acaba de uma forma ou de outra induzindo as pessoas que compõe esse país a acreditarem que o mundo se restringe a Copacabana, a Ipanema e que o sotaque das novelas é aquele sotaque de todo o povo brasileiro. Hoje, o caipira, que tinha um linguajar próprio, acaba perdendo esse linguajar para adquirir o linguajar do Rio. E isto é muito pelo poder econômico da Globo e da veiculação que a Globo possui por todo o país. Então, hoje há uma divisão entre o Dunga e a Globo: o Dunga, representando os milhões de excluídos e a Globo, representando essa minoria aqui nesse país que têm privilégios. A coisa não pode ser obviamente observada dentro desse prisma, mas acaba ocorrendo isto. E isto é uma reação à censura que a Globo nos obriga. Quer dizer: ela nos impõe uma censura. Nós observamos eleições que a Globo elegeu a candidato. Nós observamos um período em que a Globo auxiliou a formação dos Caras Pintadas, para que houvesse a queda do governo Collor. Mas isso tudo sempre ligado a um poder econômico.

Eu me recordo bem, do período anterior ao Golpe de 64, com a Marcha com Deus pela Liberdade e também como foram as pessoas dirigidas para chegarem àquele resultado. É claro que a Globo não existia praticamente na época, mas era o poder econômico como um todo que chegou aos militares, que forçou o golpe para atender a elites. Eu não digo que o governo João Goulart fosse uma maravilha. Era na verdade, o João Goulart, era um homem fraco e o seu governo era fraco. Mas como sempre: o governo só cai quando o poder econômico obriga que isto aconteça. Esta também é uma forma de censurar o povo. O povo pode até desejar que se mantenha o governante, mas é uma forma de impedi-lo de declarar isso, ou de obter esse resultado, o poder econômico movimentar as oligarquias para se chegar ao resultado que deseja, ou seja, na queda.

Eu penso que há uma necessidade de um controle, mas não um controle, um controle... eu não acho que seja necessário um controle por faixa etária.. O que me parece é que há a necessidade de um controle de qualidade, sem que isto resulte em censura. O que me parece é que culturalmente a televisão brasileira, que já foi de primeira água, de primeira linha, vem caindo a olhos vistos. Se abandona aquilo que é mais cultural para se chegar àquilo que é mais vulgar. Quando eu digo mais vulgar, eu digo: menos intelectualmente distinguido. O que me parece é que há necessidade de contrabalançar programas de televisão. Não posso entender como razoável que se passe filmes enlatados americanos, com alto nível de violência e de violência absolutamente sem nada a ver com a nossa realidade, para que se embruteça cada vez mais o povo. O que me parece é que há a necessidade de melhorar a qualidade dos programas. De programas da própria TV brasileira, de teatro levado à televisão, de uma forma de cultura que a gente não tem mais. Então, essas novelas ao meu juízo, realmente não significam um avanço. Significam um avanço quando a cultura do povo avança. É claro que é muito difícil esse controle, mas me parece o controle não deve ser por faixa etária, e sim um controle por qualidade. Mas não como censura, como um controle. Apenas para se melhorar o nível de instrução do povo. Muitos e muitos anos atrás, haviam programas, como no Canal 9, por exemplo, que foi a TV Excelsior, acabou lamentavelmente há muito tempo e que havia programas com teatro com Fernanda Montenegro e outras grandes atrizes, mas peças de teatro mesmo, de grande qualidade. Havia programas musicais excepcionais, com o Tumbatório, com o Vinhas, e com outros grandes músicos de qualidade. Hoje você não vê. Você vê programas apenas e tão somente que não exaltam a qualidade

do povo brasileiro. E nós temos um problema grave de instrução aqui, sem que isto signifique censura. O que eu vejo é que há uma... quase que uma subcultura imposta pela televisão ao público. E não digo isso só à Globo. Outras emissoras de televisão. Programas como Ratinho, por exemplo, de péssima qualidade intelectual. E cada vez que as pessoas veem isso, elas não aprendem. E não aprendendo, o Brasil não melhora. Então, eu acho que o problema mesmo é de qualidade.

