



A produção audiovisual na pesquisa empírica: a experiência do núcleo de pesquisa em comunicação e censura da ECA-USP¹.

Caio LAMAS²

Denise Ramos GONÇALVES³

Cesar Bargo PEREZ⁴

Maria Cristina Castilho COSTA⁵

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP

RESUMO

Esta reflexão parte de um olhar interdisciplinar sobre censura, sociedade civil e a experiência do projeto de videoentrevistas desenvolvido pelos pesquisadores do NPCC - Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura da Escola de Comunicação e Artes da USP. Transitando pelas Ciências da Comunicação e Antropologia Visual, procuramos construir nossas primeiras impressões sobre um campo fecundo de possibilidades de investigação a partir da produção audiovisual e dos métodos interpretativos de pesquisa. No encontro entre teoria e método empírico estão as videoentrevistas, efetivo objeto e resultado do trabalho de análise aqui descrito.

PALAVRAS-CHAVE: Censura; sociedade civil; metodologia; interdisciplinaridade; videoentrevistas.

Apresentação do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC)

Muito se tem debatido a respeito do estatuto disciplinar da Comunicação. Como salienta Lopes (LOPES, 2004, p.18), a origem de campos de estudos interdisciplinares como o da Comunicação tem sido marcada pela diversidade teórica e pela historicidade de seus objetos. A Comunicação, entendida como objeto de estudo, em toda sua complexidade e em suas múltiplas facetas, tem direcionado muitos pesquisadores para um projeto comum entre diferentes disciplinas, para aquilo que Morin chama de complexos inter-multi-trans disciplinares (MORIN, 2006). Interdisciplinaridade, porque resultado de uma troca e cooperação, na medida do possível orgânicas, entre as disciplinas; multidisciplinaridade, devido às associações de diferentes disciplinas, por conta de um projeto ou objeto que lhe sejam comuns; transdisciplinaridade, na medida em que falamos de esquemas cognitivos que atravessam as disciplinas.

Um dos objetos, referentes à Comunicação, que demandam esse tipo de abordagem, é a censura. Foi com o intuito de estudar a censura em seus múltiplos aspectos que surgiu em

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias da comunicação, pertencente ao DT 8 – Estudos Interdisciplinares, no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Ciências da Comunicação da ECA-USP, integrante do NPCC. E-mail: caiolamas@usp.br

³ Mestranda em Ciências da Comunicação da ECA-USP, integrante do NPCC. E-mail: deniseg@usp.br

⁴ Doutorando em Ciências da Comunicação da ECA-USP, integrante do NPCC e Coordenador do Projeto de Videoentrevistas. E-mail: cesar.bargo@usp.br

⁵ Professora Doutora orientadora do trabalho.



2009 o NPCC - Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura, sediado na Escola de Comunicações e Artes da USP. O principal objetivo do Núcleo é promover, contando com a colaboração de pesquisadores em diversos níveis (iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado) e envolvendo disciplinas como as Ciências da Comunicação, as Ciências da Informação, a Sociologia, a Linguística e a História, a discussão sobre os modos de cerceamento das manifestações artísticas, identificando os atores envolvidos nesses embates, além de apoiar o resgate dos discursos e produções que foram reprimidos em sua época.

O NPCC surgiu a partir de Projetos Temáticos desenvolvidos com financiamento da FAPESP que se dedicaram ao estudo de processos relativos à censura prévia de peças teatrais no Estado de São Paulo. Esses documentos são mantidos pelo Arquivo Miroel Silveira (AMS), nome dado em homenagem ao Professor Miroel Silveira⁶, da ECA, que os resgatou da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. O acervo é composto de cerca de 6200 processos de censura prévia, que abrangem o período de 1930 a 1970, ano em que a censura aos espetáculos passou a ser centralizada em Brasília⁷.

As diversas pesquisas atualmente conduzidas sobre este acervo são organizadas no Projeto Temático *Comunicação e Censura: análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira (AMS) da biblioteca da ECA-USP*, coordenado pela Prof^a Dr^a Cristina Costa.

O projeto tem como objetivo estudar as relações entre censura e meios de comunicação, bem como os reflexos causados pela censura. Iniciado em 2009, o projeto tem financiamento da FAPESP para o andamento das pesquisas.

Ele se divide em vários eixos temáticos, que exploram diferentes vieses de estudo, como a censura ao teatro amador ou o das palavras censuradas. Atualmente, há três eixos: a) *Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão no Mundo Contemporâneo*; b) *Liberdade de Expressão: Manifestações no Jornalismo*; c) *Censura, Mídias e Teatro Amador: Antropofagias e Mestiçagens*.

