

Solange Jobim e Souza<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo é uma decorrência das pesquisas que venho desenvolvendo, ao longo de quase duas décadas, sobre o uso da imagem técnica em pesquisa acadêmica. O ponto de partida é a afirmação de que a utilização da câmera como mediação provoca uma intervenção singular na relação que se estabelece entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa. O objetivo é apresentar os princípios metodológicos que têm orientado o uso de câmera de vídeo em pesquisa acadêmica, oferecendo subsídios para a definição do ato de pesquisar como construção de uma *ética e de uma estética do olhar*. A filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, o debate pioneiro instaurado por Walter Benjamin sobre as transformações da arte na época da reprodução técnica, o cinema documentário de Eduardo Coutinho e a obra teórica e cinematográfica de Pasolini são as principais referências.

**Palavras-chave:** imagem técnica; pesquisa em ciências humanas; ética do olhar; princípios metodológicos.

## Abstract

This article is a result of the researches that I have developed over nearly two decades on the use of audiovisual camera in academic research. The starting point is the claim that the use of the camera as mediation causes an unique intervention in the relationship that is established between the researcher and the research subjects. The goal is to present the methodological principles that have guided the use of audiovisual in academic research, offering support for the definition of the act of researching as building an ethical and aesthetical look. The philosophy of Bakhtin's language, the pioneer debate initiated by Walter Benjamin on the transformation of the art at the time of mechanical reproduction, Coutinho's documentary film and the theoretical and cinematographic work of Pasolini are the main references.

**Keywords:** technical image; research in humanities; ethics look; methodological principles.

<sup>1</sup> Professora Associada do Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq e FAPERJ. Trabalho de pesquisa realizado durante o Estágio Sênior na Université de Vincennes Saint Denis - Paris VIII, França, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).E-mail: soljobim@puc-rio.br

## INTRODUÇÃO: UM POUCO DA HISTÓRIA

O presente artigo é uma decorrência das pesquisas que venho desenvolvendo no âmbito do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Subjetividade (GIPS), desde 1998, no Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Ao longo de quase duas décadas de pesquisa acadêmica, de forma sistemática, tenho me interrogado, junto com meus alunos da pós-graduação, sobre os desafios de incorporar o uso da imagem técnica em pesquisa acadêmica. Depois de um longo percurso de experimentações metodológicas<sup>1</sup>, cujos resultados fizeram avançar as reflexões teóricas acerca das implicações da presença dos aparatos tecnológicos (fotografia e vídeo) mediando o encontro do pesquisador com seus interlocutores, é chegado o momento de realizar uma breve sistematização dos fundamentos metodológicos que têm orientado o uso da imagem técnica em nossas pesquisas de campo. A questão central pode ser traduzida na seguinte pergunta: *quais são as implicações dos usos das máquinas de visão na pesquisa em ciências humanas, uma vez que reconhecemos que elas operam e desencadeiam novas maneiras de tomarmos consciência do mundo físico e social e, mais do que isto, acabam por transformar nossas relações físicas com a realidade em relações culturais?*

A atualidade desta questão e a necessidade de responder a tal desafio encontram-se na vida prática. Como pesquisadora do campo da psicologia social, meu interesse converge para a produção da subjetividade no mundo contemporâneo. Deste modo, ao se observarem as condições da experiência cotidiana, o que se constata é que as produções culturais estão em processo acelerado de transformação. Na medida em que os usos das tecnologias possibilitam a criação de novas formas de narrarmos nossas experiências, o próprio conceito de narrativa passa a ser uma questão para a nossa época. Somos, por-

tanto, convocados a refletir sobre os modos como participamos da criação da cultura, obedecendo aos imperativos da tecnologia, apesar de nem sempre termos plena consciência do quanto tais mediações tecnológicas nos *forçam a existir* de uma determinada maneira.

No que diz respeito ao pesquisador das ciências humanas, este tema é de crucial importância, pois também ele é compelido a refletir criticamente sobre seus métodos, uma vez que não pode negligenciar a presença dos aparatos técnicos na vida prática. Este fato, portanto, exige a formulação de novos conceitos para uma compreensão das relações que estão sendo produzidas entre o homem e suas linguagens, modificando o modo como suas experiências passam a ser narradas. Neste contexto, o que se observa é um conjunto de possibilidades criadoras oferecidas pelas novas formas de instrumentalização da vida prática, que *fazem existir* um determinado modo de produção da cultura em sintonia com a época atual.

Em vista disto, a discussão de estratégias metodológicas de pesquisa em ciências humanas deve compreender o uso das imagens técnicas não apenas como instrumentos que permitem novas visibilidades, mas que, especialmente, interferem em nossos modos de existir no mundo e, por consequência, de produzir conhecimento sobre a experiência humana em tal contexto. As máquinas de visão são assim incorporadas à experiência do homem contemporâneo como extensões do seu próprio corpo, desencadeando comportamentos que questionam as polarizações entre natureza e cultura, sujeito e objeto, tecnologia e sociedade. A *desnaturalização* e a *desneutralização* de nossos métodos de pesquisa precisam ocupar um lugar de destaque neste cenário. Os modos de produção de conhecimento não podem estar apartados das práticas sociais e culturais cotidianas. Assim, como cada época constrói suas questões e as formas de respondê-las, en-

tendemos que é preciso formular novas indagações sobre os usos da imagem técnica na pesquisa. Nosso objetivo é, pois, discutir o uso da imagem técnica na pesquisa em ciências humanas como forma de compreender uma época que se constitui em torno das tecnologias audiovisuais e digitais.

Evidentemente, estas questões já vêm sendo apontadas por outros autores, que me permitem ousar no campo dos saberes e fazeres epistemológicos a partir de uma estética da existência, ou seja, produzir conhecimento em ciências humanas em diálogo com o mundo da arte, especialmente com a sétima arte – o cinema.