Videoentrevista referencial 03: Beatriz Rota Rossi

Nada como a auto avaliação que provém da autocensura. Ai, bom, quando você me falou que é necessário falar sobre censura, eu acho que o que mais me incomoda é a autocensura. Claro que autocensura é necessária, porque você não vai mandar à merda o chefe, porque você perde o emprego. Então, muitas vezes, engole sapo, etc. e tal. Mas pessoalmente, como criadora, a autocensura é um monstrego contra o qual a gente luta continuamente. E não é só, e digamos que para mim não é mesmo, a censura política porque não foi na época da repressão, não vai ser agora. Mas a censura que o mercado te impõe, ou seja, no fundo, a palavra censura tanto quanto pelo lado do censurado quanto pelo lado do censurador, do censor, existe uma palavra... existem muitas, mas por trás, há uma palavra importante, que é sobrevivência.

Então você tem, por exemplo, a sobrevivência do poder religioso, especialmente do poder econômico religioso, censura; sobrevivência do poder político, censura; a sobrevivência do poder patriarcal, censura; a sobrevivência do mercado de artes, censura. Certo? Então, para o artista, ele reconhece... há um determinado momento na vida dele que ele reconhece que houve um nome que numa época em que ele era muito pequeno, esse homem parecia, ou esse ser humano, homem ou mulher enfim, parecia muito grande, enorme, gigantesco, e que ele dizia o que fazer, o que pensar e ser.

Na medida em que o artista cresce, esse homenzinho vai ficando menor, certo? Porque o artista vai tomando consciência de um monte de coisas. Mas aí está o problema, porque ele fica menor, mas terrivelmente forte. Ai, de repente, quando você menos imagina, ele faz “blupt” e ele entra, se senta no teu cérebro, faz um clone, senta no teu coração e aí está você na frente do papel, da tela, do computador, do que for. Eu pinto, escrevo, lutando contra esse monstreguinho sentadinho lá. Ele, praticamente, ele tem dois argumentos. Ele é burro de argumentos. Mas os argumentos são poderosos. Para o artista, ele tem o argumento do bom gosto, que é uma das coisas mais terríveis que se pode acontecer para um artista, e do bom senso.

Bom senso, me refiro em termos: você vai vender, não vai vender; vão gostar, não vão gostar; você vai passar despercebido, você vai para a tumba e ninguém vai se lembrar. Enfim, um bom senso nesse sentido. É isso, essa luta, é uma luta insana. E aí é quando a sobrevivência volta, a questão da sobrevivência. Aí já é a sobrevivência física do artista, é a sobrevivência de trabalho realmente, de colocar o arroz e feijão de todo dia na mesa. Ela volta, volta ao pensamento e é melhor você então, se não quer dar força a esse hominho, se você não quer jogar a toalha, então é bem melhor você consiga tua sobrevivência em outro lugar e na frente do papel, do computador, da tela, você seja absolutamente livre e mande esse homenzinho à puta que o pariu.

Há uma forma só, só uma forma de burlar tanto a censura do mercado, como a censura política: é se entregar a ela, se entregar a ela. Agora, precisa depois pagar o preço. Então, quem está pronto para pagar o preço de que o mercado te exige hoje, por exemplo, saberá... isso é uma questão nem de consciência, é uma questão pessoal. Quanto a censura política da época militar, tanto aqui como na Argentina, o preço às vezes que se pagava era muito alto, porque era a vida, né? A integridade física, a integridade psicológica, moral.

