

Primeiros Escritos

Ana Maria Mauad e

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel

Apresentação

O texto é fruto de uma investigação que desenvolvemos no mini-curso “Documentário e Prática Historiadora: Limites e Possibilidades”, ministrado no âmbito XXV Simpósio Nacional de História e que partiu da percepção do “parentesco” entre questões que perpassam a historiografia e o gênero documentário. Nossa intenção é refletir o gênero documentário - notadamente os filmes-testemunho - tendo como base teórica conceitos historiográficos, visto que ambos trazem questões concernentes aos limites entre verdadeiro/falso e ao real/ficção.

Palavras chave: historiografia, documentário, memória.

I -Ficção, realidade.

Gênero documentário e escritura da história

O historiador Carlo Ginzburg indaga porque percebemos como “reais” fatos contados num livro de história¹, sugerimos expandir essa indagação: por que percebemos como “reais” fatos contados num documentário? É justamente na zona limítrofe entre real e ficção que o diálogo entre a historiografia e documentário se torna mais instigante.

De antemão o fazer historiográfico impõe vários desafios ao pesquisador:

- Como lidar com a subjetividade que permeia a investigação histórica?
- É possível pensar em “provas documentais” que atestem a veracidade dos fatos sem levar em conta as sensibilidades dos atores e dos eventos que a produziram?
- Como se instaura a relação entre memória e história?

¹ GINZBURG, C. *O fio e os rastros*, Companhia das Letras, SP, 2007, p.18

Michel de Certeau, ao analisar a etimologia da palavra historiografia, afirma que a própria palavra traz em si “inscrito” um paradoxo, ou seja o “relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso²”.

Podemos afirmar que - grosso modo – a história remete ao passado e o passado remete à memória. Uma vez libertos da concepção positivista/cientificista da história, os historiadores puderam analisar fontes outrora “renegadas” e assumir suas escolhas e subjetividades sem invalidar, contudo, o fazer historiográfico. Objetividade versus subjetividade; história versus ficção pautam reflexões voltadas às relações entre História e Memória. Tais fronteiras, contudo, vem sendo nuançadas; o historiador italiano Carlo Ginzburg é um paradigma nessa percepção da história afirmando que o fato de uma fonte não ser “objetiva” (...) não significa que seja inutilizável” e utiliza da metáfora de um reflexo disforme para discorrer sobre a questão:

“A contigüidade entre ficção e história faz pensar naqueles quadros de Magritte em que estão representados, lado a lado, uma paisagem e seu reflexo num espelho quebrado³”.

Pensar na História como metáfora de uma imagem e seu reflexo também foi proposto, décadas antes, por Siegfried Kracauer. Para o autor - assim como a câmara fotográfica não podia ser entendida como um espelho refletindo a realidade retratada - o mesmo valia para a história, pois “de fato, não há, absolutamente, nenhum espelho”. Em sua reflexão acerca da história, publicada postumamente (em 2005), Kracauer defendia que o “conhecimento histórico” põe muito mais em jogo “a subjetividade” do que um “conhecimento estritamente científico”; e isso se deve ao fato que “em universos diferentes, as capacidades formadoras do pesquisador se encontram evocadas de maneiras muito diversas⁴”.

Em suas fecundas reflexões sobre o conceito de história Walter Benjamin posiciona-se radicalmente contra a noção de uma história universal e faz uma analogia com a força e a fugacidade de um relâmpago para descrever como o passado se insere no presente:

“A imagem autêntica do passado surge apenas como um relâmpago. Imagem que surge apenas para se eclipsar e que não tem jamais um instante seguinte. A verdade imóvel que apenas espera o pesquisador não corresponde em absoluto ao conceito da verdade em matéria de história⁵.”

