

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Danilo Marques da Silva Godinho

**O encontro entre o pesquisador e o seu outro mediado
pelo uso de imagens técnicas: reflexões acerca da
produção de conhecimento em ciências humanas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Psicologia Clínica da PUC-Rio como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Clínica.

Orientadora: Prof^a. Solange Jobim e Souza

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2011



Danilo Marques da Silva Godinho

**O encontro entre o pesquisador e o seu outro
mediado pelo uso de imagens técnicas: reflexões acerca
da produção de conhecimento em ciências humanas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Solange Jobim e Souza

Orientadora
Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Profa. Marcia Oliveira Moraes

Departamento de Psicologia - UFF

Prof. Marcelo Santana Ferreira

Departamento de Psicologia - UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio.

Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 2011

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Danilo Marques da Silva Godinho

Graduou-se em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007). Bolsista de mestrado: CAPES (2009). Atualmente participa de eventos ligados à Psicologia Social.

Ficha Catalográfica

Godinho, Danilo Marques da Silva

O encontro entre o pesquisador e o seu outro mediado pelo uso de imagens técnicas: reflexões acerca da produção de conhecimento em ciências humanas / Danilo Marques da Silva Godinho ; orientadora: Solange Jobim e Souza. – 2011.

86 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2011.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Pesquisa. 3. Linguagem. 4. Imagem técnica. 5. Documentário. 6. Interatividade audiovisual. I. Souza, Solange Jobim e. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Agradecimentos

À Solange, luz no meu caminho, orientadora no sentido pleno da palavra.

Ao Pai zeloso, pelo carinho e amor incondicionais.

Ao Mano Jonas, melhor amigo e companheiro de todas as horas.

Ao Vô amado, figura ímpar, definitivamente sem cópia.

Aos Tios Cristina e Luís, amor caro, esteio onde encontro forças para crescer.

À família Godinho, com a qual aprendo sempre.

À Cíntia, por me ensinar o significado da palavra AMOR.

À Vitória, pelo dom que compartilha conosco em tornar a vida mais bela, alegrando os espaços por onde passa.

À Ana Márcia, Fátima, Fafá, Shala, Silvia, Sônia e Yara, legado de inestimável valor deixado por minha Mãe.

Ao Grecco, fiel escudeiro.

Aos grandes amigos: Conrado, Daniel, Fábio, Felipe, Fernando, Guilherme, João, Marcello, Paulo, Pedro, Pedro Ivo, Thiago e Tiaguinho, por estarem sempre por perto me apoiando.

À Denise, amizade boa, serena, porto onde encontro a paz e o equilíbrio necessários.

À Ana Dias e família, por me acolherem de todo coração.

À Nilza, paraense de fibra, sempre disposta a somar.

Aos amigos Cid, Fernandinha, Luizinho, Zé, Dinda, Ricardo, Léo, Tête, Zeca, Sid, Ludmila, Rogério, Jean, Sérgio, Cris, Karen, por compartilharem momentos cheios de afeto e me instigarem a ser mais humano.

Aos mais que colegas de trabalho brilhantes, amigos: André, Carol, Cristina, Elaine, Elis, Lucas, Luciana, Jessé, Renata.

À CAPES, pelo apoio sem o qual esse trabalho não seria possível.

Resumo

Godinho, Danilo Marques da Silva; Jobim e Souza, Solange (Orientadora). **O encontro entre o pesquisador e o seu outro mediado pelo uso de imagens técnicas: reflexões acerca da produção de conhecimento em ciências humanas.** Rio de Janeiro, 2011. 86 f. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem por objetivo refletir a respeito do uso das imagens técnicas integrado à pesquisa em ciências humanas, pretendendo, com isso, contribuir para um maior entendimento a respeito das implicações da presença cada vez mais constante dos meios tecnológicos no modo como a sociedade contemporânea vem se constituindo. O embasamento teórico tem como premissa a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975), principalmente no que concerne aos conceitos *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*. A sua concepção de linguagem foi articulada a uma análise do modo de produção dos seguintes documentários brasileiros: “Edifício Master” (2002), “O fim e o princípio” (2005), ambos de Eduardo Coutinho, e “Santiago” (2008) de João Moreira Salles. O principal aspecto que aproxima os documentários à produção de uma linguagem própria de pesquisa em ciências humanas é a postura de assumir a presença da câmera como uma mediação que atua e mobiliza tensões que ressignificam a relação do pesquisador e seu outro. Neste sentido, o uso da câmera tem sido problematizado como parte integrante de dois momentos distintos da prática de pesquisa, quais sejam: primeiro, enquanto mediação técnica que interfere no próprio campo, no momento de realização da pesquisa; segundo, quando ao editar as imagens o pesquisador produz uma narrativa cuja intenção é divulgar os resultados da pesquisa a partir da produção de um vídeo-documentário.

Palavras-chave

Pesquisa; Linguagem; Imagem técnica; Documentário; Interatividade audiovisual.

Abstract

Godinho, Danilo Marques da Silva; Jobim e Souza, Solange (Advisor). **The meeting between the researcher and his other mediated by the use of imaging techniques: reflections on the production of knowledge in the humanities.** Rio de Janeiro, 2011. 86 f. MSc Dissertation – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to reflect on the integrated use of imaging techniques to research in the humanities, intending, there by to contribute to a better understanding about the implications of the increasing presence of constant technological means in the way contemporary society has been constituted. The theoretical basis is premised on the philosophy of language Mikhail Bakhtin (1895-1975), particularly regarding the concepts dialogism, exotopia and otherness. Its design language is articulated to an analysis of the production process of the following Brazilian documentaries: "Edifício Master" (2002), "The end and beginning" (2005), both of Eduardo Coutinho, and "Santiago" (2008) of Joao Moreira Salles. The main thing that brings documentaries to produce a language of its own research in the humanities is the position of assuming the presence of the camera that acts as a mediating tensions and mobilizes to re-signify the relationship between the researcher and his other. In this sense, the use of the camera has been questioned as part of two separate stages of research practice, namely: first, while mediation technique that interferes with the field at the time of performing the search, and second, when the edit images the researcher produces a narrative that is intended to disseminate the research results from the production of a documentary video.

Keywords

Search; Language; Image technique; Documentary; Interactive audiovisual.

Sumário

1. Introdução	8
2. “Santiago”: Uma reflexão a respeito do encontro entre o pesquisador e seu outro na produção de conhecimento em ciências humanas	17
2.1 Origens do pensamento moderno	17
2.2 A linguagem e as Ciências Humanas	20
2.3 Santiago: Uma incursão pelos bastidores do fazer documentário	23
3. O diretor como pesquisador/ O pesquisador como diretor: Contribuições do cinema documentário de Eduardo Coutinho para uma metodologia das ciências humanas	37
4. Videogravação, pesquisa e intervenção: relato de uma experiência	58
4.1 A filmagem da dinâmica da pesquisa de campo	60
4.2 Criação do roteiro e edição do vídeo-documentário	67
4.3 Retorno ao campo	71
5. Considerações Finais	80
6. Referências Bibliográficas	83

1 Introdução

O presente trabalho tem por objetivo refletir a respeito do uso das imagens técnicas integrado à prática de pesquisa acadêmica, visando com isso a uma discussão epistemológica acerca de suas implicações na produção do conhecimento em ciências humanas.

Walter Benjamin (1892-1940) em seu clássico texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, faz uma análise acerca das teses sobre as tendências evolutivas da arte, tendo em vista as condições de produção da sua época, prelúdio do século XX. A partir desta análise, o autor nos chama a atenção para a urgência na criação de novos conceitos na teoria da arte, elaborando uma crítica aos teóricos que a estudam sem levar em conta as transformações político-sociais impelidas pelo avanço nas possibilidades de acesso à criação artística nos moldes da cultura de massa.

Neste sentido, Benjamin ([1935] 1994) nos diz que a obra de arte sempre foi reprodutível, mas a reprodução técnica da obra de arte, intensificada no século XIX pelo advento da fotografia, representa um processo novo, ao qual se deve estar atento. Se outrora a autenticidade de uma obra de arte era dada pelo caráter único de sua existência, o “aqui e agora” do original, implícito na tradição que a engendra, na era da sua reprodutibilidade técnica, a aura da obra de arte é atrofiada, ou seja, sua unicidade inerente, fator que lhe empresta valor de testemunho histórico a ser transmitido de geração a geração, fica comprometida. Na era moderna, pouco a pouco a existência única de uma obra é substituída por uma existência serial, pois as possibilidades de reprodução técnica impõem novos modos de existir no tempo e no espaço para a obra de arte, desconstruindo com o seu valor baseado no “aqui e agora” da tradição.

Benjamin define a aura da obra de arte pela sua condição de “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. De acordo com o autor, os fatores sociais específicos que condicionam o declínio da aura podem ser sintetizados na possibilidade de fazer com que as coisas fiquem mais próximas, superando assim o caráter único de todos os objetos e fatos através de sua reprodutibilidade. Tais

fatores promovem uma mudança radical nos processos de produção da obra redefinindo a sua função artística e o lugar que ocupa na sociedade.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. (Benjamin, [1935] 1994: p. 171)

Nesse contexto de “refuncionalização da arte”, exposto pelo autor, a fotografia representa a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, constituindo-se como dispositivo técnico que marca a transposição de um valor de culto para o valor de exposição da obra de arte; ou seja, quanto mais se torna independente dos valores tradicionais, baseados nos rituais de culto, tanto mais a obra de arte se emancipa deste uso aumentando as condições de sua difusão e exposição em meios cada vez mais amplos.

Benjamin constata a construção de novos olhares para a realidade trazidos pela invenção da fotografia, alterando radicalmente a produção artística, bem como os modos como o sujeito se constitui. Desta forma, Benjamin coloca a questão de que se a invenção da fotografia alterou a própria natureza da arte, então cumpre interrogar com quais novos conceitos é preciso dialogar para compreender o lugar social ocupado pela fotografia e mais tarde, de um modo ainda mais intenso, pelo cinema, na constituição do sujeito e do mundo moderno.

Tomando a fotografia e principalmente o cinema como produções humanas que servem de índice para compreendermos a cultura da primeira metade do século XX, Benjamin aponta a organização de uma nova forma de poder que gravita em torno da noção de progresso e de avanço da técnica. Segundo o autor, o objetivo primeiro desta nova ordem é transformar a natureza em cultura, ou seja, naturalizar a cultura para torná-la um hábito, visando a “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade”:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer

do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (Benjamin, [1935] 1994: p.174)

O que Benjamin nos mostra é que o declínio da aura da obra de arte na modernidade é acompanhado por transformações na faculdade perceptiva do homem, apontando para o perigo da liquidação do patrimônio histórico-cultural, uma vez que a percepção humana vai sendo pouco a pouco moldada a se adaptar ao ritmo veloz imposto pela reproduzibilidade das imagens técnicas.

Entretanto, Benjamin reconhece na reproduzibilidade técnica a possibilidade da democratização do patrimônio histórico-cultural para a sociedade mais ampla; ou seja, é através da difusão das imagens técnicas, de sua linguagem, cujo alcance é capaz de atingir um número muito maior de sujeitos, que o homem é desafiado ao imperativo de responder às demandas verdadeiramente humanas, transformando com isso a quantidade de imagens que circulam pela sociedade em qualidade.

Vilém Flusser (1920-1991) de algum modo dá prosseguimento às questões levantadas por Benjamin no início do século XX, oferecendo-nos uma visão ainda mais próxima do que percebemos hoje em termos da presença maciça das imagens técnicas em nosso cotidiano sócio-cultural. Flusser ([1983] 2002) situa a importância de não se naturalizar as imagens técnicas lembrando-nos de que são produtos culturais, estando, portanto, a serviço de maneiras de ver, sentir e interpretar a realidade, mediando com isso o modo como experimentamos o mundo.

Dentro desta perspectiva, as imagens não são inequívocas, dadas de antemão, apreendidas de um real que prescindem do olhar significador do homem; imagens são antes mediações entre o homem e o mundo.

O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombo. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (Flusser, [1983] 2002: p.9)

O perigo de naturalizarmos as imagens técnicas está em não estabelecermos com elas uma relação de significação, ou seja, freqüentemente negligenciamos os sentidos que estão presentes nas imagens, passando apenas a recebê-las como acabadas, esvaziadas de qualquer possibilidade de (re) criação. Tomando-as como prontas, as imagens nos capturam seduzindo-nos a um perigoso apassivamento, ficamos então sujeitos à superfície de sua condição, sem atentarmos para a série de signos/conceitos que guardam em suas camadas mais profundas.

Flusser nos implica na necessidade de explorarmos na imagem técnica aquilo que a faz potência de significação, reconhecendo nela as dimensões humanas que subjazem implícitas. Na contramão de uma perigosa alienação a que freqüentemente nos submetemos com relação às imagens técnicas, o autor defende a sua apropriação pelo homem de modo a não permitir que passem a dominar as nossas vontades e desejos de maneira irreflexiva. Não podemos perder de vista o fato de que criamos o mundo na forma de imagens técnicas como modo de nos orientarmos no mundo, e não de ficarmos isentos de sua criação.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o “mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (Flusser, [1983] 2002: p.14)

Numa direção semelhante à percorrida pelos autores citados acima, Jobim e Souza (2008) nos chama a atenção para o fato de que criamos culturalmente o mundo na linguagem, nas relações que estabelecemos no convívio com os outros, sendo estas relações intensamente perpassadas pela presença dos aparatos tecnológicos.

Segundo a autora, os aparatos técnicos interferem na realidade mediando a relação do homem com o mundo. Portanto, novas maneiras de experimentar a realidade exigem o reconhecimento dos códigos inscritos no âmago das relações sociais, decifrando o modo como criamos culturalmente o mundo na e pela linguagem, sem perder de vista que o real é uma produção humana.

Ao fazer um contraponto entre a racionalidade técnica, que insiste em enxergar os meios técnicos enquanto meros instrumentos que usamos para chegar a um real, verdadeiro, absoluto e objetivo, lógica própria ao sistema capitalista, de um lado, e a experiência sensível de outro, Jobim e Souza (2008) situa a importância de refletirmos sobre o modo como elaboramos o uso que fazemos dos aparatos técnicos no contexto contemporâneo:

Isto porque a proliferação vertiginosa das imagens técnicas acarreta uma predisposição da sociedade para um comportamento mágico, ou seja, passamos a viver uma experiência repleta de objetos sem história e sem sujeito. A banalização dos usos da imagem é correlata a uma padronização dos modos de ver, dificultando, ou até mesmo impedindo, a manifestação de uma experiência sensível e singular. A abundância de estímulos visuais dificulta decifrar as imagens em seus significados, fazendo de nossa experiência de mundo um amontoado de estilhaços de imagens desconexas que invadem as retinas como choques. (Jobim e Souza, 2008: p.272)

Essa experiência vivida intensamente pelo homem contemporâneo, que se relaciona com a mediação técnica como mero instrumento, aponta para um desenraizamento do homem com a história, ou mais ainda, com a sua incapacidade de se reconhecer enquanto sujeito que participa da construção histórica, deflagrando com isso um esfacelamento de nossa capacidade de narrar nossas impressões sensíveis de mundo, aquilo que de algum modo fica como marca ou memória do que vivemos, para compartilharmos com os outros, no âmbito da linguagem.

O olhar esvaziado do sentido narrativo, que contempla as imagens, sobretudo aquelas produzidas pelos aparatos técnicos, enquanto produtos naturalizados, aos quais não se deve emprestar maior importância no que concerne aos seus modos de produção e apropriação, é avesso à experiência sensível do olhar que significa a imagem em sua peculiaridade, naquilo que a faz potência política, reflexão e problematização constante do que está sendo imaginado.

Nosso objetivo aqui é o de propor uma reflexão que ofereça subsídios para o debate sobre o desenvolvimento das tecnologias, as transformações do olhar e da subjetividade, com a intenção de orientar ações consistentes no âmbito de uma educação estética do olhar. O desafio é fazer do contexto de investigação um espaço de reflexão e ação para a criação de estratégias que permitam exercitar a atitude crítica dos sujeitos contemporâneos no que diz respeito ao uso das tecnologias. (Jobim e Souza, 2008: p.275)

Um olhar crítico a respeito dos meios de representação do mundo pelos aparatos técnicos possibilita e revela o inacabamento de cada imagem técnica. A prerrogativa desta proposição é a constatação de que a todo tempo o olhar humano opera sentidos, atribui significados àquilo que vê, conformando a representação do que o aparato técnico media.

Ao chamar a atenção para a presença cada vez mais intensa das imagens técnicas em nosso cotidiano, Jobim e Souza (2003) nos mostra que tal presença vem desencadeando novas maneiras de tomarmos consciência do mundo e de nós mesmos, promovendo transformações no modo como o homem significa as suas experiências no mundo e forjam novos modos de subjetivação que despontam no horizonte contemporâneo, o que nos orienta para a necessidade de uma reflexão maior acerca das implicações dos significados que atribuímos a estas imagens.

Jobim e Souza (2003) nos lembra que no mais das vezes não enxergamos as imagens técnicas como significados construídos, o que faz com que esqueçamos de percebê-las enquanto produções culturais e subjetivas que são. Daí a autora propor uma discussão em torno das questões éticas e metodológicas que surgem ao incorporarmos o uso do aparato técnico da vídeogravação na prática de pesquisa em ciências humanas, buscando com isso ampliar nossa compreensão acerca do processo de produção da imagem no mundo contemporâneo.

Quais seriam então as implicações do uso destas máquinas de visão, uma vez que admitimos que operam e desencadeiam novas maneiras de tomarmos consciência do mundo e de nós mesmos?

Daí resulta a importância de pensarmos a respeito de quais as alterações subjetivas que este virtual traz, ensejando novos perfis culturais. Ou ainda, de que maneira furar o bloqueio da tendência contemporânea em naturalizar as imagens técnicas para então criar estratégias de estranhamento capazes de intervir neste processo.

Se remetermos essa questão a uma reflexão epistemológica, poderemos deduzir a importância de analisarmos com mais cuidado as apropriações irrefletidas das imagens técnicas, hábito comum em nossa sociedade. É especialmente interessante que esta reflexão se dê a partir de uma incorporação

mesma das imagens técnicas, de seu uso e problematização nos domínios da pesquisa acadêmica:

Nesse sentido, apostamos que a pesquisa em ciências humanas pode se beneficiar do uso das imagens técnicas como instrumentos mediadores e reveladores das intensas experiências culturais e subjetivas que estamos vivendo no momento atual. (...) Vale sublinhar que os modos de produção de conhecimento não podem estar desvinculados das práticas sociais e culturais cotidianas. De fato, o que se observa é que estas práticas começam a exigir a criação de estratégias de investigação condizentes com a experiência do sujeito contemporâneo de ver e ser visto através da mediação de instrumentos técnicos. (Jobim e Souza, 2003: p.81)

Cabe ressaltar, portanto, o imperativo de se adotar na pesquisa acadêmica, principalmente na área das ciências humanas, uma reflexão a respeito dos múltiplos modos de produção de sentido que estão por trás das imagens técnicas; ou dito de outro modo, de toda uma estética, à qual cumpre contrapor uma ética, para que forma e conteúdo façam da experiência com as imagens uma experiência sensível em que o real é imaginado, e não capturado enquanto verdade última e absoluta. É neste sentido que Jobim e Souza (2008) defende uma “educação estética do olhar”.

O que se propõe neste modo de fazer pesquisa é um uso das imagens técnicas para explorar a cultura da imagem e as novas experiências subjetivas dela decorrentes. As imagens técnicas despontam aqui como instrumentos mediadores e reveladores dos novos modos de subjetivação que podem contribuir em muito na produção de conhecimento na área acadêmica.

Portanto, a produção do conhecimento nos dias de hoje não pode estar distante desta reflexão, instigando o pesquisador do campo das ciências humanas a construir outras possibilidades de usos para estes dispositivos, submetendo as máquinas de reprodução de imagens técnicas ao nosso poder e desejo de inventar novas estratégias metodológicas na relação com o ato de pesquisar. Trata-se de criarmos, através da pesquisa em ciências humanas, modos de confronto com a experiência tecnológica, colocando tanto o pesquisador como sujeitos da pesquisa na posição de se sentirem responsáveis por inventar diversas estratégias de interação na produção do conhecimento.

O embasamento teórico desta pesquisa tem como premissa a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975), especialmente no que se refere aos

conceitos *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*. Em linhas gerais, tais conceitos se desenvolvem em torno da noção de que nos constituímos através da mediação estabelecida pelo olhar e a palavra alheia.

Essa concepção de linguagem de Bakhtin será articulada a uma análise do modo de produção dos seguintes documentários brasileiros contemporâneos: “Edifício Master” (2002), “O fim e o princípio” (2005), ambos de Eduardo Coutinho, e “Santiago” (2007) de João Moreira Salles.