Antes do *Comunicação e Censura*, outros Projetos Temáticos já deram apoio às pesquisas sobre o AMS desde 2002, quando estes documentos começaram a ser analisados.

⁶ Importante diretor teatral, principalmente na década de 1950. Participou do surgimento do grupo Os Comediantes, um dos mais importantes do teatro brasileiro na época, e dirigiu espetáculos com Bibi Ferreira e outros tantos artistas da cena nacional. Formado em Direito pela Faculdade de São Paulo, foi contista, teatrólogo, tradutor, ensaísta e autor de livros para crianças. Miroel foi considerado um dos grandes renovadores do teatro brasileiro moderno.

⁷ Para mais informações, acessar < http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=npcc/quem_somos>



Censura e sociedade civil

Para que traçemos uma relação entre censura e sociedade, no sentido de sua implementação no Brasil e na trama complexa que envolve a população, é importante que essas relações sejam abordadas, ainda que brevemente, de um ponto de vista histórico.

Segundo Cristina Costa, a primeira instituição no Ocidente a estabelecer a censura, entendida aqui como um conjunto de mecanismos impessoais e burocráticos de auxílio à manutenção do poder nas sociedades heterogêneas, foi a Igreja Católica (GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA, 2009, p.15). Os princípios contra-reformistas da instituição, aliados à Monarquia Absoluta, fizeram da censura um ato constante da vida brasileira já nos seus primeiros séculos de colonização.

A sociedade civil participou ativamente dos processos inquisitoriais no Brasil: boa parte deles era desencadeada por denúncias de setores da população, que na ânsia de se aproximar do poder, delatavam vizinhos e conhecidos (COSTA, 2006, p.29). Esse dado é um primeiro indício das alianças entre censura e sociedade, que iriam se prolongar ao longo da história das medidas coercitivas da produção simbólica no país.

O século XVIII marca o reposicionamento de Portugal, com uma participação mais ativa da administração de sua colônia. São criados mecanismos laicos de manutenção do poder, como a Real Mesa Censória em 1768, que cuidava da censura aos livros, da publicação do Index e da fiscalização da própria Igreja Católica, juntamente com todo o material com o qual cuidava da educação e da difusão de conhecimento. Outras medidas coercitivas foram adotadas no Brasil, como a proibição das gráficas e das universidades.

O resultado de todos esses séculos de repressão ao diferente e à divergência de opiniões foi a sistematização de uma prática de censura já ritualizada, rotineira e burocrática, assumida como necessária à sociedade. Segundo Cristina Costa:

A consequência de todo esse processo secular de controle, coerção e punição da cultura, da ciência e da arte, como parte integrante do poder, foi uma produção predominantemente dependente e subalterna (...) que via de regra se traduziu por um sentimento de inferioridade e culpa em relação à cultura brasileira, o qual se torna mais pungente à medida que se desce na escala social. (COSTA, 2006, p.35)

Ao longo do século XX, a censura começa a ser encarada mais constantemente não só como uma prática, mas também como ideologia. Existia uma preocupação dos censores em justificar suas proibições, não apenas em princípios jurídicos, mas também morais e *teóricos*. Um prepotente discurso de proteção ao público médio, à moral média brasileira, remete-nos muito à relação de desconfiança dos censores dos processos inquisitoriais em relação às apropriações e aos valores dos setores populares da sociedade, ocultando através do discurso



da tutela as desigualdades que permeiam a hegemonia e que nada tem de altruísta na manutenção dos interesses, ainda que negociados, das classes no poder.

Essa abordagem ideológica da censura não permaneceu apenas no círculo restrito dos censores, mas se difundiu também em associações civis, geralmente ligadas a setores da Igreja Católica e da educação, que se arvoravam cada vez mais no direito de tentar impor seu ponto de vista sobre o tipo de produção simbólica que deveria ser liberada ao grande público, perpetuando assim a participação da sociedade civil e a espécie de consenso à censura que já existia desde os tempos do Brasil Colônia. Foi o caso da Confederação das Famílias Cristãs (CFC), criada em 1950, associação particular que, por meio de comissões e subcomissões, tinha grande influência no Juizado de Menores.