Eu tive várias exposições fechadas pela polícia. Eu me lembro, eu tive a sorte de chegar no Brasil, com meu marido e minha filha em 1964. Então, logo fiz uma exposição no Clube do Artistas, no chamado Clube dos Associados, naquela época, em São Paulo. E logo depois, uma segunda exposição também em São Paulo que se chamava Palavras de Plínio Marcos. Era Plínio Marcos, um artista plástico santista excelente e Luiz Raminiei que montamos uma exposição de xilogravura. E eu tenho até em algum lugar, as fotos de eu tentando convencer a um rapaz vestido de terno, naquela época, muito difícil um rapaz vestido de terno. Rapaz intelectual assim, que ia para exposições, era claramente um policial, pedindo por favor para que não fechasse a exposição. Bom, a exposição foi fechada e a gente não apareceu por São Paulo por um tempo, mudamos de lugar, etc. e tal. A segunda exposição fechada foi aqui, no Clube XV de Santos, que naquela época eu pintava junto com também Luiz Raminiei, nos encontramos com Plínio Marcos e com Alex Vallauri, criador do grafite no Brasil. Nós nos encontramos no cais e pintamos as prostitutas e fiz uma exposição justamente da vida delas e expus no Clube XV. E bom, não era um tema decente para ser colocado, por outro lado, não havia o governo, as autoridades, o sistema sei lá, permitir que isto vá para as paredes de uma galeria e foi fechado na mesma noite.

Na terceira exposição, quando me falaram: “Beatriz, a polícia está na porta” eu falei: “Tira os quadros”. [Risos] Pronto. Por sorte, uma questão aí, eu sou uma pessoa de fé, que é uma questão realmente de amparo divino: por sorte, quando tentaram me pegar, eu não estava aqui. Quando começaram a me mapear, a gente aqui em casa, a minha filhinha, eu e meu companheiro percebemos e fizemos uma vida por um tempo muito regrada. E não sei, eu não sei como se faz para driblar isso, essa coisa tão horrenda, tão terrível. Eu só posso te dizer que de repente foi amparo de Deus, certo? Que fui pega somente uma vez e recebi apenas umas trompadas na cara, mais nada... na porta da faculdade, mais nada.

Eu cheguei a vivenciar isso na Argentina, não antes de vir aqui, porque estávamos na democracia. Eu vivenciei isso muito pequena, na época de Perón, que era terrível a censura e a perseguição. Era terrível. E para explicar, meu pai era do Partido Socialista de Vanguarda e tínhamos uma casa na Argentina, tínhamos uma casa antiga, fantástica, fantástica, que se chama La Casa Del Pueblo, que é do partido, foi criada pelo Partido Socialista e Perón fechou La Casa Del Pueblo. Para dar uma ideia, a biblioteca da Casa Del Pueblo tinha uma quantidade enorme de volumes, bem maior do que a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Nacional na Argentina é poderosa. Bom, livros foram queimados, a casa destruída. Então, isso percebi quando era muito pequena. Logo depois, quando ia visitar minha mãe, já morava aqui, eu então senti a força do governo militar argentino que foi muito mais poderosa que a do governo da ditadura militar brasileira. Fomos para Córdoba dar uma conferência, o meu tema era a cultura brasileira, a arte brasileira, etc., os modernistas. Estávamos na maravilhosa Universidade de Córdoba e eu dei minha conferência. Os companheiros cordobenses me avisaram que eu abri demais e quando eu estava de volta, estávamos todos os professores de volta no aeroporto, meus documentos foram retirados no aeroporto e me solicitaram que não voltasse mais. Claro que eu podia voltar quando quisesse porque sou

argentina, mas não queria voltar porque senão me prendiam. Então sim, senti muito isso com meus colegas, com meus companheiros pintores, artistas.