O principal aspecto que aproxima os documentários em questão à produção de uma linguagem própria de pesquisa em ciências humanas é a postura de assumir a presença da câmera como uma mediação que atua e mobiliza tensões que re-significam a relação entre pesquisador e sujeitos participantes da pesquisa.

O cinema documentário será usado, portanto, como mote para pensarmos uma metodologia de pesquisa centrada numa maneira específica de se relacionar com os sujeitos da pesquisa, mediados pelo aparato técnico da vídeogravação. Desta forma, a análise destas produções documentais nos permitiu problematizar o modo como este recurso vem sendo utilizado no âmbito da prática de pesquisa em ciências humanas.

No primeiro capítulo propomos uma discussão epistemológica a partir das questões suscitadas pelo filme documentário Santiago (2007). A questão principal que norteia esta discussão diz respeito a uma problematização e reflexão acerca do lugar ocupado pelo diretor/pesquisador na relação com o seu outro, apontando para os diferentes paradigmas de conhecimento e verdade presentes no âmbito da prática de pesquisa em ciências humanas.

No capítulo dois apresentaremos a base a partir da qual nos valem da produção documental para refletirmos sobre nossa prática metodológica de pesquisa. Aspectos técnicos do cinema de Eduardo Coutinho serão discutidos, a fim de demonstrarmos com que tipo de linguagem documental nos afiliamos para pensar estratégias de incorporação do recurso da vídeogravação no domínio acadêmico. Desta forma, propomos uma aproximação do fazer do documentário com o fazer da pesquisa, reconhecendo o modo de produção documental de Eduardo Coutinho como sendo pródigo para se pensar numa maneira específica de se relacionar com os sujeitos participantes da pesquisa, mediados pelo recurso técnico da vídeogravação.

No terceiro e último capítulo falaremos do uso do recurso da vídeogravacao no âmbito da pratica de pesquisa realizada no GIPS - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade do Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Deste modo, apresentaremos as estratégias metodológicas relativas ao uso deste dispositivo técnico ao longo do trabalho de campo realizado a partir de oficinas denominadas “Rodas de Conversa” que aconteceram no âmbito da pesquisa “Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornais”¹.

Nosso objetivo aqui é apresentar as reflexões geradas a partir da análise sistemática do uso do recurso da vídeogravação no âmbito desta pesquisa com jovens. Mostraremos o processo a partir do qual filmamos os encontros com os sujeitos participantes, bem como o modo como produzimos, posteriormente, o documentário: “Próxima Parada: Juventude”, revelando as questões ético-estéticas que surgiram no momento da edição e da montagem.

¹ Carolina Salomão Corrêa. **Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornais**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica)) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Solange Jobim e Souza. Ver: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812170_10_Indice.html

2

“Santiago”¹: Uma reflexão a respeito do encontro entre o pesquisador e seu outro na produção de conhecimento em ciências humanas

Este capítulo é dedicado a elaborar uma discussão sobre a produção de conhecimento em ciências humanas, tendo como foco a relação entre o pesquisador e seu outro na prática de pesquisa acadêmica. Será feita uma aproximação entre o papel ocupado pelo diretor no âmbito da produção documentária e do pesquisador em sua prática de pesquisa. Uma análise do filme documentário “Santiago” (2007) nos servirá de mote para realizarmos esta aproximação, possibilitando uma reflexão a respeito do lugar ocupado pelo diretor/pesquisador na relação com o seu outro.

Antes de iniciarmos uma discussão acerca do documentário em questão, faz-se interessante uma breve incursão pela origem e desenvolvimento do pensamento dito moderno, uma vez que está estreitamente relacionado ao surgimento da linguagem, aspecto fundamental para a criação de diferentes modelos de conhecimento presentes no interior das ciências humanas.

2.1

Origens do pensamento moderno

Danilo Marcondes (1997) aponta no livro “Iniciação à história da filosofia” a existência de duas noções básicas presentes na origem do pensamento moderno que remonta ao século XVII, a saber: a idéia de progresso e a valorização do indivíduo. Ao fazer isso, o autor nos orienta na tarefa de buscar compreender as raízes históricas daquilo que nos acostumamos a designar como mundo moderno, desvendando deste modo os princípios que nortearam e possibilitaram o erigir deste período histórico, com características ainda tão presentes em nossa experiência contemporânea.

Neste sentido, Marcondes chama a atenção para o fato de que a modernidade deve ser compreendida como um processo em que a noção de

¹ João Moreira Salles assina a direção de “Santiago: Uma reflexão sobre o material bruto” (2007). O filme é sobre Santiago, mordomo que trabalhou por mais de trinta anos na casa onde João Salles cresceu. As imagens foram realizadas em 1992, mas o filme não foi editado; quando mais de treze anos depois, o diretor retoma o material bruto, produz um documentário que revela pouco a pouco os motivos pelos quais não conseguiu editá-lo na época da filmagem.

indivíduo passa a ser valorizada em detrimento de uma autoridade das instituições e o progresso é visto como a substituição de tudo o que é considerado antigo pelos ideais do que desponta como o novo, representando com isso uma ruptura com a tradição. Este processo engendra diferentes acontecimentos históricos tidos como paradigmáticos desse novo tempo, sendo três deles apontados por Marcondes como principais:

O humanismo renascentista havia colocado o homem no centro de suas preocupações éticas, estéticas, políticas. A Reforma protestante valorizara o individualismo e o espírito crítico, bem como a discussão de questões éticas e religiosas. A revolução científica pode ser considerada uma grande realização do espírito crítico humano, com sua formulação de hipóteses ousadas e inovadoras e com sua busca de alternativas para a explicação científica (Marcondes, 1997: p.153)

A passagem citada acima ajuda-nos a pensar a confluência destes três fatores históricos (humanismo renascentista, Reforma protestante e revolução científica) compreendendo-os numa perspectiva processual, o que aponta para um panorama que acaba por definir a configuração moderna.

É neste contexto histórico que as idéias de René Descartes (1596-1650) ganham expressão, uma vez que a ciência se desenvolve fundada na crença da capacidade humana de racionalização:

A crença no poder crítico da razão humana individual, a metáfora da luz e da clareza que se opõem à escuridão e ao obscurantismo, e a idéia de busca de progresso que orienta a própria tarefa da filosofia são alguns dos traços fundamentais da modernidade de Descartes. (Marcondes, 1997: p.160)

A passagem da Idade Média para a Modernidade implicou numa série de questionamentos acerca do conhecimento humano, com a revolução científica intensificando as transformações iniciadas pelo humanismo e pelo individualismo, presentes respectivamente no renascimento e na Reforma protestante:

O conflito entre os dois modelos de ciência, o antigo e o moderno, havia suscitado já no século XVI sérias questões acerca da própria idéia de ciência. Alguns pensadores céticos levantaram dúvidas sobre a possibilidade da ciência em geral, de qualquer teoria científica, isto é, sobre a possibilidade de o homem conhecer de forma certa e definitiva o real. (Marcondes, 1997: p.162)

Obter uma compreensão do pensamento moderno exige tal qual nos mostra Marcondes, um entendimento da filosofia cartesiana, ou seja, das implicações

epistemológicas trazidas pela filosofia desenvolvida por René Descartes, mais especificamente no que concerne a ênfase dada à racionalidade presente no seu “argumento do cogito”, para então fundar um paradigma de ciência que se contrapôs à época medieval:

Esses questionamentos mergulharam o homem da época em um ‘mar de incerteza’. Descartes assume então a missão de fundamentar ou legitimar a ciência, demonstrando de forma conclusiva que o homem pode conhecer o real de modo verdadeiro e definitivo. (Marcondes, 1997: p.163)

Esta noção está muito bem explicitada no livro “Textos Básicos de Filosofia”, também de autoria de Danilo Marcondes (1999):

Descartes considerava um de seus objetivos primordiais a fundamentação da nova ciência natural então nascente, defendendo sua validade diante dos erros da ciência antiga e mostrando a necessidade de se encontrar o verdadeiro método científico que colocasse a ciência no caminho correto para o desenvolvimento do conhecimento, o que se propõe no Discurso do método. (Marcondes, 1999: p.73)

O pensamento de Descartes torna-se paradigmático do início do pensamento moderno, pois se utiliza fundamentalmente do ceticismo, ou seja, do próprio método da dúvida para encontrar alguma certeza capaz de orientar o conhecimento humano.

Desta forma, para desenvolver o seu “Discurso do método”, citado na passagem acima, Descartes se dedicou a uma reflexão dos argumentos do ceticismo, partindo, nas “Meditações metafísicas”, das teses elaboradas pelos filósofos adeptos da tradição cética grega, para então refutá-las. Assim descreve Marcondes:

Seu ponto de partida consiste em adotar a posição cética, radicalizando-a e levando-a às últimas conseqüências para então mostrar que se trata de uma posição insustentável. Trata-se assim de uma refutação por absurdo, isto é, buscando mostrar que a posição do adversário leva ao absurdo. (Marcondes, 1999: p.73)

Tal como nos mostra Marcondes, Descartes utiliza-se do ceticismo para formular suas certezas; duvida dos sentidos e das impressões sensíveis próprias do sonho e da ilusão, questões presentes nos argumentos dos filósofos céticos, e traz ainda à baila o argumento do *Deus enganador*, algo externo a nós que supostamente interferiria no conhecimento, o que poderia representar um impedimento do desenvolvimento de certezas já que estaríamos a todo momento sujeitos à sua influência.

O *argumento do cogito* representa neste sentido a solução encontrada por Descartes para dar conta das dúvidas que marcavam profundamente o cenário do século XVII. Se devido às subseqüentes transformações iniciadas no século XV pelo humanismo renascentista, pairava-se no ar um ceticismo com relação à possibilidade do conhecimento, era então necessário fundar alguma certeza capaz de legitimar um método seguro de desenvolvimento científico.

É precisamente neste cenário histórico que Descartes edifica a sua proposta epistemológica, fundando-a numa metodologia introspeccionista, ou seja, concentrando a sua análise na consciência subjetiva do indivíduo pensante. Com isso, aposta na interioridade como reduto privilegiado das certezas, que podem em última instância serem absorvidas através da razão, da capacidade de pensar. Marcondes expressa isso do seguinte modo:

Se a existência do Deus enganador nos leva a colocar tudo em dúvida, já que não podemos ter certeza de nada, então tudo que nos resta é precisamente a dúvida. Ora, a dúvida é uma forma de pensamento, portanto duvidar é pensar. Isso mostra que a existência do pensamento não pode ser colocada em dúvida, já que duvidar é pensar. Mas, se há o pensamento, há o ser pensante. Este é o sentido fundamental da famosa fórmula ‘penso, logo existo’ (Discurso do método, IV), ou melhor, ‘Penso, existo’, como encontramos no texto. (Marcondes, 1999: p.77)

As certezas de Descartes são, portanto, fundadas na racionalidade do indivíduo, ou seja, na sua interioridade. Dentro desta perspectiva a razão busca através da subjetividade, tornar o conhecimento universal. É nesse momento histórico que se desenvolve a noção cartesiana de verdade, noção esta que funda o método científico moderno como tentativa de acesso a certezas, verdades absolutas que o homem deve perseguir com o seu intelecto, cabendo à mente formar representações as mais fiéis possíveis da realidade.

2.2 A linguagem e as Ciências Humanas

No texto “A Linguagem e as Ciências Humanas”, Danilo Marcondes (1992) situa a origem da noção de ciências humanas como atrelada ao advento da análise da linguagem enquanto questão importante para o desenvolvimento do conhecimento científico. O autor nos mostra que até o século XIX, o homem não havia atribuído nenhum papel significativo à linguagem, sendo o pensamento,

conforme visto no tópico acima, todo ele compreendido numa perspectiva subjetivista que independe da linguagem.

Marcondes refere-se com isso ao que se designou denominar “virada lingüística”, momento histórico em que as críticas ao solipsismo proposto pelo modelo cartesiano de conhecimento são intensificadas. E é precisamente a esse modelo que se dirige a crítica de autores como Hegel (1770-1831), tal como nos mostra Marcondes:

Hegel critica sobretudo a visão Kantiana de sujeito do conhecimento, considerado em um sentido puramente formal e abstrato. Para Hegel a análise de Kant parte da consciência como dada, como previamente constituída, sem se perguntar sobre seu processo de formação. A formação da consciência será assim um dos temas centrais da Fenomenologia do Espírito de Hegel, sendo que este processo é essencialmente histórico e cultural, dependendo das características de uma determinada sociedade em seus diferentes estágios de desenvolvimento cultural. (Marcondes, 1992: p.131)

A divisão cartesiana entre mente e corpo, sendo a mente a sede da verdade, sob a qual o método científico pôde se desenvolver começa a ser questionada no século XIX. A idéia de um indivíduo que sozinho possa através do seu pensamento, da sua razão, externar verdades científicas, deixa de ser uma certeza e passa a ser problematizada:

O principal problema encontrado por esta concepção é o solipsismo, isto é, o isolamento da consciência individual em relação ao mundo externo, a tudo que lhe é outro, diferente do sujeito, incluindo-se aí os outros indivíduos, as outras consciências individuais que acabam necessariamente sendo tomadas também como objeto. Trata-se, no fundo, do problema da impossibilidade, em última análise, de se justificar a validade universal e mesmo a objetividade deste significado a partir da consideração da consciência individual apenas. (Marcondes, 1992: p.132)

A linguagem surge então como resposta ao problema do solipsismo e do subjetivismo em que o homem moderno fundou as bases para um conhecimento que partia do individual para acessar o universal. A ênfase na linguagem consiste numa necessidade de se considerar o pensamento em termos lingüísticos e não mais como abstrações subjetivas.

Ainda no texto “A Linguagem e as Ciências Humanas”, Danilo Marcondes (1992) explicita a distinção das duas principais orientações do estudo da linguagem no desenvolvimento da ciência contemporânea, a saber: o Objetivismo Lógico e o Construtivismo Pragmático.

Em linhas gerais, a visão objetivista compreende a linguagem como cópia do real, partindo, portanto, do pressuposto de que existe uma realidade em si a ser representada pela linguagem, realidade esta que independe de nossa interpretação. Seguem as palavras do autor:

Por um lado, temos a consideração da linguagem do ponto de vista lógico, garantindo assim o caráter objetivo do pensamento e do significado. Esta concepção corresponde à tentativa de superar o subjetivismo e o psicologismo em larga escala dominantes na tradição moderna, buscando fundamentar a ciência, não nos elementos constitutivos dos processos cognitivos considerados subjetivamente, mas em um sistema lógico-dedutivo capaz de estabelecer verdades necessárias e demonstrá-las. (Marcondes, 1992: p. 134)

Segundo esta visão, os significados são percebidos como independentes da linguagem, apontando para uma correspondência direta e natural do nome com relação ao objeto. Desta forma, o significado é dado pela referência, ou seja, considera-se que o objeto é representado e significado como uma cópia do real. Parte-se com isso do pressuposto de que o objeto pode ser apreendido no seu caráter real, com uma verdade encerrada em si a ser descoberta. Dentro desta perspectiva o pensamento é uma entidade abstrata que independe da linguagem. O pensamento é, portanto, tido como anterior à linguagem.

Em contrapartida a essa visão de linguagem, Marcondes nos aponta a visão pragmática da linguagem, que a contempla enquanto construção de significados engendrados no bojo do social. Neste sentido, o significado é dado pela prática social a qual está atrelado, dando-se com isso ênfase à linguagem numa perspectiva de ação, não podendo, portanto, ser dissociada do contexto específico de seu uso:

Por outro lado, temos uma interpretação da linguagem como um sistema simbólico permitindo a comunicação humana, e em última análise, a constituição do significado da experiência humana, enquanto social, cultural. Significado este que, por sua vez, não é nem subjetivo, individual, nem objetivo, autônomo, mas intersubjetivo, isto é constituindo-se a partir da interação humana, do mundo da cultura. (Marcondes, 1992: p.134)

Dentre estas duas formas distintas de se conceber a linguagem, Marcondes defende esta segunda, construtivista e pragmática que analisa o significado no bojo do contexto sócio-cultural em que emerge:

No meu entender, uma teoria do discurso deve ser a forma privilegiada de tratamento do significado lingüístico. A linguagem, deve, assim, ser considerada fundamentalmente como discurso, e não como um sistema de natureza formal. O discurso se caracteriza essencialmente como uma forma de comunicação, como um processo interativo, como tendo uma natureza dialógica, portanto. Em conseqüência, a constituição do significado deve ser vista como se dando culturalmente. (Marcondes, 1992: p.135)

Torna-se interessante notar que estas duas visões da linguagem remetem a diferentes concepções de verdade, concepções estas que engendram pressupostos e crenças distintos. Portanto, tratar da questão da linguagem buscando compreender a sua relevância para discutir o conhecimento implica indagar de onde vêm os conceitos, e em última instância qual o estatuto de verdade que os compõem.

Numa visão objetivista de linguagem, tem-se a crença de que há uma verdade a ser descoberta e representada pela linguagem, enquanto que na visão construtivista adota-se uma perspectiva que a percebe como construção que se processa no seio mesmo da linguagem, sendo, portanto, transformada pela experiência da linguagem.

Na visão pragmática, o sujeito se produz de modo ininterrupto, uma vez que seu discurso está o tempo todo implicado num dialogismo que o integra à cultura da qual faz parte. A linguagem desponta fundamentalmente enquanto prática do sujeito no mundo, sendo o significado de suas experiências costurado no uso cotidiano, o que aponta para a impossibilidade de se capturar toda a variabilidade lingüística destas múltiplas formas de vida.

Desta forma, de acordo com a perspectiva objetivista do conhecimento científico a verdade é descoberta como correspondência da realidade. Para a visão pragmática de linguagem e de conhecimento, por sua vez, fazer pesquisa implica em conhecer o mundo não tal como ele é, mas como construção de significados compartilhados num dado período histórico e social, o que dá a conhecer não uma realidade-em-si-mesma, última, absoluta e universal, mas antes verdades contingenciais capazes de oferecer respostas fundadas de acordo com situações específicas.

2.3

Santiago: Uma incursão pelos bastidores do fazer documentário

Imagem em preto e branco e música instrumental de fundo: a câmera se aproxima lentamente de três fotografias. De repente, ouvimos uma voz em off, em que o diretor nos conta que o que vemos era o modo como havia pensado iniciar o seu filme, treze anos antes. Assim somos apresentados ao universo de “Santiago” (2007), filme que já de início nos situa numa esfera reflexiva que vai, pouco a pouco, minando as usuais estratégias de linguagem documentária que buscam fazer deste tipo de produção uma representação fiel da realidade, encobrendo a todo custo os mecanismos a partir dos quais uma filmagem é realizada.

“Santiago” pode ser visto como uma auto-reflexão do diretor João Moreira Salles a respeito do filme que tentou rodar na década de 90 e que teve como único personagem Santiago, o mordomo de sua família. Por uma série de motivos João Salles abandonou o material bruto que havia filmado, tendo ficado mais de uma década sem a ele retornar. Em 2005, o diretor voltou a olhar para aquele material, e o documentário que produziu a partir de então se propôs a indagar sobre os motivos pelos quais não conseguiu finalizar o filme na época da filmagem.

Na primeira cena em que Santiago é apresentado para o espectador, vemos uma imagem inteiramente escura - ausência de imagem - e podemos ouvir o áudio que resgata os bastidores do início da filmagem. Santiago demonstra querer começar falando algo especial, parece querer iniciar a sua entrada em cena com um depoimento afetivo, mas é demovido da idéia pelo diretor, que o impede pedindo-o que comece apresentando a cozinha do pequeno apartamento em que morava. Já aí, nos são dados os primeiros indícios do que veremos a seguir: uma relação entre diretor e personagem inteiramente perpassada pelo poder.

Ao longo de todo o filme, o diretor nos apresenta o modo autoritário a partir do qual se relacionou com Santiago, expondo para o público espectador diversos momentos em que literalmente dirigiu o seu personagem, a fim de que fizesse ou dissesse somente aquilo que desejava.

No livro “filmar o real”, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) nos dão uma dimensão da especificidade deste filme no âmbito da produção documentária, e também nos falam um pouco sobre essa postura autoritária assumida pelo diretor diante de seu personagem:

Raras vezes na história do documentário um cineasta explicitou de tal maneira segredos que ficam, na maior parte dos casos, perdidos no material não usado dos filmes. (Lins; Mesquita, 2008: p.77).

Deparamo-nos com um diretor por vezes despota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta a seu modo acertar e fazer aquilo que o diretor quer. “Santiago, vai de novo, não olha para gente, não. Não olha!” Diz Salles em uma das seqüências, ou ainda: “Fala logo que estamos com um pouco de pressa.” (Lins; Mesquita, 2008: p.77).

