

Gabriel Bueno¹ Andréa Vieira Zanella²

Resumo

Este artigo discute a aproximação entre os métodos de produção de um documentário cinematográfico e de uma pesquisa em psicologia social de cunho etnográfico e como estas duas formas de elaboração de saberes podem se constituir mutuamente. A partir da experiência de realizar uma pesquisa etnográfica paralelamente à produção de um documentário, o texto problematiza os posicionamentos políticos, éticos e estéticos que as produções desses dois campos implicam. É analisado como foi o ingresso no campo de pesquisa, as condições de produção das imagens e a montagem do documentário e do texto da pesquisa – momentos esses que dão visibilidade ao modo como a etnografia e o cinema documentário podem se encontrar no processo de imersão em um campo a ser pesquisado. A discussão da experiência vivida em ambos os processos dialoga com teóricos da antropologia, como José Magnani e Massimo Canevacci, e com a perspectiva de cinema documentário do teórico francês Jean-Louis Comolli e Eduardo Coutinho. Essas abordagens teóricas possibilitaram fundamentar a aproximação e o intercâmbio proposto entre uma produção artística e outra acadêmica, bem como afirmar a potência das imagens para a pesquisa.

Palavras-chave: pesquisa; imagem; cinema; metodologia; etnografia.

Abstract

This article is about an approach between the methods of a documentary film's production and an ethnographic research, and how these two forms of intellectual production can work together. Starting from an ethnographic research that occurred inside a documentary production, the text discuss the political, ethics and aesthetics characteristics involved in this two process. It told us how was the work in with the field, the conditions of the image's production and the film editing of the documentary - moments that gives a view about how ethnographic research and documentary film can have similar ways in their course. The field experience dialogue with the theory of anthropologists like José Magnani and Massimo Canevacci and with the cinema's theorists Jean-Louis Comolli and Eduardo Coutinho. This theories help us to see how possible is the approach and the reciprocity between an artistic and an academic production.

Keywords: cinema; methodology; ethnographic; documentary; research.

¹ Mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: gbapsi@gmail.com

² Professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil e bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasília, DF, Brasil. E-mail: azanella@cfh.ufsc.br

INTRODUÇÃO

Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas (Drummond, 2011, p. 47).

As investigações realizadas pelo NUPRA (Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais: relações éticas, estéticas e processos de criação) da UFSC, núcleo ao qual nos vinculamos, vem trabalhando com imagens ao longo dos últimos anos, sejam imagens fotográficas, sejam imagens em movimento. Partimos do reconhecimento das imagens como importantes dispositivos para intervir nas visibilidades, dizibilidades e pensabilidades, e as produções decorrentes dessas pesquisas afirmam sua potência para as práticas *psi*, dentre estas a própria pesquisa (Zanella & Tittoni, 2011; Zanella, 2013; Maheirie et al., 2014; entre outros).

Neste artigo, que consiste em um recorte da dissertação de mestrado em psicologia desenvolvida pelo primeiro autor com orientação da segunda autora, imagens em movimento estão em cena. Trata-se de uma investigação em que a produção de um documentário cinematográfico foi meio de imersão na cultura urbana a ser pesquisada. Passos foram tomados (alguns calculados, outros de forma espontânea) para se inserir na cultura do *graffiti* e viver a experiência de ser um grafiteiro em Florianópolis: estar entre os artistas, pintar com eles, competir por muros, desenvolver a técnica, aprender gírias, ouvir fofocas, conhecer referências e inimizades, compartilhar seus desejos e angústias.

Para testemunhar as informações necessárias ao desenvolvimento da pesquisa, optou-se pelo registro imagético do campo e, como produto final, tanto a dissertação escrita como a produção de um documentário sobre este cenário. Assim, paralelamente à imersão etnográfica, foram realizadas filmagens dos jovens artistas em suas saídas pela cidade e seus depoimentos a respeito da arte urbana, de suas histórias

de vida, das suas relações singulares com a cidade e demais assuntos que surgiram durante as conversas.

Neste artigo procuramos esmiuçar as características da produção do filme documentário e como sua metodologia de produção se assemelha ao método etnográfico, ambos considerados como potentes possibilidades para a pesquisa em psicologia, e em especial para a pesquisa em psicologia social; processos que se confundem e se cruzam, produzindo dois resultados distintos: uma pesquisa acadêmica e uma produção estética.

As semelhanças entre a produção de um documentário e a pesquisa etnográfica podem ser observadas nos momentos dos rascunhos iniciais, nas pesquisas preliminares para a criação de um projeto filmico; no seu período de produção – inserção na dinâmica da realidade, na vida dos participantes da pesquisa e na captação de informações a respeito desses para a construção de algo para além dos seus cotidianos; e na montagem narrativa, onde prefigura a posição de sujeito do diretor/pesquisador.

Além dos aspectos técnicos e metodológicos que constituem uma pesquisa etnográfica e a produção cinematográfica, estes coincidem na experiência estética própria do seu fazer. O pesquisador não pode se abster da relação de sensibilidade e afetação oriunda da sua imersão no campo, pois seu instrumento de produção de conhecimento é justamente esse envolvimento e a proximidade estabelecida com a comunidade que o acolhe. Da mesma forma, o cinegrafista que busca apresentar ao espectador um fragmento de algum contexto em particular, estranho ao grande público, necessariamente precisa se enlaçar numa relação estética com este objeto tornado cênico, trilhando os caminhos das relações interpessoais para trazer – à luz da projeção – universos singulares:

Para nós, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por

uma práxis que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo de que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não uma dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua *hecticidade*¹, em suma, sem que isso implique uma visão ingênua que cre “dar voz ao outro”. Na verdade, costumeiramente, a palavra do outro é mais tomada do que concedida; filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado. (Caixeta & Guimarães, 2008, p.32).

A escrita etnográfica também se faz a partir de uma relação estética com o campo, promovendo novos rearranjos dos fragmentos percebidos, coletados, intuídos. Esta já não é mais nem o arranjo do pesquisado nem do pesquisador, mas carrega características de ambos: “o método etnográfico não se confunde nem se reduz a uma técnica; pode usar ou servir-se de várias, conforme as circunstâncias de cada pesquisa; ele é antes um modo de acercamento e apreensão do que um conjunto de procedimentos” (Magnani, 2002, p. 17). Este “modo de acercamento e apreensão” demanda um envolvimento na esfera do sentir e das emoções, pois fora desta o processo investigativo se torna estéril.

