

Banco de dados audiovisual como ferramenta para construção narrativa e divulgação midiática de pesquisa científica em tempos de isolamento social

Audiovisual database as a tool for narrative building and diffusing scientific research in times of social isolation

GUILHERME BENTO DE FARIA LIMA¹

BRUNO MONTEIRO BALBONI²

ALESSANDRA SILVA BATISTA³

RESUMO

O isolamento social durante a pandemia de COVID-19 modificou a forma de se realizar diversas atividades profissionais e com a produção de conteúdo midiático não foi diferente. Para se produzir um vídeo de divulgação científica foi adotada a estratégia do uso de conteúdo proveniente de banco de dados audiovisuais. No entanto, foi imprescindível a tomada de imagens próprias para trazer o espectador mais próximo do interlocutor, utilizando-se o ambiente virtual para um rápido treinamento à distância. Tanto a adoção do banco de dados quanto as

vídeo chamadas se mostraram ferramentas eficientes para a elaboração de conteúdo de divulgação científica, uma área onde o desinteresse dos cientistas resulta em uma incredibilidade dos mesmos perante a sociedade. A formação de parceria entre cientista e profissionais da comunicação deve ser considerada para a solução deste problema, já que, cientistas não detêm expertise técnica exigida para divulgar sua própria pesquisa em mídias não acadêmicas.

PALAVRAS-CHAVE: Banco de dados audiovisual; Construção narrativa; Montagem; Divulgação Científica; Isolamento social

ABSTRACT:

The social isolation during the COVID-19 pandemic has changed the way people realize many professional activities, and the production of mediatic content is not an exception. To produce a scientific diffusion video we adopted a strategy of using content from an audiovisual database. Nevertheless, it was necessary to take our own videos to bring the viewers closer to the interlocutor, using the virtual environment for a fast distance training. Both the adoption of the database and the video calls were efficient tools for the production of scientific diffusion content, an area in which the scientists' lack of interest results in their low credibility before society. A partnership between scientists and communication professionals should be considered for solving this problem as scientists do not have the required technical expertise to spread their own researches in non-academic media.

KEYWORDS: Audiovisual database; Narrative building; Montage; Social isolation; Scientific diffusion.

INTRODUÇÃO

A pandemia mundial de Covid-19, que chegou oficialmente no Brasil em março de 2020⁴, trouxe consigo, além de um número crescente de mortes, inúmeras incertezas em todas as áreas de atuação. O isolamento social, imposto como medida de saúde pública e prevenção, impactou diferentes fluxos de trabalho. Os processos de adaptação, especificamente na área educacional, seguem como grandes desafios, tanto para docentes, quanto discentes. Muitas ferramentas estão sendo testadas e diferentes metodologias ex-

perimentadas. De modo geral, não havia treinamento prévio para as novas lógicas organizacionais implementadas nas instituições de ensino do país, sejam públicas ou privadas.

Com isso, não são poucos os relatos de aumento de ansiedade, angústia e problemas psicológicos por parte de professores e alunos. Além disso, muitos sequer possuíam infraestrutura adequada que pudessem atender protocolos mínimos de interação mediada pela tecnologia. Uma busca rápida na internet, como por exemplo no YouTube⁵, possibilita encontrar vídeos nos quais são compartilhadas compilações de situações “inusitadas” de ensino e trabalho remoto. Momentos corriqueiros que são ridicularizados expõem uma série de fragilidades e vulnerabilidades e sublinham a falta de empatia tão comum em nosso momento contemporâneo.

Concomitantemente, acirrados debates sobre o capitalismo de vigilância (ZUBOFF, 2018) emergem sem a ressonância adequada, em virtude de uma suposta obrigatoriedade de adequação ao “novo normal”. A transformação obrigatória de espaços privados em ambientes virtualmente compartilhados através de câmeras escancara o controle coletivo ao qual todos nós concordamos, sem o tempo necessário para leitura e concordância com os “termos e condições”. As exigências econômicas, mais uma vez, parecem sobrepor e solapar a condição humana e o encaminhamento de propostas coletivas que atendam demandas e necessidades heterogêneas. Os tempos das responsabilidades e atividades públicas e privadas são sobrepostos, as dinâmicas do capitalismo tardio e da aniquilação do sono expostas por Jonathan Crary (2014) parecem estar amplificadas, pois mesmo os intervalos estão colonizados.

Dentro da conjuntura imposta pela pandemia, diferentes alternativas poderiam ter sido adotadas. Entretanto, converter residências em espaços de confinamento e obrigar que professores/educadores tenham suas práticas de trabalho transmutadas em “mecanismos monolíticos de lucratividade” é perverso, mas totalmente compatível com paradigmas neoliberais globalistas.

Qual seria a alternativa, então? A proposta que será apresentada adiante não se pretende universal e absoluta, mas como um caminho possível norteado pela crença no diálogo, na solidariedade, na partilha colaborativa de ideias e na vinculação. Sob o ponto de vista técnico, o trabalho tem como ponto de encontro e interseção a Produção Audiovisual como ferramenta para construção narrativa

orientada pela escavação de banco de dados audiovisual e experimentações de arranjos a partir da montagem.

AMIZADE, AFETO E EMPATIA

O início deste trabalho se deu através de uma conversa entre amigos. Uma amizade forjada e cultivada desde o berçário. Na imagem de arquivo, na fotografia do passado é possível observar em traços de sua materialidade (esmaecimento das cores, manchas, bordas amareladas e arredondadas, etc.) aspectos que evocam a nostalgia de um tempo no qual a interação social no parquinho solidificava a vinculação e nutria o afeto – as expressões faciais são indícios.