² CERTEAU, M. *A Escrita da História*, Forense Universitária, SP/RJ, 2008, p.11

³ GINZBURG, C. *O fio e os rastros*, Companhia das Letras, SP, 2007, p.18

⁴ KRACAUER, S. *L'Histoire dès avant-dernières choses*. Stock, Paris, 2006

⁵ BENJAMIN, W. “Sur le concept d'histoire”, *Écrits français*, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p. 341

Tais autores contribuem para uma problematização de conceitos de extrema importância para uma indagação metodológica acerca do posicionamento do historiador diante de seu objeto e em decorrência disso, alcançar a constatação da inutilidade da busca de uma história objetiva, isenta da subjetividade de olhares.

Assim, seguindo a perspectiva das metáforas do espelho, o historiador tem como instrumento de trabalho e reflexão imagens multifacetadas; a História não obedece a critérios estanques tampouco a comprovações. **Ginzbug diz que o ofício do historiador implica em “destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”.**

As análises que acompanhamos nessa introdução se utilizam de uma noção de imagem e de reflexos para problematizar a história e podem ser estendidas a uma análise sobre o gênero documentário.

História e Documentário

O exercício da História e o fazer Documentário implicam, grosso modo, numa noção de ‘documento’ muito embora ambos tenham forte carga de subjetividade. Como bem situou Manuela Penafria não nos cabe propor uma nova designação para o termo documentário tal como o fez Noel Carroll (em 1997) que sugeriu alterar o nome para ‘filmes de asserção pressuposta’ visando minimizar a ambiguidade que a designação traz em si. Acreditamos que, mais do que uma mera alteração de nome, vale refletir sobre a forma de “olhar” tais filmes.

Assim como o historiador, o documentarista detém recursos múltiplos para compor a tessitura do seu argumento: personagens, fontes orais, documentos e imagens de arquivo. Todos esses suportes passam por critérios de seleção, supressões, tendências, conceitos, etc. Segundo Pierre Nora a memória dita e a história escreve; com o advento de novas tecnologias de captação de entrevistas, a escritura histórica extrapola os limites do papel atingindo atingindo monitores de ilhas de edição e *écrans* cinematográficos. O apelo do realismo da imagem e da sedução do testemunho colocam novamente o historiador diante de impasses

Um dos aspectos fundamentais dessa relação é a fonte testemunhal que, tanto para a história quanto para o filme documentário, traz em si complexidades. No livro *Os afogados e os sobreviventes* - baseado em lembranças do período passado no campo de concentração - o escritor Primo Levi alerta para a ação do tempo agindo em nossas evocações ao passado:

“As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos⁶”.

Nos anos 1980, como ressalta François Hartog, ocorre um impulsionamento do interesse pelo testemunho atingindo diversos suportes: “transcritos e reescritos, gravados e filmados⁷”. Inserido nessa valorização é publicado em 1995 o livro *Fragmentos. Memórias de uma infância 1939-1948* de Benjamin Wilkomirski. Como o próprio título sugere, trata-se de um livro baseado em “memórias” sobre a infância do autor, passada em três campos de concentração. Três anos após o lançamento, revelou-se que o livro era uma farsa. Esse evento trouxe à tona o limite entre real e ficção, e também sobre a crença que os testemunhos em primeira pessoa suscitam.

Tal valoração pelo *vivido* confere ao *testemunho*, segundo Hartog, o estatuto de um “portador da memória” e acaba por gerar um risco recorrente ou seja, uma:

“confusão entre autenticidade e verdade, ou pior, de uma identificação da segunda com a primeira, já que a distância entre a veracidade e a fiabilidade de uma parte, a verdade e a prova de outra, deveria ser mantida⁸”. O limite tênue entre veracidade e fiabilidade é algo presente na história e na sua forma de expressão, ou seja, a narrativa por escrito.

Vivemos “possuídos” pela sedução das imagens e, em decorrência disso, há uma memória visual sendo desenvolvida. Michel Pollak notava que essa produção merecia mais atenção por parte dos historiadores:

“Tenho a impressão de que há como que uma memória visual que é reconstruída. Mas em termos de pesquisa, não temos nada a esse respeito. Só posso me referir aos trabalhos de Nora sobre a integração dos lugares da memória e sobre os símbolos e imagens que se formam a partir dos monumentos⁹”.