Há um número considerável de pesquisadores que discutem a aproximação entre cinema e antropologia com o intuito de aprofundar o papel da imagem na produção do conhecimento (Peixoto, 1998; Samain & Mendonça, 2000; Ribeiro, 2005; Peixoto & Novaes, 2008; Marco, Andrade & Santo, 2008), criando um vínculo entre produção estética e pesquisa acadêmica.

O que veio a tornar possível a ideia de concretizar uma produção documentária paralelamente à escrita da dissertação foi o edital da FUNCINE (Fundo Municipal de Cinema – Florianópolis): 6º Prêmio Funcine de Produção Audiovisual Armando Carreirão. O que era um projeto de mestrado foi adaptado para um projeto de documentário e este veio a ser ganhador do edital na categoria “diretor estreante”. O edital previa a produção de um curta-metragem de 5 a 25 minutos, entre julho de 2011 e julho de 2012. Uma feliz coincidência, pois este era justamente o período que estava destinado à pesquisa de campo. As decorrências dessa aproximação são a seguir explicitadas, sendo foco das discussões a interlocução entre experiência etnográfica e produção de documentário cinematográfico.

PRELIMINARES

A verve investigativa se faz necessária já nos períodos iniciais da construção de qualquer projeto de pesquisa e também de qualquer documentário cinematográfico. É preciso que o pesquisador/documentarista se informe a respeito do seu foco de investigação, que construa um arcabouço teórico para sustentar sua narrativa, suas estratégias de produção de imagens e os conteúdos ali objetivados, os meios de inserção numa comunidade, o conhecimento sobre o local e o contexto em que irá se inserir. O processo de pesquisa etnográfica e da produção de um documentário pressupõem uma dedicação investigativa voltada para dois polos que constituem uma totalidade²: os atores sociais, práticas ou grupos; e o contexto em que estas manifestações ocorrem. Como salienta Magnani (2009),

esta estratégia supõe um investimento em ambos os polos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se

desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise. (p. 132).

O pesquisador/documentarista é alguém que se convida para a festa dos outros, insere-se sem ser chamado a fim de saciar sua curiosidade e obter informações a respeito de vidas alheias para compreendê-las e, quiçá, que a sua própria tenha sentido. Portanto, esse agente bisbilhoteiro deve se inserir de forma cuidadosa, respeitosa, nos contextos em que visa investigar. No universo dos artistas urbanos – mais especificamente dos grafiteiros de Florianópolis – humildade e respeito é uma postura exigida, principalmente dos novatos, para que o “estrangeiro” seja respeitado e bem-vindo entre os praticantes dessa forma de arte. É preciso que o novato saiba reconhecer e respeitar aqueles que há mais tempo estão se arriscando na prática do *graffiti*; que reconheça os “direitos de posse” subentendidos de quem primeiro grafitou tal respectivo muro; que não menospreze a estética alheia; que esteja disposto a aprender e a compartilhar com seus pares as experiências vividas na rua. De modo análogo, o pesquisador/documentarista precisa conquistar seu acesso ao campo de investigação antes de exercer a sua característica intromissão. Pessoas que participam de uma pesquisa etnográfica ou de um documentário cedem suas falas à medida que desejam, sem que nada os obrigue ou comprometa, tornando assim os pesquisadores e documentaristas dependentes da sua boa vontade. O documentarista Eduardo Coutinho (1997) nos diz que toda filmagem tem que ser negociada e o diálogo é necessário para se estabelecer uma boa condição de trabalho. É preciso saber como agir e falar em determinadas situações; quais são os valores e tabus daquele grupo, para que não se cometam gafes que prejudiquem o processo de imersão.

O conhecimento do contexto em questão envolve a partilha dos signos em-

pregados na comunidade pesquisada, seja para decifrar informações relevantes ou para estabelecer comunicação e uma relação de cumplicidade com as personagens que integram a sua narrativa. A relação entre pesquisador e pesquisado se estreita à medida que a língua – o dialeto local – passa a ser empregado, pois a apropriação simbólica representa respeito e reconhecimento ético daquele falante. O pesquisador/documentarista precisa atentar para a sua responsabilidade ética no campo, pois sua figura é representante de um local de poder (Oliveira, 2000), e a subjugação da cultura investigada pode ser sutil, ocorrendo às vezes através da linguagem utilizada. Os signos partilhados não são instrumentos dotados de neutralidade, mas sim afirmações das relações de poder e de posicionamentos axiológicos (Bakhtin, 2006). Sendo assim, o discurso veiculado a partir de uma pesquisa científica ou tecido na montagem cinematográfica, anuncia-se como um dispositivo político porque produz verdades e alicia-se à ficção discursiva que constitui a cultura³.

Porém, qualquer pesquisa preliminar não dá conta da realidade que será vivenciada em lócus, da experiência oriunda da imersão no campo, assim como um idioma aprendido a partir do estudo das gramáticas se mostra ineficaz quando confrontado com a dinamicidade da língua falada. Compreendendo essa necessidade de imersão, serão apresentadas a seguir informações sobre a equipe e as condições de produção das imagens, as aproximações com o campo e a montagem do documentário, momentos esses que dão visibilidade ao modo como pesquisa etnográfica e documentário cinematográfico se entreteceram e constituíram.

A EQUIPE

A equipe de produção do documentário, que de certo modo colaborou com a pesquisa na medida em que a partir desta

produção a investigação aconteceu, foi formada por 5 pessoas:

Renan 'Blah' Fontana, formado em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É diretor do documentário de média metragem *O Intercambista* (2010) e do curta metragem *Vento Sul* (2012). Tem experiência de operador de câmera e edição. Teve papel fundamental na elaboração do projeto do documentário ganhador do edital FUNCINE e nas reflexões a respeito da abordagem que pretendíamos desenvolver ao longo das filmagens e na montagem final.