No que diz respeito ao cinema, o filósofo e crítico da cultura Walter Benjamin, em 1936, escreveu o famoso ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, alertando para o seguinte:

Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato. Essa tarefa o cinema cumpre inteiramente, não só pelo modo como o homem se representa perante o aparato de registro, mas também pelo modo como representa para si o mundo circundante com ajuda desse aparato. O cinema, por meio dos grandes planos retirados do inventário do mundo circundante, por meio da ênfase dada a detalhes ocultos nos adereços que nos são comuns, por meio da investigação de ambientes banais sob a direção genial da objetiva, por um lado, amplia a perspectiva sobre as necessidades que regem nossa existência e, por outro, chega ao ponto de nos assegurar um enorme e insuspeitado espaço de jogo. (Benjamin, 2012, p. 96-97).

Continuando esta conversa, Pier Paolo Pasolini (1983), cineasta, poeta, romancista, pintor, jornalista e crítico de arte, afirma:

O cinema como língua escrita da realidade tem provavelmente (e isto aparecerá melhor nos próximos anos) a mesma importância revolucionária que a invenção da “escrita”. Esta revelou ao homem o que é a sua língua oral, antes de tudo. Foi certamente o primeiro salto para frente da nova consciência cultural do homem nascida da invenção do alfabeto: a consciência da língua oral, ou da língua simplesmente. A linguagem da realidade, enquanto ela foi natural, se encontrava fora da nossa consciência: presente-mente que ela nos aparece “escrita”, através do cinema, ela não pode deixar de exigir uma consciência. A linguagem escrita da realidade nos ensinará, antes de tudo, o que é a linguagem da realidade; ela terminará mesmo por modificar a ideia que temos dela, transformando nossas relações físicas com a realidade em relações culturais. (p. 145).

Benjamin, por sua vez, denomina “inconsciente ótico” o que Pasolini define como “tomar consciência da linguagem escrita da realidade”:

Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervêm a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus

isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. (Benjamin, 1987, p. 189).

As palavras dos autores acima citados mostram a atualidade de suas concepções teóricas para abordarmos as complexas questões da imagem técnica e a constituição de uma nova linguagem, adequada às exigências do tempo atual. Por este motivo, aceitei, ao longo de quase duas décadas, o desafio de utilizar os aparatos audiovisuais como estratégia metodológica de intervenção nas práticas do olhar em pesquisa de campo. Além disto, tivemos a oportunidade de avaliar a potência da divulgação dos resultados de pesquisa em forma de vídeo, oferecendo ao público interessado uma narrativa que, por ser mais democrática, facilita o acesso ao conhecimento produzido na academia<sup>2</sup>. Para tanto, a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, o debate pioneiro instaurado por Walter Benjamin sobre as transformações da arte na época da reprodução técnica, o cinema documentário de Eduardo Coutinho e a obra teórica e cinematográfica de Pasolini têm constituído, até o presente momento, importantes referências.

Nosso ponto de partida é a afirmação de que a utilização da câmera como mediação entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, além de oferecer um promissor registro deste encontro, provoca uma intervenção singular na relação que se estabelece entre o *pesquisador-cineasta*<sup>3</sup> e os sujeitos da pesquisa propriamente dita. Aqui

nos interessa particularmente decifrar o acontecimento que é provocado pela câmera na cena da pesquisa de campo. Trata-se, portanto, de definir e caracterizar esta linguagem-imagem que se concretiza a partir do encontro do pesquisador-cineasta com seus interlocutores, no âmbito de um determinado campo de ação, mediado pela câmera de vídeo.

Para dar conta das questões metodológicas que serão aqui analisadas, iremos apoiar nossos argumentos no diálogo entre Mikhail Bakhtin e Eduardo Coutinho, cujas ideias têm nos permitido transformar conceitos teóricos em estratégias de ação no campo<sup>4</sup>.

### **CONVERSAS DE MIKHAIL BAKHTIN COM EDUARDO COUTINHO**

Pensar a pesquisa em ciências humanas é sempre um modo de refletir sobre o encontro entre pessoas. Ao levar em conta a particularidade do encontro do pesquisador-cineasta com o seu outro e, conseqüentemente, a especificidade do conhecimento que pode ser gerado a partir desta condição, o que se destaca, na filosofia da linguagem de Bakhtin, são dois conceitos mutuamente interdependentes: dialogismo e alteridade.

Com base nestes conceitos, o foco da lente do pesquisador-cineasta não está exclusivamente na fala do sujeito da pesquisa tomada isoladamente, mas na cena dialógica que se estabelece entre o pesquisador e seu outro, produzindo sentidos, acordos e negociações sobre o que pensam sobre um determinado assunto, em um contexto definido por atos de falas recíprocas. Isto significa dizer que, desde o início, o enquadramento da filmagem no campo deve estar voltado para o diálogo e o contexto em que acontecem as trocas verbais. Expressões, falas, silêncios – entre outros registros imprevisíveis que constituem a cena da pesquisa de campo, ou seja, os atos de fala que se desenrolam entre o pesquisador e seus interlocutores – devem estar na mira do olho da câmera.

Assim, vale destacar que, com base nesta abordagem, entendemos que qualquer pesquisa que envolva um encontro entre pessoas que buscam produzir conhecimento sobre uma dada realidade se dá em um contexto marcado por um processo de alteridade mútua, em que o pesquisador e seus outros negociam modos como cada um define, por assim dizer, suas experiências, na busca de dar sentido ao que está sendo dito.