O forte apelo da imagem como possibilidade narrativa é um dos grandes trunfos do documentário. O filme documentário, assim como a história, é um indicio de negociações, ambos – ao lidarem com depoimentos e documentos – se aproximam e estabelecem questões comuns principalmente no que tange o estatuto “real/ficção”.

⁶ LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Paz e Terra, 1990, p.9

⁷ HARTOG, F. *Évidence de l'histoire*. Editions de L'école des Hautes études en Sciences Sociales, Paris, 2006, p.193

⁸ HARTOG, F. *Évidence de l'histoire*. Editions de L'école des Hautes études en Sciences Sociales, Paris, 2006, P.213

⁹ POLLAK, M. “Memória e Identidade Social” . *Estudos Históricos*, vol. 5, numero 10, 1992, p. 200 -212

Aquilo que Le Goff diz sobre o documento pode ser diretamente aplicável ao documentário:

“O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio¹⁰.”

Assim como Le Goff problematizou as mediações implicadas num documento, Edgar Morin questionou o estatuto de verdade atribuído ao *cinema vérité*, alertando para a “ousadia” de falar de uma “verdade” já que a mesma foi “escolhida, editada, provocada, orientada, deformada¹¹”. Tamanha subjetividade traz à tona a tênue divisa entre as narrativas históricas e de ficção. Extrapolando contraposições, Ginzburg afirmou que, do ponto de vista formal, não há nenhuma diferença entre “uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada¹²”. Enquanto que Le Goff parte do pressuposto de que “todo documento é mentira”:

“Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (...) um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos monumentos.¹³”

TESTEMUNHO

Consideramos fecundo, portanto, investigar o entrelaçamento entre o gênero documentário e a prática historiadora e refletir sobre a *memória* (em torno da qual a historiografia se volta constantemente) na produção de filmes documentários.

Na História foi a partir do advento da História Oral que “novos métodos de rememoração, como o das “histórias de vida”, começaram a dar seus frutos¹⁴. Esse interesse pelo *vivido* como designou Rioux “vem das profundezas da disciplina histórica¹⁵” e naturalmente que uma vez aliados as gravações sonoras e as imagens em movimento, ganharia novo impulso. Assim, tanto para história como para o cinema documental os narradores

¹⁰ GOFF, J. *História e Memória*, Ed. Da Unicamp, Campinas, 1996, p.574

¹¹ MORIN, E., *Crônica de um Filme*, Encarte Videofilmes, 2008, p.45

¹² GINZBURG, C. *O fio e os rastros*. Companhia das Letras, SP, 2007, p.18

¹³ GOFF, J. *História e Memória*, Ed. da Unicamp, Campinas, 1996, p. 548

¹⁴ GOFF, J. *História e Memória*, Ed. da Unicamp, Campinas, 1996, p. 474

¹⁵ RIOUX, J.P. *L'historien et les récits de vie*, p.25

constituem uma “*fonte viva*” (uma “source vivante” como qualificou Rioux para a prática da história oral) e mesclam “a verdade, o vivido, o adquirido e o imaginário¹⁶”.

Alessandro Portelli utiliza-se da expressão “ambígua utopia da objetividade” para refletir sobre a subjetividade presente no testemunho”:

“Nossa tarefa não é, pois, a de exorcizá-la, mas (*sobretudo quando constitui o argumento e a própria substância de nossas fontes*) a de distinguir as regras e os procedimentos que nos permitam em alguma medida compreendê-la e utilizá-la. Se formos capazes, a subjetividade se revelará mais do que uma interferência; será a maior riqueza, a maior contribuição cognitiva que chega a nós das memórias e das fontes orais¹⁷.”

A experiência da produção de documentários e as discussões que esse gênero suscita sobre verdade, narrativa e objetividade são comuns à prática historiadora. Tendo como base comum a *memória* ambos se deparam com problemáticas semelhantes. Kracauer diz que não importa necessariamente “quais cenas um indivíduo recorda” pois:

“(…) elas querem dizer algo que se relaciona a ele sem precisar saber o que elas querem dizer¹⁸”.