Mitsue Yanai, formada em Design Gráfico pela UDESC. Participou principalmente como operadora de câmera. Já participou da produção de outros trabalhos cinematográficos. Acumula uma série de prêmios como fotógrafa.

Tiago Kawata, formado em Design Gráfico pela UFSC. Trabalhou durante as filmagens como operador de câmera e na pós-produção com os tratamentos finais das imagens. Já participou da produção de outros trabalhos cinematográficos. Teve um papel importante no processo de aproximação à cultura do *graffiti*, pois o mesmo também é grafiteiro.

Renan Brito, graduado em Psicologia e mestrando em Psicologia Social pela UFSC. Participou como facilitador das atividades de campo e da aproximação à cultura do *graffiti*, pois o mesmo também realiza tais atividades.

Gabriel Bueno (pesquisador principal), formado em psicologia pela UFSC. Mestre em Psicologia Social pela mesma universidade. Tem alguma experiência com a prática do *graffiti* e do cinema. Realizou todas as funções ao longo das filmagens e pós-produção, variando de acordo com a configuração da equipe disponível. Após as filmagens, foi responsável pela decupagem, montagem narrativa, edição de som e trilha sonora, porém sempre contando com a avaliação crítica dos colegas de equipe.

Posterior à produção do documentário, foi responsável pela escrita do texto que se apresenta como resultado da pesquisa, das análises e do diálogo com a literatura, processo que contou com a colaboração da segunda autora, orientadora da pesquisa.

As funções da equipe no campo eram divididas em câmera, captação de áudio e conversa com os grafiteiros. Na maioria dos encontros foram utilizadas duas câmeras, uma Canon Vixia HV30 e uma Canon T2i ou T1i. A designação era para a Canon Vixia focar nas conversas, na parte mais dialogada dos encontros, enquanto que a Canon T2i ou T1i tinha como preocupação a fotografia do filme, procurando registrar os enquadramentos com focos fechados e valorizando as qualidades plásticas de cada encontro. Esta divisão foi definida desta forma devido às especificidades técnicas de cada câmera. A Canon Vixia tem uma qualidade de imagem mais "crua", com menos recursos fotográficos, porém ela suporta *takes* de longa duração, enquanto as câmeras T2i e T1i superaquecem depois de algum tempo de captação. Estas possuem melhores recursos e proporcionam uma altíssima qualidade de imagem. Com esta divisão de captações foi possível, na hora da montagem, alternar momentos de diálogos e imagens com potência estética, a fim de provocar afecções nos espectadores de forma mais intensa.

Para a captação de som foi utilizado um gravador Zoom H4n. Este dispositivo permitiu uma boa captação e mobilidade, tanto na hora das conversas quanto dos sons e ruídos do ambiente urbano. Como o ambiente de filmagem não era nada controlado, em alguns momentos a qualidade da captação ficou prejudicada, principalmente devido aos ruídos de motores automotivos ou do vento. Porém, essas intercorrências foram assumidas como opção estética que dá visibilidade a concretude dos encontros, a presença da equipe e a fragilidade dos recursos técnicos. Evitou-se mascarar esses elementos a fim de apresentar ao espec-

tador um pouco da experiência da produção documentária. Desta forma, ruídos e a presença da equipe nas imagens e sons captados revelam um pouco do que se passava por trás da câmera, criando uma sensação de imersão e tridimensionalidade.

A equipe como um todo estava orientada a participar das conversas, fazer perguntas, tirar dúvidas, conversar sobre *graffiti* e sobre temas outros que emergissem naqueles encontros. O ambiente a ser criado era o de maior informalidade possível. É sabido que a presença da câmera e da equipe sempre será um fator que corrobora com a artificialidade do objeto pesquisado. Não se pode negar esta inexorável interferência do pesquisador sobre seu objeto de estudo (Zanella & Sais, 2008), pois a postura da equipe e os princípios éticos e estéticos que balizam o processo de pesquisa e produção, certamente interferiram nos resultados obtidos. A intenção, no entanto, não era a captura de discursos objetivos e pragmáticos, pois não se pretendia sustentar uma tese prévia a respeito do *graffiti* e de seus praticantes. Ao contrário, a intenção era criar um ambiente propício para que histórias, fábulas e devaneios emergissem desses encontros.

Em relação ao processo de produção do documentário, intencionalmente a equipe distanciou-se do modelo industrial de cinema, que se caracteriza pelos múltiplos cargos e funções segmentadas, cada um voltado para uma especialidade, como uma linha de produção fordista. Este modelo de produção industrial não está atrelado necessariamente à condição financeira do projeto ou a profissionalização dos envolvidos, mas sim a uma concepção de fazer cinema que nós acreditamos não favorecer os anseios éticos, estéticos e políticos da pesquisa aqui relatada. Portanto, as funções realizadas nos momentos de filmagem e na montagem narrativa dos fragmentos contaram com a ajuda e participação de todos, de acordo com a conveniência do momento. O processo da

montagem narrativa, por sua vez, foi realizado pelo pesquisador principal, porém sempre contando com as críticas e sugestões dos demais membros da equipe.

NO CAMPO

A grande maioria dos documentários abdica das cenas de estúdio e dos cenários artificiais durante o processo de filmagem. Abdicando desses, estas produções se realizam em contextos que já existem, que respeitam suas próprias lógicas, hierarquias e códigos sociais. O pesquisador/cinegrafista, muitas vezes um visitante não convidado, deve manter-se advertido da sua condição de estrangeiro no processo de inserção no campo, sua e da sua equipe. Porém, a estranheza inicial pode se enfraquecer após os primeiros contatos desde que se estabeleça uma relação de cumplicidade entre a equipe estrangeira e a comunidade pesquisada (Zago, 2003).

Antes de qualquer iniciativa em direção à captação das imagens e das conversas/entrevistas, procurou-se acercar ao máximo dos personagens que se pretendia abordar no filme. Buscou-se aproximar-se deles por meio do *graffiti*, convidando-os para pintar, conversando pessoalmente ou por meio das redes sociais sobre a possibilidade deles participarem; principalmente, o pesquisador principal intensificou sua presença na rua, grafitando em espaços variados, para afirmar o interesse legítimo pela arte do *graffiti*. Posteriormente foi possível compreender que esse procedimento de imersão no campo e a dedicação à prática do *graffiti* foi o fator mais significativo para adentrar na cultura que se pretendia investigar e documentar.