Em nome da defesa da moral e dos bons costumes, a CFC tentava manter uma censura paralela, ameaçando processar judicialmente os exibidores que comercializassem obras não adequadas ao grande público segundo seus critérios, mesmo aquelas que fossem liberadas pela censura federal. Esse foi o caso do filme *Os Amantes* (*Les amants*), dirigido por Louis Malle e ganhador do Prêmio Especial do Júri do Festival de Veneza, em 1958. A história, que trata da busca de satisfação sexual e pessoal da protagonista Jeanne fora do casamento, abordando de forma complexa a vacuidade das convenções burguesas, causou indignação nos membros da Confederação, que encaminharam na época ao Ministério Público uma representação desencadeadora da abertura de um inquérito. Entre os motivos, o principal deles foi a denúncia de uma cena de *aberração sexual* que, segundo o jornalista e pesquisador Inimá Simões, não existe no filme (SIMÕES, 1999, p.55).

Parte dessa relação tortuosa entre sociedade civil e censura estatal está registrada nos processos de censura teatral do AMS. É possível encontrar abaixo-assinados de associações e instituições, tanto a favor como contra a censura a determinadas peças: dessa maneira, nomes como *Federação Mariana Feminina*, *Colégio São Luiz*, *Associação Cavaleiros São Paulo*, *Colégio São José*, *Cruzada das Senhoras Católicas*, *Sociedade Brasileira de Comédia*, *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, entre muitos outros, apontam-nos não só para a contribuição da sociedade civil para o desenvolvimento da prática censória, mas também para as resistências articuladas da classe artística e dos intelectuais.

Um processo exemplar no sentido de expor esses conflitos é o da peça *Perdoa-me por me traíres*, escrita por Nelson Rodrigues e entregue ao departamento de censura prévia ao teatro de São Paulo em 1957. Sob a justificativa de conter cenas impróprias, atentatórias à moral, aos bons costumes e ainda fazendo apologia ao crime, a peça foi imediatamente vetada



pela Divisão de Diversões Públicas (DDP) da Secretaria de Segurança Pública. Diante da tendência do então governador Jânio Quadros de liberar a peça com cortes e para maiores de 21 anos, conforme parecer favorável de Francisco Luiz de Almeida Salles, Presidente da Comissão Estadual de Teatro, a associação *Ação Católica de São Paulo* e os paroquianos do *Jardim Paulista* endereçaram ao governador dois abaixo-assinados que, somados, contêm aproximadamente 130 páginas. No abaixo-assinado da *Ação Católica de São Paulo*, consta a seguinte argumentação contra a liberação:

Trata-se de evitar a apresentação de uma peça que ofenderia frontalmente a dignidade do nosso povo, fazendo apologia desmascarada e cínica do mal, que é apresentado como bem, ridicularizando os bons costumes, desmoralizando as nossas instituições, ofendendo o brio da classe médica, aceitando a prostituição de jovens estudantes, a perversão sexual, o adultério, o aborto criminoso, o assassinio, o suicídio e o amor incestuoso, tudo isso em linguagem grosseira e obscena.⁸

A classe teatral reivindicou ao governador a liberação, que, no entanto, não alterou a imposição do veto: a peça seria apenas encenada em 1978, no Teatro Abertura (MAGALDI, 1992, p.129).

Tudo isso aponta para setores da sociedade civil que encontravam nos espectadores e no público em geral seres despreparados e frágeis, incapazes de exercer pensamento crítico diante da produção simbólica a que tinham acesso.

Após a promulgação da Constituição de 1988, a censura prévia foi abolida, assegurando-se a princípio a liberdade de opinião, pensamento e expressão. Os departamentos de censura foram desativados, bem como os funcionários remanejados para outros setores governamentais. Nota-se a dificuldade, constatada por Simões (SIMÕES, 1999, p.67), de entrevistar ou conseguir entrar em contato na contemporaneidade com os censores graduados da ditadura militar: há certo mal-estar em se assumir as intervenções e os vetos a diretores renomados do cinema nacional, bem como a peças hoje consideradas referenciais. Os tempos são outros, e a censura ficou muito ligada à imagem da ditadura militar.