Imagem1: Fotografia dos autores

Após quase quarenta anos de relação e compreensão de rumos profissionais distintos surge a oportunidade do desenvolvimento e da criação de uma produção audiovisual transdisciplinar colaborativa. Apesar da atuação em campos diferentes (Comunicação Social – Publicidade e Ciências Florestais), o envolvimento com a pesquisa acadêmica e com a educação universitária pública de qualidade são aspectos compartilhados.

A partir do edital Prêmio Vídeo Pós-Graduação USP⁶ surge a oportunidade de abraçar o desafio de elaboração de uma construção narrativa que pudesse representar a pesquisa científica, em desenvolvimento, como parte do processo de Doutorado em Recursos Florestais pela ESALQ/USP. Neste sentido, como desenvolver a veiculação midiática de um conteúdo específico relacionado com técnicas de processamen-

to do eucalipto com o desafio adicional de uma quarentena sem precedentes na história contemporânea?

Partindo dos pressupostos impostos pelo isolamento social, iniciou-se uma série de diálogos através de ferramentas de vídeo conferência para alinhamento de proposta estética representativa. A primeira etapa consistiu em diferentes explicações de aspectos técnicos sobre madeira, suas peculiaridades e possíveis técnicas e metodologias de processamentos do material. Ou seja, um exercício de escuta atenta diante da pesquisa do outro e um esforço mútuo de linguagem para produção de sentido e compreensão. Logo em seguida, ainda como parte do processo de aproximação do tema, houve o compartilhamento de material de arquivo pessoal (fotografias e vídeos) produzido como registro da pesquisa, mas sem grandes preocupações com formatos ou aspectos específicos da Produção Audiovisual (enquadramento, resolução, cor, estabilidade, etc). Adicionalmente foi elaborado um resumo do projeto de pesquisa adotando-se uma linguagem não técnica visando, primeiramente, abordar os objetivos e as contribuições do estudo em detrimento dos detalhes técnico-científicos.

Ora, tendo em vista experiências prévias, tanto acadêmicas, quanto profissionais em relação às imagens de arquivo e aos bancos de dados audiovisuais, foi apresentada a sugestão de exploração/escavação de uma ferramenta específica; Artgrid⁷. Este recente banco de dados audiovisual se difere de outros concorrentes, em nosso entendimento, por três aspectos principais: a. o material disponibilizado é resultado do trabalho de profissionais da indústria cinematográfica e audiovisual; b. o conteúdo disponibilizado é apresentado de maneira ampliada, ou seja uma mesma ação é ofertada em diferentes ângulos e isso facilita bastante o processo de construção narrativa; c. o preço cobrado para licenciamento do material é, possivelmente, o mais acessível do mercado, sendo necessário pagar o valor de uma assinatura anual para liberação de até 100 vídeos diários por tempo ilimitado de veiculação.

A sugestão de utilização de material de banco de dados audiovisual passou por negociação e pesquisa de possibilidades. Havia o entendimento acerca da impossibilidade de captação de imagens em virtude de todas as limitações impostas pela pandemia. Entretanto, ao mesmo tempo, havia receio de que o conteúdo audiovisual disponível online não seria suficiente para representar detalhes específicos da pesquisa acadêmica em questão. Em virtude do vínculo afetivo,

houve muita confiança compartilhada. Assim, iniciou-se a pesquisa de referências audiovisuais e conteúdo que iria compor o vídeo de duração de três minutos exigido pelo edital.

BANCO DE DADOS AUDIOVISUAL - ARTGRID

“A internet não é um arquivo, mas uma coleção.” (ERNST, 2013; p. 138, tradução nossa).⁸ Cabe, todavia, ponderar que o conteúdo audiovisual disponibilizado pela Artgrid, antes de ser disponibilizado no ambiente virtual (diferente do que acontece em outros repositórios da internet com participação ativa e orgânica de diferentes tipos de usuários/agentes) e fazer parte da grande “coleção” da internet, passa por curadoria, avaliações de dados de visualizações de conteúdo imagético, bem como por processos editoriais e legais para, justamente, garantir o licenciamento e a veiculação de conteúdo comercialmente relevante e lucrativo. Em seu website a empresa afirma que: “nos concentramos nos filmmakers e na criação de oportunidades no mundo dinâmico da produção cinematográfica contemporânea.”⁹ Em comparação com outros bancos de dados audiovisuais a empresa busca diferenciar-se através de um posicionamento de marca alinhado com perspectiva artística, com a premissa de criação de conteúdo por filmmakers para filmmakers, afirma ter como objetivo: “fornecer total liberdade criativa para cineastas, criadores de conteúdo, YouTubers e qualquer outra pessoa que esteja envolvida na produção de vídeos e filmes.”¹⁰

Neste sentido, a empresa, criada no final de 2019, parece ter entrado no mercado alinhada com demandas ainda mais compatíveis com este momento de isolamento social e busca por alternativas de ferramentas para construção de sentido e narrativas midiáticas. Todavia, ao acessar a área de “Política de Privacidade”¹¹ da empresa ficam evidentes que os protocolos de vigilância e controle (coleta de dados, utilização de cookies, etc.) adotados são semelhantes ao de empresas concorrentes presentes no mercado a mais tempo e que sofrem críticas contundentes em decorrência de tais procedimentos.