Conforme o documentário ia sendo planejado, mais evidente ficava a aproximação que o processo de sua produção tem com a etnografia. Primeiramente, a relação de estranhamento entre pesquisador/documentarista e seu objeto de interesse investigativo. A etnografia se realiza na con-

frontação de culturas distintas colocadas em confronto, para algo novo emergir dessa relação dialógica (Oliveira, 2000). É necessário o descompasso entre agente estrangeiro e comunidade pesquisada para se constituir, nas fissuras entre ambas, o espaço de criação – tanto estética quanto científica. Segundo Magnani (2009), faz parte do método etnográfico

uma atitude de estranhamento e/ou exterioridade por parte do pesquisador em relação ao objeto, a qual provém da presença de sua cultura de origem e dos esquemas conceituais de que está armado e que não são descartados pelo fato de estar em contato com outra cultura e outras explicações, as chamadas “teorias nativas”. Na verdade, essa copresença, a atenção em ambas é que acaba provocando a possibilidade de uma solução não prevista, um olhar descentrado, uma saída inesperada. (p. 134).

A pesquisa científica ou o cinema documental muitas vezes realiza a tradução de um cotidiano, dos valores e crenças de um campo investigado, dos signos que sustentam tal comunidade discursiva, para uma linguagem acessível à sua cultura de origem, descrevendo sua experiência etnográfica sobre seus próprios termos, em consonância com seu universo intelectual:

A etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou,

ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (Magnani, 2009, p.135).

É fundamental que a equipe se mostre comprometida e/ou respeitosa com os valores, com as crenças e anseios das pessoas com as quais pesquisará para facilitar a aproximação. A pesquisa com comunidades, grupos, culturas, requer o posicionamento ético perante as características destes, condição para o estabelecimento de laços de confiança e compromisso. É importante reconhecer os limites que o pesquisador/estrangeiro está sujeito na comunidade em questão, saber por quais caminhos trilhar, a fim de coletar as informações necessárias para a sua pesquisa ou as imagens e relatos para o documentário, sem ferir a espontaneidade e a privacidade daqueles que estão sendo documentados.

Para facilitar essa aproximação, procurou-se desenvolver um laço de amizade com os sujeitos de pesquisa por meio do *graffiti*. Por diversas vezes houve encontros para pintar, às vezes por convites deles, às vezes por situações criadas pelo pesquisador. Seus bairros foram visitados. Conversas e botecos fizeram parte deste percurso. O pesquisador foi iniciado na prática da pichação e do *bomb*, atividade que evitava envolver-se anteriormente à pesquisa, devido à aproximação que estas linguagens têm com o vandalismo, com a destruição do patrimônio público ou privado, a sua estética agressiva e a antipatia existente entre pichadores e a população em geral. Porém, muitos dos grafiteiros também praticam a pichação e consideram esta a essência do *graffiti*, havendo uma distinção, dentro desta cultura, entre aqueles que praticam o “*graffiti* de verdade” e aqueles que praticam “muralismo”. Visando aprofundar os laços de cumplicidade, houve alguns *rolês* de *picho* e de *bomb*⁴ pelas madrugadas de Florianópolis, sendo vivenciados pelo pesquisador – junto com outros escritores-urbanos⁵ – os as-

pectos físicos e psicológicos da adrenalina liberada pelo ato transgressor.

O estar presente na comunidade em momentos outros, não somente aqueles planejados para a realização de uma conversa ou a filmagem de qualquer outra tomada prevista, em momentos não planejados, foram também característicos do processo de pesquisar/documentar: estar com os grafiteiros no campo, a experiência da vida cotidiana naquele contexto, possibilitou o encontro com o inusitado, o testemunhar eventos ocorridos ao acaso. Foi possível compreender que os fatos documentados sem a pretensão prévia de sê-lo mantêm uma potência do sentir-se capturado pelo curso indeterminado da vida, e cunham a sensação de fidedignidade em relação à realidade apresentada ao espectador, pois é na ocorrência do acaso que a vida prossegue cotidianamente e se apresenta como vir a ser.

Outra questão a ser problematizada na pesquisa etnográfica e/ou na produção do documentário cinematográfico é a característica das relações entre pesquisador/documentarista e o outro com o qual pesquisa. Em geral se evidencia a dimensão assimétrica dessas relações, sendo as entrevistas dirigidas pela equipe da pesquisa, evidências de uma relação de poder vertical. Como destacam Marco, Andrade e Santo (2008), geralmente uma

relação de poder assimétrica é estabelecida entre aquele que faz o filme e as pessoas que contam suas histórias. Nessa relação, o documentarista fixa uma temática e através de perguntas busca abordá-la, ficando, assim, o poder nele concentrado. O documentarista, por meio do recurso da entrevista, busca a alteridade no personagem, mas o que se revela, regularmente, é um sujeito preconcebido, suposto na temática e nas perguntas formuladas. (p. 281).

O que Marco, Andrade e Santo (2008) sugerem como alternativa à entrevista é o estabelecimento de conversas informais. A fim de evitar que a entrevista oblitere as diversas possibilidades narrativas que podem surgir do encontro entre uma realidade e uma câmera, a conversa se apresenta como um procedimento que possibilita o surgimento do inusitado, deixando a cargo do personagem e do indeterminado o que será registrado nos recursos audiovisuais. Ao eliminar o modelo de entrevistas e substituí-lo pela conversa, procura-se favorecer o surgimento do imprevisível, de um encontro dialógico. Esta inversão de postura por parte do pesquisador é consonante com a metodologia empregada por um dos maiores documentaristas brasileiros, Eduardo Coutinho. Este opta pelas conversas em seus documentários, em contraposição às entrevistas, pois pontua que as conversas abrem mais espaço para que humano se manifeste, narrando suas memórias, causos e fabulações sobre a própria existência (Frochtengarten, 2009).