Professores, meus colegas argentinos professores sofreram muito. O mercado tem a censura nas mãos. Eu lembro quando, assim, bem claro em termos de mercado, no momento pós moderno, em termos de arte, quando os artistas pop realmente analisa para onde vão os caminhos do mundo com uma economia urbana, consumista, criada no vazio, no descartável, tudo que a tem pop tem... eu lembro muito bem de Grinberg, um grande crítico de arte, foi o grande amigo de Pollock, que o levou às alturas. E ele defendia a arte abstrata, artista, *Action Painting*, artes das “majas”, dos gestos, etc. E ele declara que essa é a arte. Olha quão crítico, que num determinado momento, tinha sido um revolucionário. E ele declara que essa arte, a *Action Painting*, a arte sem figuração tinha que ser a arte institucional e propunha, ele propunha para o Estado que a *Action Painting* fosse a arte de propaganda dos Estados Unidos diante de suas relações. Então, veja como se coloca, de repente, muito claro o que a crítica, o que o mercado fará daí para frente. Não é que antes não se fez, mas foi feito por outras instituições e com outros instrumentos. Agora se tinha o instrumento da mídia na mão, ou seja, para o artista que não interessa ao mercado, que não interessa à mídia, ele fica no silêncio, a mídia silencia. Eu queria dizer que eu não estou falando por mágoa. Eu deixei de ser pintora na mídia há muitos anos. Eu pinto porque eu amo, simplesmente.

Então, veja que o mercado faz isso, a crítica faz isso. Quando vê que estoura um movimento que propõe revolução, o absorve, como fez por exemplo com o grafite, que o levou para dentro das galerias por outra questão: sobrevivência do artista e sobrevivência do mercado. Então ele levou para dentro das galerias e o grafite passou a ser uma arte de consumo, quando de repente o grafite era justamente o contrário, usar o suporte das cidades para o passante anônimo, o passageiro anônimo das ruas da cidade e deixar para ele a arte. E não certo só para o estado de galeria. Então veja como se comporta. Aí está o maior obstáculo a ser vencido. Eu te digo que a internet, as novas mídias, são instrumentos para o artista ótimos. Ótimos. É uma alegria a aparição deles, é muito bom, porque é realmente um caminho aberto, um rio aberto, livre onde você coloca, se coloca e comunica.

Agora, você pode me falar sobre os perigos desse tipo de mídia. Até tem a receita para fazer bomba. Bom, sim. Mas tudo bem. O problema é o seguinte: Se você cerceia o andar de uma criança quando ela sai do engatinhamento e impede que ela ande por medo que ela caia ou para exercer tua autoridade, esta criança nunca andar. Então essa é a questão da internet. Essa é uma questão.

A liberdade. Bom, há exageros nessa liberdade? Sim, bom, mas vamos educar, ver os caminhos, mas não a censura. Não a censura. O que vi no banheiro outro dia na faculdade foi... caramba, um dos locais, dos suportes para o artista é a porta do banheiro, onde ele exerce o direito de ser o liderado. De ser um escritor ou uma escritora. E não tem censura. Pode se dizer qualquer coisa, colocar telefone, dizer o que faz, o que deixa de fazer, patati-patati-patatá. Mas outro dia eu entro no banheiro feminino e vejo um escrito com uma letra muito bonita, escrito em branco: “Eu sou aluna da (de tal curso), gostaria muito de me comunicar com vocês, porque vocês me deixam de lado. Eu quero me integrar. Tá certo, eu sou feia, mas também os feios têm direito a ter amigos, não tem?”. E embaixo, com letra muito bonita também, mas outra letra: “Tem não, sua feia”. Entendeu? Então eu digo: caramba, até no banheiro, essa questão estética que a mídia coloca como ideal, o ideal da beleza feminina, até na porta do banheiro ele se manifesta com mão de ferro. “Tem não, sua feia”.

Anexo 3: Video Box I (Transcrições)

Para efeito de ilustração do trabalho de transcrição realizado, seguem, abaixo, três registros do Projeto Video Box, em sua primeira aplicação.

Depoimento no Projeto Video Box, sobre Censura.

Cartão 11: Há necessidade de um controle de qualidade na TV sem que isso resulte em censura.

Eu acredito que a censura na televisão brasileira não deve ocorrer, por uma questão meramente de democracia e de respeito à Liberdade de Expressão. Contudo, um padrão de qualidade se faz necessário instituir, de modo que as emissoras, que são concessões públicas, desenvolvam programações de nível cultural, que tenham propostas educativas, que propiciem uma colaboração na formação dos cidadãos brasileiros.