Entretanto, questionamo-nos a respeito das seqüelas da censura na contemporaneidade, não só no que diz respeito aos vícios ainda presentes na relação produção artística/Estado, mas principalmente no imaginário que ela mobiliza. Como aponta um dos entrevistados do projeto de videoentrevistas, o advogado Marcelo Guimarães:

(...) essa censura nos trouxe seqüelas que até hoje pagamos. Então a censura não se esgota no momento em que ocorre. Ela se projeta no tempo. E é por isso que o Brasil paga hoje por essa censura. Censura que ainda se tenta colocar, por exemplo, a recente decisão (...) de um desembargador do distrito federal, impedindo que o

⁸ DDP 4469, folha 10 do processo.



estado publicasse escândalos da família Sarney, por que isso desagradava a este império que os Sarney construíram. Um império pouco ético, mas um império.⁹

Pensar nessa censura que se projeta no tempo, em seus desdobramentos na sociedade civil, é objetivo primeiro do projeto de videoentrevistas do NPCC, sobre o qual desenvolvemos nossa reflexão, nas sessões seguintes.

Projeto de videoentrevistas

Dentro do eixo de pesquisa que trata de *Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão no Mundo Contemporâneo*, instituiu-se, em maio de 2010, o projeto de videoentrevistas. O projeto tem seu complemento no site¹⁰ do Núcleo, com a exibição e transcrição dos registros dessas entrevistas.

O projeto já conta com 42 videoentrevistas: 14 entrevistas em uma linguagem de tomada de opinião¹¹ em ambiente público; 10 entrevistas temáticas feitas junto a artistas circenses e 18, de cunho testemunhal, realizadas junto a juristas, jornalistas, professores universitários, entre outros profissionais, a partir de suas vivências nos Anos de Chumbo. O grupo *o povo fala* foi gravado no Parque do Ibirapuera em São Paulo, área de grande circulação de pessoas em momento de lazer. Os produtores abordavam pessoas tentando cobrir um espectro amplo de faixa etária, e dentro do tempo possível, buscando indivíduos de diferentes segmentos sociais. Já as entrevistas temáticas surgiram de uma oportunidade circunstancial de trabalhar junto ao Centro de Memória do Circo, entidade ligada a Prefeitura da Cidade de São Paulo. Aproveitando um trabalho de cobertura de evento que resgatava *entradas* circenses, foram gravados depoimentos de palhaços. A ideia era traçar similaridades junto aos depoimentos de um mesmo tipo de profissional. Por fim, o grupo maior de entrevistas contou com pessoas cuja visão do tema é expressa de forma resoluta; entrevistas referenciais de pessoas que vivenciaram a censura e expressam, em depoimentos intimistas, suas histórias.

Fisicamente, o entrevistador coloca-se sempre na mesma altura, ou abaixo do nível do entrevistado, em geral, sentado próximo à câmera, mas não exatamente abaixo dela, de forma a captar os depoimentos em ângulo, evitando ter o entrevistado em olhar direto à câmera, com

⁹ Disponível em <<http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=videoentrevista/34/video>>. Acesso em 09/07/2011

¹⁰ <http://www.eca.usp.br/nucleos/npcc/>

¹¹ CHANTLER e HARRIS (1992) classificam esta abordagem como “o povo fala” – são entrevistas realizadas com populares sobre assuntos leves– rápidas declarações de pessoas escolhidas ao acaso, na rua, e editadas juntas. Recomenda-se, neste caso, manter a mesma pergunta e variar entre jovens, idosos, homens e mulheres.

uma possível intimidação das lentes para com o sujeito e a relação de contato direta com o espectador.



Ilustrações 1 e 2: exemplos de entrevista e posicionamento do entrevistador, aqui com o Músico Erudito e Prof. Dr. Gilberto Mendes em sua casa. Fonte: projeto de videoentrevistas.

Na maioria dos casos, adota-se um enquadramento fechado, primeiro plano, ou mesmo meia figura, com fundo que não tire a atenção do espectador, mas que ressalte e, onde possível, valorize o entrevistado.



Ilustrações 3 e 4: exemplos de enquadramento proposto para as entrevistas. Fonte: projeto de videoentrevistas.

A equipe técnica, produtora das vídeoentrevistas, é composta por um operador de câmera principal (técnico contratado) que faz uso de equipamento digital (gravação em DV) e também se ocupa da captação de áudio, iluminação, geralmente indireta; um operador de câmera secundária que se propõe a ler visualmente o entrevistado, buscando detalhes reveladores em seu gestual para futuras análises; um diretor de cena que conduz as entrevistas; um ou dois produtores que preparam as entrevistas e fecham o ciclo com a respectiva assinatura do termo de autorização de uso de imagem. Vale ressaltar que tanto o diretor quanto o segundo operador de câmera são pesquisadores integrantes do NPCC.