O conteúdo audiovisual disponibilizado tem (i)materialidade própria do digital. Afinal, são dados armazenados que têm o potencial de consulta de forma instantânea. Não são, todavia, cópias físicas, mas arquivos digitalizados – na verdade uma sequência numérica de dados que podem ser interpretados pelo sistema operacional do computador. A

máquina não efetua distinção entre os arquivos, são todos dados, algoritmos armazenados no disco rígido.

As tecnologias populares de acesso à mídia dos séculos XIX e XX, como lanternas mágicas, projetores de filmes, microfones, Moviola e Steenbeck, gravadores, fitas de gravação de áudio e vídeo, VCR foram projetadas para acessar um único item de mídia por vez em uma faixa limitada de velocidades. Isso estava de acordo com a organização da distribuição de mídia: lojas de discos e de vídeo, bibliotecas, televisão e rádio só disponibilizariam alguns itens de cada vez. Por exemplo, você não podia assistir mais do que alguns canais de TV ao mesmo tempo ou pegar emprestado mais do que alguns vídeos de uma biblioteca. (MANOVICH, 2011; p. 3, tradução nossa).¹²

Houve mudança estrutural nas tecnologias – incluindo parâmetros de visibilidade e espetatorialidade – que impactaram de forma significativa metodologias de armazenamento e acesso ao conteúdo audiovisual. Em tempos de isolamento social o consumo de conteúdo audiovisual e o tráfego de vídeo pela internet tiveram aumentos expressivos¹³ e a possibilidade de utilização de um banco de dados audiovisual para elaboração de um vídeo apresentando uma pesquisa científica parece ser uma estratégia adequada.

Entretanto, para desenvolver aproximação e análise mais detalhada do material audiovisual disponibilizado pela Artgrid parece ser necessário, como proposto por Wolfgang Ernst (2013), o desenvolvimento da arqueologia – como no sentido preconizado por Foucault – das mídias digitais. É necessário, assim, buscar por particularidades do digital, pelos princípios que impulsionam a computação, mais do que por informações técnicas acerca do primeiro computador da história. “Preciso saber se a máquina funciona e o que ela pode produzir.” (FOUCAULT, 2009; p. 154). Neste caso, aproximar-se da Artgrid e buscar entender como seu conteúdo audiovisual é disponibilizado, de que maneira se dá a busca em seu catálogo, como palavras-chaves são organizadas, quais conteúdos são disponibilizados e de que maneira são arranjados, etc. Enfim, procedimentos formais de pesquisa de conteúdo que impactam

na construção narrativa e em propostas de experimentações e montagem.

Portanto, desenvolver um trabalho de olhar imagens a partir da lógica arqueológica; “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (DIDI-HUBERMAN, 2017; p. 41). Aplicar, assim, o trabalho arqueológico proposto por Ernst, alicerçado no pensamento de Foucault e Derrida, em diálogo com uma escavação e recordação preconizada por Walter Benjamin e aplicada, tanto por Didi-Huberman, quanto por Catherine Russel, através de sua arquivologia.

As novas tecnologias também transformaram o status de arquivos de instituições fechadas para acesso aberto, com implicações significativas para a estética e a política das práticas de arquivamento. A arquivologia é um método crítico derivado da teoria cultural de Walter Benjamin, que fornece ferramentas valiosas para entender as implicações da prática de remixagem, reciclagem e reconfiguração do banco de imagens. (RUSSELL, 2018; p. 11, tradução nossa).¹⁴

É fundamental, assim, levar em consideração a virada tecnológica apontada por Russell e pensar as transformações que ampliam o acesso e promovem alterações significativas nas práticas do arquivo, pois a mudança institucional de maior abertura altera fronteiras e limites de classificação. As práticas de remix, bem como propostas de reciclagem e reconfiguração ganharam relevância e parecem nortear modelos de negócio como a Artgrid.

De acordo com tal perspectiva, compreender características próprias do digital, como suas multiplicidades e a possibilidade de construções coletivas a partir de uma perspectiva de memória global, permite enxergar o arquivo como uma fonte da própria existência.

Sendo assim, como uma etapa arqueológica do trabalho, é necessário estabelecer distinções, especificidades e interconexões entre as categorias: coleção, arquivo e banco de dados. Muitas vezes, estas terminologias não são tão claras e evidentes, mais que isso, por vezes, as fronteiras entre elas são porosas e parecem existir áreas de interseção. Logo, na perspectiva de Trond Lundemo;

O arquivo não é um lugar para o armazenamento do passado: pelo contrário, ele é baseado na seleção do que incluir no armazenamento de arquivos e o que excluir.

Seleção é o princípio constitutivo do arquivo e, regulando o que deve ser entendido como passado e, conseqüentemente, decidindo o futuro, o arquivo é o local de decisões políticas. (2014; p. 17, tradução nossa).¹⁵

Em princípio, a afirmação do autor sueco pode até parecer estranha. Afinal, como é possível pensar o arquivo como um não lugar de armazenamento do passado? Vestígios do passado não permanecem inscritos no arquivo? De fato, há rastros e resquícios do passado que permanecem como pistas a serem articuladas. Por outro lado, justamente pela lógica de seleção apontada por Lundemo, as lacunas e ausências evidenciam o que foi excluído. Tal desaparecimento aponta para decisões políticas das instituições. Esta comparação entre o que sobrevive e o que desaparece permite compreender critérios de armazenamento e linhas editoriais de representação através de conteúdo audiovisual. Logo, posicionamentos políticos em relação ao que permanecerá como informação. Decisões que norteiam a maneira de contar uma determinada história e, ainda, critérios de seleção sobre o que permanecerá como memória para futuras gerações.