Então, nesse aspecto, devemos considerar que, se de um lado não deve haver censura, que de alguma forma limite a Liberdade de Expressão, por outro lado, deve, sim, haver algum tipo de órgão regulador no que concerne a qualidade do que é levado ao ar, seja para evitar abusos, seja para evitar preconceitos, seja para evitar uma formação de juízo de valor que possa comprometer a percepção e a capacidade de discernimento do público em relação ao conteúdo que é exibido pelas emissoras de TV.

Então, nesse sentido, eu compreendo que se faz necessário, sim, haver regulação, porém não censura, fazendo uma distinção clara entre as duas coisas. Censura seria simplesmente haver algum tipo de influência ou interferência na expressão dessas emissoras, das pessoas e dos profissionais que através dela se comunicam, enquanto que a regulação visa estabelecer um padrão de qualidade, um padrão de responsabilidade sobre o conteúdo que as emissoras transmitem.

Depoimento no Projeto Video Box, sobre Censura.

Cartão 5: Você é uma celebridade. Famosa e popular. Alguém pesquisa sua vida, cavando os detalhes mais particulares e até alguns que depõem contra sua imagem. Essa pessoa lança uma biografia de sua vida. O que você faz? Discorra sobre o tema.

Eu estou diante aqui de um problema que me informa que eu sou uma pessoa célebre, famosa, popular, e que publicaram uma biografia com detalhes particulares que depõem contra a minha imagem e a pergunta é o que é que eu vou fazer agora.

Bom, diante dessa situação, na verdade, eu pensaria em replicar, não falando diretamente contra a obra, mas motivando outras pessoas para que escrevessem a respeito da minha vida, das minhas atividades, de uma forma documentada, e, que com isso pudesse oferecer contrapontos ao que se argumentasse contra minha imagem. No caso específico aqui, foi trabalhada de forma que talvez eu esteja julgando inadequada. Na verdade a Liberdade de Expressão está presente. A sociedade admite e todos nós defendemos essa liberdade. No entanto, muitas vezes os produtores de informação se pautam a partir de referenciais que caminham de acordo com seus interesses, seus pontos de vista e, aí, os confrontos ocorrem. Porém, eu não ficaria tão preocupado com isso. Na verdade, a certeza que tenho é que a história em algum momento fará justiça, caso haja algum engano da parte de oponentes, de pessoas que são contra alguma ideia que eu tenha, ou algum procedimento. E por outro lado, se efetivamente é o caso de uma pessoa célebre, popular, os interessados teriam direitos de conhecer, e aí existe a liberdade de quem estiver interessado em fazer divulgação de trabalho e de se expressar. Porém, pessoalmente, eu acredito de existam argumentos, existem fatos, propostas, projetos ao longo de minha vida que poderiam contrabalançar outros aspectos que pudessem desmerecer a minha imagem publicamente.

De forma que eu não estaria tão preocupado com isso. Eu sei que existiria uma primeira tentação, que é aquela de tentar coibir a circulação de uma obra como essa. Eu imagino que a melhor forma não é coibir, mas é contrabalançar e oferecer outras oportunidades, outras ofertas de informações para balancear aquilo que por ventura esteja inadequado na primeira obra que foi lançada.

É isso que eu tenho a declarar. Não muito mais do que isso.

Depoimento no Projeto Video Box, sobre Censura.

**Cartão 09: Você acha que ainda existe censura hoje?
Quem é o censor? Discorra sobre o tema.**

A pergunta é: “Você acha que ainda existe censura hoje? Quem é o censor? Discorra sobre o tema”. Eu acho que existe, sim, um tipo de censura. Mas é diferente da censura institucionalizada, da censura política, mas existe, sim, o que a gente poderia até chamar de uma certa ‘patrulha ideológica’.