Nos últimos vinte anos a oficina da história ampliou sua perspectiva transdisciplinar. Nesse movimento as fontes audiovisuais passaram a integrar o horizonte de pesquisa, demandando para isso estratégias que pudessem dar conta da natureza própria a esse material: palavras, sons e imagens. Assim, a história estreita seu contato com os estudos fílmicos, notadamente, no campo dos documentários.

Embora a denominação “documentário” denote objetividade, trata-se de um gênero híbrido onde vários olhares se cruzam: aquele do realizador, do depoente, do montador. Em suma, há uma profusão de escolhas que norteiam o fazer documental. Extrapolando conceitos ligados a “verdade” e ao estatuto de “objetividade” do documentário, não se trata de pensar no que ele “diz” o documentário mas sim, o que tais filmes podem nos trazer da mentalidade dos envolvidos. Sabemos, como afirmou Pollack, que:

“A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros¹⁹.”

¹⁶ RIOUX, J.P. *L'historien et les récits de vie*, p.30

¹⁷ PORTELLI, A. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 59-72.

¹⁸ KRACAUER, S. *O ornamento da Massa*, Cosacnaify, SP, 2009, P.67

¹⁹ POLLAK, M. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, vol. 5, numero 10, 1992, p. 200 -212

Documentários – embora a própria designação remeta à objetividade - trazem em si alta carga de subjetividade, o mesmo se aplicando aos textos históricos, como bem ressaltou Marc Bloch:

“(…) até mesmo nos testemunhos mais resolutamente voluntários aquilo que o texto nos diz já não constitui o objeto preferido de nossa atenção. As *Memoires* de Saint-Simon ou as vidas dos santos da alta Idade Média nos interessam não tanto por suas referências aos dados concretos, volta e meia inventados, mas pela luz que lançam sobre a mentalidade de quem escreveu esses textos²⁰.”

Documentário e história trazem questões concernentes ao “falso” e ao “verdadeiro”, noções que não devem ser contrapostas mas sim nuançadas.

REGISTRO VISUAL E FONTES ORAIS: A EXPERIÊNCIA DO LABHOI-UFF

As seguintes reflexões se desenvolveram no âmbito do Laboratório de História Oral e Imagem, para contextualizá-las é importante considerar a trajetória do LABHOI-UFF como grupo de pesquisa, para daí desenvolver algumas considerações sobre o uso do registro visual em entrevistas para a elaboração de uma escrita videográfica como resultado da pesquisa histórica.

1ª Parte:

O Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense foi criado em 1982, quando desenvolveu um projeto de pesquisa sobre História operária do Rio de Janeiro, sob a coordenação das Profas. Dras. Eulália Lobo e Ismênia de Lima Martins. Este projeto ensejou uma série de desdobramentos, entre os quais: a publicação de livros e artigos; a elaboração de dissertações de mestrado e teses de doutorado; a formação de recursos humanos para a pesquisa e o ensino, dentre outros enumerados, com minúcia, no projeto integrado encaminhado ao CNPq, no ano de 1995, razão pela qual não seremos repetitivos.

Desde então o LABHOI caracterizou suas atividades pelo trabalho de produção e análise de fontes orais e localização e análise de fontes visuais, privilegiando a temática da história da memória, integrada à perspectiva mais abrangente da história política e da história cultural. Em inícios dos anos 1980, a iniciativa do LABHOI pode ser caracterizada

²⁰ Bloch, M. Apud in. GINZBURG, C *O fio e os rastros*. Companhia das Letras, SP, 2007, p. 10

como pioneira na introdução de uma nova metodologia e na valorização do uso de fontes “não- tradicionais” (orais e visuais), pois de forma alguma estava disseminado e legitimado, como hoje, tais alternativas para o trabalho historiográfico. Contudo, por razões alheias à vontade de seus integrantes e vinculadas ao contexto maior da política nacional, o LABHOI teve suas atividades fortemente comprometidas em fins dos anos 1980 e inícios dos anos 1990, só retomando seus trabalhos de maneira mais efetiva no curso de 1994. Neste momento, uma série de circunstâncias colaborou para a reativação do Núcleo, dentre as quais e com destaque: 1) a renovação e ampliação do conjunto de professores dele participante e a reforma do currículo do Curso de História da UFF; 2) e um novo e sólido interesse, entre os historiadores do país, pelo uso de fontes orais e visuais, ancorado em cooperativo diálogo multidisciplinar.