Em relação à Artgrid, por exemplo, é importante considerar a linha editorial da empresa, critérios artísticos e mercadológicos orientados pelo compartilhamento de ideias e representações que são parâmetros constitutivos da companhia. Se, por exemplo, for constatado quantitativamente que o conteúdo disponibilizado por um determinado realizador teve um maior número de acessos e download, é possível que em buscas futuras sejam apresentados arranjos nos quais tal material tenha destaque, maior visibilidade e, conseqüentemente, maior probabilidade de ser comercializado. Tal metodologia, baseada em pesquisa e, especialmente, em dados armazenados a partir do acesso ao conteúdo disponibilizado possibilita compreender melhor as demandas por conteúdo audiovisual e, também, direcionar o trabalho desenvolvido pelos produtores de conteúdo. Assim, uma estratégia que proporciona visibilidade para um determinado tipo de conteúdo que, simultaneamente, apaga outras tantas alternativas audiovisuais. Neste sentido, a big data coletada pela empresa produz informações que funcionam como parâmetro para tomada de decisões que orientam a produção e a disponibilização de determinado conteúdo audiovisual. Além disso, no caso específico da Artgrid, tal

lógica de mercado legitima ou desqualifica o trabalho audiovisual dos produtores de conteúdo.

O termo arquivo é frequentemente assumido para cobrir todas as atividades de armazenamento. “No entanto, os arquivos não são”, segundo Spieker, “coleções, e suas especificidades arqueológicas da mídia e estratégias reprodutivas (mnemônicas) precisam ser cuidadosamente avaliadas”. O que, então, é um arquivo? Um arquivo não é uma quantidade arbitrária, não apenas qualquer coleção de coisas pode ser um arquivo. O regime de arquivamento da memória não é uma escolha idiossincrática, mas uma operação governada por regras, administrativamente programada, de inclusões e exclusões que podem ser reformuladas ciberneticamente ou mesmo digitalmente. (ERNST, 2013, p. 129, tradução nossa).¹⁶

Como apresentado anteriormente, Ernst afirma que a internet é uma coleção, pois apresenta enorme capacidade de armazenamento e conservação de dados. O autor ainda sugere que o regime de memória da coleção é marcado por escolhas idiossincráticas. Em outras palavras, não existem critérios, parâmetros ou regulamentos que norteiam a seleção do que será mantido ou desconsiderado. Na verdade, as decisões são pessoais e sem preceitos de padronização compartilhados, logo dificultando possíveis concatenações de múltiplas coleções. Todo usuário, em princípio, é capaz de postar e compartilhar qualquer tipo de conteúdo na internet. Lundemo corrobora esta perspectiva;

No arquivo como uma instituição administrativa, as leis e regulamentos prescrevem o que incluir e o que descartar. Esse é o fator que define o arquivo, em oposição à coleção, onde esses critérios formais estão frequentemente faltando. (2014; p. 18, tradução nossa).¹⁷

Logo, é importante sublinhar a ausência de metodologias formais de armazenamento como um dos aspectos que caracteriza uma coleção. Preferências pessoais, escolhas particulares e individuais, geralmente, direcionam as triagens de uma coleção. “Uma coleção é uma iniciativa privada ou de uma organização para coletar objetos e documentos que não estão legalmente vinculados pelas autoridades. Isto contrasta com o arquivo, onde a seleção é sempre formalmente regulada.” (LUNDEMO, 2014; p. 22, tradução nossa)¹⁸. Ora, a Artgrid é um repositório de conteúdo audiovisual que pode ser acessado online,

logo, faz parte da internet. Todavia, estabelece critérios e parâmetros administrativos acerca do tipo de conteúdo que estará disponível para ser licenciado, não está aberta para participação de todos como o YouTube, pois existem parâmetros editoriais e curatoriais, mesmo para aqueles que desejam ser colaboradores¹⁹. Parâmetros que podem, inclusive, passar por transformações ao decorrer do tempo em virtude de novas demandas estéticas ou avanços tecnológicos, por exemplo. Além disso, obedece às leis e normas de licenciamento de conteúdo audiovisual que podem variar dependendo do país/localidade e, ainda, estabelece regras internas acerca do que deve ser armazenado e do que sequer é disponibilizado como conteúdo. Neste sentido, de que maneira poderia a Artgrid ser classificada? Seria uma coleção virtual pautada essencialmente por critérios artísticos? Ou seria melhor categorizá-la como um arquivo digital com amplo acesso e simplificação do processo burocrático de licenciamento de conteúdo audiovisual?

(...) esses usos metafóricos do conceito de arquivo não podem simplesmente ser ignorados, porque eles testemunham uma mudança na maneira como se entende arquivos e armazenamento em um momento de ruptura tecnológica do analógico para o digital. (...). Além disso, como nem todas as seleções são prescritas por legisladores e arquivistas, mas também são determinadas por técnicas de arquivamento, as seleções também condicionam o que é coletado e armazenado em “coleções”. (LUNDEMO, 2014; p. 22, tradução nossa).²⁰