“Santiago” nos lega uma corajosa viagem aos bastidores do “fazer” documentário, valendo-nos de uma abordagem metalingüística que explora e revela a complexidade deste tipo de produção cinematográfica, oferecendo uma profícua reflexão acerca do modo como nos aproximamos do nosso campo de estudo e pesquisa na área das ciências humanas.

No texto “Que tipos de documentário existem”, Bill Nichols (2005) nos mostra que os modos de produção documentária apontam para diferentes tipos de representação, diferentes perspectivas epistemológicas que ensejam modos distintos de dar a ver, conhecer, e representar o mundo.

De acordo com a categorização feita pelo autor, “Santiago” se situa dentro da produção documentária como pertencendo ao modo reflexivo. No documentário de tipo reflexivo o foco da atenção recai sob os processos de negociação entre cineasta e espectador, com vistas a tratar dos problemas e questões da representação. O documentário é devassado no seu caráter de construto ou representação, instigando o espectador a se confrontar com a questão de como representar as pessoas, apontando para os problemas inerentes a qualquer tipo de representação. Com isso, este tipo de documentário deflagra como o suposto realismo é algo construído a partir de técnicas que favorecem uma impressão de realidade.

O trecho a seguir é uma reflexão do diretor João Salles a respeito deste viés de desconstrução das certezas que propõe a partir de seu filme, desvendando para o público espectador as estratégias ilusionistas freqüentemente empregadas na prática de produção do cinema documentário:

Desconfie de tudo o que tem muita certeza. Desconfie de quem mostra a verdade e diz ‘essa é a verdade’, porque não é, nunca é. É sempre uma tradução da verdade. É sempre uma construção da verdade. E talvez o que o documentarista possa fazer de ato político, gesto político, é ensinar as pessoas a desconfiarem, ou pelo menos verem criticamente as imagens. Isso sim me parece importante.²

² Trecho retirado do debate “Visões de um documentário”, realizado com João Moreira Salles na Casa do Saber, no dia 1 de Agosto de 2009.

Em diversos trechos do documentário, o diretor aborda questões relativas ao método que colocou em ação durante as filmagens, nos confrontando com as estratégias de elaboração do material filmado. Segue um exemplo disso:

Essa é a piscina de minha casa, fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles, uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de logo no take seguinte, outra folha cair no meio da piscina, e mais uma exatamente no mesmo lugar? Nesse dia ventava realmente, ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? Terá sido o vento que balançou estes cabides? Será que neste quarto encontramos mesmo estas cadeiras cobertas por um pano branco? Na decupagem escrevi: sem a cadeira, só móvel coberto e cortina, bastante bom. E aqui, o que havia de fato? Uma cadeira e um abajur? O abajur e a garrafinha? Ou somente o abajur sem a garrafinha? Hoje treze anos depois é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita.

A respeito deste excessivo controle muito presente nas filmagens de Santiago, João Salles nos conta, nos extras do seu documentário, que o modo como conduziu o filme aponta para um desejo de operar uma “tirania da estética”. Reconhece com isso uma pretensão de controle da forma e do conteúdo, em que os quadros deveriam ser se não perfeitos, quase perfeitos.

Nada acontecia por acaso. Era muito controlado, era para ser bonito, havia uma tirania da estética.

Eu não acredito mais nesse tipo de controle. Naquela época tudo era controlado. Mas eu não sei treze anos depois o que eu controlei e o que eu não controlei; o que aconteceu espontaneamente ou não.

Segundo o próprio João Salles, a primeira tentativa de produção do filme não deu certo devido ao excessivo recato com que se aproximou do material filmado na etapa da montagem. Naquele momento, o diretor tentou fazer um filme em que não estivesse presente, sem perceber que o material bruto revelava, à sua revelia, o quanto na verdade o filme dizia respeito a ele também.

As imagens não davam liga e como eu não podia usar narração, era um dogma, o Santiago falava, mas a gente não sabia para quem ele falava e em que circunstancia e as circunstancias são tudo.

Treze anos depois, quando volta a se debruçar sob o material bruto filmado, João Salles explicita esta postura adotada revelando nos interstícios, nos tempos

vazios, que em determinado momento descreve como “resto”, toda a tensão instaurada entre diretor e personagem.

Eu acho que essa é uma outra virada da edição, quando a gente descobriu que o que era interessante era exatamente o que vinha antes e depois da cena, era o que eu dizia para ele. Na decupagem, eu recuperei a decupagem de 1992, a minha voz não existia porque era fora do filme, não pertencia ao filme e o filme é todo feito com a minha voz, com a minha presença.

Ao retomar o material bruto, João Salles se deu conta de que o filme só seria possível se abrisse mão desse recato, expondo a sua relação com Santiago e a subsequente tensão decorrente dessa relação. O filme só pôde existir quando João Salles percebeu que seria fundamental devassar a postura que assumiu ao longo do processo de filmagem.

Não havia narração, então não havia o elemento que ligasse as cenas. E mais, não havia a minha presença. O Santiago que aparecia era um Santiago muito artificial. E se você não mostrasse como a gente mostra no filme, o que estava por trás dessa artificialidade, o filme era um filme absolutamente falso.

João Salles percebeu que operou no filme a tentativa de transformar Santiago naquilo que gostaria que fosse enquanto personagem. Isso fica claro no modo impessoal a partir do qual tentou se aproximar de Santiago.

Em 1992 eu queria fazer um filme bastante convencional sobre um personagem que eu achava muito interessante, o Santiago. Então o filme seria sobre ele, eu não seria parte do filme e o filme seria sobre um personagem na minha cabeça, em 1992, exótico. Seria um filme sobre alguém e só isso. E só isso diz respeito ao Santiago que é um personagem extraordinário, mas era um falso personagem que eu estava criando.

Esse desejo de transformar Santiago no personagem que idealizava, fica claro quando o diretor obtém maior clareza acerca da postura autoritária adotada treze anos antes. Neste momento, João Salles percebe que o filme dizia respeito não apenas a seu personagem, mas, sobretudo a ele próprio na sua relação com Santiago.

João Salles compreendeu a posição assumida junto a seu interlocutor, posição que tentou confinar Santiago a uma interpretação única e acabada, retrato que se pretende fiel, capaz de dar conta de sua pessoa singular, e então fez disso o material para finalizar o filme:

Mas é dessa sensação de “tarde demais” que Salles extrai as condições para finalizar o filme. Retoma erros, mal-entendidos e incompreensões cometidas por ele ao longo da filmagem de 1992 e os evidencia, sem meias palavras, sem subterfúgios. Exibe truques e manipulações efetuadas 13 anos antes e afirma na narração: “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita.” Desmonta imagens e sons e adverte o espectador: desconfiem do que seus olhos vêem. (Lins; Mesquita, 2008: p.76).

Mostrar como foi o processo de filmagem desvendou a relação de poder entre diretor e personagem, apontando ainda para uma relação de poder de outra natureza, determinante naquele contexto, a saber: a relação entre patrão e empregado. O filme não seria possível sem que João Salles explicitasse o lugar que ocupava na relação com Santiago, lugar este intensamente presente ao longo de todo o processo de filmagem. Num trecho final do documentário, o próprio diretor costura essa reflexão:

Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final: não existem planos fechados neste filme, nenhum close de rosto, ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambigüidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago: é que ele não era apenas meu personagem, eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera.

A distância entre diretor e personagem fica evidente na falta de exposição de João Salles para o acaso, esforçando-se por conduzir a filmagem a partir de um enquadramento distante e menos afetivo. Neste sentido, o diretor chama a atenção para o fato de que os planos fechados podem ser vistos apenas quando Santiago se mantém em silêncio, o que sugere uma aproximação somente quando não há a possibilidade da fala.

É precisamente nesse ponto que reside nosso maior interesse no que diz respeito a este documentário, qual seja: realizar uma aproximação entre a posição do diretor e do pesquisador. Partindo deste propósito, “Santiago” nos ajuda a pensar nas implicações ético-metodológicas que surgem a partir do reconhecimento do pesquisador acerca do seu lugar enquanto agente/ personagem que atua ativamente num dado campo dialógico.

No livro “O pesquisador e seu outro – Bakhtin nas ciências humanas”, Marília Amorim (2001) nos orienta nesta reflexão. A autora nos mostra que a

alteridade é constitutiva da produção de conhecimento, pois é a partir da diferença entre eu/outro, na tensão permanente da aproximação/identidade e da distância/alteridade, que algo do encontro com o outro pode ser revelado:

Nossa hipótese de trabalho é de que em torno da questão da alteridade se tece uma grande parte do trabalho do pesquisador. Análise e manejo das relações com o outro constituem, no trabalho de campo e no trabalho de escrita, um dos eixos em torno dos quais se produz o saber. (...) Sem reconhecimento da alteridade não há objeto de pesquisa e isto faz com que toda tentativa de compreensão e de diálogo se construa sempre na referência aos limites dessa tentativa. É exatamente ali onde a impossibilidade de diálogo é reconhecida, ali onde se admite que haverá sempre uma perda de sentido na comunicação que se constrói um objeto e que um conhecimento sobre o humano pode se dar. (Amorim, 2001: p.28)

A reflexão proposta pela autora nos inclina para uma questão central no que concerne à dimensão alteritária inerente ao encontro com o outro, qual seja: ao encontrar o outro como permitir que uma negociação se estabeleça, e ainda, como materializá-la na forma da produção de um filme documentário, ou na forma da escrita acadêmica no âmbito da pesquisa?

Em seu livro, Marília Amorim nos traz alegoricamente figuras mitológicas que são representativas dos impasses vividos pelo pesquisador no desafio de dar a conhecer, traduzir e produzir conhecimento a partir da relação com o seu outro.

Para introduzir a problemática do texto de pesquisa, tentaremos apresentar a seguir alguns aspectos gerais da temática da alteridade que são identificáveis em todo trabalho de campo e que justamente levam o pesquisador a se perguntar sobre sua resolução textual. Figuras de alteridade, fantasmas e mitos que rondam o trabalho de campo e que buscarão expressão no nível da escrita. Do campo ao texto, do texto ao campo, a relação com o outro se coloca sempre como problema central. Entretanto, essas passagens não se dão de forma contínua. O outro, co-presente na situação de campo, torna-se ausente na cena da escrita e essa mudança nos lugares enunciativos instaura condições específicas para o trabalho do texto. (Amorim, 2001: p.50)

O fragmento transposto acima, deixa entrever um problema que se coloca tanto para o diretor como também para o pesquisador no momento em que se afasta do campo em que o encontro com o outro se deu, e assume o compromisso de se debruçar sob o material gerado – filmado ou escrito – para então dar uma forma e um acabamento à experiência única vivida no encontro com este outro.

Segundo Marília Amorim, a figura mítica de *Górgona* aponta para a dimensão trágica daquilo que é da ordem do irrepresentável, do inenarrável,

impossibilitando uma simbolização, ou seja, dificultando qualquer perspectiva de representação capaz de emprestar um acabamento à experiência vivida no campo.

Por fim, na atividade de pesquisa, poderia haver também um nível de alteridade absoluta, aquela que não se representa em lugar nenhum e que seria encarnada pela figura de Górgona. Não necessariamente por uma experiência com a morte, mas de tudo aquilo que ultrapassa a possibilidade de representação, seja no pavor ou no fascínio, pelo fato de ser tão radicalmente outro que rompe com todos os dispositivos de percepção do pesquisador. Desta alteridade, pode-se pensar que o único rastro possível seria aquele que se produz num efeito lacunar, sob a forma do silêncio ou da ausência. (Amorim, 2001: p.57)

Podemos estabelecer uma analogia desta figura mítica com a impossibilidade do diretor João Salles em conseguir na época da filmagem transformar a experiência do encontro com Santiago em filme. Essa figura mítica seria, portanto, representativa deste primeiro momento em que o diretor não conseguiu montar o filme logo após as filmagens.

Tomando de empréstimo a noção de *diferendo*, proposta por Jean-François Lyotard, Marília Amorim a incorpora à reflexão para designar o momento em que a diferença eu/outro se torna conflito.

O silêncio que denota um *diferendo* é aquele das frases que estão em sofrimento por não acontecerem. Para ouvi-lo, é preciso emprestar o ouvido àquilo que não é apresentável segundo as regras de conhecimento prevaletentes. (Amorim, 2001: p.57)

De acordo com a autora, o *diferendo* enseja um conflito entre o pesquisador e seu outro, o que irá desembocar em dois possíveis desdobramentos ou posturas a serem assumidas pelo pesquisador, quais sejam: a fixidez ou o movimento.

Poderíamos assim, recorrer à idéia de uma oposição entre movimento e fixidez. Ali onde os regimes de discurso se alternam e disputam para impor suas finalidades e inscrever o sentido de toda frase que está por vir, estamos do lado da criação e do que está vivo. Lá onde o regime se impõe e se fixa como regra única e definitiva de pertinência e que outros regimes não podem advir, o *diferendo* será lugar de sofrimento e até mesmo de exterminação. (Amorim, 2001: p.63)

No processo de filmagem de Santiago, o diretor adotou uma postura que tentou a todo custo capturar um real e apreender uma verdade a respeito do personagem Santiago, dele pretendendo dar conta de modo definitivo.

Na ânsia por buscar em Santiago uma verdade última capaz de enquadrá-lo numa representação fixa e acabada, João Salles teve que lidar com o conflito que

experimentou a partir do encontro com o seu personagem. A passagem do tempo, contudo, fez com que o diretor se reaproximasse do material filmado, e percebesse aquilo que dificultou a produção do filme na época da filmagem.

Neste segundo momento, a diferença entre diretor e personagem fica evidente no modo distante a partir do qual João Salles filmou Santiago, tornando-se uma chave para dar um acabamento ao filme. A mesma distância que impossibilitou João Salles de finalizar o filme à época da filmagem transformou-se no caminho para que o diretor (re)criasse o filme.

Da mesma maneira que a figura de Górgona, o *diferendo* designa aquilo que do outro escapa à representação. Porém, ao contrário da morte que é constitutivamente irrepresentável, o *diferendo* se produz em uma possibilidade contingente e por isso reversível. Ele é aquilo que busca ser nomeado e que pede uma invenção ou uma transgressão, enfim, algo de novo para poder falá-lo. O silêncio do *diferendo* não é definitivo. Poderíamos dizer que se a alteridade é tão radical quanto aquela que é designada por Górgona, ela não é, porém, absoluta. (Amorim, 2001: p.64)

Podemos pensar que o desafio de João Salles foi transformar *Górgona* em *diferendo*, conciliando o conflito através de *Ártemis*, Deusa que representa o acolhimento da diferença, possibilidade de construir conhecimento justamente a partir da distância inerente à relação com o outro.

O filme que anos mais tarde João Salles conseguiu produzir é feito, sobretudo, a partir dos restos, interstícios, tempos vazios de filmagem, dos silêncios de Santiago reveladores do quão distante estavam diretor e personagem. É nas ausências de Santiago, que nós, espectadores, sentimos a distância a partir da qual o encontro diretor/personagem se deu.

Desta forma, a questão central que se delineia diz respeito ao modo como se presentifica na relação entre o diretor e o personagem - bem como entre o pesquisador e seu outro - o exercício da alteridade que dá lugar ao *diferendo*, ensejando a possibilidade de um conhecimento que se tece justamente a partir da distância dos lugares ocupados pelo eu e pelo outro na dinâmica do encontro.

Podemos pensar no personagem João Salles, revelado no papel de diretor na montagem final do filme, como sendo emblemático das duas grandes concepções de conhecimento, verdade e linguagem presentes no âmbito das ciências humanas, ensejando diferentes posturas metodológicas.

Neste sentido, o documentário de João Salles fomenta a discussão sobre o conceito de verdade, contrapondo diferentes posturas metodológicas e nos

mostrando, sobretudo, que a verdade é produzida no decorrer da pesquisa, no encontro do pesquisador com o seu outro. Tal discussão põe no centro do debate as diferentes concepções de conhecimento, verdade e linguagem que permeiam o campo das ciências humanas.

João Salles nos esclarece acerca destas diferentes posturas passíveis de serem adotadas pelo diretor toda vez em que decide realizar um filme documentário, posturas estas que apontam em última instância para diferentes visões de mundo:

Eu acho que tem dois tipos de documentaristas. Tem o documentarista que sai para o mundo com um mapa, e o que não sai para o mundo com um mapa. O que sai com o mapa já sabe mais ou menos o que o mundo é. Então você vai lá para capturar as imagens que confirmam o que você imaginou. Grandes filmes são feitos assim. E você tem outro tipo de documentarista que vai sem mapa, vai e intui na hora qual é a história.

Os motivos pelos quais abandonou o projeto do filme na época da filmagem revelam a transformação vivida por João Salles em sua própria formação enquanto diretor. A passagem do tempo promoveu a experiência de novas alternativas metodológicas que o encorajaram a retomar o material filmado, contemplando-o de modo diferente. É o próprio diretor quem nos relata essa transformação, nos extras de seu filme documentário:

Eu acho que essa é a diferença do documentarista que eu virei e o documentarista que eu era. O documentarista que eu era em 1992 era o documentarista do controle absoluto, toda cena é controlada. Você vai para o set de filmagem já sabendo como é o filme e sobre o que o filme é.

Tal reflexão coloca como questão a importância de indagarmos qual a “verdade” que os documentários fazem existir a respeito do eu dos personagens e da realidade do mundo em que vivemos. Em última instância, esse tipo de documentário nos convoca à tarefa de refinarmos o nosso olhar, adotando uma visada mais crítica a respeito dos pressupostos teóricos que lançamos mão como forma de construir conhecimento sobre o outro e sobre o mundo.

Partindo desta perspectiva, João Salles nos orienta no prefácio do livro “Espelho Partido – tradição e transformação do documentário”, de autoria de Silvio Da-Rin (2006):

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar. (Salles, 2006: p.7)

Tal qual apontado por Marília Amorim no âmbito da discussão da prática de pesquisa em ciências humanas, João Salles também nos fala a respeito da exigência ética e epistemológica feita ao documentarista no exercício de seu ofício. A exemplo do pesquisador, o documentarista é chamado a responder pelo modo como interage com o seu outro, participando da construção que este outro faz de si mesmo enquanto personagem, diante da câmera de vídeo; esta é a demanda ética que se lhe impõe.

Uma vez de posse do material filmado, o documentarista se vê diante de um novo desafio que diz respeito ao modo como realizará a edição e a montagem do documentário. Neste momento, se defronta com a questão epistemológica que o impele a produzir um filme de maneira a transmitir para o espectador uma “verdade” sobre o que se passou no encontro com seu(s) outro(s).

Portanto, no que concerne à prática de pesquisa em ciências humanas, a principal questão trazida pelo filme documentário “Santiago”, que nos interessa diretamente, diz respeito ao modo como os sentidos vão sendo produzidos na tensão do encontro entre o pesquisador e seu(s) outro(s), encontro necessariamente dialógico e alteritário.

Em última análise, tal reflexão aponta para a importância de buscarmos obter uma maior clareza acerca da delicadeza do lugar que ocupamos enquanto pesquisadores, junto aos nossos interlocutores, na produção do conhecimento em ciências humanas.

O paralelo entre a posição do diretor e do pesquisador, ambas envolvendo poder e, portanto, responsabilidade, faz-se aqui interessante. Neste sentido, essa discussão oferece subsídios teóricos que podem nos servir como auto-reflexão a respeito de como lidar enquanto pesquisador com a nossa própria subjetividade, pois ela vai estar sempre atuando no desenvolvimento da pesquisa, uma vez que compomos junto aos nossos interlocutores o dialogismo do campo.

Tal tarefa impõe uma demanda ética para o pesquisador que pode ser sintetizada em algumas questões que se colocam, tais como: Que tipo de conhecimento se torna possível na tensão entre o pesquisador e seu outro? Quais os sentidos construídos a partir da relação com o outro no campo? Como enformar/materializar o que experimentamos na relação com o outro? De que maneira permite-se a presença do outro no texto? Em suma, como fazer jus ao encontro com o outro, revelando-o na escrita acadêmica?

João Salles nos fala sobre essa responsabilidade ética que o diretor deve assumir com relação à representação que faz do personagem no momento em que monta o documentário:

Então o problema essencial do documentário é um problema de responsabilidade. É o problema desta palavra que eu já não uso mais, de tão gasta que não significa mais nada, que é a ética. É o que você pode ou não fazer com o personagem e assumir a responsabilidade de que o seu filme pode trazer conseqüências para essa pessoa e que você não pode se escudar depois numa certa inconsciência. A decisão de fazer o filme, a decisão de mostrar o personagem desta maneira foi sua.