Em 1995 o LABHOI seu primeiro projeto integrado de pesquisa, cujo principal objetivo era criar as bases efetivas para o funcionamento do núcleo como centro de documentação e pesquisa no âmbito do Departamento de História da UFF. Neste sentido, o apoio governamental através de bolsas de produtividade para professores, IC para alunos de graduação e pela participação em editais públicos para a captação de recursos a definiram as condições para o estabelecimento de infra-estrutura e pessoal suficientes para o desenvolvimento das pesquisas e para o processamento e socialização do material produzido.

Deste modo, o LABHOI tornou-se um lugar de referência para o uso das denominadas fontes de memória - escritas, orais e visuais e, dentro deste contexto metodológico, da discussão da problemática dos usos do passado e do espaço que as narrativas conformadas pela memória social e pela historiografia têm ocupado nas sociedades contemporâneas. Atualmente o LABHOI integra o Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, reunindo professores e pesquisadores de diferentes áreas e instituições. Convido a todos a visitarem a nossa página na web (www.historia.uff.br/labhoi).

Nesse segundo momento das minhas considerações, quero discutir os limites e possibilidades do registro em vídeo das entrevistas em história oral e apresentar a escrita videográfica do LABHOI como exemplo de algumas possibilidades do uso de imagens em movimento na escrita da história. Cabe aqui ressaltar que tais reflexões são tributárias, dos debates travados, tanto, no âmbito dos encontros da ABHO, em especial com o Professor Fernando Dumas, pesquisador da Fundação Casa de Oswaldo Cruz que vem desenvolvendo um trabalho sistemático com o uso de registro áudio-visual na pesquisa de dados históricos, quanto pela participação nos Seminários de Verão, na

Universidade da Califórnia Berkeley, auspiciados pelo Oral History Office da Bancroft Library, dirigido pelo Professor Richard Cándida Smith.

O debate pode ser sistematizado em torno de alguns pontos:

Em primeiro lugar há que se ponderar se o registro áudio-visual substitui o uso dos procedimentos tradicionais em história oral – registro oral, duplicação de fitas, digitalização e organização da base documental segundo protocolos de registro: ficha de identificação, ficha-sumário e transcrição.

Em segundo lugar definir quais as salvaguardas legais para a utilização da imagem produzida como registro: que tipo de documento de cessão de direito.

Em terceiro lugar estabelecer as formas de acesso e armazenamento do material produzido, pela mídia digital.

Em quarto lugar ponderar o impacto da profilmia no resultado da produção da fonte pelo recurso audio-visual.

Por fim, mas não menos importante, discutir as formas de inserção da fonte áudio-visual no texto histórico – tanto na forma de citar, como na forma de construir o intertexto.

Enfrentaremos cada um desses aspectos tomando como ponto de apoio a experiência concreta do LABHOI.

1. Sobre os protocolos consagrados na produção da fonte oral. Uma das discussões que reúne pesquisadores de todos os campos, nos encontros de História Oral, é justamente aquela relativa aos procedimentos técnicos e o uso novas tecnologias. A migração de suportes, o estudo sobre a longevidade dos materiais, as formas de acesso e de proteção da fonte, são temas que longe de terem uma resposta definitiva ainda causam muito debate. Nós, no LABHOI, pela natureza do nosso trabalho, em geral trabalhamos com turmas de graduação, ou ainda com equipes de bolsistas de graduação, no que pese a capacidade das novas gerações em lidarem muito bem com as novas tecnologias, optamos por uma solução de transição. Nosso protocolo padrão consiste em gravar a entrevista em fita K-7, podendo ser acompanhada de gravação digital, a seguir duplicamos a fita K-7, em outra fita da mesma natureza. Daí, digitalizamos o material num arquivo sonoro (MP3). Esse arquivo é utilizado para o tratamento da fonte oral: a ficha-sumário e a transcrição.