A perspectiva apresentada por Trond Lundemo parece elucidar as dificuldades de traçar limites entre arquivo e coleção, bem como para sobreposições entre os dois conceitos. A diferenciação proposta pelo autor sueco diz respeito a dois períodos distintos do arquivo. Cabe sublinhar, entretanto, que Lundemo opta por não trabalhar com a época dos arquivos textuais. Ou seja, escolhe investigar duas propostas particulares de armazenamento de conteúdo, uma imbricada pelo conteúdo audiovisual e outra pela seleção digital. A primeira época o autor denomina de intermediário (intermedial archive) e a situa no final do século XIX a partir do surgimento de tecnologias como; gramofone, fotografia e filme. Alicerçado no pensamento do autor alemão Friedrich

Kittler, Lundemo aponta este período como um momento de ruptura na lógica do arquivo, uma vez que “a constelação de mídia cria lacunas e contradições entre imagens, sons e textos.” (LUNDEMO, 2014; p. 19, tradução nossa).²¹ O segundo período destacado pelo autor visa pensar as atuais tecnologias digitais de armazenamento e o processo de digitalização como uma transcodificação do material original em algoritmos que possibilitam acesso apenas aos “efeitos de superfície” disponibilizados na tela do computador. “Os algoritmos do software de computador decidem como se pode usar o arquivo digital, mas são inacessíveis ao usuário.” (LUNDEMO, 2014; p. 19, tradução nossa).²² Assim, Lundemo propõe refletir sobre o processo de seleção unificado viabilizado pela indexação do banco de dados.

ESTRUTURAS FORMAIS E COMPARTILHAMENTO DE RESULTADOS DA PESQUISA ACADÊMICA

Como propagar o conhecimento científico produzido no país? Como proporcionar à sociedade acesso à ciência? São perguntas de difícil resolução, uma vez que, cabe ao cientista mentor do projeto, geralmente um pesquisador experiente e de idade mais avançada, a tarefa de divulgar os resultados de suas pesquisas, repassando assim todo o conhecimento adquirido. Divulgar os dados obtidos para a comunidade acadêmica, especialmente de sua área de conhecimento, já faz parte do processo e é uma das formas de avaliação de um pesquisador, mas como divulgar anos de pesquisa de forma simplificada para o público leigo?

Um país que não valoriza a pesquisa científica e que desconhece de fato o seu significado, importância e papel na sociedade, nunca entenderá que a ciência é um fator importante de evolução de uma sociedade. A divulgação científica é um dos métodos de transmissão de conhecimento adquirido, e que poderá ter o maior alcance dentro de uma sociedade, quanto maior for sua divulgação. Atualmente, a forma mais praticada de divulgação das pesquisas é através da publicação de artigos científicos em periódicos, porém, voltada para um público bastante específico. Com isso, a pesquisa científica no Brasil, muitas vezes estruturalmente hermética, apresenta-se cada vez mais distante da população, por não estarem familiarizadas com a linguagem empregada, e por não conhecerem ou não entenderem a importância de se fazer ciência.

Em contrapartida, é importante salientar que existem vários meios e métodos de divulgação científica, todos com o único objetivo de repassar conhecimento. Mas, para que se tenha um maior alcance, os pesquisadores precisam se adequar a variados meios de divulgação e que possuam linguagem de mais fácil compreensão. Cada vez mais há um distanciamento entre comunidade acadêmica e a população, por se acreditar que a ciência produzida no país pertence apenas a uma parcela da população, aliado ao pré-conceito fortemente enraizado na sociedade de que pesquisadores são apenas meros estudantes. Quebrar esta barreira não será uma tarefa fácil, mas para isso, é necessário criar uma cultura científica, onde ambos os lados estejam dispostos a ouvir e dialogar.

Divulgar a ciência produzida no país tornou-se cada vez mais importante, principalmente, para mostrar à sociedade que existe um retorno dos recursos investidos. As pesquisas desenvolvidas são divulgadas por meio de periódicos científicos, onde basicamente, são artigos escritos por cientistas para cientistas, utilizando-se uma linguagem formal, com a estrutura textual pré-estabelecida para apresentação da problemática abordada, metodologia empregada, resultados alcançados e conclusão.

Mas e o público leigo? Criamos um sistema de divulgação de difícil acesso e compreensão, com textos que utilizam linguagem restrita ao público acadêmico, gerando muitos resultados, porém, poucos realmente são repassados para a sociedade em geral. As pesquisas não devem ser concluídas no ato de se gerar um texto científico, que será publicado em periódicos. A conclusão real só deve acontecer com a transmissão de conhecimento de maneira adequada e que atinja um maior público, que seja informativa, didática e com linguagem clara, objetiva e de caráter expositivo, feita para qualquer pessoa compreender.

Nesse sentido, é necessário disseminar o aprendizado, estimular o pensamento e dar ao público acesso à informação, mostrando através de resultados para onde está indo toda contribuição arrecadada através de impostos, que hoje é a principal verba para custear pesquisas no país. É necessário, assim, pensarmos e propormos novas epistemologias para o compartilhamento dos resultados das pesquisas acadêmicas. Porém, não devemos utilizar o processo de divulgação científica apenas para justificar os investimentos realizados, divulgar a ciência é um papel social para melhorar a qualidade de vida de todos. Portanto, é de fundamental importância que população entenda como funciona a pesquisa científica. Para isso,

os pesquisadores precisam aprender a dialogar com a sociedade, mostrar as pesquisas desenvolvidas no país, que tem como objetivo maior resolver problemáticas relacionadas diretamente ou indiretamente com o dia a dia da população, sendo esse o real papel da ciência seja ela básica ou aplicada.

Na academia, há pouco ou nenhum treinamento para a divulgação científica não orientada para seus pares de mesma área de atuação. No Brasil, apenas 23% da população diz acreditar muito em seus cientistas para fazerem o que é correto (Pew Research Center, 2020)²³, e certamente esta é uma consequência da baixa qualidade da divulgação científica no país.