No diálogo entre o pesquisador-cineasta e seu outro, a alternância de perguntas e respostas, a perplexidade diante dos atos e discursos alheios, assim como os pontos de vista e valores em jogo, fazem da pesquisa um processo vivo de produção de sentidos sobre os modos de perceber e significar os acontecimentos na vida. O pesquisador-cineasta, nesse contexto, não apenas pergunta para obter respostas que atendam aos seus objetivos definidos de antemão, mas, ao perguntar, se posiciona como um sujeito que, como interlocutor, traz perspectivas e valores diversos sobre as experiências compartilhadas com os sujeitos da pesquisa. Contudo, o pesquisador-cineasta deve estar preparado para se deixar surpreender pelo ponto de vista do outro e, eventualmente, mudar sua compreensão sobre determinado assunto, se for verdadeiramente o caso. Segundo Bakhtin (1992), compreender é necessariamente explicitar juízos de valor:

Compreender sem julgar é impossível. As duas operações são inseparáveis: são simultâneas e constituem um ato total. [...] Compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação ou até de uma renúncia, do ponto de vista pessoal. O ato de compreensão supõe um combate cujo móbil consiste numa modificação e num enriquecimento recíprocos. (p. 382).

Para o autor, há que se considerar a complexidade do ato bilateral e da profun-

didade do conhecimento que se constitui e se revela na relação dialógica *eu-outro*. Alteridade, na sua concepção, não se limita à consciência da existência do outro, nem tampouco se reduz ao diferente, mas comporta também o estranhamento e o pertencimento. O outro é o lugar da busca de sentido, mas também, simultaneamente, da incompletude e da provisoriade. A esse respeito, Marília Amorim (2001), em sua obra intitulada *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*, afirma:

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. Diferença no interior de uma identidade, pluralidade na unidade, o outro é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio princípio da pesquisa. Sem reconhecimento da alteridade não há objeto de pesquisa e isto faz com que toda a 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. (p. 28-29).

Ao abordar a temática da alteridade, Marília Amorim inicia seus argumentos com uma citação de Eduardo Coutinho, que diz o seguinte a propósito de seus documentários: “O que se filma é o encontro e não a realidade: o encontro de uma equipe de cinema com o outro”. Em seguida, a autora destaca:

Este encontro nada tem de espontâneo, fácil ou idealizado. O ponto de partida é a diferença: o outro é posto como enigma. [...] Como entender o outro? Por que ele age dessa maneira? Essa pergunta, que poderia ser a mesma de um pesquisador, irá se transformar durante a narrativa. O ponto de vista do cineasta é a todo o momento transformado pelo outro, ou melhor, alterado. E é dessa alteração que fala o filme. Alteração recíproca porque o outro, o “personagem” também se transforma pelo contato com o cineasta, com sua equipe e com o desenrolar da filmagem. É da sutileza dessa alteração recíproca que trata o filme<sup>5</sup>. (Amorim, 2001, p. 24-25).

Refletindo sobre as afinidades do pensamento de Bakhtin e Eduardo Coutinho, observa-se que, enquanto o primeiro apresenta a filosofia do encontro a partir de uma teoria da linguagem que tem a arte literária como lócus de suas reflexões, o segundo vive o encontro com o outro, mediado pela câmera, explicitando em seus filmes as experiências, muitas vezes contraditórias, que o encontro com o outro proporciona.

No livro *Eduardo Coutinho - Encontros*, organizado por Bragança (2008), o cineasta adverte:

O jogo é dos dois. 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... (p.147).

Em outros termos, o que está em pauta é o reconhecimento, de que ele –

Coutinho – *cineasta-pesquisador*<sup>6</sup>, compreende a especificidade do conhecimento que é compartilhado, na tensão entre o *eu* e o *outro*, por meio de uma cumplicidade consentida entre ambos. Nesta mesma direção, Bakhtin (2003) afirma que compreender é responder e, portanto julgar. Diálogo é envolver-se com as palavras alheias e ter as próprias respostas avaliadas, julgadas e, conseqüentemente, alteradas. A compreensão, nesta perspectiva, remete-nos a um diálogo tenso, em que a escuta e a resposta dos sujeitos envolvidos se alternam, enquanto pontos de vista e valores que se confrontam e se transformam. Para Bakhtin, não há resposta que não gere uma nova pergunta. Perguntas e respostas compõem a engrenagem que movimenta a construção do sentido e do conhecimento na pesquisa. Entretanto, a função da pergunta e da resposta no contexto do diálogo assume, para o autor, uma especificidade que deve ser destacada.

Pergunta e resposta não são relações (categorias) lógicas; não podem caber em uma só consciência (una e fechada em si mesma); toda resposta gera uma nova pergunta. Perguntas e respostas supõem uma distância recíproca. Se a resposta não gera uma nova pergunta, separa-se do diálogo e entra no conhecimento sistêmico, no fundo impessoal. (Bakhtin, 2003, p. 408).

É impossível escapar intacto e imune às alterações que as palavras e os atos do outro provocam. Conceitos, valores e pontos de vista, advindos de lugares sociais e perspectivas diferentes, transformam-se mutuamente.

Coutinho (Bragança, 2008), comentando a tensão presente nas suas conversas filmadas, afirma que, para ele, o que interessa são as razões do outro, não as suas. Como cineasta, a ele interessa ouvir as razões do outro, sem forçosamente lhe

dar razão. Deixar-se afetar pelo outro, sentir a palavra incorporada no corpo da pessoa, para ele, é essencial. Lins e Mesquita (2008) analisam a arte de Coutinho na relação que estabelece com seus personagens, afirmando o seguinte:

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 de poimento nem dar a voz, mas um diálogo, fruto de permanente negociação em que versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera. (p. 25-26).

Coutinho (Bragança, 2008) entra em cena com a câmera sabendo ser este um momento único e singular, um acontecimento que não irá se repetir e, assim, aposta na surpresa do encontro como essencial para a realização de um bom documentário.

A força do documentário é que ele é imperfeito, é lacunar, é fragmentário, é precário. E nisso ele é completo. [...] E a pauta ali [no documentário] é o seguinte, eu tenho uma informação da pessoa que na hora da conversa pode gerar outras coisas que eu não sabia, e que muda tudo. 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. (p. 143-144).