Cabe ao diretor/pesquisador a dupla tarefa de encontrar o outro assumindo o seu lugar enquanto interlocutor que compõe o dialogismo do campo, e ainda, num momento posterior, traduzir a experiência vivida no encontro com o outro em linguagem, conhecimento passível de ser transmitido seja através do cinema documentário ou do texto acadêmico.

O importante, portanto, para nosso interesse no que diz respeito à produção de conhecimento no campo das ciências humanas, é a riqueza de questionamentos que este documentário suscita para problematizarmos as múltiplas concepções de verdade com as quais deparamos no estudo e prática de pesquisa, concepções brevemente descritas à luz das reflexões sobre a linguagem propostas por Danilo Marcondes (1992).

Conforme visto, a concepção de linguagem a ser adotada está diretamente relacionada ao modo como nos relacionamos com os nossos interlocutores, sujeitos participantes da pesquisa.

Numa perspectiva objetivista, vamos ao encontro do outro partindo do pressuposto teórico-metodológico de que há nele uma verdade a ser acessada, ou seja, neste caso nosso trabalho é guiado pela crença de que os conceitos desenvolvidos revelam ou representam um real, apreendido no campo investigado

como uma verdade em si, independente do lugar ocupado pelo pesquisador na relação com este outro.

Mas, se por outro lado, nos dispomos a encontrar nossos interlocutores, adotando uma visão pragmática ou construtivista de linguagem – o que conforme visto parece ser mais interessante e indicado para nosso campo de estudo e pesquisa – estaremos concebendo o real não como uma verdade em si, alheia à presença do pesquisador no campo, mas antes enquanto construção ininterrupta em que os significados são permanentemente trans-formados no encontro do pesquisador com o seu outro.

De acordo com esta perspectiva de produção do conhecimento, o que se propõe é a produção de verdades contingenciais inteiramente implicadas com o contexto de onde surgem, apontando para a importância de não perdermos de vista os atravessamentos que compõem o cenário no qual o encontro com o outro se dá. Deste modo, o conhecimento produzido a partir do encontro com o outro só faz sentido ou ganha expressão se analisado no âmbito do contexto específico em que é gerado.

Dentro deste pressuposto teórico-metodológico a verdade não desponta enquanto real capturado no campo investigado, mas antes como construção de sentidos que são negociados no jogo alteritário marcado pelo encontro entre o pesquisador e o seu outro, encontro necessariamente dialógico.

O estatuto de verdade que orienta esta perspectiva do conhecimento aponta para uma concepção de linguagem que a contempla enquanto locus privilegiado da produção de sentidos. Portanto, a verdade está em permanente devir, o que significa dizer que só pode ser re-conhecida na e pela linguagem.

Torna-se, portanto, interessante, desvendar as condições de produção do conhecimento e da verdade na prática de pesquisa em ciências humanas, revelando com isso o que acontece no momento único do encontro entre o pesquisador e o seu outro.

Procuramos neste capítulo elaborar uma discussão ético-epistemológica a partir do filme documentário Santiago, propondo uma reflexão a respeito do lugar ocupado pelo diretor/pesquisador na relação com o seu outro.

No próximo capítulo será feita uma reflexão acerca do modo de produção documental de Eduardo Coutinho, como sendo pródigo para se pensar numa

maneira específica de se relacionar com os sujeitos participantes da pesquisa, mediado pelo recurso da vídeogravação.

3

O diretor como pesquisador/ O pesquisador como diretor: contribuições do cinema documentário de Eduardo Coutinho para uma metodologia das ciências humanas

Há discursos que só nascem porque eu estou lá filmando. Todo documentário é extraordinário por causa disso. (Eduardo Coutinho)

Chamo sentidos às respostas a perguntas. Aquilo que não responde a nenhuma pergunta não tem sentido para nós. (Mikhail Bakhtin)

No presente capítulo o modo de produção documentária de Eduardo Coutinho será articulado com o estudo da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975), principalmente no que concerne aos conceitos *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*.

O modo de produção do cinema documentário de Eduardo Coutinho será usado como mote para problematizarmos a tensão gerada no encontro do diretor com os seus personagens, observados pelo aparato cinematográfico, sublinhando com isso os lugares ocupados na arena dialógica. Propõe-se, portanto, uma aproximação do fazer do documentário com o fazer da pesquisa, promovendo uma discussão que se dá no campo da linguagem.

Em sua crítica à lingüística do século XIX, Mikhail Bakhtin ([1952-53] 1992) diz que esta não dá conta do que se passa na comunicação discursiva, pois negligencia justamente a função comunicativa de todo ato enunciativo, seja ele oral ou escrito. Segundo o autor, a ênfase dos lingüistas recai na dimensão expressiva do indivíduo, tido enquanto falante que exterioriza conteúdos numa forma ou estilo que em nada se relaciona com o ouvinte para o qual se endereça.

A língua é deduzida da necessidade do homem de auto-expressar-se, de objetivar-se. A essência da linguagem nessa ou naquela forma, por esse ou aquele caminho se reduz à criação espiritual do indivíduo. Propunham-se e ainda se propõem variações um tanto diferentes das funções da linguagem, mas permanece característico, senão o pleno desconhecimento, ao menos a subestimação da função comunicativa da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de um falante sem a relação necessária com outros participantes da comunicação discursiva. Se era levado em conta o papel do outro, era apenas como papel de ouvinte que apenas compreende passivamente o falante. (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.270)

Bakhtin divide a lingüística em dois grandes modelos, a saber: o objetivismo abstrato e o subjetivismo idealista. No primeiro caso, a língua é

concebida numa perspectiva normativa, sendo compreendida, portanto, a partir de um sistema abstrato de formas a serem registradas passivamente pelos indivíduos. No segundo, o fenômeno lingüístico é tido como ato de criação individual, estando mais voltado para a concepção da língua numa dimensão interiorista, essencialmente intrapsíquica.

Na contramão destas perspectivas compreensivas, compartilhadas pelos lingüistas, Bakhtin concebe a linguagem enquanto fenômeno social. Ao lançar luz sob a interação verbal, diálogo vivo compartilhado pelos indivíduos, o autor enfatiza o conteúdo ideológico e vivencial dos discursos, apontando para a importância de um estudo da linguagem que leve em conta o contexto em que os atos enunciativos se dão.

Deste modo, Bakhtin argumenta que a significação de todo discurso verbal se dá na vida, o que aponta para a necessidade de um estudo da linguagem que leve em consideração o lugar ocupado pelo outro, interlocutor que participa ativamente da construção do discurso. Tem-se aqui uma noção fundamental no pensamento teórico de Bakhtin que diz respeito ao *dialogismo* em torno do qual os enunciados são construídos, e a comunicação discursiva se torna possível.

Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de assimilação – mais ou menos criador – das palavras do outro (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.294).

Os conceitos de *dialogismo* e *alteridade* são centrais no pensamento de Bakhtin e se desenvolvem em torno da noção de que nos constituímos através do contato estabelecido com o outro, sendo sempre profícuo esse encontro. Dentro desta perspectiva, tomamos consciência do que somos ao compartilharmos nosso olhar com o olhar do outro, criando uma linguagem que permite decifrar mutuamente a consciência de si e do outro no contexto das relações sócio-culturais.

Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente

diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (expressas em palavras ou em outros materiais semióticos). (Bakhtin, [1970-71] 1992: p.379)

Nada se esgota em si mesmo; tudo o que por aí vai, atuando e se expressando no mundo, complementa a história humana transbordando-a em vida. Isto porque precisamos trocar com o mundo, buscar o outro para encontrar algo de nós mesmos, e com isso criar nossa própria identidade, formada tanto pela diferença, como pelo que há de comum entre nós.

Dentro desta perspectiva, o sentido é produzido de modo compartilhado, levando em consideração a tensão presente na comunicação discursiva entre falante e ouvinte, autor e leitor. O discurso se constrói no bojo da linguagem, no fluxo da inter-relação, na arena em que os valores entram em jogo e são negociados a fim de que novas constelações compreensivas de conhecimento sejam formadas. O conhecimento neste caso é necessariamente dialógico e por isso mesmo inacabado, pois está sempre sujeito a releituras que o envolvam em novas teias de significação.

Bakhtin sublinha o caráter decisivo da linguagem para pensar a filosofia enquanto atividade crítica, suficientemente capaz de libertar a palavra do seu encarceramento em uma única direção de sentido.

A crítica de Bakhtin recai sob os modos de produção de conhecimento no interior das ciências humanas que buscam a todo custo incorporar os paradigmas de verdade usados no âmbito das ciências da natureza, desconsiderando com isso a especificidade de seu campo epistêmico, especificidade esta que provêm do fato de ser o próprio homem o seu objeto de análise. Segundo o autor, o estudo do homem deverá levar em conta a tensão que se instaura entre o pesquisador e seu outro, tensão que se dá no âmbito da linguagem.

As ciências exatas são uma forma monológica do saber: o intelecto contempla uma coisa e emite enunciado sobre ela. Aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e falante (enunciador). A ele só se contrapõe a *coisa muda*. Qualquer objeto do saber (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido como coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser *dialógico*. (Bakhtin, [1979] 1992: p.400)

Bakhtin chama a atenção para a necessidade de se construir teoria a partir do que surge do encontro com o outro, assumindo o ato do fazer da pesquisa como enformador do conhecimento gerado, e não como verdade acerca do objeto que já se encontrava no campo investigado a despeito da presença do pesquisador.

Pensamento sobre o mundo e pensamento no mundo. O pensamento que procura abarcar o mundo, e o pensamento que sente a si mesmo no mundo (como parte deste). O acontecimento no mundo e a participação nele. O mundo como acontecimento (e não como ser em prontidão). (Bakhtin, [1979] 1992: p.401)

O trecho acima aponta para diferentes paradigmas de conhecimento e verdade presentes no interior das ciências humanas. O pesquisador vê abrir-se diante de si dois caminhos metodológicos inteiramente distintos a serem percorridos, quais sejam: tomar o objeto a ser investigado como indiferente ao seu olhar, ou seja, dado de antemão como realidade que prescinde da sua presença como pesquisador no campo; ou, por outro lado, reconhecer-se enquanto agente que transforma o acontecimento da pesquisa, sendo, portanto, co-autor do conhecimento produzido, assumindo a responsabilidade pelo seu lugar no jogo dialógico.

Assumir esta última postura na pesquisa significa perceber cada sujeito não como mero informante que entrega de modo artificial e distante fragmentos de verdade que nada dizem respeito à vida do pesquisador, mas antes compreender que os olhares que conversam se abrem em novas perspectivas, aprofundando algumas questões e construindo novas verdades a partir delas.

Quanto maior a consciência do pesquisador acerca do lugar que ocupa na relação com o seu outro, mais aberto o encontro se torna para que ambos os lados se transformem, trabalhando elementos impensados de antemão, não informados pela teoria, o que permite em última instância, a emergência do novo no âmbito do saber científico. O desafio que se impõe ao pesquisador é o de viver o acontecimento da pesquisa e produzir a partir dele um conhecimento possível.

A discussão proposta por Bakhtin visa, portanto, tensionar as questões que se colocam quando a ênfase da produção de conhecimento recai sob o próprio homem, objeto que tem por essência uma indeterminação inerente. Isso aponta para a impossibilidade de se adotar universais em teorias que pretendam dar conta

de modo absoluto dos atos praticados na vida, pois estes acontecem de maneira imprevisível.

O que aprendemos ao adentrarmos um pouco no complexo pensamento de Bakhtin, é que a vida extrapola os juízos que arrogam para si um estatuto de verdade último universalmente válido.

O conhecimento do que é diferente traz consigo uma eminente capacidade de penetração de mim em mim mesmo e no outro, ativando caminhos que se abrem. Como sempre vai haver a busca pelo conhecimento, pode-se dizer que somos seres em eterno estado de inacabamento, sempre dispostos a estabelecer mais e mais vínculos uns com os outros e com a natureza como um todo. Com relação a isto Bakhtin afirma: “O objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado.” (Bakhtin, [1979] 1992: p.395).

Essa reflexão do autor nos leva a pensar que no campo das ciências humanas, se faz mais interessante a pesquisa que defende aquilo que Bakhtin denomina *exotopia*, categoria que utiliza para designar o quanto o olhar do outro é fundamental para complementar a visão precária e parcial que tenho sobre mim mesmo.

Neste sentido, tal conceito aponta para o excedente de visão que na relação com o outro me é devolvido. Isso se dá pelo fato de uma consciência estar fora da outra, ver a outra como um todo, o que não pode fazer consigo própria.

A *exotopia* descrita por Bakhtin pressupõe um distanciamento inerente à relação que estabeleço com o outro, chamando a atenção para o fato de que cada sujeito ocupa um lugar único no mundo. O distanciamento diz respeito ao modo singular a partir do qual estabeleço toda uma dimensão afetiva no diálogo com o outro.

Portanto, a *exotopia* enunciada pelo autor aponta para a capacidade de voltar-se para o discurso do outro tomando o cuidado de nele não se perder, pois o distanciamento entre uma consciência e a outra é que faz com que o outro possa enxergar e devolver a mim um excedente de visão a meu respeito, excedente este o qual não poderia ter acesso sozinho.

O exercício de abrir-se para o outro num movimento de alteridade, permitindo a eclosão de toda a química que surge desse encontro, transforma o próprio olhar criando novos sentidos, compartilhando a experiência de estar

verdadeiramente implicado com os fatos da vida. Isso não significa abandonar-se ao outro, perdendo-se de si mesmo, da singularidade que cada ser único possui, mas pelo contrário, implica tão somente em ampliar a compreensão da diferença, preservando a própria identidade na relação com o outro.

Bakhtin nos incita a pensar no cuidado que devemos ter para que a distância entre o eu/outro, pesquisador/entrevistado, seja preservada, pois é somente a partir dela que um conhecimento verdadeiramente dialógico, compartilhado, pode ser gerado: “A penetração no outro (fusão com ele) e a manutenção da distância (do meu lugar), manutenção que assegura o excedente de conhecimento.” (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.394)

Estar aberto ao contato com o outro não representa para Bakhtin um esvaziar-se do que é próprio da singularidade de cada um. Deve-se com isso, evitar um *isomorfismo* que colaria o olhar do pesquisador ao do sujeito participante da pesquisa, deixando escapar as diferenças entre ambos. É neste sentido que Bakhtin afirma que “ao abrir-se para o outro, o indivíduo sempre permanece também para si.” (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.394).

Essa noção nos remete ao fato de que é impossível enxergar o mundo com os olhos do outro, pois o olhar de cada um está inevitavelmente repleto de anseios, convicções e visões de mundo.

Bakhtin nos lembra que somos o tempo todo testemunha e juiz daquilo que acontece ao nosso redor. Neste sentido, não há nada que se manifeste sem que haja qualquer atribuição de valor de nossa parte. Testemunhamos o ser e o objeto - nem as coisas da natureza escapam de nos transmitir algo, pois nelas depositamos toda uma dimensão humana - e nos constituímos juízes na tentativa de explicar o que suscitam em nosso sentir.

Seguindo as pistas epistemológicas deixadas por Bakhtin, nos damos conta de que ao encontrarmos com o outro sempre estaremos enformados pelo lugar único que ocupamos, pelo modo singular a partir do qual experienciamos a vida. Portanto, é inútil trabalhar com fins a ocultar as diferenças que nos distanciam de nossos interlocutores, sujeitos que participam da pesquisa, pois é justo a partir da distância - alteridade entre o eu e o outro - que o diálogo se constitui e o conhecimento se torna possível.

Eduardo Coutinho parece encarnar essa teoria - que traz à baila diálogo, movimento de busca do diferente, e confronto que tensiona criação e subjetivação – em sua prática documentária.

Extremamente afim com as noções de *dialogismo*, *exotopia* e *alteridade*, presentes no pensamento de Bakhtin, o cinema documentário de Eduardo Coutinho procura dar expressão ou criar condições para que o singular sobrevenha à superfície do discurso. O diretor é hábil na arte da escuta, invocando da relação com a personagem todo potencial narrativo que o encontro reserva. Talvez isso seja o mais encantador em seus filmes, uma vez que com tato e disponibilidade para o outro na sua diferença e singularidade, perscruta na linguagem, no diálogo, a força que pode assumir uma narrativa.

O sumo do cinema que produz pode ser sintetizado na ênfase dada à linguagem, incluindo-se aí não apenas a palavra falada, mas todo e qualquer modo de expressão em que os sentidos são criados e negociados no jogo dialógico e alteritário de encontro com o outro, mediado pela câmera.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) nos mostram que desde a década de 80, quando o diretor retoma as filmagens de *Cabra marcado para morrer* - filme que havia iniciado em 1964, interrompido pelo cenário obscuro da ditadura militar - lança mão de uma nova forma de dirigir as entrevistas, que se repetirá nas suas próximas produções:

O *Cabra* de 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto, sem certezas. Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro de quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera. (Lins; Mesquita: 2008: p.25-26).

No livro “Encontros/Eduardo Coutinho” organizado por Felipe Bragança (2008), cujo material é uma compilação de entrevistas com o diretor, realizadas em momentos distintos de sua trajetória profissional, Eduardo Coutinho nos adverte:

De tal forma que o que sai na palavra do outro é algo que nasce num lugar, entre eu e o outro. Na verdade, acaba sendo algo que só sai este produto porque eu estou lá, na verdade, eu sou meio autor do que ela diz, e ela é meio autora. Não é que você se funde com o outro, não! Mas acaba gerando uma relação e as palavras surgem entre os dois... (Coutinho, 2008: p.147)

Eduardo Coutinho vai ao encontro do outro compreendendo que o sentido dos discursos só tem razão de ser ou força de existir pela relação que estabelece com estes outros. O diretor dialoga com os personagens estando aberto para se surpreender com o que surge deste embate, permitindo, com isso, que questões impensadas sejam trabalhadas, o que faz com que o momento do encontro se configure como evento singular, algo que não pode ser pré-determinado de antemão.

A força do documentário é que ele é imperfeito, é lacunar, é fragmentário, é precário. E nisso ele é completo. (...) E isso é ter uma surpresa na filmagem, se não tiver surpresa na filmagem não vale a pena fazer documentário. Filme, em geral, e documentário principalmente, são feitos para você ter surpresas. É você não ter aquilo que você já sabe. Aquilo que você já sabe não interessa. Se o filme já está feito na cabeça, é melhor não fazê-lo, está pronto. (Coutinho, 2008: p. 143/144)

Deste modo, o diretor busca os seus interlocutores profundamente implicado com o que experimenta nestas relações. Por essa razão, o diálogo se constitui como dispositivo imprescindível em seus filmes, pois é através do contato com o outro, na relação estabelecida, que o seu cinema documentário se realiza.

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei com isso, até onde fosse possível, o universo das idéias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. (Coutinho, 2008: p.15).

A peculiaridade do seu tipo de cinema documentário pode ser compreendida pela capacidade que tem em dar a ver o material filmado não como a verdade, mas como revelação de um dado momento único em que o diretor e sua equipe encontram o outro, produzindo a partir daí uma série de sentidos.

Desde o *Cabra* eu tento mostrar que existem dois lados da câmera e eles interagem. Há conflito, criam-se situações complicadas que eu quero mostrar. Isso para mim é essencial. Tem sempre alguém do outro lado da câmera, ninguém fala sozinho. 90% do que me interessa num filme é o diálogo, que é difícil porque ocorre entre pessoas diferentes socialmente. Pelo diálogo, a diferença abre uma possibilidade de igualdade, temporária e utópica, mas que pode existir. (...) Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as verdades são

“contingentes”. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa. (Coutinho, 2008: p.71)

O diretor aposta no encontro com o outro, naquilo que brota desta relação, não adotando uma postura de neutralidade, mas pelo contrário, assumindo a sua posição como participante ativo no processo de construção do filme. Daí João Salles afirmar no prefácio do livro “O documentário de Eduardo Coutinho”, de Consuelo Lins (2004):

Face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa -, cujo desfecho não há como conhecer de antemão. Desde os anos 70, como mostra Consuelo, Coutinho já fazia filmes ‘com os outros, e não sobre os outros’. É claro que a decisão final do que será ou não incluído no filme – logo, do que se tornará cinema – pertence a Coutinho, mas o material que ele trabalha não teria força sem a dimensão autoral dos personagens. Todos são pessoas ‘que se narram bem’. Ao criar um cinema tão dependente da invenção narrativa de outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor. Ao confiar nos seus personagens, renuncia a parte de sua autoridade. (Salles, 2004: p.8).