É interessante para uma pesquisa etnográfica ou na produção de um documentário estabelecer uma relação dialógica entre pesquisador/documentarista e a comunidade em questão, pois assim os eventos experienciados serão menos influenciados pela ideia que o sujeito da pesquisa faz daquilo que o pesquisador quer ouvir e o cenário registrado se torna menos artificial. Ao favorecer uma relação dialógica, procura-se aproximar os campos semânticos, ampliar a equidade entre os dois polos no fazer da pesquisa, compreendendo o campo discurso e as relações dialógicas como o espaço dos encontros possíveis, “relações de sentido que se estabelecem entre enunciados, tendo como referência o todo da interação verbal e não apenas o evento da interação face a face” (Faraco, 2009, p. 64).

No processo de estabelecimento de uma cumplicidade entre a equipe estrangeira e a comunidade, os convites à imersão

em seus modos de vida vão surgindo. Os sujeitos pesquisados, assim que adquirem confiança no seu interlocutor, por vezes têm orgulho de falar de si, contar suas histórias, expor suas vivências cotidianas. O documentário tem a magia de fazer qualquer entrevistado sentir-se como uma estrela de cinema, fetiche corriqueiro na atualidade. Com as câmeras direcionadas, a preocupação com a captação de som e com a incidência da luz, a expectativa da equipe toda voltada para a *mise-en-scène*⁶ daquela situação, a experiência do sujeito de ser filmado e participar da produção cinematográfica ou acadêmica é geralmente instigante – mesmo exposto ao olhar frio das câmeras e o anseio caloroso da equipe.

O que Comolli (2008) apresenta como potência estética e política do documentário são as *pontas de real* que atravessam a vã tentativa de apreensão do mesmo. Sob toda a pretensão de controle e regras que se estabelece, seja na pesquisa científica ou numa produção cinematográfica, há algo que escapa, eventos que não estão sob controle, que se manifestam para além da vontade, discursos desviantes daqueles que já eram dados como certos. Para este autor, é no inesperado que reside a potência de um documentário, pois é somente nestas situações que uma relação de alteridade se dá de fato – na fissura dos discursos e expectativas estabelecidos previamente:

Dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira “de fora”, o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustada às armadilhas sempre novas do mundo a filmar [...] o cinema, na sua versão documentária, traz de volta o *real* como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso e falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que

sintamos, os experimentemos, os pensemos. (Comolli, 2008, p. 177).

Canevacci (2004) parece reconhecer no fazer antropológico essa impossibilidade da apreensão do objeto pesquisado, a não ser através da mediação semiótica: “qualquer descrição do objeto é uma transfiguração simbólica. O objeto não será nunca representável a partir dele próprio, mas sempre a partir de uma passagem de nível lógico, que é também uma passagem de nível comunicativo.” (p. 139). Partindo desse princípio, o real também se manifesta nas pesquisas etnográficas, devido aos encontros e desencontros, às incongruências lógicas, às relações com o desconhecido propiciadas pelo *estupor metodológico* (Canevacci, 2008) – experiência do devir antropológico. A proposta metodológica de Canevacci – inspirada nos debates teóricos entre Adorno e Benjamim – propõe o flunar estético, o deixar-se à deriva a fim de proporcionar uma relação mais intensa e verdadeira com seu objeto-fetiche.

Esta *metodologia estupefata* pode se fazer presente na experiência cinematográfica, uma vez que “uma atitude como essa impõe o abandono de toda programação ou preparo antecipado (destinado a se precaver contra o imprevisto) em favor da abertura à relação que é inaugurada assim que começa a filmar” (Caixeta & Guimarães, 2008, p. 47), promovendo um cinema crítico, que se coloca na contramão dos processos de reificação contemporânea (Canevacci, 2008).

A metodologia de produção do documentário e da pesquisa aqui relatada foi ao encontro da proposta etnográfica de Canevacci e do cinema documentário de Comolli. O que se tinha como planejamento básico era um local e horário de encontro. Por vezes os contatos surgiam de última hora. Só havia tempo de juntar os equipamentos e partir para mais uma gravação. Eram levadas, geralmente, as duas câmeras; o gravador de som, fone de ouvido e micro-

fone; pilhas e baterias; fitas MiniDVs e cartões de memória; e, às vezes, tinta spray.

Nunca se sabia o que iria acontecer, qual seria o tema a ser abordado, qual seria a pauta das conversas. Como diz Comolli (2009), estava-se sempre “sob o risco do real” (p. 169). E sob o risco do ilegal também, pois em diversos momentos a equipe acompanhou os personagens em suas ações de menor aceitação social, se comparado ao “*graffiti* muralismo”. A busca era sempre pelo inesperado, entregando-se às situações que propiciassem uma abertura ao acaso, que este cruzasse o caminho e definisse as imagens. Quanto menos planejamento prévio melhor, sendo o mote das saídas ao campo a predisposição de se deixar aberto às experiências que estavam por surgir. Este era um princípio ético, estético e político da produção em curso.

Os encontros tinham uma característica diferenciadora: os “rolês” diurnos e os noturnos. Durante o dia as conversas e os *graffitis* tinham um aspecto mais descontraído. Ficava-se por horas sobre uma mesma pintura. Enquanto os personagens iam realizando seus murais, a equipe ia registrando seus movimentos, conversas e a interação com a cidade – com o espaço físico e seus transeuntes. As câmeras ficavam ligadas o maior tempo possível, procurando registrar os acontecimentos. Dava-se pouca ênfase para o fato de a câmera estar ali, com a intenção de torná-la elemento familiar daquele contexto. Quando as pessoas deixavam de perceber a câmera, o objetivo era atingido. O fato de a tecnologia estar cada vez mais presente no cotidiano provavelmente também facilitou para que a câmera não fosse encarada com tanto estranhamento.

As filmagens noturnas abordavam um outro aspecto do *graffiti*: sua dimensão contraventora. Os encontros ocorreram entre 21h e 3h da manhã. A abordagem era diferente daquela durante o dia. Foram registradas poucas conversas, a atenção foi direcionada aos gestos, ao estado de tensão

que os grafiteiros pareciam estar, aos movimentos rápidos na hora da pintura, sem muito apego aos detalhes. O ato tinha que ser concentrado e ágil, evitando chamar a atenção, deixando a sua marca e saindo logo do local.