Com estes comentários, Coutinho assume ser um cineasta que age como o pes-

quisador que, na busca de desvendar o outro, se deixa surpreender com o que encontra pelo caminho. O conhecimento em ciências humanas é também a arte do encontro. Encontro entre pessoas que buscam a verdade dos acontecimentos na vida. Mas a verdade é sempre parcial e contingente, dependente do enfrentamento das ideias que circulam entre as pessoas. Não há teoria que dê conta inteiramente da complexidade das questões humanas. Toda teoria é circunstancial e provisória. Ao reconhecer a sua dificuldade com as teorias, Coutinho (Bragança, 2008) se diz avesso às “grandes palavras”, mas capaz de criar com imagens um ato de intervenção.

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 é também um ato de intervenção. (p. 73).

Para melhor integrar as palavras de Eduardo Coutinho com o pensamento de Bakhtin, recorro aos argumentos do filósofo em *Para uma filosofia do ato responsável*. Nesta obra, Bakhtin (2010) postula a existência de dois mundos que se confrontam. Dito de outro modo, dois tipos de compreensão da verdade que circulam entre nós. Por um lado, temos a verdade do mundo da vida (em russo *pravda*), sendo este mundo o único em que nós criamos, conhecemos, contemplamos, vivemos e morremos. O mundo da vida é, também, aquele que oferece um lugar para os nossos atos, os quais são realizados uma única vez no decorrer singular da nossa vida que nunca se repete. Por outro lado, temos a verdade do mundo da cultura (em russo *istina*), aquele no qual os atos de nossa ativi-

dade são objetivados ou representados, quer seja nas teorias, quer seja no âmbito das artes. Como pensador das tensões, Bakhtin enfatiza as diferenças e mostra que *pravda* e *istina* são duas verdades e que é necessário que uma complete a outra. O conhecimento teórico (*istina*) é fundamental, mas é parcial se não se articula à singularidade (*pravda*), e o trabalho de articulação nunca é fácil, pois há uma tendência em banir um lado ou outro. Pensar a tensão entre o mundo da vida e o mundo da cultura é não abdicar da inquietação inerente ao ato de conhecer. Pensar é um risco que deve ser enfrentado pelo pesquisador, pois toda verdade universal (verdade teórica ou artística) é, ao mesmo tempo, parcial. Daí a necessidade de o universal se articular com o singular, ou seja, com o acontecimento, que passa veloz, como um relâmpago que ilumina, passa e não se repete. O mundo em que os homens vivem as suas relações com os outros é um claro-escuro de verdade e engano. Esta é a especificidade das ciências humanas: reconhecer a fragilidade de suas crenças teóricas e apostar na singularidade do acontecimento na vida.

Vale sublinhar que a pesquisa realizada com câmera de filmar, obviamente, não se esgota no encontro entre o pesquisador-cineasta e seu *outro no momento da filmagem no campo*. É necessário dar forma e conteúdo ao acontecimento vivido no campo da pesquisa, e é neste contexto que o pesquisador-cineasta se vê frente ao desafio da montagem, ou seja, a escrita do texto em imagens. Parafraseando Bakhtin, podemos dizer que este é o momento crucial em que o mundo da vida, capturado com o auxílio da câmera no momento da filmagem, é transformado em mundo da cultura. O que se revela é uma escrita por imagens que transforma o acontecimento na vida (a pesquisa de campo propriamente dita) em expressão ou materialidade pertencente ao mundo da cultura. O texto-imagem, síntese do acontecimento no

campo, poderá, então, ser avaliado por um novo olhar – o do espectador. A imagem-texto, ao dirigir-se aos espectadores, evoca nestes suas memórias visual, auditiva, cognitiva e afetiva, bem como, inevitavelmente, sua avaliação, fundamental para a continuidade do diálogo sobre as questões suscitadas pelo conhecimento produzido.

Com base na aproximação do cineasta – Coutinho –, com o filósofo – Bakhtin –, podemos ousar afirmar que a mediação proporcionada pela câmera com o mundo da vida oferece ao espectador/leitor uma “imagem-texto exemplar”. Mas em que sentido se utiliza, aqui, a palavra “exemplar”? Podemos dizer que o sentido de “exemplar” se refere à potência do aparato tecnológico, revelando detalhes do encontro no campo que poderiam passar despercebidos pelo pesquisador e seus interlocutores. Tal imagem-texto captura, registra e fixa um acontecimento que passa veloz e não se repete. Graças aos aparatos tecnológicos, é possível compartilhar o desenvolvimento de uma pesquisa em suas diferentes etapas a partir de uma síntese de registros singulares da pesquisa de campo. Esta intervenção, que acontece inicialmente a partir do ato de filmar, permite, aos futuros interlocutores das cenas registradas, a oportunidade de continuar o diálogo iniciado no campo, integrando os olhares dos espectadores ao processo de discussão e crítica, por meio dos comentários que as imagens-texto suscitam.

Ainda que a intenção da imagem-texto seja apresentar os resultados de uma determinada pesquisa, seu desafio maior é não se deixar estagnar por verdades absolutas. Ainda que se estabeleçam zonas provisoriamente estáveis de pensamento, as imagens-texto devem permitir o diálogo com o pensamento crítico. Isto significa incorporar o ponto de vista do espectador – a alteridade, como referência imprescindível em qualquer forma de produção de conhecimento no âmbito das ciências humanas. A compreensão, além de ser um processo

ativo, é, também, um processo criativo. Aquele que compreende participa do diálogo, continuando a criação do seu interlocutor, multiplicando o sentido do *já-dito* em outras direções. Assim, a imagem-texto, em diálogo com outros interlocutores, é suscetível de novos julgamentos, permitindo que a “verdade”, a ser alcançada no campo das ciências humanas, seja resultado da construção de uma permanente tensão, constantemente renovada, entre o mundo da vida e o mundo da cultura.