Essa postura de co-autoria muito presente nos seus filmes remete ao texto de Bakhtin “O autor e a personagem”. Neste texto, Bakhtin pensa a escrita da obra literária como sendo inteiramente dependente da interação ativa e responsiva estabelecida entre os indivíduos em uma dada sociedade. Em última instância, Bakhtin nos apresenta uma visão estética de mundo em que o autor retira da vida a matéria-prima para a criação artística.

Dentro desta perspectiva, o autor estabelece uma interação viva e ativa com os personagens que cria, pois os sentidos que vão sendo tecidos na obra apontam para uma série de valores retirados do âmbito das relações sócio-culturais.

A relação entre autor e personagem passa necessariamente por um campo dialógico marcado por uma co-autoria em que o autor também se trans-forma no processo de dar forma aos seus personagens. Os traços de cada personagem são criados ou delineados na situação de diálogo estabelecido entre autor e personagem, e isso só é possível porque sentidos estão sendo produzidos.

Já afirmamos bastante que cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida os respondemos

axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; (Bakhtin, 1992: p.3)

Bakhtin nos mostra que não existe criação que parta de uma interioridade isolada, pois nos encontramos permanentemente implicados com os sentidos que vamos tecendo para as nossas vidas e para a vida daqueles que nos cercam.

Com isso, o autor desenvolve a noção de que ao criarmos nossa vida participamos e somos também responsáveis pela vida dos outros, o que aponta para o compromisso dos homens uns para com os outros. Deste modo, não há alibi para a existência, de modo que cada um de nós é convocado a responder pelo lugar único que ocupa no mundo.

No texto “Arte e responsabilidade”, Bakhtin refere-se a uma unidade do sujeito estabelecida pela responsabilidade que este assume ao integrar arte e vida no seu viver. Neste sentido, a responsabilidade do ato de cada um reside na singularidade com que é praticado, pois nenhum ato é repetível, o que faz com que cada gesto traga consigo todo um potencial criativo. Daí a proposição descrita por Bakhtin:

O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. (...) Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (Bakhtin, [1919] 1992: XXXIII).

De acordo com Bakhtin arte e vida são dois campos distintos que não se misturam, mas que guardam relações importantes um com o outro. A reflexão de Bakhtin acerca das diferenças e inter-relações entre a arte e a vida encontra ressonâncias com a estratégia metodológica inusitada e original empreendida nos filmes de Eduardo Coutinho.

O diretor parece encarnar essa reflexão em seu modo de produção documental, colocando estes dois campos da experiência humana em conflito, e convocando o espectador a adentrar nos meandros do processo de construção de seus filmes. A narrativa de seus documentários trabalha a serviço de nos mostrar que aquilo que estamos vendo não existe por si só, como real apreendido pelo diretor e sua equipe num dado campo; na contramão disso, Coutinho nos envolve, contando-nos, de modo sempre variado, um pouco do processo a partir do qual encontra seus interlocutores.

Logo no início do filme “O fim e o princípio”¹, Coutinho dialoga conosco, dando-nos a conhecer as coordenadas do modo como se aproximou do campo onde o filme se desenrola, bem como as intenções que o trouxeram àquele espaço:

Vimos à Paraíba pra tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens.

Consuelo Lins (2004) aponta como característica marcante do cinema de Coutinho a ênfase que o diretor dá à metodologia, percebendo toda a importância que assume no processo de produção documentária. Não há no modo de fazer cinema de Eduardo Coutinho uma estética que seja desprovida de toda uma ética que a forma.

A sinopse de um filme sobre a miséria na África ou a violência no Brasil não quer dizer nada, se não estiver indicada ‘a metodologia que o diretor se dispôs a botar em campo, para ter uma relação com o outro e o espectador’, diz ele. Pouco importa um tema ou uma idéia, por mais atraentes que possam ser, se não estiverem atravessados por um dispositivo, se não forem inseparáveis de um modo de expressão. (...) Trata-se de uma prática que se atém, na medida do possível, ao material oferecido pelo universo a ser filmado – uma favela, um prédio, um morro, um depósito de lixo -, imprimindo aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de modo inextricável. (Lins, 2004: p.12).

Mostrar as condições em que o encontro com o outro se deu, revelando as negociações que se estabeleceram entre os dois lados da câmera, não é apenas um atributo estético, mas uma atitude de responsabilidade ética pelos sentidos que são criados. Neste aspecto, tanto o diretor como o pesquisador se vêem diante do desafio de dar uma forma ao encontro com os outros, sujeitos com os quais dialogam no ofício de suas respectivas funções. Ambos enfrentam a tarefa de enredar os discursos na forma de uma narrativa – fílmica ou acadêmica -, emprestando algum acabamento ao evento único vivido no campo.

Coutinho nos lembra que do mesmo modo que o pesquisador se confronta com a tarefa de apresentar através da escrita, algo do que se passou no encontro

¹ Em “O fim e o princípio” (2005), Coutinho saiu em direção ao sertão da Paraíba, sem roteiro nem pesquisa prévia, em busca de pessoas que tivessem histórias de vida para contar, aspecto já consagrado nos seus filmes. O diretor e sua equipe acabam chegando ao sítio de Araçás, comunidade rural situada no município de São João do Rio do Peixe.

com o outro, a edição representa e impõe, no caso do cinema documentário, uma demanda ético-estética semelhante, intervindo na dinâmica dos sentidos que são gerados.

É complicado você lançar mão das grandes palavras. Mas eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção. (Coutinho, 2008: p.73)

Deste modo, Coutinho aponta para o desafio de traduzir o acontecimento do encontro com o outro em um produto que faça jus ao que foi experienciado no campo - seja na forma da escrita acadêmica ou do filme documentário.

Neste ponto, o diretor nos convoca à reflexão da ética enquanto responsabilidade pelo lugar que ocupamos. Portanto, ser ético consiste em ser responsável pelo outro por compreender que o embate com este outro provoca um encontro que está o tempo todo produzindo sentidos e por isso mesmo operando transformações em ambos. Coutinho tem por base essa premissa:

Uma pessoa lhe entregou alguma coisa, há que ser leal com ela. A pessoa lhe dá um tesouro. Falar da vida pessoal é um tesouro. Tem de ser digno disso. Esta é uma relação com pessoas, não é uma relação com classes, com o povo. Isto não existe. Eu não sei o que é o povo chinês. Isto é genérico demais. Eu não posso falar disso. A Iugoslávia... eu não sei o que é isso. Com as pessoas tem de ter uma relação de sentido. E outra coisa, dar-se ao público a liberdade de poder ter o seu julgamento. (Coutinho, 2000: p.107)

Segundo Bakhtin, a tarefa da arte e da ciência é tornar visível, dar a conhecer de um modo inteiramente singular, as experiências únicas que vivemos no âmbito do domínio mais amplo da vida. Portanto, a questão ético-estética que se impõe diz respeito àquilo que fazemos da experiência do encontro com os outros, ou seja, a forma que damos ao que vivenciamos no curso de nossas vidas.

Na concepção artística de mundo proposta por Bakhtin, não há espaço para a ideia de uma pretensa verdade última a ser descoberta no interior da obra de arte. O que se observa numa obra é a polivalência de sentidos que enseja, a imensa rede de leituras possíveis às quais se abre.

Não pode haver um sentido único (um). Por isso não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode existir realmente em sua totalidade. Na vida histórica

essa cadeia cresce infinitamente e por isso cada elo seu isolado se renova mais e mais, como que torna a nascer. (Bakhtin, [1970-71] 1992: p.382)

O *dialogismo* é a categoria usada pelo autor para designar esse movimento constante, fluxo incessante que amplia a cada novo tempo as possibilidades de sentidos de uma obra. Os sentidos que uma obra pode assumir dependem inteiramente do diálogo que estabelece com os seus interlocutores em renovados contextos, revelando com isso verdades insuspeitas que dormitam no “grande tempo”.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do *passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (Bakhtin, [1979] 1992: p.410)

Bakhtin diz que a obra só se completa na interlocução da tríade constituída por autor, personagem, e espectador, e por essa razão não se encontra nunca de todo acabada. Cabe ao autor levar em consideração o leitor/espectador no processo de confecção de uma obra. No esquema proposto por Bakhtin, é este o elemento que faz com que a obra permaneça aberta. Algo parecido com a proposta do cinema documentário de Coutinho:

Se o público não é ativo, o filme não é ativo. O público tem que pensar. Acredito, inclusive, que outros sentidos serão atribuídos. Mas eu também tenho que atribuir, implicitamente, um sentido, ao fazer o filme. (...) Como não é fechado, outras atribuições de sentido podem ser até mais justas do que as minhas. Porque há coisas que realmente não passam na sua cabeça e também não passam na dos outros. (Coutinho, 2000: p.113)

Coutinho sabe que é o espectador quem dá dinamismo ao filme, garantindo o seu inacabamento. No processo de produção dos seus documentários, o diretor se afasta o quanto pode do risco de aprisionar os seus interlocutores em categorias estanques, buscando ao invés disso trabalhar no sentido de dar a vê-los na complexidade que ensejam, deixando aberta ao espectador a possibilidade de fazer o seu próprio juízo de valor, completando desta forma o sentido do filme.

Através do cinema que realiza, Coutinho perscruta na linguagem aquilo que possui de mais sensível, libertando-a de sua superficialidade homogeneizante e permitindo que toda uma dimensão singular se manifeste.

O desafio a que o diretor responde é o de transformar a experiência sensível vivida no encontro com os seus outros, em linguagem, apresentando sempre de modo renovado os fatos da vida, sublinhando com isso, o caráter de eventos singulares, pois que só acontecem uma única vez.

Desta forma, Coutinho procura iluminar mais o aspecto singular de cada fala e as idiossincrasias de cada cena, afastando-se o quanto pode do risco de enquadrar os sujeitos em categorias gerais.

Em vez de trabalhar na extensão, você trabalha em profundidade. Para mim, documentário é escavar. E esse limite te inibe os vãos ideológicos e idéias pré-concebidas. Quando você tipifica uma pessoa, quando você a objetiva, você mata a singularidade da pessoa. É a destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem. Ela não pode ilustrar uma idéia generalizada minha. (Coutinho, 2008: p.83)

Coutinho vai ao encontro do outro para se aproximar mais de seus motivos, suas razões, e então revelar um pouco do lugar único que ocupa no mundo. Deste modo, o seu cinema não busca enredar as experiências narradas numa perspectiva linear, causalística, cujo télos repousaria num sentido rigorosamente fechado e determinante, capaz de encerrar o sujeito numa auto-imagem acabada.

Como escreve Consuelo, no cinema de Coutinho ninguém está previamente condenado a nada. Todos são livres para não caber nos limites das sínteses. Decerto se apresentam como homens e mulheres que têm uma história política e social em comum, mas se existem semelhanças entre essas vidas, existem também diferenças, e no fim das contas são as diferenças que contam. Sem elas não haveria identidade, apenas repetição. De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. (Salles, 2004: p.9)

No documentário *Edifício Master*², em especial, Eduardo Coutinho se esmera na sua capacidade de iluminar a singularidade de cada entrevistado. Sem pretender lapidar as falas a fim de que o filme apontasse para uma unidade de

² “Edifício Master” (2002) é um documentário que obedece a linha metodológica já desenvolvida por Coutinho em documentários anteriores, qual seja: filmar e registrar as narrativas de pessoas reais que contam fragmentos de sua existência. Aqui o campo escolhido foi um edifício em Copacabana, com personagens “pertencentes aos setores médios da população” como nos lembra Consuelo Lins, referindo-se à classe econômica daqueles moradores.

sentidos entre os personagens, Coutinho soube dar vazão a toda a diversidade observada naquele campo.

O fato dos entrevistados morarem num mesmo edifício em Copacabana não fez com que ao se deparar com o campo o diretor encontrasse vidas parecidas e histórias semelhantes.

A postura de não buscar uma unidade de sentidos, que aceita e assume uma diversidade que se manifesta, faz deste tipo de documentário um exemplo de metodologia que preza pelo caráter singular da experiência de cada um, nos oferecendo material para analisar as entrevistas como dispositivos capazes de propiciar a emergência do que é diferente, ainda que os personagens façam parte de um mesmo campo - como é o caso do edifício.

Coutinho parte do pressuposto de que cada um de nós traz consigo uma enorme e variada gama de sentidos que circulam no âmbito da cultura mais ampla na qual estamos inseridos. Deste modo, reconhece o outro como alguém que é duplamente reflexo e refrator dos valores que transitam no campo social, compreendendo que ao falar de si e de sua experiência no mundo, revela uma série de juízos que inevitavelmente também nos dizem respeito.

Fiz o filme em um lugar onde tem pessoas, com nomes, e vou tentar ver se me aprofundo nessa individualidade. Eu não sei nada por antecipação. Apenas suponho. O outro não é povo, nem uma classe social, ele tem identidade. Deus está no particular e no singular, como diz um historiador de artes. Isso gera polifonia de vozes e você está em cada uma delas. (Coutinho, 2008: p.91)

Sobre essa diversidade presente em “Edifício Master”, constata-se uma semelhança com o conceito *polifonia* de Bakhtin, que aponta para a multiplicidade de vozes diferentes e dissonantes que habitam no interior de uma obra, fazendo com que os sentidos sejam criados no diálogo entre o autor e os personagens.

A analogia é costurada pela análise de Consuelo Lins:

O isolamento e a diversidade dos personagens de Edifício Master fizeram com que a dimensão polifônica já presente na obra de Coutinho se manifestasse com muito mais força neste filme. (...) É esse tipo de procedimento artístico, freqüente no cinema de Coutinho, que Mikhail Bakhtin define como “polifônico” – conceito que cria a partir da análise da obra de Doistoiévski. Nesse “novo modelo artístico do mundo” definido por Bakhtin, o autor não é mais o centro do mundo, e a obra não expressa mais unicamente o seu campo de visão e sua concepção de mundo. O autor não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças. (Lins, 2004: p.156/158).

Neste documentário fica bem clara uma característica marcante do cinema de Eduardo Coutinho, a saber: a percepção de que o filme vai nascendo conforme os personagens desfilam sob o olhar atento da câmera, fragmentos subjetivos, aspectos que não fecham numa única configuração, mas os retratam em suas diversidades, naquilo que os tornam sujeitos únicos.

A questão da co-autoria chama a atenção para outro ponto além do fato dos personagens serem também autores no processo de criação, qual seja: não é possível falar em neutralidade por parte do diretor ou pesquisador, se admitirmos que a interlocução criada neste embate, põe sob um mesmo campo a subjetividade de todos os envolvidos, despertando conflitos e tensões, e acessando as visões de mundo de ambas as partes.

Isso pode ser observado através dos seguintes trechos da reflexão de Consuelo Lins:

Portanto, por mais cuidados que possamos tomar, há sempre uma infinidade de fatores a nos lembrar que não se trata em absoluto de uma relação “virgem” entre um emissor, de um lado (o entrevistado), e um receptor, do outro, cheio de boas intenções (pesquisadores, cineastas). É uma conversa em meio a um turbilhão de informações fragmentadas, conhecimentos díspares, avaliações mútuas disparatadas, sensações, sentimentos e predisposições dos mais diversos tipos, impossíveis de serem todos eles controlados. (Lins, 2004: p.151).

Há portanto uma dimensão inteiramente ativa nesse método de se relacionar com os personagens, criando uma unidade inusitada, distante de qualquer suposta neutralidade ou rejeição do ponto de vista do autor. Trata-se, antes, de uma relação original, extremamente difícil, entre sua concepção de mundo e a dos seus personagens. (Lins, 2004: p.158).

Essa relação que estabelece com os sujeitos com os quais se defronta, base sob a qual constrói a narrativa fílmica, demonstra como Eduardo Coutinho se dispõe ao lado dos seus interlocutores, reconhecendo o seu lugar enquanto operador de sentidos.

O que está em jogo no tipo de encontro promovido por Coutinho é que o seu interlocutor crie um personagem que só pode existir no embate com o diretor. Ou seja, é precisamente na interação com o diretor que o personagem se revela. Cabe ao diretor permitir que o encontro movimente uma arena de tensões que fazem parte do jogo, assumindo que as representações criadas pelo personagem se deram numa dinâmica dialógica e alteritária.

Eu poderia tirar na montagem as situações em que aparecem as pessoas se criticando, me criticando, ou criticando a situação. Mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque eu acho que tem algo ali que faz pensar. (...) Eu poderia ter tirado tudo isso na montagem, mas a minha intenção é mostrar a instabilidade do meu lugar. (Coutinho, 2008: p.69/70)

Um bom exemplo da tensão gerada no encontro do diretor com um personagem encontra-se no documentário “O fim e o princípio” (2005), em que Chico Moisés inverte o jogo dialógico dos lugares previamente demarcados – Coutinho, o diretor/entrevistador e Chico Moisés, personagem/sujeito entrevistado. Ajeitando-se noutra posição diante da câmera e indagando do diretor se não ficaria melhor aquele enfoque para a conversa, Chico Moisés problematiza a relação diretor/personagem, colocando em evidência os lugares ocupados na arena dialógica. Com o olhar firme, desafiador, muitas das vezes voltado para a câmera, Chico Moisés confronta a posição de Coutinho, deixando-o até mesmo um pouco constrangido. Vale conferir um trecho do diálogo dos dois:

Chico Moisés - *Mas será possível que pelega pra me pegar e nunca pega, e sempre eu vou continuando, sempre na mesma linha?*

Eduardo Coutinho - *Por que será?*

Chico Moisés - *Eu sei. Porque o sabido é o senhor.*

Eduardo Coutinho - *Por quê?*

Chico Moisés - *Porque é.*

Eduardo Coutinho - *Por quê?*

Chico Moisés - *Ora, se eu fosse sabido, eu que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?*

Eduardo Coutinho - *Não. Mas eu vim procurar o senhor duas vezes porque o senhor é sabido também.*

Chico Moisés - *Eu sei. Acha que eu sou sabido?*

Eduardo Coutinho - *Acho.*

Chico Moisés - *Como? Só porque eu estou sendo filmado assim...*

Eduardo Coutinho - *Mesmo sem filmar, se eu conversasse com o senhor eu via que o senhor tinha umas idéias interessantes, o senhor pensava...*

Chico Moisés - *Que pena né? E o que sei não disse. Só fiz começar.*

(Pausa)

Chico Moisés - *O senhor já entendeu tudo.*

Eduardo Coutinho - *Entendi?*

Chico Moisés - *Entendeu. Quem foi o primeiro que chegou aqui, não foi o senhor? Pronto. (risos) Mas é bom falar com uma pessoa sabida, hein? Ele fica só aí... E se fosse um... E se fosse não, é mais do que investigador, locutor, sabedoria, cientista, e tudo o senhor é.*

No fragmento transposto acima, vemos o quão difícil é nos desvincularmos dos lugares sociais que ocupamos. Coutinho assume o seu lugar na relação com o

seu outro e entra no jogo dialógico, aceitando o que daí possa emergir. Tal como visto acima, o diretor acolhe a confrontação, fazendo do embate com os personagens o substrato do cinema que produz.

Outro exemplo da tensão instaurada entre o diretor e o personagem no jogo dialógico, está presente em “Edifício Master” (2002). Na ocasião, o personagem Roberto, um senhor de sessenta e cinco anos, reclama de modo enfático da falta de oportunidades de emprego para um sujeito com a sua idade, e então indaga do diretor se este lhe arrumará um trabalho. Podemos ouvir Coutinho falar num tom baixo, quase inaudível, algo desconcertado, que infelizmente não tem emprego para dar. A situação ilustra o embate entre as partes envolvidas, neste caso fundamentalmente marcado pelo fato do diretor ser detentor da câmera, dispositivo que por si só denota poder.

Ao invés de trabalhar no sentido de ocultar a distância que o separa de seus interlocutores, apagando as diferenças que sobressaem no contato estabelecido, Coutinho assume o seu lugar na arena dialógica e reconhece a posição de poder à qual inevitavelmente se encontra atrelado, explicitando ser essa a especificidade do seu cinema.

A diferença é um trunfo. Eu sou diferente de você. Porque eu sou diferente, socialmente, ou até psicologicamente, porque o outro é sempre um outro, ou simplesmente pelo seguinte: porque eu tenho uma câmera. (Coutinho, 2008: p.111)

Sempre mantenho essa coisa, do olhar de fora. E eu acho que justamente por revelar que é de fora é que pode virar de dentro também. Fazendo da diferença de gêneros, de classe, um trunfo, não fingir que ela não existe. E no filme na verdade há uma construção mútua. (Coutinho, 2008: p.132)

O método de trabalho de Eduardo Coutinho gira em torno deste momento do encontro com o seu outro. O que importa no seu cinema é explorar as relações entre os dois lados da câmera, compreendendo que tudo se passa na filmagem, momento crucial que produz verdades contingentes, inteiramente implicadas com as condições em que o encontro com os personagens se dá. Com isso, o diretor concebe a prática documental como sendo reveladora da verdade da relação, e não de uma pretensa verdade absoluta e universal.