Em um segundo momento, o material captado é editado seguindo um plano de gravação. A abertura das videoentrevistas é padronizada e consiste em uma ficha indicadora de dados de referência.

npcc

Nome: Juracy da Silveira e Silva
Profissão: Aposentado/pintor
Idade: 73 anos
Nacionalidade: brasileira
Local: Santos - SP
Data: 26/06/2010

Ilustração 5: Exemplo de ficha com dados do entrevistado. Fonte: projeto de videoentrevistas.

Há também, em algumas entrevistas, inserções da câmera 2, por vezes em P/B (preto em branco). Esta ação visa: quebrar a tensão narrativa, acentuar detalhes relevantes ao discurso ou ainda pontuar as quebras do vídeo, já que os depoimentos são por vezes desmembrados em subvídeos de até 10 minutos de duração, com formato para a *web* (extensões: .wmv ou .mp4) com 480 pixels de resolução.

De um ponto de vista narrativo, em um primeiro momento, procura-se introduzir o internauta/espectador no universo do entrevistado e no tipo de abordagem que vai ser dada ao tema, através de planos gerais da locação e planos dos bastidores da gravação – captados pela segunda câmera. Logo em seguida, ocorre a exposição da entrevista propriamente dita, intercalando-se a câmera principal com as intervenções pontuais da segunda câmera. Por fim, procura-se fechar a peça audiovisual em torno de um limite modular de 10 minutos (opção para melhor divulgação via *web*) aproveitando eventual fecho narrativo em tema desenvolvido ou pergunta formulada pelo entrevistador. Em alguns casos, faz-se uso, mais de uma vez, de planos que remetem aos bastidores da produção ou à locação.



Ilustração 6: Exemplo de plano geral introdutório. Fonte: projeto de videoentrevistas.

Em relação à edição do discurso dos entrevistados, as falas são conservadas em sua integridade, excluindo-se apenas as repetições, os cacoetes e as interrupções provocadas por fatores técnicos, como mudanças no set ou problemas na captação do áudio. Optou-se ainda pela exclusão das perguntas do entrevistador, adotando um formato de depoimento, na medida

em que se busca focar como atenção da edição final a fala do entrevistado. Assume-se, dessa maneira, que a presença da pergunta pode muitas vezes interromper o fluxo narrativo e de fruição do internauta/espectador. Quando necessário, as perguntas são inseridas em letras, de forma menos interventora possível.



Ilustrações 7 e 8: exemplos de inserção das perguntas no projeto. Fonte: projeto de videoentrevistas.

Uma vez expostos o processo de trabalho e as justificativas das escolhas técnicas, abordaremos a seguir autores e proposições teóricas para análise do conteúdo das videoentrevistas.

Análise de Conteúdo

A partir das videoentrevistas, pretende-se arquitetar um panorama abrangente dos conceitos de censura e liberdade de expressão junto à sociedade e possibilitar, com sua disponibilização *online*, um livre processo de interpretação dos valores e conceitos registrados. Esta construção se pauta pelas questões dos autores que se seguem.

Winkin, à luz dos autores¹², recupera proposições teóricas e empíricas da comunicação entendida como um processo plural e orquestrado:

Não nos comunicamos, participamos da comunicação (...) O ator social participa dela não só com suas palavras, mas também com seus gestos, seus olhares, seus silêncios...A comunicação torna-se assim *performance da cultura* (...) fazemos parte da comunicação, assim como os músicos fazem parte da orquestra. Mas, nessa vasta orquestra cultural, cada um toca adaptando-se ao outro. (WINKIN, 1998, p. 13).

Ginzburg (1989) e o paradigma indiciário: uma abordagem qualitativa que encontra suas raízes por volta do final do século XIX, quando as novas ciências (a Antropologia, a Psicanálise e a Semiótica) procuram resgatar certas habilidades cognitivas que, já nos primórdios da civilização, o homem havia desenvolvido para sua sobrevivência: identificar e seguir pistas. No século XX, esse paradigma começou a se firmar como um modelo científico

¹² Birdwhistell (1918–1994), Schefflen (1920–1980), Hall (1932), Goffman (1922–1982), Bateson (1904–1980), Mead (1863–1931).



nas ciências humanas, mantendo uma estreita relação com técnicas empregadas na crítica de arte, na Psicanálise e na investigação social. Pode-se dizer que o paradigma indiciário consiste em “observar os pequenos fatos, dos quais podem depender as inferências mais amplas. Não confiar nas impressões gerais, mas concentrar-se nos pormenores.” (GINZBURG, 1989, p.149).