Como caracterizar a especificidade da passagem do momento em que o pesquisador-cineasta se retira do campo, onde se deu o diálogo vivo com o(s) sujeito(s) da pesquisa, para o momento da montagem das imagens-texto? Em outras palavras, estamos nos interrogando sobre as consequências epistemológicas da pesquisa em ciências humanas, a partir de seus dois momentos constitutivos: o encontro do pesquisador-cineasta e seu outro na cena da pesquisa, mediado pela câmera, e o encontro do pesquisador-cineasta com a escolha das imagens-texto, no momento da montagem do filme, ou melhor, a criação de uma determinada síntese em imagem-texto. Em cada um destes momentos de produção de conhecimento no âmbito das ciências humanas, o que se coloca em destaque é o compromisso ético de construir o sólido entendimento humano da experiência vivida. A explicitação do processo de criação da imagem-texto nas pesquisas em ciências humanas é o foco de nossa atenção no próximo tópico.

## **O PESQUISADOR-CINEASTA EM AÇÃO: CONSTRUINDO CAMINHOS**

Apostar no uso da imagem audiovisual em pesquisa acadêmica, não apenas como instrumento de registro do acontecimento no campo, coloca-nos o desafio e a responsabilidade de definir os procedimentos metodológicos que devem sustentar tal abordagem. A câmera é aqui conside-

rada como um dispositivo privilegiado que participa do ato de pesquisar, constituindo e interferindo nos rumos da própria cena da pesquisa. A produção de imagens que resulta de seu uso em tal contexto, além de explicitar os bastidores da pesquisa de campo, permite que as afetações presentes entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa possam ser objeto de análise e crítica, tanto dos participantes quanto dos futuros espectadores.

Neste sentido, torna-se fundamental compreender a especificidade do uso da câmera em pesquisa acadêmica como parte integrante de dois momentos distintos da prática de pesquisa, que insistimos em destacar:

a) Primeiro, como mediação técnica que interfere no próprio campo, no momento de realização da pesquisa, participando ativamente no modo como as narrativas se desenvolvem na interação entre o pesquisador e seus interlocutores.

b) Segundo, no momento da edição das imagens, quando o pesquisador se retira do campo e produz uma narrativa cuja intenção é mostrar, no texto-imagem que foi construído a partir da montagem, o conteúdo que o pesquisador considerou como síntese para a divulgação dos resultados da pesquisa. Vale dizer que tal síntese deve ter como premissa possibilitar, aos participantes da pesquisa e ao espectador interessado, uma nova leitura e avaliação.

Estes dois momentos da pesquisa, o campo e o afastamento do campo, não são exclusivos da pesquisa com uso de imagens. O pesquisador em ciências humanas, independentemente dos instrumentos que utiliza em sua pesquisa de campo, estará sempre frente ao dilema de encontrar a melhor forma para mostrar, em uma linguagem acessível ao leitor interessado, os resultados da pesquisa propriamente realizada a partir do material registrado em campo. Entretanto, o que está em pauta é exatamente a especificidade de cada processo de registro, de acordo com os instru-

mentos técnicos utilizados em campo. Melhor dizendo, o que se pretende explicitar neste texto é a compreensão justa dos limites e possibilidades do registro audiovisual, levando em conta as características desta narrativa, tanto no contexto específico da pesquisa de campo quanto no momento posterior, ou seja, o da criação do texto-imagem para divulgar os resultados da pesquisa de campo.

A seguir, passamos a apresentar os princípios metodológicos que têm orientado nossas investigações com o uso de câmera de vídeo, oferecendo subsídios para a definição do ato de pesquisar como construção de uma *ética e de uma estética do olhar*.

Para tanto, organizamos o texto de acordo com os dois momentos distintos da prática de pesquisa, mencionados anteriormente. De início, vamos analisar o lugar da câmera na cena da pesquisa de campo e as questões metodológicas que o aparato técnico desencadeia neste contexto; em um segundo momento, a intenção é analisar os efeitos da montagem/edição para a construção da imagem-texto como dispositivo de divulgação dos resultados de uma investigação.

## **PRIMEIRO MOMENTO: A FILMAGEM DURANTE A PESQUISA DE CAMPO**

Consideramos o espaço onde acontece a pesquisa de campo como um local onde se explicitam afetações mútuas, provocadas pela presença da câmera, entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa. Neste cenário, a câmera é um instrumento técnico que interfere, e podemos até dizer que, de certo modo, determina o modo de apropriação do espaço físico e do uso da palavra pelos diversos personagens que estão em cena. Entretanto, ao mesmo tempo em que a câmera circunscreve a cena e delimita o acontecimento, podemos constatar que, paradoxalmente, a câmera também desencadeia momentos que denominamos de “imprevisibilidades promissoras”, ou seja, momentos que não existiriam sem a presença da câmera. Como mencionado anteriormente, apostamos, com Eduardo Coutinho, que o processo de filmagem produz acontecimentos e personagens. A entrevista, no contexto de uma filmagem, não é simples depoimento, mas diálogo, ou melhor, uma permanente negociação de sentidos que vão sendo produzidos sobre um tema específico, em contato com a câmera.

Temos, assim, um espaço composto pelos seguintes elementos:

- O pesquisador, sujeito que conduz a investigação, a partir de um conjunto de indagações, e circunscreve os atos de fala em direção a um determinado tema.

- Os sujeitos da pesquisa, que, a partir de suas competências sobre o tema em pauta, determinam os caminhos do discurso, negociando com o pesquisador e demais interlocutores o que pode ou não ser dito naquele contexto específico, tendo em conta a presença da câmera.

- A presença do aparato técnico, manipulado por um ou mais agentes da equipe de pesquisa, afetando por dentro e direcionando, antes mesmo da sua expressão no contexto da pesquisa, o discurso propriamente dito, quer seja em gestos, atos ou palavras.