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas numa mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real, Ele tá documentando um

encontro entre o cineasta e mundo, sempre. Eu não filmo senão esse encontro, filmo uma relação. (Coutinho, 2008: p.110).

Nesse ponto interessa-nos pensar especialmente no uso de entrevistas mediadas pela câmera como estratégia de pesquisa, estratégia que como nos mostra Ismail Xavier (2003) constitui dispositivo privilegiado no arcabouço técnico de Eduardo Coutinho:

Coutinho, em particular, sabe como poucos trabalhar dentro desta premissa para compor um cenário de empatia e inclusão que se apóia 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: p.224)

A passagem transcrita acima deixa entrever o modo como o diretor utiliza a câmera, a saber: enquanto dispositivo técnico que media e participa ativamente do processo de construção de sentidos, assomando-se à subjetividade do pesquisador e ao discurso do sujeito entrevistado.

O lugar que a câmera ocupa nos documentários de Eduardo Coutinho constitui um dos principais interesses de investigação para o presente trabalho de pesquisa. Uma das associações mais diretas em termos da pesquisa acadêmica é a postura de assumir a câmera desenvolvendo um trabalho de campo que se tece em torno mesmo das implicações de sua presença, implicações com as quais o entrevistado se vê obrigado a confrontar na certeza de que o seu discurso se endereça não apenas para o pesquisador/diretor, mas também para um registro áudio-visual capaz de ampliar a sua narrativa para além daquele contexto específico em que se desenvolve.

Como observei, o sentido da ação da personagem, neste tipo de documentário, não está na relação com os seus pares numa trama, mas na exclusiva força de sua oralidade quando em interação com o cineasta e o aparato técnico. (...) Muito de nosso interesse se apóia neste drama, na “agonia” do entrevistado, não aqui no sentido de sofrimento mas de competição, desafio ao encarar o efeito/ câmera. Se o que se quer ressaltar é a força do instante, a espessura própria de um momento de vida, melhor que se faça a câmera participar desta situação (não por mera ideia de autenticidade, honestidade para com o espectador, mas para não se perder o que a câmera pode abrir à percepção, o que se pode produzir de acontecimento nesta situação). (Xavier, 2003: p.228)

A presença da câmera intensifica a responsabilidade pelo ato, sublinhando o caráter único e irrepetível do encontro entre o pesquisador e seu outro no momento da filmagem. Portanto, a câmera age enquanto recurso técnico responsável por modificar as condições em que o encontro se dá, intervindo junto às narrativas.

O próprio Eduardo Coutinho nos orienta nesta reflexão acerca da participação da câmera na estética de seus filmes:

Essa visão é uma visão não retórica, eu não vou lá pra fazer um plano... É baseado no momento da filmagem. O que importa é o ato da filmagem. Durante o ato da filmagem aconteceu o drama que a pessoa fez, que ela construiu, ela se auto-encenou. Isso é o que me interessa. (Coutinho, 2008: p.142).

Coutinho parte da assertiva de que o sujeito constrói o seu discurso baseado na certeza de que extrapola os limites do contexto presente, uma vez que é mediado pela presença da câmera. Contudo, o discurso só é possível na imersão do sujeito no jogo, na possibilidade do diálogo, o que faz com que se mantenha concentrado no encontro com o diretor, interlocutor que complementa o seu discurso constituindo uma dinâmica dialógica. Uma vez no jogo, o sujeito de certo modo abstrai a presença da câmera para construir uma personagem que dialoga com o diretor. Portanto, é na tensão entre a consciência da presença da câmera e o seu esquecimento, inerente ao jogo, que a narrativa se desenvolve.

Eu sou a pessoa que catalisa isso com a câmera ligada durante uma hora. Por um lado, a câmera está totalmente presente, e a pessoa produz uma performance diante da câmera, uma atuação quase teatral. Por outro lado, depois de 20 minutos ela nem se lembra mais que tem câmera ligada. (Coutinho, 2008: p.141)

O uso da câmera como terceiro que atua e mobiliza tensões no dialogismo do campo, e o interesse pelo outro na sua singularidade, reconhecendo-o como co-autor no processo de produção do conhecimento, constituem os principais aspectos metodológicos do cinema documentário de Eduardo Coutinho que nos interessam para pensarmos a prática da entrevista, mediada pelo uso da câmera, na pesquisa em ciências humanas.

No próximo capítulo propomos uma discussão acerca do uso do recurso da videogravação no âmbito da prática de pesquisa realizada no GIPIS - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade, do qual faço parte. A partir de nossas experiências com o uso deste dispositivo técnico, discutiremos as

implicações que puderam até então ser percebidas no que tange à produção do conhecimento em ciências humanas.

Veremos que o uso da câmera tem sido problematizado no âmbito das discussões do grupo, como parte integrante de dois momentos distintos da prática de pesquisa, quais sejam: enquanto mediação técnica que interfere no próprio campo, e na proposta da criação de vídeos-documentários que divulguem as questões trabalhadas para o âmbito da sociedade mais ampla.

Uma vez que a câmera participa ativamente do processo de construção de sentidos, mediando o encontro do pesquisador com o seu outro, cabe pensar a respeito do modo como interfere junto às narrativas, e ainda, numa etapa posterior, de posse das imagens técnicas produzidas, quais os desdobramentos que impõe em termos da responsabilidade ética e estética por parte do pesquisador no uso que fará delas posteriormente.

Em síntese, o próximo capítulo se debruçará sobre as questões de ordem prática no que concerne ao uso do recurso da vídeogravação na pesquisa em ciências humanas, sublinhando com isso o lugar da ética na produção do conhecimento.

4 Videogravação, pesquisa e intervenção: relato de uma experiência

Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem.

Vilém Flusser

Neste capítulo abordaremos o uso do recurso da videogravação no âmbito da prática de pesquisa realizada no GIPS¹. Nossa intenção é retomar as discussões e análises das práticas de campo realizadas no âmbito de um trabalho de pesquisa com jovens, intitulado “Perspectivas da juventude no mundo contemporâneo”, abordando temáticas específicas em torno deste tema mais amplo. Analisaremos especialmente o trabalho de campo realizado na pesquisa “Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornais”².

Não pretendemos apresentar os resultados desta pesquisa específica, mas apenas analisar a metodologia utilizada, com destaque especial para o uso da câmera e suas interferências no trabalho de campo, bem como o modo como produzimos posteriormente o documentário: “Próxima Parada: Juventude”.

Tencionamos, com isso, problematizar o uso da câmera para além da função de registro. O que se pretende é colocar em discussão o uso da técnica, no caso a câmera de vídeo, como um aparato que afeta duplamente a produção de conhecimento, tanto no momento da atividade de campo, como posteriormente na análise e edição das imagens selecionadas para a apresentação dos resultados da pesquisa.

Desta forma, realizamos uma discussão a respeito daquilo que os trabalhos de campo possibilitaram avançar em termos das especificidades da relação entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, uma vez mediados pelo uso da câmera de vídeo, e quais os desdobramentos que este uso impõe ao pesquisador, quando após

¹ Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

² Estamos nos referindo à dissertação de mestrado de Carolina Salomão Correa, defendida no Departamento de Psicologia da PUC-Rio em 2010.

o encontro com os seus interlocutores se propõe a produzir vídeo-documentários³ com o intuito de fazer circular os discursos em outros espaços para além do meio acadêmico, engrossando ainda mais as discussões a respeito das temáticas abordadas.

Cabe ressaltar, que não pretendemos com essa proposta metodológica usar o recurso da vídeogravação como modo de capturar os depoimentos dos sujeitos da pesquisa apenas para registro, a fim de ilustrar através da imagem técnica aquilo que surge sobre determinado assunto. Na contramão disto, nossa intenção é construir uma forma específica de uso da câmera na pesquisa, buscando compreender melhor o efeito que desencadeia em todos os envolvidos, desde os participantes até o público que irá assistir ao vídeo, passando necessariamente pela subjetividade dos pesquisadores envolvidos.

Portanto, nosso interesse principal consiste em buscar compreender o modo como se caracteriza a relação do pesquisador com os sujeitos da pesquisa quando nos propomos a utilizar o recurso da vídeogravação como instrumento de mediação técnica na produção do conhecimento em ciências humanas.

Dividimos o processo a partir do qual desenvolvemos um modo específico de uso da câmera de vídeo em pesquisa, em três etapas: a) filmagem da dinâmica da pesquisa de campo; b) criação do roteiro e edição do documentário; c) retorno

³ O vídeo-documentário de média-metragem “AIDS – transformando casos em histórias” (2004), realizado por Gamba Jr. e Solange Jobim e Souza, com apoio da FAPERJ e CNPq, pode ser considerado o primeiro a ser produzido a partir do uso da câmera num trabalho de campo no âmbito do GIPS. No decurso deste trabalho foram realizadas oficinas de recriação de histórias de vida sobre a AIDS, com a participação de três grupos de extratos sociais distintos, quais sejam: sujeitos soropositivos que participam do Grupo Sim à Vida, uma ONG voltada para as questões da AIDS; moradores de baixa renda residentes na comunidade de Vila Canoas em São Conrado, bairro da cidade do Rio de Janeiro; alunos universitários do curso de graduação em Psicologia da cidade do Rio de Janeiro. A proposta foi de que os participantes se confrontassem com imagens publicitárias de campanhas de prevenção da AIDS e assistissem ao filme “Noites felinas” (1993), para então debaterem acerca da temática da AIDS mediados pela presença da câmera. Maiores informações no texto “AIDS – Transformando casos em histórias: uma pesquisa intervenção” de Gamba Jr e Jobim e Souza, publicado na Revista de Psicologia Política, vol. 7, N. 13, 2007. <http://www.fafich.ufmg.br/~psicopol/seer/ojs/viewissue.php?id=2>
Acesso ao vídeo documentário “AIDS – Transformando casos em histórias” <http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/gips/>

ao campo para apresentação do documentário para os sujeitos que participaram da pesquisa.

4.1

A filmagem da dinâmica da pesquisa de campo

Iniciamos a discussão sobre o uso do vídeo em pesquisa com jovens, no ano de 2008⁴. Desde então, a preocupação epistemológica tem sido em analisar as estratégias metodológicas que estão sendo criadas a partir do uso da vídeogravação nos diferentes trabalhos de campo (Oficinas, Rodas de Conversa, entrevistas em grupos) desenvolvidos nas pesquisas específicas com este público alvo, jovens de diferentes segmentos sociais.

Desenvolvemos uma discussão mais sistemática a respeito do uso da câmera, a partir das filmagens realizadas no trabalho de campo desenvolvido no âmbito da pesquisa “Juventude, educação e política: pesquisa e extensão em um pré-vestibular comunitário”⁵, realizada com jovens de pré-vestibular comunitários. Foram realizadas duas oficinas com cerca de 30 jovens. Estas oficinas tinham como objetivo ouvir o que os jovens tinham a dizer a respeito do projeto de ingressar em uma universidade e da experiência de frequentar um pré-vestibular comunitário.

Durante as oficinas, propomos uma formação dos jovens em círculo e posicionamos a câmera fora do seu centro. Em contato com as imagens capturadas

⁴ Anteriormente, o grupo já vinha problematizando o uso deste recurso técnico em pesquisa acadêmica, porém este uso não estava relacionado a pesquisas especificamente realizadas com o segmento jovem da população. Ver na bibliografia o texto “Interatividade audiovisual e produção da subjetividade”, de Maria Florentina Camerini e Solange Jobim e Souza (2002), em que as autoras exploram os desdobramentos causados pelo uso da câmera mediando as interlocuções desenvolvidas no âmbito de um trabalho comunitário realizado com populações de baixa renda residentes nas favelas da Rocinha e da Vila Canoas em São Conrado, na cidade do Rio de Janeiro. Em 2008 realizamos duas diferentes oficinas de debates com utilização de vídeo-gravação, envolvendo jovens entre 18 e 30 anos, sobre os seguintes temas: Juventude e política; Juventude e religião. Estes trabalhos de pesquisa constituíram um primeiro momento de produção de imagens gravadas em um contexto específico de pesquisa acadêmica com o público jovem. Neste momento, o objetivo era analisar os limites e possibilidades do uso da técnica, descrevendo de forma minuciosa a relação do pesquisador com o campo, mediada pela câmera. Todo o material gravado no trabalho de campo com o público jovem se revelou uma promissora base empírica a partir da qual foi possível elaborarmos as reflexões preliminares sobre o processo de interlocução, mediado pela câmera, entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, com um foco especial sobre os impactos gerados.

⁵ Trabalho de pesquisa de Iniciação Científica desenvolvido por André Werneck Barrouin que originou a monografia intitulada “O pré-vestibular comunitário como espaço de subjetivação e implicação política da juventude”, 2009, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientadora: Solange Jobim e Souza.

nas oficinas pudemos revisar algumas escolhas metodológicas referentes ao lugar ocupado pela câmera na dinâmica dos grupos, levando-nos a pensar em conjunto redefinições para o uso deste aparato técnico.

No momento de análise das imagens, percebemos que ao longo das filmagens havia a pretensão de minimizar a presença da câmera nas dinâmicas realizadas, usando-a apenas para registrar o encontro com os jovens como forma de captura dos discursos, sem atentarmos para as suas implicações no campo. O fato de situarmos a câmera fora do círculo de discussão, deflagrou o modo como estávamos indo ao encontro dos nossos interlocutores, ainda muito alicerçado pela busca por apreender o momento da elaboração do discurso a partir de uma suposta neutralidade, como se fosse possível acessar uma dada verdade sobre o campo reveladora de um conhecimento que já estaria lá, mesmo antes de nos aproximarmos dele.

Este fato ocorrido nos remete à discussão epistemológica feita no primeiro capítulo a partir do filme documentário *Santiago* (2008), demonstrando - a exemplo da postura assumida pelo diretor João Salles durante as filmagens - o quanto somos em larga medida influenciados pelo paradigma positivista de conhecimento e verdade, ainda que nossas leituras teóricas nos orientem na direção contrária a essa perspectiva.

Assim como o diretor João Salles filmou *Santiago* de um modo distante, usando a câmera como uma espécie de anteparo que o mantinha afastado de seu personagem, ao posicionarmos este aparato técnico fora do centro do debate, sem que percebêssemos, assumimos uma postura objetivista no campo, supondo ser possível adotarmos uma neutralidade com relação a nossa presença nele.

Ao problematizarmos essa postura em nossas discussões, decidimos mudar nossa estratégia metodológica, passando a organizar os jovens em semicírculo e situar a câmera defronte ao grupo de participantes, numa atitude de legitimação de sua presença no campo, e, portanto, de nossa participação no processo de construção de sentidos na prática de pesquisa.

Ainda assim, em princípio, nos vimos extremamente desconfortáveis com esse redimensionamento no uso da câmera. Este desconforto se deve a dificuldade que temos em nos desvencilharmos do ideal de que os aparatos técnicos, no caso a câmera de vídeo, ensejam a possibilidade de conhecimento do outro e do mundo

de um modo verdadeiro e definitivo, servindo-nos como representação fiel da realidade.

Assim, a câmera deixou de ocupar um lugar pretensamente neutro, usada de modo a silenciar sua presença e afetar o menos possível o discurso dos sujeitos, sendo, pelo contrário, concebida como um terceiro sujeito na cena, capaz de interferir nas próprias atividades desenvolvidas no trabalho de campo. Esta redefinição no uso da câmera favoreceu e dificultou o surgimento de uma infinidade de comportamentos, expectativas e desejos, que foram sendo incorporados na forma como nos relacionamos com os sujeitos da pesquisa.

Deste modo, o posicionamento da câmera no centro das dinâmicas propostas reconfigurou o lugar do pesquisador e da mediação técnica, enquanto atores que participam ativamente do desenvolvimento da pesquisa. Nesse tipo de experiência a câmera torna-se um aparato técnico, cuja presença visível, favorece uma relação intersubjetiva entre quem filma (o pesquisador), a câmera, e aquele que é filmado (o sujeito da pesquisa). Portanto, a postura de assumir a presença da câmera no campo reafirmou nossa crença no encontro da tríade pesquisador/câmera/sujeitos da pesquisa, como possibilitadora de avanços na produção de conhecimento em pesquisa acadêmica.

O trabalho de campo da pesquisa “Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornais”⁶ foi realizado a partir de três oficinas, caracterizadas como “Rodas de Conversa”⁷. A primeira foi realizada com estudantes da PUC-Rio, a segunda com estudantes da UERJ e a terceira com alunos do Projeto Pró-Jovem de Belford Roxo. Após o desenvolvimento do trabalho de campo desta pesquisa foi produzido o vídeo-documentário intitulado: “Próxima Parada: Juventude”.

⁶ A pesquisa, realizada com jovens entre 18 e 29 anos, se propôs a investigar o modo como determinados grupos de jovens vivenciam a violência e explicitam a compreensão do risco e da vulnerabilidade a que estão expostos, bem como a relação que estabelecem com a iminência da morte.

⁷ As “Rodas de Conversa” assumem uma função metodológica similar a que Gamba Jr e Jobim e Souza (2007) designam como “Grupos Focais”. Os autores definem tais dinâmicas como “forma de investigação qualitativa, utilizada em pesquisas de intervenção sócio-cultural, cujo propósito é produzir conhecimento sobre um determinado tema da atualidade e que está presente no cotidiano das práticas sociais.”.

Desde o início desta pesquisa, tínhamos a intenção de problematizar a presença da câmera em duas frentes, quais sejam: no campo, mediando o encontro com os jovens e, posteriormente, possibilitando a produção do vídeo-documentário.

A metodologia deste trabalho de pesquisa foi dividida em três etapas: num primeiro momento realizou-se a coleta e o arquivamento de notícias do jornal “O Globo”, ao longo de nove meses, relativas a situações de risco, vulnerabilidade e óbito envolvendo jovens no Brasil. Num segundo momento, as notícias coletadas serviram como mote para desencadear o debate, gravado em vídeo, com os jovens de diferentes segmentos sociais. Na terceira etapa procuramos os jovens participantes para apresentarmos o vídeo-documentário produzido a partir dos encontros realizados.

A proposta do uso das notícias de jornal fora disparar um debate acerca da temática, de modo que os participantes pudessem discutir sete recortes de notícias de jornal, previamente selecionados de um total de aproximadamente 230 notícias. Com a câmera voltada para dentro do semicírculo em que os integrantes estavam posicionados, os participantes eram divididos em trios ou quartetos e recebiam, respectivamente, duas ou três notícias para serem lidas e debatidas. Após leitura em conjunto, os grupos eram convidados a apresentar as notícias lidas para os demais participantes.

Em todas as dinâmicas realizadas, não queríamos capturar apenas o discurso de quem “estava com a palavra”, mas também as expressões daqueles que estavam ouvindo, e para alcançarmos tal objetivo utilizamos sempre duas câmeras. Desta forma, a câmera principal capturava o discurso dos que falavam, enquanto a outra câmera, mais simples e de fácil portabilidade, era usada para registrar as reações dos demais participantes com relação ao que era dito.

A presença de duas câmeras constitui para nós uma estratégia metodológica que está teoricamente embasada na noção de *dialogismo* presente no pensamento de Mikhail Bakhtin (1895-1975), mencionada no capítulo anterior. A partir desta estratégia, pudemos através da produção do vídeo-documentário, demonstrar que os discursos são inteiramente enformados pela arena onde o encontro com os outros se dá, devendo, portanto, ser abordados sem perder de vista o contexto específico em que acontecem.

Deste modo, registrar o diálogo entre os interlocutores dispostos na cena da pesquisa, através do uso de duas câmeras, permitiu uma maior tomada dos conflitos gerados no campo. Este método deflagrou ainda mais o jogo de tensões que perpassa todo o processo de construção de sentidos, enfatizando inclusive o lugar ocupado pela equipe de pesquisadores.

Embasados pelas leituras de Bakhtin, sabíamos que tão importante quanto capturar o sujeito que profere o discurso, fazia-se imprescindível dar a ver o modo como seus interlocutores escutavam aquilo que era dito, pois aquele que ouve é um autor em potencial; escutar é um ato criativo, uma posição ativa que necessariamente informa uma resposta.

Neste caso, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (lingüístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é preche de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (Bakhtin, [1952-53] 1992: p.271)

A presença de duas câmeras tensiona de um modo ainda mais evidente o contexto dialógico em que o encontro do pesquisador e seu outro, sujeito da pesquisa, se desenvolve. As interações, os conflitos, em suma, os sentidos criados na relação eu/outro, podem ser desvendados a partir de dois ângulos distintos contemplando de um modo mais amplo o acontecimento único do campo.