Então, vou tentar dar um exemplo: as histórias em quadrinhos, agora, eu ouvir dizer – eu não tenho lido história em quadrinho, mas eu ouvi dizer – que agora, a turma do Maurício de Souza, A Turma da Mônica, a Mônica não bate mais nos coleguinhas, o Cascão toma banho, o Cebolinha não picha mais o muro “A Mônica é dentuça”... Então, é essa mania do Politicamente Correto que se acha, eu acho que o que está por trás disso, é achar que a cultura de massa influencia, faz cabeças e tem que ser edificante.

Então, é achar que as crianças, que vêm a Mônica batendo nos amiguinhos, vão querer ser igual a Mônica e bater nos amiguinhos. Está em mania agora que tudo é *bullying*, sabe? E na televisão também acontece isso. Aham que adolescente na Malhação beber bebida alcoólica é um mal exemplo, então acaba ficando uma coisa completamente fora da realidade, porque, acham que tem que ser exemplar o que se passa na televisão e isso é furado completamente.

Acaba sendo um tipo de censura, que é a tal da classificação indicativa que pode ser muito equivocada. Não que eu não seja... eu não sou totalmente contra a classificação indicativa, mas atualmente, como ela é vista, eu acho que ela é equivocada e acaba sendo um tipo de censura, não é a mesma coisa que a censura política. É isso o que eu acho.

Anexo 4: Video Box II (Transcrições)

Na sequência, dois depoimentos transcritos na tomada de registros da Video Box II, em Fortaleza, Ceará.

Depoimento no Projeto Video Box, sobre Liberdade de Expressão.

Cartão 11: O que você pensa sobre a regulação do conteúdo da internet?

Eu penso que a regulação do conteúdo na internet, que é a pergunta, deve ser de uma forma que não conseguisse agredir os artistas, mas conseguisse dar conteúdo de qualidade para a audiência. No sentido de que, por exemplo: como hoje CD, DVD já consegue ser uma mídia um pouco ultrapassada, onde comprar um CD por 30 reais parece ser meio ilusório para a maioria das pessoas que utilizam *download* livremente pela internet, porém ilegais. Deveria ter uma forma melhor de acessar o conteúdo, como de fato já existe, em conteúdos como Netflix, Netmovies, onde você consegue acessar aquela gama de filmes, de novelas, pagando um valor irrisório de R\$15,00 por mês. É uma mudança na internet, na comunicação que está proporcionando um avanço e uma mudança melhor para a população, inclusive pra mim mesmo.

Falando um pouco da música: a disponibilização de *downloads* gratuitos deveria ser uma prática utilizada por todos os artistas, tendo em vista que isso ajuda a promover o seu produto. Hoje em dia, uma pessoa que vai a uma loja de discos, as poucas que ainda existem, não compra um CD de uma banda desconhecida e leva para casa pagando R\$25,00. Isso não existe mais. Uma pessoa escuta fala ou um amigo indica, mostra o vídeo, fala alguma coisa, “essa banda é legal”. A pessoa escuta e nisso a pessoa começa a ir aos shows, a pessoa começa a virar fã e isso gera o *feedback* com o artista. Não é fácil a pessoa a pagar um valor alto por um CD que hoje em dia as pessoas vão ter o seu reconhecimento. Essa época já passou. Isso foi até o início dos anos 1990. Não mais. Agora os artistas deveriam disponibilizar as suas músicas por um valor acessível, um valor no máximo R\$2,00 por música e disponibilizar seus CDS virtualmente onde toda pessoa tenha acesso a isso por um preço justo e não poder ter mais problemas de quebra de patente, porque tem muitos programas. Ter que acessar sites de *download*, que é ridículo, Tudo isso deveria estar sendo disponibilizado gratuitamente e livremente para as pessoas.