Os acadêmicos possuem um grande preciosismo acerca dos detalhes envolvendo suas próprias pesquisas, os fazendo exigir uma fidelidade extremamente difícil de ser retratada por um recurso midiático, especialmente em um vídeo produzido durante a pandemia e à distância dos profissionais audiovisuais. Esta necessidade de alta fidelidade na apresentação visual do projeto muitas vezes compromete a divulgação científica por não existir imagem adequada.

Desta forma, optou-se por uma perspectiva semiótica para elaboração do discurso narrativo da apresentação da pesquisa. Entende-se por semiótica o estudo dos signos, ou melhor dizendo, estudo da ação dos signos, ou semiose. (PEREZ, 2017, p.150). A partir da perspectiva semiótica pierciana cabe ressaltar que o objeto de um signo não é, obrigatoriamente, algo concreto e/ou singular, “pode ser um conjunto ou coleção de coisas, um evento ou ocorrência, ou ele pode ser de natureza de uma ‘ideia’ ou ‘abstração’ ou algo ‘universal’” (SANTAELLA, 1995, p. 26). Foi justamente através da intrincada trama de relações de significação/representação, objetivação e interpretação que o vídeo (resultado final deste processo colaborativo) foi gradativamente sendo composto.

A união de profissionais de áreas distintas é imprescindível para a evolução da ciência, mas também para sua divulgação. No presente relato, é apresentada uma parceria multidisciplinar que logrou construir um produto de divulgação científica que se utiliza de linguagem oportuna para dialogar com a comunidade não-acadêmica. Esta experiência deve servir como encorajamento para iniciativas similares no futuro, onde cientistas e profissionais da área de comunicação se unem para gerar um conteúdo midiático voltado para a sociedade,

que via agências de fomentos do governo, é o maior financiador de pesquisas no Brasil (DUDZIAK, E.A., 2018)²⁴.

PROCESSO DE MONTAGEM / EXPERIMENTAÇÕES COMPARTILHADAS ONLINE

A primeira etapa consistiu na elaboração de um texto simples que pudesse nortear a pesquisa de conteúdo audiovisual. Alguns termos-chaves em inglês foram compartilhados como estratégia para a escavação das imagens. Concomitantemente, foi gravada uma narração através de smartphone. Tal arquivo foi compartilhado via WhatsApp e convertido para o formato (.wav) compatível com a ferramenta de edição não-linear. Esta ordem cronológica de produção foi necessária para otimização do tempo e elaboração do trabalho em um período de, aproximadamente, um mês.

O início do planejamento e montagem do conteúdo se deparou com algumas barreiras, como a completa inexperiência do doutorando na produção de vídeos e a distância entre os autores, que adicionados ao distanciamento social exigiram a adoção de uma metodologia diferenciada: o uso de conteúdo proveniente de bancos de dados audiovisual (Artgrid). Por este motivo, foi considerado extremamente importante haver uma imagem do autor do projeto, trazendo o espectador para mais próximo do interlocutor.

Realizar uma gravação com experiência nula constituiu em mais um desafio da construção do vídeo. Uma reunião entre os autores para uma breve explanação de como deve ser feita a filmagem, abordando inúmeros tópicos, como iluminação, escolha do cenário, qualidade de som, técnicas de sincronização entre imagem e som, postura, figurino, entre outros, foi realizada e se mostrou bastante eficiente. Outro fator de importância para esta etapa foi a participação em uma palestra online com um profissional de audiovisual da Universidade de São Paulo, Fabiano Pereira, da Divisão de Comunicação da ESALQ/USP, por parte do Programa de Pós-Graduação em Recursos Florestais. A experiência de anos em grandes redes de televisão foi repassada aos pós-graduandos de forma muito didática e foi de extrema valia na preparação para a tomada das imagens, como por exemplo, a sugestão de gravar o áudio pelo microfone do celular, passando o cabo pelos botões de uma camisa polo. Não só a qualidade do áudio ficou excelente, mas o microfone não é visível na imagem.

Outra problemática foi como realizar a captação de imagem com qualidade suficiente para um vídeo que estaria concorrendo a um prêmio bastante disputado e que todo ano conta com ótimas produções²⁵. Tanto os equipamentos quanto profissionais qualificados para sua utilização estavam inacessíveis, e a saída encontrada foi contar com o auxílio de um fotógrafo amador. O mesmo nunca havia feito vídeos, mas contava com certa experiência relacionada à angulação e iluminação de imagem e também possuía câmera fotográfica que fazia tomada de vídeos em fullHD e tripé. Diversas tentativas de filmagem foram feitas em áreas abertas de forma que a equipe mantivesse a distância a outras pessoas e entre si, já que, o elemento filmado necessitava remover a máscara para a captação da imagem e som. O maior entrave na gravação do vídeo foi exatamente neste ponto: como conseguir um local/cenário com fundo compatível, iluminação adequada, e ainda por cima sem pessoas aparecendo no fundo do enquadramento? Inúmeras tentativas foram feitas em praças públicas, no Jardim Botânico de São Paulo e no Parque Ibirapuera. A imagem final foi obtida no último lugar relatado, mas só após reunião entre os autores para chegar à conclusão que a iluminação só ficaria satisfatória se a tomada fosse realizada às 07:00h.