O fato de ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, termos posicionado a câmera no centro do debate, significou assumi-la enquanto ator que participa ativamente da produção de sentidos, mediando nossas relações com os sujeitos participantes. Esta postura deflagrou o quanto os jovens construam os seus discursos para e com a câmera, dando mostras explícitas do reconhecimento que fazem do significado outro gerado pela sua presença.

Dentro desta perspectiva de produção do conhecimento, a câmera se junta ao pesquisador e aos sujeitos da pesquisa, interferindo na construção dos discursos

e das narrativas. Os sentidos são, portanto, negociados no encontro entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, mediado pela presença da câmera.

Um exemplo das implicações e desdobramentos da presença da câmera na dinâmica das “Rodas de Conversa” pôde ser constatado num fato ocorrido no encontro realizado na UERJ. Depois de terminada a filmagem, fomos surpreendidos por duas participantes que regressaram ao local para interrogar o que faríamos daquele material, demonstrando explícita preocupação acerca de algumas informações reveladas diante da câmera. Esse fato constitui uma significativa ilustração do modo como a experiência de ser filmado atravessa a produção de discursos e de sentidos tecidos no campo da pesquisa.

A câmera tornou explícita a preocupação com a repercussão das falas em outros espaços públicos, uma vez que todos levavam em consideração que aquele momento não se extinguiria e as possibilidades de reprodução das imagens e das falas eram infinitas. Os jovens encaravam não apenas nós todos, atores humanos presentes, mas principalmente o aparato técnico, reconhecendo nele um dispositivo capaz de eternizar o seu discurso, lançando-o para além daquele contexto específico, o que se mostrou bastante instigante para boa parte dos participantes.

Durante as “Rodas de Conversa”, observamos que em alguns momentos o desenvolvimento das falas dos jovens era intercalado com pausas e hesitações. No curso do raciocínio havia por vezes um constrangimento, o que nos levou a pensar na relação estabelecida com a câmera oscilando entre uma espécie de estranhamento e naturalização por parte dos jovens. Isso aponta para uma ambigüidade com relação à presença da câmera, ora esquecida, ora lembrada, por parte dos interlocutores no contexto de um debate. Ao mesmo tempo em que inibiu a participação na dinâmica num primeiro momento, em seguida a câmera foi sendo pouco a pouco incorporada, passando a ser vivenciada entre um registro e outro, entre familiar e estranha para os participantes.

Tal qual visto no primeiro capítulo, no âmbito da discussão proposta por Marília Amorim (2001) com relação à tensão permanente entre aproximação/identidade e distância/alteridade, vivida pelo pesquisador na relação que estabelece com o seu outro, também a presença da câmera impõe uma espécie de ambivalência na relação com os sujeitos, oscilando entre familiar e estranha.

Outro fator ocorrido revelador do lugar ocupado pela câmera como um importante ator no campo, pode ser exemplificado pela atração que, em geral, desencadeia nos participantes. Frequentemente, enquanto um deles desenvolvia uma linha de raciocínio, os outros fixavam parte da atenção na câmera, revelando uma série de sentimentos tais como fascínio, estranhamento, timidez, promovidos pela sua presença.

Segue abaixo exemplos do reconhecimento da presença da câmera e de suas implicações nas performances e narrativas desenvolvidas:

Érica: Porque na verdade, filmado acaba atuando um pouco também, né? Porque a gente acaba mudando a nossa fala, a gente quer aparecer de um modo diferente, um modo melhor. Até acho interessante, por exemplo, quando tem pesquisa assim em reportagem em sala de aula, aí põe a câmera em sala de aula, a turma fica toda quieta, como se fosse assim sempre. E na verdade não, é porque as pessoas querem passar uma imagem diferente, né, uma imagem certa.

Ana Carolina: Vou fazer um curso de teatro pro próximo encontro.

Os trechos citados acima deixam entrever outra questão interessante que surgiu a partir do uso da câmera, qual seja: a construção de um personagem por parte daquele que é filmado. Ao emitir enunciado para a câmera, o sujeito cria um personagem sabendo-se simultaneamente ator e espectador de si mesmo, pois está sendo mediado por um aparato técnico capaz de reproduzir a sua performance em outros espaços. Portanto, pôde-se observar que os depoimentos dos jovens foram frequentemente encenados, tensionando realidade e ficção.

Essa questão da construção do personagem aponta para a especificidade de falar a partir de um registro responsável por armazenar a experiência de se expressar numa memória capaz de sobreviver à passagem do tempo. Os jovens nos deram mostras de que sabem que aquilo que é dito para a câmera extrapola os limites dos ouvintes presentes, eternizando-se num universo muito mais alargado.

Essa possibilidade de reprodução das falas em outros espaços estabelece condições que fazem dos discursos um ato público. Desta forma, observamos que a presença da câmera sublinha a responsabilidade pelos atos praticados, impondo uma maior implicação dos participantes na pesquisa. Na condição de um aparato técnico capaz de gerar conseqüências mais amplas a uma fala por meio da reprodução das imagens, a câmera responsabiliza ainda mais o falante por aquilo

que diz. Os sujeitos sabem que estão expostos a um dispositivo técnico que unifica imagem e som, expressões e fala, registrando uma representação de si que só acontece uma única vez, sendo capaz de transportá-los para outros contextos.

Desta forma, cabe pensar sobre as implicações de uma narrativa mediada pelo recurso áudio-visual. Se os discursos são construídos para e com este dispositivo técnico, quais as especificidades que surgem no modo como as narrativas são tecidas neste contexto?

4.2

Criação do roteiro e edição do vídeo-documentário

O roteiro para produção do documentário: “Próxima Parada: Juventude” seguiu a mesma estratégia metodológica traçada para o trabalho de campo, valendo-se, portanto, do modo como as “Rodas de Conversa” foram realizadas. Ou seja, a exemplo do que fizemos nas dinâmicas com os jovens, em que as notícias de jornal desencadearam o debate, novamente as utilizamos como forma de organizar os principais assuntos discutidos.

No documentário, antes de apresentarmos o discurso dos jovens ao espectador, mostramos uma “chuva de notícias” sobre a temática, até que a imagem se fixava em uma determinada notícia que permanecia em destaque, no centro da tela, apresentando para o espectador a questão específica que iria ser discutida a seguir. Desta forma, as notícias de jornal foram, neste momento, utilizadas como estratégia para a organização da edição das imagens. A proposta era apresentar ao espectador o assunto que deflagrava o debate dos jovens, para em seguida entrarem as imagens dos depoimentos, das opiniões dos jovens construídas naquele contexto específico com a presença de suas imagens e falas.

Dentro desta perspectiva, o material bruto filmado foi selecionado seguindo a ordem de apresentação das notícias de jornal para os jovens, e os seus discursos foram organizados e editados, privilegiando os aspectos que se destacaram como mais relevantes e elucidativos dentro da temática.

A edição dos depoimentos dos jovens permitiu, portanto, que jovens de espaços diversos e a princípio distantes entre si, pudessem tornar-se interlocutores. Após um minucioso processo de seleção das imagens, pudemos

contrastar o discurso dos jovens relativos a cada notícia, aproximando-os, mas também explicitando suas particularidades, próprias à singularidade do pensar de cada um.

Deste modo, ao editarmos os registros das “Rodas de Conversa” para a produção do vídeo-documentário, propomos um amplo diálogo entre os participantes, reunindo num mesmo recorte temático discursos de jovens provenientes de diferentes contextos sócio-culturais, o que favoreceu o surgimento de pontos de vistas diferentes sobre um mesmo assunto, bem como, em alguns momentos, uma convergência de opiniões, ampliando o debate acerca da temática. Assim sendo, a edição em vídeo tornou possível encontrar aspectos em comum e aspectos discordantes que confrontados converteram-se em um grande debate, revelando os pontos de tensão presentes quando se analisa e discute com os jovens suas experiências com a violência urbana.

A estratégia metodológica de mostrar as notícias para o espectador, e em seguida apresentar os jovens falando sobre as notícias a partir de diferentes pontos de vista, nos remete ao conceito *polifonia* presente na filosofia da linguagem de Bakhtin. Este conceito aponta para a impossibilidade de edificação de conhecimento centrado apenas na consciência individual de um único sujeito. Os sentidos são tecidos no emaranhado de uma teia de significações engendradas no bojo social, ou seja, no âmbito da linguagem. A noção desenvolvida por Bakhtin explicita que qualquer conteúdo pode ser visto de modo plural, sob a forma de diferentes enunciados, e que não se trata de alcançarmos uma verdade última sobre o tema, mas sim tornar a discussão cada vez mais densa, por estar consubstanciada em uma rede complexa de enunciados, apontando possíveis caminhos para elucidar um determinado problema.

O modo como Eduardo Coutinho propõe um acabamento a seus filmes, conforme vimos no capítulo anterior, vai ao encontro desta noção. O diretor procura iluminar o aspecto singular presente em cada discurso, mostrando-nos que cada sujeito é único, enxerga o mundo de um lugar inteiramente original. No seu modo de produção documental concebe a realidade do mundo como sendo polifônica, composta por inúmeras vozes diferentes e dissonantes. Deste modo, o diretor procura garantir uma ilimitada possibilidade de leituras a serem preenchidas pelos espectadores de seus documentários, pois trabalha com a ideia

de que não há um real em si, um único ponto de vista sobre determinado assunto, mas os sentidos são produzidos entre os indivíduos, no encontro mediado pela câmera.

A produção do documentário: “Próxima Parada: Juventude”, revela a intenção de que os discursos dos jovens, situados em grupos sociais distintos, sejam orquestrados num único produto – o documentário - que apresenta uma narrativa que contempla a multiplicidade de perspectivas possíveis para uma mesma questão. Ao confrontarmos os diferentes pontos de vista que surgiram acerca da temática, pretendemos dar uma maior densidade às questões discutidas, demonstrando que não há um consenso sobre o assunto, mas ambigüidade e contradição; não há uma verdade última, mas uma série de valores e concepções distintas sobre o tema.

Deste modo, pretendemos que o vídeo circule por outros espaços, favorecendo que as narrativas alcancem uma intervenção mais efetiva junto a questões de alta relevância social. A proposta foi exatamente a de criar condições e dar possibilidade para os jovens falarem sobre o tema, ampliando as perspectivas através da qual enxergamos determinado assunto, ensejando com isso a possibilidade de outros encaminhamentos para as questões discutidas.

Reunidos no documentário, os discursos ali produzidos ganham a possibilidade de que seus efeitos sejam amplificados, permitindo que venham a contribuir para novas discussões sobre o tema, podendo inclusive ser utilizados como subsídios para a construção de políticas públicas para a juventude.

O processo de criação do roteiro e de edição das imagens é fundamental na discussão sobre o uso da vídeogravação como instrumento de mediação na produção do conhecimento em ciências humanas. Estas tecnologias de reprodução de imagem e som são influenciadas diretamente por aqueles que manipulam os instrumentos, seja ele a câmera ou os programas de edição, ainda que muitas vezes nos esqueçamos disso.

A edição aponta para o desafio imposto ao pesquisador de interpretar o acontecimento do campo, dando-lhe um acabamento. Cabe a ele a tarefa de traduzir as experiências únicas vividas junto a seus interlocutores num produto que faça jus ao acontecimento do campo.

No momento em que se afasta do campo, o pesquisador se vê diante da necessidade de criar um distanciamento com relação aos elementos que surgiram para então emprestá-los uma forma. Mas, ao mesmo tempo, sabe da impossibilidade de se abster do lugar que ocupou na pesquisa, pois participou da negociação de sentidos junto a seus interlocutores. Isso aponta para a tensão existente entre a impossibilidade de se colocar como neutro na produção do documentário - dado a consciência do seu lugar enquanto co-autor dos sentidos produzidos - e o cuidado que deve ter para não contaminar a imagem do outro com os seus próprios valores e pontos de vista, ainda que inevitavelmente estejam presentes naquilo que irá (re) produzir.

Deste modo, a decisão do que será mostrado e de como será mostrado é de responsabilidade do pesquisador. Assim, o vídeo-documentário é gerado no contexto de uma negociação entre os seus valores, suas visões de mundo, e aquilo que experimenta junto a seus interlocutores.

Deve-se considerar, portanto, com especial atenção a importância da edição e subsequente montagem do vídeo-documentário. O discurso, desvinculado de seu contexto, permite diversas significações, o que pode implicar numa inversão total do sentido dado pelo falante, trazendo à tona questões éticas que dizem respeito ao compromisso do pesquisador em buscar ao máximo respeitar as representações criadas pelos sujeitos da pesquisa. Desta forma, o pesquisador deve tomar o cuidado para não tipificar seus interlocutores, encerrando-os em estereótipos que os confinem a uma representação fixa, reduzindo-os com isso, a uma imagem capaz de destituí-los daquilo que possuem de singular e os tornam sujeitos únicos.

Neste sentido, duas questões centrais se colocam ao analisarmos a especificidade do uso da técnica da videogravação em pesquisa, quais sejam: não é apenas com base no discurso do outro que estamos trabalhando, mas também de sua imagem, o que significa dizer que uma vez que o seu rosto poderá ser incluído no vídeo-documentário, aumenta ainda mais a sua responsabilidade por aquilo que fala; co-relacionada a esta primeira questão, o vídeo-documentário divulga o que é dito e vivido, na situação da pesquisa, em meios muito mais alargados, inclusive para além do controle dos pesquisadores autores do processo de intervenção.

Deste modo, aumenta a responsabilidade ética do pesquisador com relação ao destino que dará para os discursos e imagens dos sujeitos que participam da

pesquisa. O pesquisador ocupa um lugar fundamental neste processo, uma vez que é responsável por amarrar os sentidos forjados no campo, sistematizando e organizando o que é dito na forma de vídeo-documentário.

Enfrentamos este desafio no momento da produção do documentário. Durante a pesquisa, tínhamos consciência da necessidade de nossa implicação e comprometimento com relação ao que iríamos (re) construir. Em alguns momentos nos vimos frente a dúvidas e questões sobre se incorporávamos determinadas falas que pudessem prejudicar de algum modo a imagem dos sujeitos envolvidos.

O trabalho com produção de imagens em vídeo na pesquisa acadêmica exige que preservemos os sujeitos deles mesmos, pois no momento em que estão participando da discussão acerca de determinada temática, freqüentemente esquecem-se das implicações e constrangimentos, impostos pela presença da câmera.

Os aspectos referentes ao uso da câmera em pesquisa acadêmica, supra-apontados, nos convocam, portanto, a um posicionamento ético junto aos nossos interlocutores, uma vez que estando também no lugar de diretor/editor, a tarefa do pesquisador é dar corpo ao material que surge dos encontros, não podendo prescindir de um cuidado ético que respeite a imagem e dignidade dos sujeitos da pesquisa.

4.3 Retorno ao campo

Na terceira etapa da pesquisa, voltamos ao campo para apresentar aos jovens que participaram do processo, o vídeo-documentário produzido, compartilhando, deste modo, o produto gerado. O objetivo de apresentar o vídeo era o de indagar a respeito das implicações geradas pelo confronto com os depoimentos de jovens de outros espaços, e ainda saber sobre as expectativas que tinham em relação ao documentário. O retorno ao campo era, portanto, um momento para ouvirmos a opinião dos jovens que participaram da pesquisa, sobre os resultados alcançados com a edição, além de buscarmos compreender, a partir de seus depoimentos, os desdobramentos que um documentário com estas características pode ter. Por questões exclusivamente operacionais retomamos o

contato apenas com os jovens participantes da “Roda de Conversa” realizada na UERJ⁸.

Esta experiência de retorno ao campo nos possibilitou uma análise das implicações desencadeadas pelo confronto do grupo da UERJ com o documentário na sua forma finalizada. Portanto, a estratégia metodológica utilizada neste contexto de pesquisa foi a de apresentar as imagens gravadas para as jovens participantes, dando-lhes a chance de experienciarem uma tomada de consciência de si causada pelo impacto que a própria imagem e a imagem do outro provocam.

Após assistirem ao documentário, as jovens iniciaram a discussão comentando que os discursos de alguns jovens integrantes do PRO-JOVEM de Belford Roxo lhes chamaram a atenção. As jovens da UERJ deram-se conta das diferenças que surgem na linguagem com relação aos lugares de onde falamos, percebendo que aqueles jovens comentavam sobre a violência estando muito mais próximos dela no cotidiano de suas vidas, e isso ficava explícito não apenas no conteúdo, mas também no modo como falavam. Sobre essa impressão causada pelo discurso dos jovens participantes do grupo PRO-JOVEM de Belford Roxo, algumas jovens da UERJ disseram:

Elaine: Um foco bem diferenciado do nosso da UERJ e do pessoal da PUC, porque você vê que eles sofreram uma violência direta muito maior do que a gente. Toda hora eles falam "não porque eu como negro" eu falei, pensei: "to me sentindo até uma negra desbotada agora porque eu não botei isso em momento algum". Entendeu? Então eles têm uma visão assim que sofrem uma violência muito mais direta que a gente, entendeu? (...) E como eles sofrem isso sendo de uma mesma camada que eu - não vou me diferenciar da camada que eles, no caso, ocupam na nossa sociedade -, mas são focos completamente diferentes, assim, por estarmos em locais diferentes, em bairros diferentes.

Érica: Quando aquele menino falou que já teve uma experiência de uma entrevista de emprego no centro, quando chegou no quesito "onde você mora", ele falou: "Belford Roxo", aí o chefe: "pra quem mora em Belford Roxo aqui não dá". Quer dizer, aonde ele vai trabalhar então? Ele falou: "o acesso ao crime tá muito mais aberto, há uma porta larga, eu posso ir, eu sou aceito, então vou ficar aqui perto da minha casa mesmo, trabalho sei lá quantas horas por dia, um trabalho fácil". O caminho tá mais fácil pra violência, pro crime, do que pro trabalho. Porque o trabalho, sério, me chamou muito a atenção.

⁸ Embora a equipe tenha marcado datas específicas para exibir o documentário para todos os jovens que participaram da pesquisa, eles não compareceram, inviabilizando, em parte, a concretização do projeto em suas diferentes etapas.

Eliane: O que mais me chamou a atenção foi o depoimento de um rapaz do PRO-JOVEM, da super via, "matar lá fora". Gente, como assim "matar lá fora"? E é um pouco do que ela falou. A gente sempre conhece alguém que já sofreu algum tipo de violência. Eles não, eles sofreram essa violência, uma coisa bem direta, com a gente não. A gente conhece alguém, a gente ouviu de alguém, viu na TV alguém. Mas eles não, eles já são os autores dessa violência.

Os trechos transpostos acima deixam entrever a alteridade implícita na relação eu/outro, tornada explícita pelo vídeo-documentário. Ao se confrontarem com o discurso de jovens que vivem em outra realidade, as participantes adquiriram uma maior visibilidade acerca do lugar diferenciado que estes ocupam na sociedade.

O depoimento das participantes vai ao encontro do que Bakhtin nos diz acerca dos gêneros dos discursos, mostrando-nos que o significado é dado pela prática social a qual está atrelado. Apresentando-nos a linguagem numa perspectiva de ação, não podendo ser, portanto, dissociada do contexto específico de seu uso, o autor nos aponta para o fato de que o conteúdo do que é dito é enformado pelas circunstâncias em que emerge. A câmera é um elemento comum aos três espaços em que a pesquisa foi realizada, porém o que marca as diferenças nos discursos diz respeito aos lugares sociais que os jovens ocupam. Deste modo, o contexto de enunciação está implícito no conteúdo e na forma dos discursos, e a presença da câmera faz com que este contexto se explicita na própria maneira como as imagens se revelam para o espectador. Melhor dizendo, o que estava implícito no contexto se torna explícito a partir da linguagem das imagens. A linguagem falada e a linguagem das imagens se complementam atualizando um tipo de narrativa que explicita o contexto dos atos de fala.

Outro aspecto referendado pelo depoimento das jovens foi o potencial do vídeo-documentário como dispositivo que divulga os resultados da pesquisa, promovendo uma maior difusão e discussão da temática abordada para o âmbito da sociedade mais ampla:

Eliane: É uma sensação muito boa, assim, saber que de alguma forma a gente contribuiu, né, não só para a contribuição do trabalho, mas para essa reflexão de um modo geral acerca da vulnerabilidade que realmente nós estamos passando né, por essa questão da violência. É uma sensação boa, assim saber que a gente contribuiu.