Barthes: quando propõe a desconstrução dos enunciados em seus elementos constitutivos analisando o processo fotográfico. Seus trabalhos (*Câmara Clara*; *O óbvio e o Obtuso*) culminaram na ideia de que “(...) toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1964, p. 34).

Umberto Eco e seu conceito de *obra aberta* e o papel de co-criador do leitor.

O artista produtor sabe que estrutura, com seu objeto, uma mensagem: não pode ignorar que trabalha para um *receptor*. Sabe que este receptor interpretará o objeto mensagem perfilando todas as ambigüidades, mas não se sente por isso menos responsável por essa cadeia de comunicação (ECO, 1965; MATTERLART; MATTERLART, 2001).

De volta ao registro audiovisual de narrativas que advém das entrevistas propostas, é importante caracterizar o fascínio exercido pela peça audiovisual, pela história narrada, na presença de certos elementos que, tal qual vestígios de um crime quase perfeito, são difíceis de decifrar. Não são visíveis para o que Umberto Eco chama de leitor empírico,

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

Tendo ilustrado estas premissas, parte-se agora para a instância de reflexão sobre uma metodologia de pesquisa empírica com base na imagem (audiovisual).

Questões metodológicas

Ao longo do século XX, novas formas de registro somaram-se ao diário de campo nas pesquisas científicas de antropólogos¹³, sociólogos¹⁴, historiadores¹⁵ e estudiosos de diversos

¹³ Entre eles, os precursores da Antropologia Visual Margaret Mead (1901-1978), Gregory Bateson (1904-1980). Claude Lévy Strauss (1908-2009) e Pierre Verger (1902-1996) realizaram investigações com o uso da fotografia.

¹⁴ Roger Bastide (1898-1974) Integrante da missão de professores europeus à recém-criada Universidade de São Paulo, para ocupar a cátedra de sociologia. No Brasil, estudou durante muitos anos as religiões afro-brasileiras, tornando-se um iniciado no candomblé da Bahia. Uma de suas obras mais importantes é “O Candomblé da Bahia”, reeditada em 2001 pela editora Companhia das Letras. Outra obra que merece destaque é “As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo”, editada pela EDUSP em 1974.

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

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

Nos anos 80, as ciências sociais e humanas tiveram um redimensionamento de metodologias e técnicas. A crise dos paradigmas¹⁶ fez com que cientistas sociais percebessem os limites do alcance interpretativo dos modelos dominantes e buscassem alternativas. Na atualidade, tem-se discutido a elaboração de um método que estabeleça uma possível incorporação da imagem no discurso científico. Segundo Costa (2002):

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

Sylvia Novaes (2010) expõe algumas tensões no campo da Antropologia sobre o conhecimento produzido por meio de imagens – fílmicas ou fotográficas. Os primeiros estudiosos a se dedicar de forma sistemática a realização de filmes nas mais diversas áreas das ciências integravam o Instituto do Filme Científico (Gottingen, Alemanha). As produções constituíram a Enciclopédia do Filme Científico. Entre elas, figuram uma série de filmes etnográficos realizados no Brasil entre 1962 e 1967. Esta enciclopédia formou uma escola que deu origem ao grupo de estudiosos da Paris X – Nanterre¹⁷.

Para Novaes, os integrantes desta escola estão ligados a uma etnografia hiperdescritiva que supõe a possibilidade de uma total objetividade. Esta posição nega que tanto os filmes

¹⁵ Peter Burke – “A Nova História”. Ver “Testemunha Ocular e a Escrita da História”.

¹⁶ Para Ianni (1989) o problema da crise de teorias, modelos ou paradigmas se coloca em diversas escolas de pensamento, em diferentes países a partir da segunda guerra mundial. Nas ciências sociais, especificamente, critica-se a abordagem histórica, globalizante ou holística, e preconiza-se a sistêmica, estrutural, neofuncionalista, fenomenológica, etnometodológica, hermenêutica e outras. Para Novaes (2010), na Antropologia, a partir da década de 80, a perspectiva dialógica e as possibilidades de um texto polifônico começam a ser buscadas mais intensamente nos vídeos etnográficos.

¹⁷ Ver “Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica”. Claudine de France (Org.).



quanto os textos “resultam de investigações em que a intersubjetividade é o elemento fundamental que levará a resultados discursivos ou formas de representação da realidade” (NOVAES, 2010).