Ao ter em conta os elementos acima destacados, o pesquisador-cineasta deverá definir minuciosamente a escolha dos enquadramentos técnicos da imagem no momento da gravação: posicionamento da câmera no espaço da filmagem; uso de uma ou duas câmeras no momento da gravação, explicitando as razões do que se pretende alcançar, em termos de produção de imagens; uso de câmera fixa ou em movimento; análise dos aspectos positivos e negativos na utilização de *zoom* para captar detalhes; análise das formas de captação do som etc. Isto significa que o modo de utilização dos dispositivos técnicos, no contexto da pesquisa de campo, deve ser cuidadosamente definido, considerando seus efeitos e com-

partilhando com todas as pessoas envolvidas esclarecimentos importantes antes do início das filmagens. O dispositivo *câmera participante*<sup>7</sup> se insere formalmente na produção de sentidos e, por este motivo, os sujeitos da pesquisa devem ter acesso às informações sobre como tal dispositivo afeta propriamente a construção do que será produzido. Isto significa que os participantes da pesquisa devem, junto com os membros da equipe, analisar as interferências múltiplas do aparato técnico na produção das narrativas no momento da filmagem, bem como na edição/montagem.

Quando consideramos a incorporação dos aparatos portáteis de reprodução de imagens no dia a dia, constatamos que a familiaridade das pessoas com os mesmos é cada vez mais intensa. Tal experiência modifica não apenas o comportamento no cotidiano, mas provoca alterações nos próprios valores que permeiam mais profundamente as relações intersubjetivas. Deste modo, vale destacar que a pesquisa realizada com a presença dos aparatos técnicos é também um espaço promissor de “ousadia metodológica”. Isto significa dizer que tal espaço nos permite problematizar o modo como nos constituímos no mundo de hoje. Em outras palavras, a pesquisa com uso da imagem audiovisual nos permite produzir elementos para uma reflexão crítica sobre a produção da subjetividade contemporânea.

Ao utilizarmos o termo “ousadia metodológica”, o que pretendemos é assegurar o compromisso do pesquisador em se permitir inventar permanentemente novas regras para o seu campo de ação com a câmera. Neste sentido, faz-se importante destacar que a intenção não é definir, *a priori*, um modo único ou um roteiro rígido de interação do pesquisador com o aparato técnico. Cada espaço exige um modo de intervenção da câmera adequado à singularidade do contexto em que se desenvolve aquela cena específica. Assim, cada tema de pesquisa requer a construção de estratégias metodológicas próprias, levando em

conta a singularidade do acontecimento no campo. Embora a liberdade de criação seja um princípio metodológico e que a proposta de investigação possa se delinear inicialmente a partir de intenções do pesquisador, vale dizer que os sujeitos envolvidos podem e devem intervir, negociando os rumos da pesquisa, ou seja, pesquisar com o outro é, mais do que um princípio metodológico, uma postura ética. Na prática, isto significa uma atenção permanente com o compromisso e o respeito pela imagem e pela palavra alheias, explicitando sempre, para os sujeitos envolvidos, as regras do jogo em pauta e os sentidos que estão sendo produzidos, em todas as etapas do processo de pesquisa: antes do início da filmagem, durante a filmagem e após a finalização da pesquisa de campo, no momento da edição da imagem-texto.

## SEGUNDO MOMENTO: A MONTAGEM DO TEXTO-IMAGEM

A edição/montagem coloca, para o pesquisador-cineasta, outro conjunto de questões igualmente importantes. Isto porque o dilema que se instala sobre o que deve ou não ser mostrado, na imagem-texto final, apresenta várias facetas que precisam ser analisadas e explicitadas. Refiro-me às regras éticas e estéticas que orientam a composição da edição que será apresentada aos sujeitos participantes da pesquisa e aos potenciais espectadores interessados no tema em pauta.

A primeira regra se refere a uma questão de ordem objetiva, que se resolve na prática, inevitavelmente, a partir de escolhas subjetivas. Refiro-me, inicialmente, à decalagem temporal entre um acontecimento na vida e o relato posterior, do mesmo acontecimento, para alguém. Comparativamente, o tempo da filmagem no campo da pesquisa é o tempo do acontecimento na vida, ou seja, o pesquisador-cineasta aperta o botão da câmera e filma vários planos-sequência que irão compor o

material bruto das filmagens. Posteriormente, quando termina a filmagem, o pesquisador-cineasta se vê frente à difícil tarefa da edição/montagem, ou seja, a tarefa de construir uma síntese do momento anterior. A síntese é a imagem-texto que permanece como relato da experiência vivida ao longo de muitas horas, ou mesmo durante vários dias de filmagem na cena da pesquisa. Neste momento, estamos frente a opções extremamente delicadas, que envolvem posicionamentos de ordem ética e estética e que devem fazer justiça aos discursos e imagens gravados, de todos os participantes da pesquisa, deixando especialmente vir à tona os posicionamentos diversos e as contradições presentes no mundo da vida.

Retomando as palavras de Eduardo Coutinho, o que se deve ter em pauta, tanto na filmagem como no momento da edição, são as razões do outro. O fundamental é ouvir as razões do outro, sem forçosamente lhe dar razão. Isto significa se deixar afetar pelo discurso do outro, participar de um modo diferente de enxergar o mundo ao se permitir surpreender pela palavra alheia. O que se pretende com esta postura, no âmbito da pesquisa em ciências humanas, com uso do audiovisual, é ampliar a potência do diálogo, abrindo espaço, com o auxílio dos aparatos tecnológicos, para que a compreensão de diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema se manifeste na edição final da imagem-texto. Conceitos, valores e pontos de vista, advindos de lugares sociais e perspectivas distintas, transformam-se mutuamente. A edição/montagem de cenas realizadas a partir de pesquisas acadêmicas, ao assumir o compromisso com a palavra do outro, devolve para o espectador o desejo de continuar o debate no mundo da vida. Em síntese, o que se advoga como um princípio ético-estético-metodológico é garantir, com base nos registros de depoimentos singulares e de imagens reveladores de afetações intersubjetivas, a diversidade de lei-

turas para um mesmo problema. Neste sentido, é importante destacar que a própria metodologia é objeto de permanente análise e revisão de seus princípios orientadores. Assim, não há uma metodologia a ser seguida independente das questões em pauta, dos sujeitos implicados e dos instrumentos técnicos que servirão como mediadores de todo o processo de pesquisa.