Eu acho que em relação ao livro por exemplo: o que existe atualmente, o que já é feito com o trabalho de você disponibilizar livros *e-books* ou então com um valor mais acessível ao invés de comprar na livraria, mesmo porque não tem custo de impressão, de editoração, reduz uma gama de custos, não tem porquê cobrar R\$40,00 por livro. Atinge muito mais, uma população muito mais longe. Você pode ler no computador, você pode ler no seu

tablet, você pode ler no seu *smartphone*. É um processo que está se modificando, está evoluindo e, atualmente, as pessoas estão fazendo isso de uma forma muito melhor. Eu, particularmente, sou totalmente partidário da liberação do conteúdo na internet. Eu acho que se alguém me indicar uma música, alguém me indica um livro, alguém me indica um filme, eu vou dar uma olhada na internet gratuitamente, se eu gostar, vou assistir ao filme no cinema, *download* nenhum me impede de ver o filme no cinema. Eu vou assistir ao show da banda, eu não vou assistir ao show no YouTube.

Como o tempo já está acabando aqui; é apenas essa a minha opinião. Eu acho que o conteúdo deveria ser disponibilizado e de uma forma mais controlada para que não houvesse abusos e as pessoas continuassem recebendo adequadamente por isso.

João Carlos Bento Filho

Depoimento no Projeto Video Box, sobre Liberdade de Expressão.

Cartão 02: Quais limites deve ter a Liberdade de Expressão na mídia?

Bom, eu acho que os limites da Liberdade de Expressão na mídia estão muito condicionados pelos respeitos dos direitos humanos. Eu acredito que a gente prega... Aliás, há esse grande discurso, de defesa pela Liberdade de Expressão que você vê em alguns setores hoje, por exemplo, na bancada evangélica, no Senado, em relação à questão dos direitos dos homossexuais por exemplo. Mas, eu acho que é uma questão que está... quando eles colocam nesse ponto de vista, acho que defende muito um direito que fere um direito humano de alguém, então, eu acho que nesse caso a Liberdade de Expressão não está colocada da forma que deveria ser colocada.

Eu acho que a Liberdade de Expressão está realmente condicionada aos respeitos pelos direitos humanos, ao respeito pelo direito de outro. Você não tem a liberdade de, por exemplo, agredir alguém na mídia, sei lá, se você cerceia esse direito de agressão por exemplo, esse direito de ofensa mesmo que algumas pessoas defendem, confundem com Liberdade de Expressão nesse sentido.

Eu acho que quando você cerceia esse tipo de comportamento, a gente não está cerceando a Liberdade de Expressão, a gente está garantindo liberdades individuais, direitos individuais que precisam ser mantidos. Eu acho que os limites estão muito nesse caminho. Eu acho que a Liberdade de Expressão vai até o ponto em que você não fira o direito de alguém. Aquela coisa: o meu direito só vai até onde... o meu direito acaba onde o do outro começa.

Eu acho que por esse caminho que tem que ser pensado. Essa confusão é muito forte, de você confundi essa Liberdade de Expressão com o direito de, sei lá, agressão gratuita, direito de ferir o outro. Quando, por exemplo, a criação do Conselho de Comunicação que os meios de comunicação apregoam como uma afronta à Liberdade de Expressão que tinha sido conquistada como uma luta histórica no país.

Eu acho que quando você pensa o Conselho de Comunicação como uma ferramenta de regulamentação da comunicação no país é por esse caminho. De você pensa que hoje a gente tem violações muito claras, agressões muito claras dos direitos humanos na mídia que deveriam ser reguladas. Essa Liberdade de Expressão como ela é definida, ela deveria ser controlada. Ela deveria ser limitada mesmo.

Aqui no Ceará, por exemplo, você tem formas policiais que são, não sei se é realidade em todo país, terríveis assim, de exposição de corpos, de exposição das famílias, de exposição das situações dos seres humanos que por mais que sejam seres humanos em situação de crime, são seres humanos que ainda tem os seus direitos individuais garantidos pela lei e precisam ser respeitados, ainda mais por pessoas que lidam com essas práticas comunicacionais. Então, eu acho que a Liberdade de Expressão tem que estar justamente nesse ponto de garantir

os direitos individuais das pessoas, os direitos humanos. Eu acho que a comunicação tem que agir nesse sentido, trabalhando pela efetivação das garantias desses direitos, de pensar, por exemplo, de trabalhar com as questões de raça, questões de condições sexuais, questões geográficas mesmo, de localidades. Por exemplo esses três pontos que eu citei: raça, condição sexual e localidade são questões que são muito fortes, tem piadinhas por exemplo e aí eu acho que a liberdade tem que agir nesse sentido de garantir os direitos individuais das pessoas.