Postura e movimentação são outras variáveis que passam despercebidas no planejamento de um vídeo por um leigo no assunto. Inúmeros testes foram realizados com diferentes posições das mãos e níveis de gesticulação. Optou-se por uma abordagem mais sóbria, adotando uma posição mais estática visando maior formalidade. O figurino foi ponto de fácil decisão, já que, os alunos do Programa de Pós-Graduação possuem um uniforme (camiseta polo) com o logo e numa cor que dialoga com a temática florestal.

Ao longo do processo de montagem foram apresentados quatro cortes antes da quinta versão finalizada e aprovada. Como qualquer produção audiovisual todos os detalhes são importantes e devem estar em harmonia para produzir nos espectadores o efeito almejado e a mensagem possa ser comunicada de maneira eficiente. Sendo assim, é possível apontar a cuidadosa pesquisa de conteúdo, a resolução do material audiovisual utilizado, o ritmo de montagem construído em diálogo com a narração e a trilha musical, a aplicação de videografismos ao longo de trabalho, a equalização e mixagem do som da sonora e o tratamento de cor como fatores complementares que contribuem para o acabamento profissional do vídeo final.

Cabe salientar que ao longo do processo de experimentação foram baixadas um total de 155 imagens do Artgrid. Entretanto, na versão finalizada de 3 minutos do vídeo (duração obrigatória estabelecida pelo edital) apenas 43 destas imagens foram utilizadas. O documento de licenciamento de todo material utilizado também foi compartilhado. Tal procedimento (dar crédito para origem do material) deve ser valorizado, pois reforça o compromisso ético diante das imagens e da apropriação de conteúdo audiovisual. Além do material proveniente do banco de dados audiovisual, foram utilizadas fotografias com aplicação de movimento a partir de técnicas de keyframe e vídeos amadores (reenquadrados) produzidos pelo autor/pesquisador ao longo do Doutorado em Recursos Florestais.

Desta experiência pode-se concluir que o ambiente digital se mostrou adequado para o estabelecimento de parcerias inusitadas e para treinamentos rápidos, embora ainda haja muito a ser aprimorado para substituir o ambiente presencial pelo digital. Outra conclusão tirada desta experiência é que fazer um vídeo é extremamente fácil, mas fazer um bom vídeo é complicado, exigindo experiência e diversas técnicas ignoradas pelas pessoas sem qualificação.

Outro aspecto que não poderia deixar de ser citado, e que muito contribuiu para a elaboração do vídeo, foi o ótimo relacionamento entre o doutorando e seu orientador. Trabalhando juntos desde o início da graduação do primeiro, uma forte relação de confiança foi estabelecida, o que resultou no aceite, por parte do Prof. José Garcia, de orientação de um doutorado direto, em que não há a realização do mestrado. Neste contexto, a liberdade de decisão de concorrer ao prêmio vídeo USP 2020, bem como a liberdade criativa, permitiram a união de conhecidos de longa data para a elaboração do conteúdo midiático. Desde o princípio, a intenção foi encorajada e ideias foram trocadas de forma a tornar a linguagem palpável para a comunidade não acadêmica. Os elogios ao conteúdo já finalizado foram apenas um pequeno retorno perto de toda a parceria firmada entre orientador-orientando, relação esta pouco comum no âmbito universitário e que, por ser extremamente benéfica, deveria ser mais algo mais corriqueiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início do processo, da primeira vídeo conferência, houve o entendimento de que, apesar de se tratar de um edital, o resultado do

mesmo não era o que norteava a construção do vídeo. Como mencionado ao longo do texto, a oportunidade de celebração da amizade e do afeto através de uma construção audiovisual compartilhada, sobretudo em período de isolamento social, funcionou como força motriz deste trabalho transdisciplinar (não apenas de áreas de conhecimento, mas de instituições públicas de ensino superior distintas).

Receber reconhecimento alheio pelo trabalho desenvolvido é sempre muito bem-vindo. Todavia, independente da premiação proposta há compreensão compartilhada pelos autores deste artigo de emergência da valorização da educação pública de qualidade. Neste exercício de construção narrativa ficou o aprendizado empírico da possibilidade de relacionamento colaborativo visando aproximação entre academia e sociedade. Os altos muros do conhecimento não precisam ser reproduzidos/replicados/atualizados no ambiente online.

Sem dúvida que o isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19 produziu uma série de prejuízos. Mas, também, oportunidades de novas experimentações e caminhos para compartilhar saberes. As portas para novas epistemologias estão sendo abertas e o processo parece ser inevitável. Como será que iremos nos adaptar?

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. DIDI-HUBERMAN. Georges. *Cascas*. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.

ERNST, Wolfgang. **Digital Memory and the archive**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1969.

GALLOWAY, Alexander. Pixel. In: **The Object Reader**. 1.ed. London and New York: Routledge, 2009.

_____. **Protocol: how control exists after decentralization**. 1.ed. London: MIT Press Cambridge, 2004.

KITTLER, Friedrich. **A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

LIMA, Guilherme. **Imagens de Arquivo: Montagem e ressignificação no documentário Ônibus 174**. Curitiba: Appris, 2016.

LUNDEMO, Trond. Archives and Technological Selection. **Érudit**, Montreal, v. 24, n. 2-3, p. 17-39, Printemps 2014.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2001.