Em um debate mais contemporâneo, há o questionamento a respeito da autoria do filme e a questão da representação. Foi a partir dos trabalhos de Jean Rouch¹⁸ que se passou a explorar complexas redes de significado cultural e a posição dos diversos atores sociais envolvidos em determinada realidade social. Neste novo conceito de conhecimento antropológico, “o significado não resulta apenas de uma reflexão sobre a experiência; ele necessariamente inclui a experiência” (NOVAES, 2008).

Uma visão compartilhada pelo documentarista João Salles (NOVAES, 2010). O importante, para este cineasta, é a relação que o documentarista, ou o antropólogo-cineasta para Novaes, estabelece com os sujeitos filmados. Em vez da fórmula - *eu falo sobre eles para os outros* seria *Eu e ele falamos de nós para vocês*. Para Salles, a diferença entre uma reportagem e um documentário estaria, sobretudo, em uma questão ética - mais do que estética ou epistemológica.

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

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

O processo de imersão que caracteriza a decupagem (anotação minuciosa do material gravado), a seleção de trechos e a montagem do vídeo resulta em uma relação ímpar como as imagens e sons captados. Uma fala, um gesto, uma

¹⁸ Desde Jean Rouch, o “antropólogo-cineasta” que provocou o cinema de meados do século XX com inovações éticas e estéticas (abolição do tripé e registro simultâneo de imagem e som, permitido pelo uso do magnetofone), a câmera configura-se como uma potência facilitadora da comunicação com o grupo pesquisado. O conhecimento obtido por meio da “Câmera Participante” não é - ou não deveria ser - um segredo roubado, mas um processo de troca. O filme (ou vídeo) não é tampouco pensando no registro documental - aquele que quer resgatar, salvar da extinção das culturas em processo de desaparecimento - mas é, para Jean Rouch, uma efetiva possibilidade de compartilhar com o grupo a produção de um conhecimento em si. (HIJIKI, 2006, p. 226).

expressão, antes indiferentes, passam a criar sentidos quando aproximados. Alterações na velocidade da imagem, inserções sonoras, sobreposições de situações distantes temporalmente são alguns dos recursos que dispomos para criar algo que não é apenas interpretação ou intervenção, mas, propriamente, insight e criação (...) O vídeo etnográfico é uma forma de exposição da sensibilidade estética do analista. (HIKIJ, 2006, p. 229-230)

Para finalizar, é importante ressaltar algumas reflexões sobre a presença da câmera. Durante um tempo, questionou-se se a utilização de aparatos de gravação no campo de pesquisa não seria um elemento de transtorno para as pessoas abordadas. Para Piauxt (2002), a câmera é um instrumento visível, eventualmente pesado, e, nas experiências da antropologia com populações, facilitou a aceitação e inserção em um terreno comum de trabalho. O aparato lápis/caderno, por sua vez, seria muito mais inquietante, pois sugere uma observação silenciosa, anotações particulares, misteriosas – em suma, uma tentativa de captar ou intervir de forma oculta.

Igualmente inspirado pelo trabalho de Jean Rouch, Piauxt descreve as bases de uma *antropologia compartilhada*. O que não se reduz propriamente em um método, mas em uma postura de antropólogos-cineastas. Uma das etapas do processo consistiria em mostrar as imagens àqueles de quem foram tomadas para sua apreciação. Esta prática implicaria, no caso da captação de um grupo, em uma reflexão coletiva sobre a situação, um exercício de memória, crítica e ajustes de perspectivas. Já nas disciplinas *escritas*, em sua ordenação textual, as condições são raramente conhecidas ou controladas. A apresentação de imagens resultaria, por fim, em um trabalho conjunto de construção.

Considerações Finais

Após considerações a respeito do processo do projeto de videoentrevistas, passando por questões metodológicas e de análise de conteúdo, entendidas em um contexto de profundas mudanças na concepção dos métodos científicos e do papel social da ciência, cabe-nos reforçar que seu principal objetivo é entender o que pensa a sociedade a respeito da censura e do controle dos meios de comunicação. Esse objetivo ganha importância uma vez constatada as alianças que ambos firmaram ao longo do desenvolvimento das artes e da comunicação no país. Ao disponibilizar essas entrevistas na *web*, busca-se construir não somente o sentido de uma antropologia compartilhada com os entrevistados, como proposto por Rouch, mas também favorecer o debate dentro e fora dos muros da universidade.