No campo foram registradas imagens referentes aos depoimentos, *graffitis*, pichação, à relação dos nossos personagens com a comunidade. Fragmentos de um modo particular de vivenciar a cidade contemporânea. Percebemos que a prática do *graffiti* resulta num acumulado de relações entre grafiteiro e cidade que se dão por meio da atividade estética.

Após o período no campo, registradas as imagens e informações, documentarista e pesquisador devem se distanciar do seu objeto de pesquisa e realizar a montagem do mosaico com as peças que têm na mão (Canevacci, 2004). Com a união dos diversos fragmentos e relatos, o documentário propõe outra visão sobre Florianópolis ao transitar por territórios comuns a todos os florianopolitanos, mas ilustrados – modificados – pela perspectiva dos artistas, possibilitando uma reelaboração estética e perceptiva de alguns locais da cidade, sendo estas imagens testemunhas-oculares de vivências singulares capturadas pela câmera.

MONTAGEM (COMPOSIÇÃO)

A construção do documentário se baseou na sobreposição dos fragmentos coletados, confrontando diversos posicionamentos do pesquisador principal relativos à arte e à cidade. Segundo as palavras de Canevacci (2004), com a montagem desse grande mosaico, constituído de pequenos eventos, “é possível selecionar alguns dados relativos à percepção, montá-los segundo um encadeamento lógico e realizar assim uma constelação que possa ter o senso luminoso do conhecimento, [pois] a montagem é o pensamento abstrato da metrópole” (p. 106-109). Análogo ao trabalho do

antropólogo, o realizador de um documentário tem o trabalho de – após a coleta das imagens e informações – realizar a montagem do vídeo dando visibilidade a diferentes modos de viver e transitar pela cidade. Da mesma forma, o texto etnográfico é resultado de uma bricolagem dos fragmentos da experiência no campo, dos acontecimentos que atravessam o pesquisador e resultam na sua visão, audição e escrita.

A montagem cinematográfica não deixa de ser uma composição narrativa. Dessa forma, estará sempre sujeita às opções e preferências discursivas daquele que a compõe. Mesmo o documentário que pretende ser uma representação do real não escapará da dimensão subjetiva do seu diretor, das imagens que este opta por selecionar, da dramaticidade em que tais imagens estão inseridas, de como elas estão ordenadas sequencialmente, das opções de corte e de ênfase. A mensagem vinculada a partir da montagem varia de acordo com a maneira que o pesquisador-cineasta interpreta o contexto de sua pesquisa (Peixoto, 1998). Por conseguinte, a montagem irá situar o filme sob uma posição axiológica.

Na montagem do documentário em questão, intitulado *Eles Foram por Ali*⁷, procurou-se colocar em diálogo as várias histórias narradas pelos personagens ao longo das filmagens. Temas semelhantes, porém narrados sob pontos de vista diferentes, expõem a diversidade com que a prática do *graffiti* é vivenciada. A montagem permitiu explorar esta polissemia ao colocar lado a lado discursos diversos, por vezes contrapostos, a respeito do *graffiti*.

No momento da montagem também foi possível apresentar as experiências singulares de cada personagem, suas histórias de vida, gostos, vontades, opiniões. Ao selecionar uma breve fala, um movimento, um detalhe, é possível destacar o imperceptível e dar-lhe a ênfase que o tempo e a dinamicidade do vivido não permitem. Portanto, o processo de montagem, seja ele cinematográfico ou acadêmico, permite

uma vasta amplitude de análise, pois é possível selecionar o foco e a atenção que será destinada a cada grande evento ou pequeno detalhe: “há uma seleção, uma intenção (ou acaso) quando se filma determinada cena e não outra, há uma escolha em conservá-la e torná-la forte no contexto do filme ou rejeitá-la” (Peixoto, 1998, p. 215).

Distanciar-se do campo é condição para a concretização da pesquisa/do documentário, é o momento de estudo e organização do material coletado e das experiências vividas. Este momento reflexivo se deu por meio da montagem e da escrita, pois, como adverte Foucault (2004, p. 150), quando passamos de livro em livro, de leitura em leitura, sem nos determos por um tempo à reflexão e organização das ideias coletadas e construídas, arriscamos a não reter nada e deixar que este conteúdo se perca em devaneios e pensamentos diversos. Por meio da montagem e da escrita é possível refletir sobre a experiência antropológica, pois essas atividades são condição para a organização das informações e para o desenvolvimento das análises. São atividades que possibilitam o movimento de distanciamento necessário à construção do texto da pesquisa acadêmica, parte do paradoxal método antropológico definido como *máxima internidade e máxima distância* (Canevacci, 2004); imersão no campo da pesquisa que permite uma intensa relação com o desconhecido e, simultaneamente, a consciência do lugar de onde fala e da sua condição singular de pesquisador.

Para realizar esta montagem, é preciso passar pelo laborioso processo de decupagem, que consiste em analisar cena por cena, registrar seus conteúdos, cortá-las se necessário, sincronizar imagem com áudio. Após esta ordenação do material em seu estado “cru”, foram selecionados momentos considerados mais interessantes ou significativos para o filme. Para a escrita da dissertação, todo o material gravado esteve à disposição da análise, sendo selecionados alguns momentos significativos para

um olhar mais atento e de acordo com os rumos tomados pela escrita.

No processo de montagem final do documentário foi possível promover o diálogo dos personagens participantes através da combinação e a disposição sequencial das imagens. Discussões sobre a mesma temática foram aproximadas no transcorrer temporal do filme, a fim de aglutinar opiniões distintas e contraditórias sobre um mesmo aspecto. As histórias de vida também demarcam uma predileção da direção, pois valorizar a divagação de cada personagem sobre sua própria história possibilita uma abordagem polifônica, aberta às diversas vozes captadas durante o processo de pesquisa. Como assinala Peixoto (1998), é papel do filme antropológico contar histórias; histórias de vida, causos, lendas e crenças das comunidades estudadas.