Entendemos que o consentimento livre e esclarecido, para além de ser um instrumento ético formal utilizado em qualquer pesquisa que envolva a participação de seres humanos, deve assumir, neste caso, um encaminhamento estratégico específico. Isto porque, na pesquisa com o uso de audiovisual, não existe anonimato. O discurso do sujeito frente à câmera não tem alibi, ou seja, o sujeito assume irrevogavelmente aquilo que diz e representa. Neste contexto, faz-se importante afirmar que a construção do consentimento é processual e deverá acontecer ao longo de todas as etapas da pesquisa, na medida em que os sujeitos vão compreendendo os procedimentos metodológicos da filmagem e da edição/montagem do produto final, que será divulgado para um público amplo e indeterminado. Neste sentido, há que se reconhecer que a divulgação de uma pesquisa acadêmica em linguagem audiovisual, ao atingir um público mais amplo, torna-se potencialmente mais democrática.

### **PARA CONTINUAR REFLETINDO...**

O que se pretendeu mostrar ao longo deste artigo é que o pesquisador-cineasta é uma categoria em processo de construção. Contudo, o que está em pauta é o modo como ele deve empreender a sua tarefa. Isto significa destacar como tarefa sua o compromisso de problematizar os discursos que são apenas centrados na consciência individual de um único sujeito. Sublinhamos, assim, um aspecto fundamental que deve garantir sua atuação - assumir como tarefa a dimensão polifônica

dos discursos construídos com o auxílio dos aparatos audiovisuais no âmbito das pesquisas em ciências humanas.

Ora, o compromisso do pesquisador no âmbito das ciências humanas, independentemente dos instrumentos escolhidos, é o de definir com clareza a especificidade de seu objeto e de seus procedimentos. Ao dizermos que as ciências são humanas estamos definindo o *discurso* como seu objeto por excelência. Portanto, se o objeto das ciências humanas é um sujeito que fala, podemos afirmar que fora do texto não há ciência propriamente humana. Ao admitirmos tal premissa, conseqüentemente, admitimos também que não há um real em si a ser perseguido, mas uma diversidade de sentidos produzidos no encontro entre pessoas que buscam encontrar suas razões para agir no mundo e, portanto, transformá-lo.

Para Eduardo Coutinho, a força do documentário é a imperfeição, é o permitir lacunas e ser precário. Da precariedade surge sempre um modo de dizer desconhecido, a surpresa. Assim, parafraseando o cineasta, tanto o documentário como a pesquisa devem ser feitos para produzir surpresas. Aquilo que já se sabe não interessa. Se um filme – ou uma pesquisa – está feito na cabeça, é melhor não fazê-lo, está pronto. A força do texto-imagem em ciências humanas está em permitir lacunas. Tais lacunas, ao longo do desenvolvimento do diálogo na vida, poderão eventualmente ser preenchidas pelas razões do outro. Assumir a precariedade de nossas certezas é o caminho para o livre pensar, criando novas potências para o que denominamos, simplesmente, *devir*, ou, dito de outro modo, o mundo em permanente construção.

Nos dias de hoje, deparamo-nos com um mundo que se organiza em torno da eficácia das próteses mecânicas, enquadrando os modos de olhar e de sermos vistos. A questão política do olhar coloca em cena o debate sobre as máquinas de visão e a produção da subjetividade contemporânea. Assim sendo, o grande desafio de nossa

época é o modo como as ciências humanas, com base na explicitação de seus métodos, colocará em debate o uso ético-estético dos aparatos tecnológicos, ocupando um lugar de destaque neste cenário.

## REFERÊNCIAS

- Amorim, M. (2001) O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora.
- Bakhtin, M. (2010) Para uma filosofia do ato responsável. São Carlos, SP: Pedro & João Editores.
- Bakhtin, M. (2003). Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes.
- Barrouin, A. W. (2012). O pré-vestibular comunitário como espaço de subjetivação e implicação política da juventude (Dissertação de mestrado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20228/20228\\_1.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20228/20228_1.PDF).
- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas - Volume 1* (3a. ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: Editora Zouk.
- Bragança, F. (2008). Eduardo Coutinho – Encontros. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azougue.
- Camerini, M. F. (2003). A produção do saber mediada pelo uso do vídeo com classes populares urbanas (Tese de doutorado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3644/3644\\_1.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3644/3644_1.PDF).
- Corrêa, C. S. (2010). Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e

- as notícias de jornal (Dissertação de mestrado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16109/16109\\_1.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16109/16109_1.PDF).
- Godinho, D. M. S. (2010). 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). Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Gonçalves Junior, N.G. (2006). Narrativa e AIDS: Noites felinas e as dualidades da experiência narrativa pós-moderna (Tese de Doutorado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0016170\\_04\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0016170_04_pretextual.pdf)
- Jobim e Souza, S., & Albuquerque, E. D. P. e (2013). Bakhtin e Pasolini: vida, paixão e arte. In M. T. A. Freitas (Org.), Educação, Arte e Vida em Bakhtin. Belo Horizonte: Autêntica.
- Jobim e Souza, S., & Albuquerque, E. D. P. e (2012). A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 7, 109-122. Recuperado de <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/8124>.
- Jobim e Souza, S. (2011) Por uma epistemologia da imagem técnica. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, 6(2), 206-210. Recuperado de [http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista\\_ppp/issue/view/v6n2](http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/issue/view/v6n2).
- Jobim e Souza, S. (2008). Imagem técnica e estética: sobre os modos de produção da cultura e da subjetividade no mundo contemporâneo. In A. P. Gouvêa, *Cine Imaginarium*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Jobim e Souza, S. (2006). A pesquisa em ciências humanas como intervenção nas práticas do olhar. In L. H. C. Lenzi et alli (Orgs.), *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Jobim e Souza, S., & Camerini, M. F. (2002). Interatividade audiovisual e produção de subjetividade. In L. H. C. Lopes et alli (Orgs.), *Identidades: recortes multi e interdisciplinares*. Campinas: Mercado das Letras.
- Jobim e Souza, S., & Lopes, A. E. (2002). Fotografar e narrar: a produção do conhecimento no contexto da escola. *Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas)*, 116, 61-80.
- Jobim e Souza, S., & Gamba Junior, N. (2002). Novos suportes, antigos temores: tecnologia e confronto de gerações nas práticas de leitura e escrita. *Revista Brasileira de Educação*, 21, 104-114.
- Jobim e Souza, S. (2002). O olho e a câmera: desafios para a educação na época da interatividade virtual. *Revista Advir*, 15, 75-81.
- Lahud, M. (1993). *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras/Editora UNICAMP.
- Lins, C., & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Miranda, L.L. (2002) *Criadores de Imagens, produtores de subjetividade: a experiência da TV Pínel e da TV Maxambomba* (Tese de Doutorado, Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro). Recuperado de <http://gips.usuarios.rdc.puc-rio.br/teses/Juventude/riadoresdeimagensprodutoresdesubjetividade.pdf>.
- Pasolini, P. P (1982) *Caos. Crônicas Políticas*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pasolini, P. P. (1983) *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. Brasiliense, São Paulo.