A proposta de Ginzburg (1989) para uma análise epistemológica serve aqui para abreviar a intangibilidade de nosso objeto de estudo, e sugerir um caminho que tem na análise



do conteúdo, estruturada sobre um método de pesquisa empírica, via produção audiovisual, uma maneira de abordar nosso objeto de estudo. A pesquisa opta por uma abordagem que tateia técnicas jornalísticas, a Antropologia Visual e questões do filme documentário. Admite-se o foco em uma personagem, a construção da narrativa pela experiência do encontro, a edição e a publicação deste conteúdo. A escolha deliberada de enquadramentos e efeitos visuais constitui uma prática de pesquisa que consente a sensibilidade criativa do pesquisador – e, também – técnico, produtor e analista.

De qualquer forma, o grupo acredita que o repertório proposto pelas teorias expostas neste trabalho, aponta alguns caminhos inter-multi-trans disciplinares (MORIN, 2006) frente aos registros do projeto para uma leitura possível e mapeamento conceitual da censura revelando traços significativos, que de outra forma ficariam ocultos na simples transcrição do discurso oral.

É preciso, no entanto, no curso das entrevistas, ir além do comando disparado quando formulada a pergunta ao sujeito entrevistado. Ele, que tem em si uma paixão inerente ávida de manifestação em seu discurso. Segundo o psicólogo norte-americano Jerome Bruner, o ser humano existe na vontade natural de contar histórias. O psicólogo afirma que as crianças buscam a aquisição de uma língua para conseguirem contar as histórias que já estão dentro delas. O jornalista e roteirista Roger Rosenblatt coloca poeticamente sua interpretação do porquê queremos contar histórias,

A explicação a que cheguei tem a ver com liberdade. Você narra uma sentença, a unidade básica de uma história, e nunca consegue ter certeza de onde ela vai levá-lo. Os que estão a escutá-la ou lê-la, também não. Sua aventura passa a ser a deles, eternamente recapturada a cada fala. Mesmo quando você chega ao fim de uma sentença, ou na forma escrita, quando chega ao ponto, ele é estranhamente inconclusivo. Às vezes penso que escrevemos para encontrar Deus em cada sentença. Mas Deus, irônico, sempre vive na sentença seguinte.¹⁹ (ROSENBLATT, 2000, p.64)

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Retórica da Imagem - Communications**. Paris: Seuil, 1964.

CHANTLER, Paul; HARRIS, Sim. **Radiojornalismo**. São Paulo: Summus, 1992.

COSTA, Cristina. **Imagem e etnografia: a busca constante do outro**. Revista Comunicação e Educação. Ano XV - Edição n.1 - jan/abr 2010.

_____. **Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

_____. **A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira**. São Paulo: Senac, 2002.

¹⁹ Roger elabora ensaio sobre a nota escrita deixada por um tenente, a sua esposa, dentro do submarino russo Kursk, escrita quando este sabia que não sobreviveria e que tal mensagem nem ao menos seria encontrada.



_____. **A importância do método Interpretativo nas Pesquisas em Comunicação.** Arte e Cultura na América Latina. São Paulo: CESA/ECA/FAPESP, ano VI, n.1, julho 2000.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GINZBURG, C. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário.** In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUPO DE PESQUISA ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. **Relatório Científico Final: Projeto Temático a Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.** São Paulo, 2009. 40 p.

HIKIJ, Rose Satiko G. **Música e o Risco: Etnografia da Performance de Crianças e Jovens.** São Paulo: Fapesp, 2006.

IANNI, Octavio. **A Crise dos Paradigmas na Sociologia.** Recebido para publicação em novembro de 1989. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_13/rbcs13_05.htm
Acesso em junho de 2011.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa de Comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas.** *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.* São Paulo, v. XXVII, n. 1, p.18, jan./junho de 2004.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MATTELARD, A; MATTELARD, Michèle. **História das teorias da comunicação.** São Paulo: Loyola: 2001.

MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita: Repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao Texto Antropológico.** *Mana*, vol.14, no.2, Rio de Janeiro, Outubro, 2008. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007>
Acesso em junho 2011.

_____. **El filme etnográfico: autoria, autenticidad y recepción.** *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 15 – Santiago, Agosto 2010. Pg. 103-125.

PIAULT, Marc H. **Antropología y Cine.** Madrid: Catedra, 2002.

ROSENBLATT, Roger. **I Am Writing Blindly.** *Revista Time*, Nova York, v. 156, n. 19, pag. 64, 6 de nov. de 2000.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: A Censura Cinematográfica no Brasil.** São Paulo: Editora Senac, 1999.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação.** Campinas (SP): Papyrus, 1998.