A técnica da montagem, empregada tanto no cinema como na pesquisa etnográfica, cria uma narração do vivido que não se compromete com a afirmação de uma verdade, permitindo que o campo pesquisado chegue ao ambiente acadêmico por via de fabulações. O conteúdo vinculado à pesquisa ou documentário faz alusão àquilo que o campo nos fala, mistifica, sonha, acredita, sem problematizar o verídico dos eventos experienciados. Como destacam Marco, Andrade e Santo (2008), “a crítica dirigida à ficção não tenciona eliminá-la do documentário, mas liberá-la do modelo de verdade nele presente e buscar a simples função de fabulação.” (p. 278). O que importa é como nossos personagens nos contam, como as histórias relatadas se fazem presentes naquelas vidas captadas, seja por nossas retinas ou por nossas câmeras:

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocar em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um

passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (Deleuze, 2007, p. 264).

O que Deleuze propõe é que os personagens de um documentário não sejam subjugados pela proposta narrativa do diretor nem pela massificação estereotipada que se prolonga do contexto no qual se encontram, mas que tenham a oportunidade de (re)criar as suas narrativas, suas histórias, suas existências, tornando-se assim sujeitos ativos no mundo dos agenciamentos discursivos. A escrita etnográfica pode se balizar pelo mesmo princípio ético, estético e político: deixar que os seus objetos de investigação se definam por si próprios – a invenção de si mesmo.

A impossibilidade da neutralidade por parte do diretor na composição de uma obra cinematográfica se passa de maneira similar na realização de uma pesquisa etnográfica. O pesquisador não tem como se eximir da sua condição de ser no mundo, situado numa dimensão discursiva, axiológica, constitutiva do seu olhar e sua escuta sobre a realidade na qual está imerso. Há de se fazer esta ressalva: toda pesquisa científica, toda obra de arte, todo discurso político é apenas uma leitura da realidade, uma construção simbólica referente a um fato em processo, em movimento. Segundo Comolli (2008), informações coletadas em campo, como depoimentos e documentos, podem remeter a fatos, todavia “deles se separam por meio de uma elaboração que, ainda que diga respeito ao fato, o reconfigura em formas que não são mais as dele.” (p. 173). Esta é uma condição *sine qua non* das realizações humanas, o que reafirma a

condição histórica e contextual do humano e a importância de se trazerem diferentes leituras dos acontecimentos à esfera da reflexão.

Desta forma, a montagem de um documentário comprometido com a experiência estética do encontro com um outro permite que o não planejado, o imprevisto, o incontrolável, façam parte da sua composição narrativa. O comprometimento do documentário não é com a objetividade dos fatos, assim como pretende o discurso jornalístico (Caixeta & Guimarães, 2008) ou a ciência positivista problematizada por Santos (2010), mas sim com os encontros inusitados que surgem das relações de alteridade com os personagens e contextos de filmagem.

Na escrita da pesquisa, por sua vez, o processo de montagem narrativa é semelhante, no entanto, são utilizadas palavras e fotografias e não imagens em movimento e som para apresentar e problematizar tal experiência. Há que se fazer um esforço para que o texto apresente a dialogia característica da própria pesquisa, para que temas se relacionem uns aos outros na medida em que emergem, sem engessá-los em categorias e modelos preestabelecidos, sem fazer uma ciência que cataloga a experiência, reduzindo o vivido a um racionalismo teórico-abstrato.

ETNOGRAFIA E CINEMA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Cinema e etnografia são linguagens que possibilitam ao espectador/leitor estabelecer relações estéticas com o que é dado a ver, ouvir, sentir. Segundo Zanella (2010), relações estéticas estão fundamentadas nas relações de alteridade, possibilitando o estranhamento do instituído e reconhecendo as infinitas possibilidades de vir a ser. É sob esta perspectiva que documentário e etnografia buscam tensionar o conhecimento prévio que se têm das comunidades, dos grupos, das culturas, dando

visibilidade à singularização que as conota e combatendo a reificação das mesmas:

O filme se dá como experimento à sensibilidade por meio de elementos estéticos, como sensações e intensidades visuais e sonoras antes mesmo de ser objeto de uma atividade crítica e analítica. Pode-se produzir nesse processo uma ruptura com a realidade instituída, o que implicaria em um posicionamento do sujeito, um devir outro, uma nova subjetivação. Desse modo, o espectador torna-se sujeito material de uma experiência estética, na qual o poder de afetar e ser afetado próprio a essa experiência garante ao filme o estatuto de operador de subjetivação. (Marco, Andrade & Santo, 2008, p. 277).

Ao realizar uma pesquisa etnográfica ou um documentário, invenção e experimentação estão presentes, porém sob o domínio dos afetos e dos corpos, tendo todo esse processo pouco a ver com a lógica científica ainda vigente em contextos acadêmicos (Caixeta & Guimarães, 2008). Zanella e Sais (2008) não desconsideram o conhecimento e técnica no processo da pesquisa científica, mas salientam como fundamental a dimensão estética no processo de criação, sendo a pesquisa científica também resultado de relações sensíveis do pesquisador. Dimensão afetivo-volitiva que intensifica as relações, os encontros e desencontros oriundos das pesquisas em ciências humanas.

Estando aberto às experiências sensíveis, cinema e antropologia adentram no político por meio das relações estéticas. Como afirma Comolli (2008), o cinema, por estar no mundo, torna-se engajado à medida que se constitui no embate com o vivido:

À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao

real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, eu diria, no mundo. (p.173).

O recurso audiovisual se apresenta como um meio contemporâneo de comunicação entre pesquisador, pesquisado e público em geral. É um método valioso de produção de informações e favorece um intercâmbio mais imediato aos pesquisados (Peixoto, 1998). O audiovisual possibilita que não somente a comunidade acadêmica tenha acesso aos resultados da pesquisa, mas, devido a sua linguagem, favorece que o público pesquisado possa se posicionar em relação ao resultado final apresentado (Marco, Andrade & Santo, 2008).

A experiência de produção do documentário aqui relatada foi semelhante, pois ao longo da produção e após concluído o documentário, sempre houve o intercâmbio de propostas e opiniões entre produção e personagens, no qual eles também puderam participar ativamente da concepção e da montagem final do filme. Por conseguinte, o movimento da pesquisa estava sempre sendo retroalimentado através do diálogo entre ambas as partes.