Anexo 5: Folha de Controle de Respondentes (Video Box, CE)

VIDEO BOX – INTERCOM 2012

CONTROLE DE DEPOIMENTOS

No.	Nome	e-mail	Carta	Horário
0	Cesar Bargo Perez	cesar.bargo@usp.br	1	8:15
1	Hamlet Victor Oliveira Ribeiro	hamletvictor@hotmail.com	4	10:48
2	Biancka Bandeira Miranda	bianckabandeira@hotmail.com	5	10:53
3	Carmen Luiza Charly Coudante		3	11:08
4	Larissa Gomes Oliveira Menezes	larissoliveira_04@hotmail.com	6	11:11
5	Andressa Kaliberda	andressakaliberda@yahoo.com.br	7	11:20
6	Kamila Maria Maranhão Sidney	KamilaSidney@hotmail.com	8	11:23
7	Mike Lucas Braga	mikelucas93@hotmail.com	2	11:25
8	Yuri Rafael de Oliveira	yurirafaeloliveira@gmail.com	1	11:29
9	Roberto Fonseca Vieira	rfrvieira@gmail.com	6	11:35
10	João Carlos Bento Filho	joaocarlosbento filho@gmail.com	8	11:43
11	Fabrizio Condeiro dos Santos	FabrizioCS@yahoo.com.br	4	11:49
12	Paulo de Tarso Bezerra Gomes	pb-gomes@hotmail.com	Contat	11:53
13	Daiana Starjak	daiastarjak@gmail.com	3	11:59
14	Rudolfy Silva Marques	rudolfy.silva@ig.com.br	1	12:04
15	Zen Maria de Faria	zenaria.faria@ig.com.br	7	12:41
16	ROSA DA CONCEIÇÃO NASCIMENTO	ROSA.CBAS@GMAIL.COM	2	12:55
17	Maria Navarro de Oliveira Neto	marianavneto@gmail.com	5	13:29
18	Emmanuelly Silva Falcato	manufalcato@gmail.com	8	13:35
19	Ceci Dias Leal		6	13:43
20	Ana Lina Gonçalves Lino do Nascimento	ana_lina@yahoo.com.br	4	13:46
21	Maria Luiza Chouvin Gonçalves & Oliveira		7	13:50
22	PATRICIA HORTA ALVES	PATRICIAH@GMAIL.COM	3	13:58
23	PAULO ROBERTO	paulorobertogomes@hotmail.com	2	14:00
24	AHMAD JARRAH	A.A.JARRAH@GMAIL.COM	5	14:13
25	MARILIA ARAUJO	mariliaaraújo@gmail.com	1	14:30

← ver
resultado
por e-mail Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

Anexo 6: Modelo de Termo de Sessão de Direitos de Imagem e Som

VIDEO BOX – INTERCOM 2012

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz para compor **o material audiovisual que venha a ser produzido pelo NPCC – Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura da Escola de Comunicações e Artes da USP.**

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, *podcasts*, *videos* e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, banco de dados Informatizado *multimídia*, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou quaisquer meios que existam ou venham a existir, sem qualquer ônus ao **Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura** ou terceiros expressamente autorizados pelo Núcleo, que poderão utilizar em todo e qualquer território nacional e no exterior o material integral ou editado da maneira que lhe convir.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Fortaleza, 06 de Setembro de 2012.

Assinatura

Nome: <u>PAULO DE TARSO BETEIRA GOMES</u>	
Endereço (opcional): <u>R. LINCOLN FULC 514 -</u>	
Cidade/Estado: <u>FORTALEZA CE</u>	RG Nº: <u>96002457347</u>
Telefone para contato: <u>(85) 99997908</u> E-mail: <u>PB-GOMES@HOTMAIL.COM</u>

Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

Projeto com apoio