Não faz parte do protocolo padrão o registro visual em entrevistas, no entanto, mais recentemente com a ampliação das câmeras fotográficas digitais, de alta resolução visual e com a capacidade do registro de imagens em movimento, gradualmente as imagens invadiram as entrevistas. Não sem discussão e ressalvas.

Tais imagens ficam restritas ao arquivo do depoente sem ter o uso público habilitado, pois a carta de cessão que utilizamos limita-se ao uso do depoimento oral. Quando essas imagens passam a ser utilizadas em algum produto do LABHOI que será divulgado em público, uma nova autorização deve ser feita.

Assim, até hoje o registro de uma entrevista inteira em vídeo, só é feita para a elaboração de material didático. Nesse caso, filmamos a entrevista inteira, com a câmera fixa e o campo cobrindo todos os integrantes da situação. O registro audiovisual é utilizado nas aulas de história oral para se avaliar procedimentos, situações práticas, eventualidades, etc.

Portanto, nos procedimentos adotados pelo LABHOI o registro visual é secundário em relação ao registro sonoro, no que diz respeito às fontes orais, volto para tratar dessa ressalva mais adiante.

No entanto, esse posicionamento não implica numa rejeição ao registro audio-visual da entrevista, mas na avaliação de que esse recurso implica alguns desdobramentos associados aos demais pontos levantados.

2. Na produção de um registro áudio-visual os direitos de imagem devem ser respeitados. Assim, o documento de cessão do depoimento deve vir acompanhado das modalidades de seus possíveis usos. Fato que se complica com a manipulação de imagens pelos meios digitais. Além disso há que se considerar numa pesquisa que alguns podem querer ser filmados, outros não, como definir a normalização dos procedimentos? (O Caso do Incêndio do Circo e da dona Marlene)

3. Sendo fontes históricas serão habilitadas a consulta pública, como essa consulta será feita? Como o material será armazenado? Quais as exigências técnicas para tal armazenamento, levando em conta a dimensão do arquivo e a natureza da instituição de guarda? No caso específico do LABHOI, o uso público da fonte oral é habilitado mediante a uma avaliação do projeto de pesquisa e de seus propósitos (o exemplo do Circo e do programa da TV Globo).

4. A discussão sobre profilmia, ou ainda profílmico, vem sendo travada no âmbito da antropologia, principalmente no que diz respeito ao uso das imagens técnicas na pesquisa etnográfica. Tal noção do ponto de vista dos estudos fílmicos diz respeito aos elementos da encenação, tanto em estúdio como em ambientes naturais. Profílmico designa, portanto, o que se encontra diante da câmera no momento da filmagem, tenha sido disposto ali intencionalmente ou não.

A ampliação do uso da imagem técnica no cotidiano social foi um fenômeno decisivo para a produção das identidades privadas e públicas no século XX. Por um lado massificação da fotografia, agenciada pelo slogan da KODAK, *you press the button and we do the rest*, permitiu a cada família a produção da sua auto-imagem, por outro, a utilização da fotografia como narrativa de acontecimentos através da imprensa, colocaram os sujeitos sociais em evidência visual.

O cinema também redefiniu as formas de visualização dos corpos em movimento, traduzindo em imagens a dinâmica social. Ver e ser visto passou a ser um princípio de reconhecimento e distinção social.

A massificação dos meios e mediações culturais é amplificada pela interatividade que a cultura da mídia foi gradualmente incorporando nos últimos 30 anos. Através das câmeras espalhadas pela cidade cada cidadão pode ser objeto de uma filmagem: uma “pegadinha”; uma reportagem social para o jornal da tarde, uma ponta na novela das oito, ser escolhido para o BBB, ser filmado na ponte Rio-Niterói, ou na tela da segurança do elevador, entre inúmeras possibilidades de ser filmado, até mesmo pelo telefone.