Vídeo e texto têm características distintas e interpelam o espectador/leitor de diferentes formas, porém são complementares na apreensão e análise dos eventos pesquisados. A escrita cumpre uma função analítica mais precisa e conceitual que a dimensão imagética. Tem a finalidade de depurar a experiência sob uma lógica argumentativa, dialogando com as demais bibliografias sobre o tema, visando a divulgação nos meios acadêmicos da experiência do campo e do conhecimento oriundo deste.

A linguagem imagética, por sua vez, vincula de forma expressiva a dimensão sensível dos fenômenos, preservando uma abertura na esfera dos discursos. Segundo Peixoto (1998), “a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica; ela condensa, tornando a percepção dos fenômenos sociais mais sensível, já que é mais alusiva, mais elíptica e mais simbólica” (p. 220). Destaca-se assim a especificidade, a riqueza e potência das imagens para a produção de conhecimentos em psicologia, características que problematizam o seu uso meramente ilustrativo e abrem caminho para formas outras de interpretação, análise e relação com o que se apresenta como foco da pesquisa.

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M., Voloshinov, V. (2006). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M. (2010). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Caixeta, R., & Guimarães, C. (2008). Pela Distinção Entre Ficção e Documentário, Provisoriamente. In J.-L. Comolli, *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (p. 32-49). Belo Horizonte: UFMG.
- Canevacci, M. (2004). *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel.
- Canevacci, M. (2008). *Fetichismos Visuais*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Comolli, J.-L. (2008). Sob o risco do real. In J.-L. Comolli, *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (p. 169-178). Belo Horizonte: UFMG.
- Coutinho, E. (1997). O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Revista Projeto História*, 15, 165-191.

- Deleuze, G. (2007). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Drummond de Andrade, C. (2011). *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Record.
- Fiorin, J. L. (2009). Língua, discurso e política. *Alea: Estudos Neolatinos* 11(1), 148-165.
- Frochtengarten, F. (2009). A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, 20(1), 125-138.
- Furtado, J. R. (2007). *Inventi(cidade) : os processos de criação no graffiti*. Dissertação de mestrado, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Magnani, J. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, 17(49), 11-29.
- Magnani, J. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 129-156.
- Maheirie, K., Strappazon, A., Muller, F. L., Sevegnani, D. M., & Barreto, F. (2014). Subjetivação, criação e produção audiovisual: uma experiência em torno de um espetáculo musical. *Psicologia & Sociedade*, 26, 84-92.
- Marco, G. de, Andrade, A. L. O., & Santo, C. S. do E. (2008) Documentário: um outro campo experimental no estudo dos processos de subjetivação. *Estudos de Psicologia*, 13(3), 275-284.
- Oliverira, R. C. de. (2000). *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: UNESP.
- Peixoto, C. E. (1998). Caleidoscópio de imagens: uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In B. Feldeman-Bianco & M. L. M. Leite (Orgs.), *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais* (p. 213-224). Campinas: Papyrus.
- Peixoto, C. E., & Novaes, S. C. (2008). Paul Henley: o antropólogo-cineasta que faz cineastas. *Revista de Antropologia*, 51(2), 765-785.
- Ribeirto, J. da S. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, 48(2), 613-648.
- Samain, E., & Mendonça, J. M. de. (2000). Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Revista de Antropologia*, 43(1), 185-236.
- Santos, B. de S. (2010). *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez.
- Zago, N. (2003). A entrevista e seu processo de construção: reflexos com base na experiência prática de pesquisa. In N. Zago, M. P. Carvalho & R. A. T. Vilela (Orgs.), *Itinerários de pesquisa: perspectivas qualitativas em sociologia da educação* (p. 287-309). Rio de Janeiro: DP&A.
- Zanella, A. V. (2010) *Psicologia Social... arte... relações estéticas... processos de criação...: fios de uma trajetória de pesquisa e alguns de seus movimentos*. In A. V. Zanella & K. Maheirie (Orgs.), *Diálogos em Psicologia Social e Arte* (p. 29-38). Curitiba: CRV.
- Zanella, A. V. (2013). *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS.
- Zanella, A. V., & Sais, A. P. (2008). Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. *Análise Psicológica*, 26(4), 679-687.
- Zanella, A. V., & Tittoni, J. (Orgs.). (2011). *Imagens no Pesquisar: experimentações*. Porto Alegre: Dom Quixote.

Notas:

- ¹ “há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 47).
- ² Compreende-se *totalidade* aqui como conceituada por Magnani (2009), como uma unidade simbólica compartilhada por uma comunidade, no qual se pode afirmar algo a respeito e tem-se a compreensão dos interlocutores: “uma *totalidade* consistente em termos da etnografia é aquela que, experimentada e reconhecida pelos atores sociais, é identificada pelo investigador, podendo ser descrita em termos categoriais: se para aqueles constitui o contexto da experiência diária, para o segundo pode também se transformar em chave e condição de inteligibilidade.” (p.138).
- ³ Ficção, pois “Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem.” (Fiorin, 2009, p. 152).
- ⁴ Algumas expressões próprias do universo do *graffiti* aqui foram utilizadas: *rolês* significam as saídas pela cidade com o intuito de realizar um *graffiti* ou uma pichação; *pichação* (também chamada de *picho*) é caracterizada por letras que simbolizam nomes ou grupos, em sua grande maioria são pintados com spray preto e com caligrafia de difícil compreensão; *bomb* corresponde a *graffitis* de rápida execução, sem apego aos detalhes, geralmente aplicados em locais não autorizados. Sobre *graffiti*, pichação e *bomb* ver Furtado (2007).
- ⁵ Grafiteiros e pichadores também são chamados entre seus pares de “escritores”, uma tradução direta do inglês *writers*, termo que designa os praticantes desta cultura.
- ⁶ *Mise-en-scène* é um termo francês utilizado nas artes cênicas e no cinema para especificar o campo visual que está sendo trabalho e suas características estéticas.
- ⁷ O título do filme foi inspirado em intervenção urbana que se encontra em algumas placas de trânsito de Florianópolis com a frase “eles foram por ali” e uma seta indicando uma direção. O vídeo pode ser visto no link: <https://vimeo.com/51609156>.

RECEBIDO EM: 24/04/2016

APROVADO EM: 26/09/2016