_____. O Banco de Dados. **Revista ECO-Pós**. v.18, n.1, p. 7-26, 2015.

PEARLMAN, Karen. **Cutting Rhythms – Shaping the film edit**. Burlington, MA: Focal Press, 2013.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices**. Durham: Duke University Press, 2018.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos – Semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

NOTAS

¹ Professor Assistente do Departamento de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal Fluminense (UFF), membro do LACCOPS (Laboratório de Investigação em Comunicação Comunitária e Publicidade Social) responsável pela área de Produção Audiovisual. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio. E-mail: limaguilherme@id.uff.br

² Doutorando em Recursos Florestais na Universidade de São Paulo (USP). Membro do Laboratório de Engenharia da Madeira (LEM-USP). Engenheiro Florestal e Biólogo pela Universidade de São Paulo. E-mail: bruno.balboni@usp.br

³ Mestranda em Recursos Florestais na Universidade de São Paulo (USP). Membro do Laboratório de Engenharia da Madeira (LEM-USP). Engenheira Florestal pela Universi-

dade Federal do Oeste do Pará. E-mail: alessandrabatista@usp.br

⁴ Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acessado em 20 de outubro de 2020.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=aula+remota+maiores+micos. Acessado em 20 de outubro de 2020.

⁶ Disponível em: <http://www.prpg.usp.br/pt-br/noticias/6709-2º-prêmio-vídeo-pós-graduação-2020>. Acessado em 25 de Agosto de 2020.

⁷ Disponível em: <https://artgrid.io/Guilherme-302978>. Acessado em 10 de setembro de 2020.

⁸ The Internet is no archive indeed but rather a collection. (ERNST, 2013; p. 138).

⁹ “We focus on filmmakers and creating opportunities in today’s dynamic world of film production.” (site da Artgrid).

¹⁰ “The site is designed to provide full creative freedom to filmmakers, content creators, YouTubers and anyone else who’s involved in video and film production.” (site da Artgrid)

¹¹ Disponível em: <https://artgrid.io/Privacy-Policy>. Acessado em 20 de outubro de 2020.

¹² The popular media access technologies of the 19th and 20th century such as slide lanterns, film projectors, microforms, Moviola and Steenbeck, record players, audio and video tape recorders, VCR were designed to access single media items at a time at a limited range of speeds. This went hand in hand with the organization of media distribution: record and video stores, libraries, television and radio would all only make available a few items at a time. For instance, you could not watch more than a few TV channels at the same time, or borrow more than a few videotapes from a library. (MANOVICH, 2011; p. 3).

¹³ Disponível em: <https://inforchannel.com.br/aumento-no-consumo-audiovisual-difícil-comunicacao-assertiva/>. Acessado em 20 de outubro de 2020.

¹⁴ New technologies have also transformed the status of archives from closed institutions to open access, with significant implications for the aesthetics and politics of archival practices. Archiveology is a critical method derived from Walter Benjamin’s cultural theory that provides valuable tools for grasping the implications of the practice of remixing, recycling, and reconfiguring the image bank. (RUSSELL, 2018; p. 11).

¹⁵ The archive is not a place for the storage of the past: on the contrary, it is founded on the selection of what to include in archival storage and what to exclude. Selection is the constituting principle of the archive, and by regulating what is to be understood as the past, and consequently deciding the future, the archive is the locus of political decisions. (LUNDEMO, 2014; p. 17).

¹⁶ The term archive is frequently assumed to cover all activities of storing. “Yet archives are not”, according to Spieker, “collections, and their media-archaeological specificity and reproductive (mnemonic) strategies have to be carefully evaluated.” What, then, is an archive? An archive is not an arbitrary quantity, not just any collection of things can be an archive. The archival regime of memory is not an idiosyncratic choice but a

rule-governed, administratively programmed operation of inclusions and exclusions that can be reformulated cybernetically or even digitally. (ERNST, 2013, p. 129).

¹⁷ In the archive as an administrative institution, laws and regulations prescribe what to include and what to discard. This is the defining factor of the archive, as opposed to collection, where such formal criteria most often are lacking. (LUNDEMO, 2014; p. 18).

¹⁸ A collection is a private or organization-based initiative to collect objects and documents that are not legally bound by the authorities. This stands in contrast to the archive, where selection is always formally regulated." (LUNDEMO, 2014; p. 22).

¹⁹ Disponível em : <https://artgrid.io/become-filmmaker>. Acessado em 20 de outubro de 2020.

²⁰ (...) these metaphorical uses of the concept of the archive cannot simply be ignored, because they bear testimony to a change in the way one understands archives and storage at a time of technological rupture from the analogue to the digital. (...). Moreover, as not all selections are prescribed by legislators and archivists, but are also determined by archival techniques, selections also condition what is collected and stored in "collections." (LUNDEMO, 2014; p. 22).

²¹ the constellation of media creates gaps and contradictions between images, sounds and texts. (LUNDEMO, 2014; p. 19).

²² The algorithms of computer software decide how one can use the digital archive, but are themselves inaccessible to the user." (LUNDEMO, 2014; p. 19).

²³ Pew Research Center, Sept. 2020, "Science and Scientists Held in High Esteem Across Global Publics". Disponível em: <https://www.pewresearch.org/science/2020/09/29/science-and-scientists-held-in-high-esteem-across-global-public-s/>. Acessado em: 20 de outubro de 2020.

²⁴ Disponível em: <https://www.aguia.usp.br/noticias/quem-financia-a-pesquisa-brasileira-um-estudo-incites-sobre-o-brasil-e-a-usp/> Acessado em: 20 de outubro de 2020.

²⁵ Playlist com vídeos premiados na edição de 2019 – disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAudUnJeNg4vKN4NysBFtb8-m-w63xqCW>. Acessado em 20 de outubro de 2020.