A impressão de estar na tela, ao contrário de criar uma consciência da expressão visual de cada um, acaba por decalcar o sujeito no seu simulacro visual. A condição de estar sendo filmado evidencia a profilmia, e, portanto, a condição de encenação da ação do sujeito diante de uma câmera. A sociedade do espetáculo naturaliza a imagem incorporando nos resultados seus meios de produção.

Esse fenômeno deve ser considerado como um elemento adicional na situação da entrevista de história oral, problematizando a forma como o registro visual será utilizado na pesquisa. Isso remete ao último elemento dessa reflexão.

5. O uso do registro visual fílmico pelo LABHOI integra hoje o que em nossas discussões denominamos de “a escrita videográfica do LABHOI”. Além da situação acima exposta, de filmar uma entrevista para fins didáticos, viemos ao longo dos últimos sete anos na elaboração de diferentes modalidades de produtos em vídeo que podem ser diferenciado em 4 tipos:

❖ Escrita direta e interativa – a filmagem possui um roteiro estabelecido a partir de uma pesquisa acadêmica que não se baseou em fontes orais. O roteiro é feito com base na pesquisa histórica trazendo para a atualidade, aspectos dessa pesquisa que ainda encontram-se como vestígios do passado. É o caso do trabalho da Prof^a Mariza Soares, “Devotos da Cor”, baseado na sua obra publicada com o mesmo título. Nesse trabalho, a câmera na mão acompanha o burburinho do centro da cidade indo à busca das

irmandades religiosas remanescentes da escravidão. Resignifica o passado no presente, entrevistando devotos e suas práticas religiosas atuais.

❖ Escrita intertextual – nessa modalidade o roteiro se baseia na estrutura da entrevista, organizada segundo o problema levantado pela pesquisa. A narrativa é composta por falas coordenadas retiradas de várias entrevistas, a essa polifonia são associadas imagens fixas filmadas para ganhar movimento. Cada seqüência fílmica é composta por um conjunto de falas associadas a um conjunto de imagens que são apresentadas em movimento, garantindo o efeito fílmico. É o caso do vídeo sobre o Incêndio do Circo de Niterói e do Quebra-Quebra das barcas de Niterói, projetos coordenados pelo Prof Paulo Knauss e por mim.

❖ Escrita Intertextual Ampliada – utiliza-se dos recursos do documentário cinematográfico interpolando imagens fixas filmadas, cenas filmadas em eventos ao vivo, cenas de entrevistas filmadas. Compõe a narrativa videográfica, a música incidental, a trilha sonora, a leitura de depoimentos e a fala dos entrevistados. Nessa modalidade se insere o trabalho coordenado pela Profª Hebe Mattos, “Memórias do Cativo”.

❖ Escrita Vídeo-clip – sob inspiração da cultura dos vídeo-clips, foi desenvolvida por duas bolsistas do LABHOI: Ana Paula da Rocha Serrano e Suely Andrade. Nesse caso específico, uma música da época do “quebra-quebra das barcas de Niterói”, serviu de base para a composição de um texto breve de cerca de nove minutos, no qual as imagens fotográficas, dinamizadas por efeitos virtuais, são associadas ao ritmo da música e intercaladas com depoimentos sobre o acontecimento.

Em todos os casos o que distingue a forma de escrita videográfica são: a forma de inserção do registro oral, o tempo da narrativa fílmica associado ao problema histórico tratado (processo, acontecimento, rememoração, etc), e por fim, a trama de palavras e imagens na construção do texto historiográfico.

Tais modalidades implicam na definição, já no projeto de pesquisa, dos produtos a serem concebidos, com a finalidade de garantir o bom resultado dos trabalhos e sua utilização para fins acadêmicos, principalmente de divulgação científica.