**Notas:**

<sup>1</sup> Desenvolvemos, inicialmente, pesquisas que utilizaram câmeras de fotografia, onde analisamos a especificidade da linguagem deste aparato na produção de conhecimento em ciências humanas. Em 2002, a pesquisa de doutorado apresentada por Luciana Lobo Miranda, *Criadores de imagens, produtores de subjetividade: a experiência da TV Pinel e da TV Maxambomba* (Miranda, 2002), estabeleceu uma ponte entre a academia e a utilização da câmera por grupos independentes que começavam a se apropriar da linguagem audiovisual para expressar seus pontos de vista sobre temas do cotidiano. Contudo, o primeiro investimento da equipe do GIPS (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade) em pesquisa de campo com a utilização da imagem técnica foi realizado a partir da pesquisa de doutorado *A produção do saber mediada pelo uso do vídeo com classes populares urbanas*, de Maria Florentina Camerini, defendida em 2003 (Camerini, 2003). Posteriormente, dando continuidade ao desafio de incorporar a imagem técnica na pesquisa acadêmica, realizamos o trabalho de pesquisa que originou a tese de doutorado *Narrativa e AIDS: Noites felinas e as dualidades da experiência narrativa pós-moderna*, defendida, em 2006, por Nilton Gamba Gonçalves Junior, que originou o documentário intitulado *MaioridAIDS*, com apoio do CNPq e da FAPERJ (Gonçalves Junior, 2006). Com base nos resultados da pesquisa de mestrado de Carolina Salomão Corrêa, intitulada *Violência urbana e vulnerabilidades: o discurso dos jovens e as notícias de jornal* (Corrêa, 2010) foi produzido o vídeo documentário *Próxima parada: juventude*, com recursos do Edital Cientista do Nosso Estado, da FAPERJ. O trabalho seguinte foi a pesquisa de mestrado de André Werneck Barrouin, *O pré-vestibular comunitário como espaço de subjetivação e implicação política da juventude*, defendida em 2012, que gerou o vídeo documentário *Resistência dos vagalumes*, com apoio do CNPq e da FAPERJ (Barrouin, 2012). Em 2012, iniciamos a pesquisa *Museu de Favela: compartilhando saberes e fazeres na escavação da memória coletiva*, que realiza entrevistas gravadas em audiovisual das histórias de vida dos moradores das favelas de Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, com o objetivo de criação de acervos de memória social destas populações. Esta pesquisa recebeu apoio do CNPq, através do Edital Universal (Processo 472564/2013-7), <https://www.youtube.com/watch?v=AzjyLzZHvQ4>. Os vídeos documentários citados podem ser assistidos nos seguintes endereços eletrônicos: <http://gips.usuarios.rdc.puc-rio.br/>, <http://vimeo.com/44006012> e <https://www.facebook.com/resistencia-dosvagalumes>. Atualmente, estamos em processo de finalização do projeto, iniciado em 2013, para a realização do vídeo documentário *Alma da Cidade*, baseado em pesquisa das histórias de vida e memória social dos moradores da cidade de Tiradentes, MG.

<sup>2</sup> Refiro-me, aqui, aos trabalhos acadêmicos produzidos no âmbito do GIPS, citados na nota anterior.

<sup>3</sup> Utilizarei a denominação *pesquisador-cineasta* para caracterizar a ação do pesquisador da área das ciências humanas que utiliza a câmera de vídeo para dirigir e orientar sua equipe em suas intervenções de mediação com o campo de investigação.

<sup>4</sup> O diálogo entre Bakhtin e Coutinho foi desenvolvido, no âmbito das pesquisas do GIPS, por Danilo Godinho, durante sua pesquisa de mestrado, defendida em 2010. Ver referência a este trabalho na bibliografia ao final deste artigo.

<sup>5</sup> Marília Amorim refere-se, nesta passagem, aos filmes de Eduardo Coutinho e Kiarostami.

<sup>6</sup> Refiro-me aqui ao *cineasta-pesquisador* por entender que Coutinho se denomina, principalmente, como cineasta, não deixando de apresentar, no meu ponto de vista, a competência e a

excelência do pesquisador. Ainda que não se enquadre e nem tenha a pretensão de produzir sua obra cinematográfica no contexto do saber acadêmico, considero inegável sua contribuição para a definição de estratégias metodológicas de uso da câmera na produção de conhecimento na academia.

<sup>7</sup> A *câmera participante* significa incorporar o artefato técnico não apenas como objeto de mediação do registro, mas como o *olhar* que se revela através da subjetividade do operador que, em última instância, controla como a cena vai sendo editada no momento mesmo da filmagem.

RECEBIDO EM: 24/04/2016

APROVADO EM: 24/08/2016