Keila: Eu acho que devia chegar às autoridades. Eu acho que esse documento ficou muito bom. Gostei de assistir e pra que aja uma transformação a partir desse documento ele precisa chegar às autoridades, e aí eu incluo os pais dos adolescentes pra que percebam a realidade que tá acontecendo nas ruas, nas escolas, a questão da violência nos lugares que eles freqüentam, nos bailes, nas boates que existe muita violência. E também os policiais, nossas autoridades, que podem tá assistindo esse vídeo, tirar esse documento para poder fazer um estudo, pesquisa de como podem melhorar sua atuação, seu trabalho, porque é muito importante a atuação dos policiais. E todos os políticos, professores e aqueles que se interessam pelo assunto.

O vídeo-documentário permite que as jovens se vejam numa posição de autoria com relação aos assuntos que lhes dizem respeito diretamente, posição esta que, freqüentemente, não encontram condições de perceber no cotidiano de suas vidas. As imagens gravadas tornam visíveis sujeitos que em muitos casos estão invisibilizados na sociedade.

Elaine: Eu acho que o mais importante nesse trabalho que foi realizado é você mostrar que por mais que os jovens estejam inseridos nessas estatísticas de morte, de violência, você tem uma parte dos jovens que são capazes de estar refletindo sobre o assunto. Que sabem a consequência de seus atos, sabem no caso, o contexto social que aquilo tá acontecendo. Então isso mostra que o jovem tem uma visão também reflexiva de suas ações e as ações de seus pares. Então acho que é isso um foco muito legal desse trabalho. Que você mostra a realidade, mas você mostra que nós somos capazes de refletir sobre a realidade que estamos vivendo. Então você não deixa ele apenas como um ser passivo, mas ativo dentro desse processo de reflexão sobre os atos sociais do momento.

No dia da filmagem para o documentário, as jovens estavam organizadas em semicírculo, o que dava às suas falas um tom mais de debate, ao passo que no momento do retorno à UERJ pretendíamos registrar o depoimento de cada uma delas acerca do que acharam do vídeo-documentário produzido. Portanto, como o nosso propósito era outro, nos preocupamos mais com a parte técnica, tanto no que diz respeito à qualidade da imagem como do som. Isso porque nossa intenção era apenas que as jovens opinassem sobre as questões trazidas pelo confronto com jovens de outros espaços sobre o tema proposto. Por esse motivo, freqüentemente quando começavam a tecer algum comentário sobre o vídeo, nós pedíamos que esperassem para que focássemos a captura da imagem em cada uma delas,

separadamente, e introduzíssemos o microfone de lapela a fim de capturar melhor o som.

Entretanto, sem que esperássemos, as jovens passaram do meio para o fim do encontro, a problematizar a presença da câmera, sublinhando para nós a diferença de método empregada nestes dois momentos distintos, o da filmagem do vídeo e o da filmagem naquela ocasião específica de retorno ao campo para apresentar o documentário em sua forma finalizada. Como consequência, percebemos o quanto os depoimentos foram marcados por esta nova organização do uso do espaço e dos aparatos técnicos, modificando inclusive a nossa relação com as jovens.

Eliane: Mas esse negócio de “põe microfone, tira o microfone”, “faz isso, faz aquilo”, “não, espera um pouco”, isso intimida. Porque, por exemplo, no outro (encontro) eu tava muito mais a vontade. Hoje eu to até com medo. É porque o ideal é assim: que a câmera estivesse invisível né? Se tivesse uma capa de invisibilidade seria o ideal porque a gente falaria até com mais segurança, acredito. Mas assim: hoje, hoje eu sinto muito mais a presença da câmera que da outra vez. Acho que até pela nossa disposição. Porque da outra vez a gente estava em círculo. Então a gente, por exemplo, eu tava me dirigindo a uma fala dela, eu me virava para ela e hoje não. A gente tá focadinho, aí bota o microfone e tira.

Elaine: Até porque a discussão tava muito maior, porque com o calor da discussão você esquece que tem a câmera. Mas quando vem e para: “calma aí que você vai falar”, “põe o microfone assim”, aí você fica meio intimidado...

Os depoimentos acima nos mostram que o contexto de enunciação constrange o que é dito, apontando-nos para a importância de levarmos em consideração o caráter circunstancial e provisório dos discursos, pois muitas questões passam a ser ocultadas, dependendo da dinâmica proposta. A fala das jovens nos dá indícios de que, uma vez alterado o modo como a câmera é usada na dinâmica, passam a regular de outro modo aquilo que podem ou não dizer diante da sua presença.

Desta forma, o modo como o dispositivo técnico é utilizado interfere no conteúdo e na forma com a qual os discursos são produzidos; ou seja, os discursos são inteiramente influenciados pelo arranjo a partir do qual a câmera se insere no debate. Neste sentido, ao alterarmos o uso da câmera, as jovens nos

devolveram o lugar distinto que passou a ocupar na dinâmica. Ao assistirem à própria imagem no vídeo, e serem logo em seguida convidadas a comentar o que viram, as jovens estabeleceram uma maior consciência a respeito da presença da câmera, ficando mais atentas às suas implicações.

Neste momento, as participantes reconheceram que os discursos são moldados pelas circunstâncias em que são proferidos, pois no contexto específico de comentário a respeito do filme assumem um caráter de depoimento, fazendo com que o ponto de partida da fala leve em conta de modo mais direto os eventuais usos que podem ser atribuídos posteriormente. Ou seja, neste contexto específico, o conteúdo e a forma do discurso é conscientemente moldado para este fim, considerando os outros “invisíveis”, o público desconhecido para o qual se endereça. A seqüência de falas abaixo demonstra o diálogo desenvolvido pelas jovens acerca desta questão:

Elaine: Isso também faz com que você “manere” sua fala em algumas coisas e também às vezes se enrole porque às vezes você tá pensando em alguma coisa aí você fica “aí que droga de câmera”. Você começa a se enrolar porque você fica: “não, vou colocar com outras palavras”, entendeu?

Érica: É uma coisa também que tá sendo gravada né? E então a gente não tem aquela coisa “ah, vou falar qualquer besteira aqui que depois todo mundo vai esquecer o que falei” Ali não (apontando para a câmera) a gente sabe que vai ver de novo e de novo e de novo

Keila: É que nem escrever e falar. As pessoas falam com facilidade. Na hora de escrever e colocar no papel pensa dez vezes porque alguém vai ler aquilo, é um documento. Então você falar com a câmera é você estar escrevendo praticamente. Alguém vai ver o que to falando. É um documento. Então você fala com mais dificuldade.

Os depoimentos apontam para a responsabilidade que a câmera impõe com relação ao fato de que sublinha a autoria do sujeito que fala, aumentando o compromisso em relação ao que é dito. Os discursos só acontecem uma única vez, o que faz com que não haja alibi para o que está sendo dito. O sujeito é convocado a responder pelos seus atos de fala, e a câmera intensifica o sentimento de que aquele momento não poderá ser repetido.

A especificidade do retorno ao campo no que concerne a uma maior consciência das jovens acerca do lugar ocupado pela câmera, é que além de saber

que estão sendo filmadas, vivem agora a experiência de assistir ao produto do que foi filmado, confrontando-se com um acabamento dado àquilo que haviam falado anteriormente.

Eliane: Eu acho que principalmente porque a gente já foi filmado e a gente já viu o produto. Então eu acho que por a gente já ter visto: “gente como é que eu falei aquilo? Gente que vergonha!” Entendeu? Então por a gente já ter visto um produto, o resultado final de uma etapa, a gente já tá até com medo de ver da próxima etapa: “ai meu deus, eu vou falar besteira de novo?”, já que outras pessoas vão ver.

Elaine: É, você se “embanana” toda. Ela castra um pouco, a câmera. Acho que quanto mais, vamos supor, se a discussão aqui tivesse muito calorosa, aí ela ia passar despercebida porque você ia tá tão envolvida dentro daquilo que você tá falando, que você ia tá pensando em tanta coisa que você ia esquecer, como foi um pouco da outra vez. Agora, quando tem todo esse processo, essa formação também, do jeito que tá sendo colocado, ela acaba castrando você também um pouco. Acho que talvez outras pessoas fariam se a sala tivesse exposta de outra maneira, se o microfone fosse outro, se já não tivesse visto uma etapa do trabalho.

As jovens aproveitaram a ocasião de comentar o vídeo-documentário para trazer à tona as implicações de se confrontarem com as suas imagens na tela, sentindo-se ainda mais inibidas pelo “olhar” da câmera, novamente voltado para elas. O vídeo promoveu uma duplicação da própria imagem, desencadeando nas jovens uma série de preocupações acerca da reprodução e dos eventuais usos que dela podem ser feitos.

No primeiro encontro realizado, após algum tempo, as jovens incorporaram a presença da câmera, naturalizando-a. Como estavam numa situação de discussão acerca de uma temática específica, as jovens de certo modo esqueceram-se dela, abstraindo-a.

Esse segundo momento de retorno ao campo constitui outra etapa no confronto com a câmera, ocasionando uma consciência e um estranhamento maior com relação ao lugar que ocupa na dinâmica proposta. Deste modo, o confronto com a própria imagem na tela do vídeo desencadeou nas jovens uma série de sensações que possibilitaram uma tomada de consciência maior acerca de si mesmas.

Este fato nos remete ao conceito *exotopia*, presente no pensamento de Bakhtin, pois ao reunir num único produto, jovens de diferentes contextos, abre-se a possibilidade de que adquiram um excedente de visão acerca do lugar único que ocupam no mundo.

As imagens reproduzidas devolveram às jovens um *excedente de visão* o qual, sem o vídeo-documentário, não poderiam ter acesso. Nem mesmo quando interagimos com os outros experimentamos tamanho acesso à imagem do que somos. O vídeo representa, portanto, a possibilidade de um olhar capturado pelo aparato técnico que nos chega de um lugar de fora, olhar exotópico - na concepção designada por Bakhtin - que nos devolve uma imagem acabada de nós mesmos.

Eliane: *Você vê como as pessoas estão lhe vendo. Aí você fala “gente...”. (...) A minha voz conseguiu ficar mais fina no vídeo do que pessoalmente. (...) Eu descobri como eu tenho um jeito debochado, né, porque teve uma hora ali que eu falei: “eu sou o deboche em pessoa”.*

Elaine: *A gente se vê sobre um outro ângulo, né, sobre outro prisma.*

Keila: *Eu acho que ninguém gosta de se ver no vídeo. Sempre você acha um defeito: “Ai, eu sou assim?! Ai, eu sou esquisito!”. (...) Eu não gosto de ouvir minha voz e nem gosto de me ver.(...) Gente, isso é muito interessante! Você acha que é uma coisa, não, você é outra.*

Portanto, faz-se interessante notar que a compreensão de si e do outro, torna-se neste contexto, inteiramente singular, pois se dá sob o “olhar” atento da câmera, dispositivo técnico que se configura como um *excedente de visão* para todos os interlocutores envolvidos na pesquisa.

A partir desta reflexão, constatamos que a experiência coletiva de “ver e ser visto” propiciada pela presença da câmera, amplia o campo da nossa percepção transformando o conhecimento e a linguagem, inaugurando com isso uma compreensão de si e do outro inteiramente singular. Trata-se, portanto, de uma negociação permanente de produção de linguagem entre o grupo e o pesquisador mediados pelo aparato técnico da vídeogravação.

Portanto, além de favorecer o encontro de jovens de realidades e meios sociais distintos, engrossando e ampliando o debate sobre a temática desenvolvida, o vídeo-documentário oferece ainda aos participantes a possibilidade de se confrontarem com a própria imagem, adquirindo outra

consciência do caráter singular de suas existências, e do lugar único que ocupam no mundo.

A experiência proporcionada pelo retorno ao campo nos incitou ainda mais na reflexão sobre as implicações da técnica na produção do conhecimento em pesquisa acadêmica. Identificamos, com isso, a necessidade de se pensar criticamente sobre este uso específico da vídeogravação em pesquisa, reafirmando a importância de se investigar, com maior profundidade, as consequências no modo como estes aparatos agem na produção de conhecimento, produzindo sentidos singulares no campo.

5 Considerações Finais

O desafio colocado pelo uso do recurso da vídeogravação em pesquisa acadêmica pode ser sintetizado na demanda contemporânea de obtermos maior clareza acerca do modo como nos constituímos mediados pela presença cada vez maior de imagens técnicas em nosso cotidiano, buscando compreender em que medida a presença destas imagens perpassam nossos desejos, ações e as maneiras diversas de se estar no mundo, recriando-o.

A aposta na prodigalidade do uso da vídeogravação em pesquisa acadêmica parte da premissa de que os modos de produção de conhecimento não podem estar desvinculados das práticas sociais e culturais cotidianas e, portanto, cabe ao pesquisador criar estratégias de investigação mais condizentes e integradas com a experiência do sujeito contemporâneo de ver e de ser visto a partir das mediações proporcionadas pelas imagens técnicas.

Conforme visto, as imagens técnicas trazem consigo uma ampla e variada gama de sentidos, uma série de significados que pedem a nossa atenção, o que nos incita a explorarmos o seu potencial incorporando-as na prática de pesquisa, tencionando com isso um modo de produção de conhecimento que seja não apenas textual, mas também imagético. Desta forma, cabe darmos a conhecer toda uma dimensão teórica que existe por detrás das imagens técnicas, revelando-as em seu caráter de abstrações conceituais, e problematizando com isso os modos de produção de conhecimento no âmbito das ciências humanas.

Uma vez incorporadas à pesquisa acadêmica com fins para a produção do conhecimento, o universo das imagens técnicas permite que se percorra o seu caminho inverso revelando o caráter de signos que ensejam, descobrindo deste modo o seu estatuto de linguagem. Usá-las no âmbito da produção de saberes no interior das ciências humanas significa restituí-las à ordem semântica da qual emergem, favorecendo um maior entendimento acerca dos conceitos que as compõem.

Cabe, portanto, refletir acerca do modo como as imagens são produzidas, bem como as implicações do uso das tecnologias no campo das relações humanas, constituindo para o campo das ciências humanas o desafio de estabelecer novos

padrões de interatividade entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, a fim de transformarmos a experiência sensível de encontro com o outro em algo que possa ser materializado na linguagem, instaurando outros modos de discursividade na produção do conhecimento.

Deste modo, fazer pesquisa com vídeo ganha uma especificidade que precisa ser mais bem estudada, pois a presença das imagens técnicas mediando as relações estabelecidas entre o pesquisador e seus interlocutores impõe outras formas de ser e permanecer no debate, alterando inteiramente a dinâmica do encontro entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, e portanto, as condições em que o conhecimento é gerado.

Ao incorporarmos o uso deste dispositivo técnico na prática de pesquisa, pudemos problematizar o lugar ocupado pelo pesquisador, pela câmera e pelos sujeitos participantes da pesquisa. Pensar nesta tríade mostrou-se vantajoso ao refletirmos sobre o modo como estamos usando os aparatos tecnológicos para produzir conhecimento, e ainda, no lugar que ocupamos enquanto pesquisadores, junto aos nossos interlocutores.

O uso da câmera foi problematizado como parte integrante de dois momentos distintos da prática de pesquisa, quais sejam: primeiro, enquanto mediação técnica que interfere no próprio campo, no momento de realização da pesquisa, interferindo ativamente no modo como as narrativas se desenvolvem; segundo, quando ao editar as imagens o pesquisador produz uma narrativa cuja intenção é possibilitar que os sujeitos participantes se confrontem com as imagens gravadas - podendo discutir os sentimentos e impressões gerados pela experiência de “ver e ser visto” no vídeo - e divulgar os resultados da pesquisa a partir da produção de um vídeo-documentário.

A partir de nossas experiências junto ao campo cumpre indagar a respeito de quais os pontos de tensão entre o pesquisador e o seu outro, sujeito da pesquisa, quando mediados pela presença da câmera? Quais as implicações trazidas por esse uso na produção do conhecimento, ao considerarmos que a câmera participa ativamente do processo de construção de sentidos, mediando o encontro e por isso mesmo interferindo junto às narrativas? Ou ainda, de posse das imagens técnicas produzidas, quais os desdobramentos que a câmera impõe em termos de

responsabilidade ética e estética por parte do pesquisador no uso que fará delas posteriormente?

Longe de responder a todas estas questões, pudemos apenas compreender algumas das implicações do uso da câmera a partir da pesquisa realizada. Desta forma, três pontos podem ser destacados, a saber: a câmera localizada no centro das “Rodas de Conversa” intensificou o seu lugar enquanto mais um ator na produção de sentidos; a sua presença favoreceu uma maior implicação por parte dos jovens na discussão da temática proposta, uma vez que reconheceram o potencial da câmera como dispositivo que permite uma circulação ilimitada de seus discursos em outros contextos; a necessária responsabilidade do pesquisador no que diz respeito ao cuidado ético que este deve ter no momento de selecionar, editar, e produzir o documentário no contexto de uma pesquisa acadêmica, visando preservar, deste modo, a imagem dos sujeitos participantes da pesquisa.

A peculiaridade de uma pesquisa que faz este tipo de uso do recurso da vídeogravação é que além de propiciar uma tomada de consciência do grupo acerca de si mesmo, reverberando de um modo singular na subjetividade de cada sujeito participante, revela um conhecimento sobre a própria intervenção proposta, sublinhando a dimensão processual do encontro entre o pesquisador e o grupo na produção do conhecimento. Assim, além da presença da câmera proporcionar uma maior visibilidade a respeito do lugar que ocupamos no mundo, dá a ver o próprio processo em que o encontro com o outro se desenrola.

Deste modo, pretendemos colocar em questão o uso do vídeo não apenas como instrumento de mediação com o campo, mas como forma de produção de “texto acadêmico” que utiliza a linguagem da imagem técnica como recurso para divulgar os resultados de pesquisa em ciências humanas, estendendo com isso as questões para além do domínio acadêmico.

6 Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. **Arte e responsabilidade.** In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **O autor e a personagem.** In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Os gêneros do discurso.** In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Apontamentos.** In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Metodologia das ciências humanas.** In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROUIN, A.W. **Juventude, educação e política:** pesquisa e extensão em um pré-vestibular comunitário. Trabalho de conclusão de curso apresentado para o Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2009.

BENJAMIN, W. **Pequena história da fotografia.** In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Experiência e pobreza.** In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Sobre o conceito da História.** In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, B. (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

COMOLLI, J.L. **Sob o risco do real.** In: Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, E. **Encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COUTINHO, E.; XAVIER, I; FURTADO, J. **O sujeito (extra)ordinário.** In: O cinema do real: organização de Maria Dora Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DA-RIN, S. **Espelho Partido:** tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

_____. **O universo das imagens técnicas:** Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

JOBIM e SOUZA, S. (org.) **Mosaico:** imagens do conhecimento. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

_____. **Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica: questões éticas e metodológicas.** In: Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin - organização de Maria Teresa Freitas, Solange Jobim e Souza e Sonia Kramer. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Imagem técnica e estética: Sobre os modos de produção da cultura e da subjetividade no mundo contemporâneo.** In: Cine Imaginarium – Da arte de fazer psicologia, comunicação e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

_____. **Walter Benjamin e a infância da linguagem: uma teoria crítica da cultura e do conhecimento.** In: Política, cidade, educação – itinerários de Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2009.

JOBIM e SOUZA; CAMERINI, M.F. **Interatividade audiovisual e produção da subjetividade**. In: Identidades: recortes multi e interdisciplinares. Campinas, SP: Mercado de Letras Edições, 2002.

JOBIM e SOUZA; Gamba Jr, N. **AIDS – Transformando casos em histórias: uma pesquisa intervenção**. Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, B.P. **Imagem técnica, produção de subjetividade e pesquisa em ciências humanas: desafios metodológicos**. Trabalho de conclusão de curso apresentado para o Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2010.

LINS, C. **Introdução** In: O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Edifício Master: controle, vigilância e resistência**. In: O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, C.; Mesquita, C. **Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARCONDES, D. **A Linguagem e as Ciências Humanas**. In: Filosofia, Linguagem e Comunicação. São Paulo: Cortez, 1992.

_____. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

_____. **Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.

NICHOLS, B. **Que tipos de documentário existem?** In: Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PAIVA, J. **Uma experiência de cinema pensada por Eduardo Coutinho**. In: Bem pra lá do fim do mundo: histórias de uma experiência em Rancho Fundo. Rio de Janeiro: CECIP, 2000.

RODRIGUES, J. C. **Uma paixão cega pelos meios visuais?** In: Cine Imaginarium – Da arte de fazer psicologia, comunicação e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

SALLES, J. **Prefácio** In: O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SALOMÃO, C. Dissertação de Mestrado. **Violência urbana e vulnerabilidades: Os discursos dos jovens e as notícias de jornais.** Curso de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

VALENTINETT, C. M. **O cinema segundo Eduardo Coutinho.** Brasília: M. Farani Editora, 2003.

XAVIER, I. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho.** In: Objetivo subjetivo: Cinemais 36: Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2003.