

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Instituto de Artes.  
Programa de Pós – Graduação em Artes.  
Mestrado.

## **Vídeo-documentação: Realidade, Técnica, Poética**

**Felippe Falek Brauer**

São Paulo – SP  
2008

Felippe Falek Brauer

## **Vídeo-documentação: Realidade, Técnica, Poética**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual Paulista  
*"Júlio de Mesquita Filho"* – São Paulo,  
como exigência parcial para obtenção  
do título de Mestre em Artes.  
Área de Concentração: Artes Visuais  
Linha de Pesquisa: Processos e  
Procedimentos Artísticos  
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo – SP

2008

## **Ficha Catalográfica**

BRAUER, Felipe Falek

Vídeo-documentação: Realidade, Técnica, Poética / Felipe Falek

Brauer. - - São Paulo, SP: 2008

91 páginas

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho",  
UNESP, Instituto de Artes.

Orientador: Omar Khouri

Inclui bibliografia

1 – Vídeo-documentário. 2 – Poética. 3 – Técnica.

A meu filho Alexandre

## **Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. Omar Khouri (orientador) pela inspiração e generosidade.  
A toda equipe do Projeto Tecer por permitir e colaborar com a realização do vídeo.  
À minha família, especialmente minha mãe Jussara Falek, minha esposa, Cibelle C. S. Lima pelo suporte e pacientes leituras.  
A Vicente Falek Brauer pela composição da música do filme.  
A Sylvio Rocha e Marcelo Kahn pela fotografia do filme.  
A todos que de alguma maneira colaboraram com leituras e diálogos.  
À CAPES pela concessão de Bolsa de Estudos.  
A José Leonardo do Nascimento, Lúcio Agra e Pelópidas Cypriano de Oliveira pelas valiosas observações.

## Resumo

A partir da vídeo-documentação do Projeto Tecer, uma experiência de convivência com crianças denominadas autistas, o presente trabalho faz uma pesquisa na história do cinema e da arte buscando aproximações possíveis entre documentário e obra artística. A documentação teve dois focos, por um lado auxiliar no desenvolvimento do Projeto Tecer, por outro criar uma obra áudio-visual capaz de modificar a imagem das crianças autistas perante a sociedade.

A pesquisa, que envolve um estudo sobre os filmes "O Homem com uma Câmera", de Dziga Vertov, "Nanook of the North", de Robert J. Flaherty, e "Crônica de um Verão" de Jean Rouch e Edgard Morin, procura identificar aspectos artísticos do fazer cinematográfico documentário. Trata-se de filmes que trazem uma elaboração poética da linguagem cinematográfica, e, mesmo sendo considerados documentários, absorveram métodos e técnicas típicas do cinema ficcional.

Tradicionalmente, o filme documentário explora uma relação com a realidade. O desenvolvimento da linguagem documentária possibilitou que essa relação ficasse cada vez mais clara na obra, ao ponto de o próprio cineasta aparecer na tela, como ocorre em "Crônica de um Verão", evidenciando que o cineasta se modifica e modifica o objeto que retrata na medida em que realiza a obra.

Tendo consciência da história e dos métodos de produção áudio-visual o presente trabalho apresenta o filme "Entre Nós", que é o resultado da documentação de cinco anos do Projeto Tecer. Um vídeo-documentário que procura reconstruir a experiência de conviver com crianças autistas de acordo com o olhar do documentarista.

**Palavras chave:** 1 – Vídeo-documentação; 2 – Cinema; 3 – Edição em cinema; 4 – Artes do Vídeo; 5 – Técnica cinematográfica.

**Grande Área:** letras, lingüística e artes - **Área:** artes

## **Abstract**

Starting from the video-documentation of the Tecer Project, a living along experience with autistic called children, the present work makes a research about the history of the cinema and the art, searching for possible approaches between documentary films and artworks. The documentation had two focuses, to assist the development of the Tecer Project, and to create a film capable of modifying the image of the autistic children in the society.

The research, that involves a study on the films "The Man with the Movie Camera", from Dziga Vertov, "Nanook of the North", from Robert J. Flaherty, and "Chronicle of a Summer" from Jean Rouch and Edgard Morin, tries to identify artistic aspects of the making of cinematographic documentaries. These are films witch bring a poetical elaboration of the cinematographic language, and, even being considered documentaries, they absorbed methods and typical techniques of the fictional cinema.

Traditionally, the documentary film explores a relation with the reality. The development of the documentary language made possible that this relation could be clearer in the artwork, to the point of proper film maker to appear in the screen, as occurs in "Chronicle of a Summer", evidencing that the film maker modifies himself, and modifies the object that he shoots, while filming it.

Having conscience of the history and the methods of audio-visual production, the present work presents the film "Entre Nós", witch is the result of a five year documentation of the Tecer Project. A video-documentary that reconstructs the experience of living along with autistic children, according to the vision of the documentary film maker.

**Key words:** 1 – Vídeo-documentation; 2 – Cinema; 3 – Film editing; 4 – Vídeo art; 5 – Cinematographic tecnics.

## Sumário

<b>Introdução</b>	09
<b>Capítulo 1</b>	
Dziga Vertov – O Homem com uma Câmera	13
<b>Capítulo 2</b>	
Relato da Vídeo-documentação do Projeto Tecer	21
<b>Capítulo 3</b>	
Roteiro de falas do vídeo-documentário “Entre Nós”	44
<b>Capítulo 4</b>	
Da experiência do filme “Entre Nós” a uma estética do cinema	70
<b>Considerações Finais</b>	82
<b>Bibliografia</b>	86
<b>Filmografia</b>	89



## Introdução

A denominação de *Documentário* no cinema foi cunhada com o objetivo de dar credibilidade a determinados filmes. Queria-se com isso ultrapassar o limite da representação imagética fazendo com que aquilo que é apresentado na tela adquirisse valor de verdade. Aquilo que conhecemos hoje como Filme Documentário teve suas origens na elaboração cinematográfica de cenas captadas da vida real. Antes mesmo de existir o termo *Documentário* houve precursores bastante eloqüentes deste tipo de expressão como é o caso de Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Robert Flaherty, entre muitos outros, que elaboraram verdadeiras obras-primas do cinema.

A dupla operação do cinema, filmagem e montagem, é um desdobramento possível da discussão sobre arte, desde seu surgimento. A noção de arte surgiu na humanidade concomitantemente com o pensamento racional, a filosofia, com os pitagóricos. Segundo W. Tatarkiewicz em arte sempre se tratou de uma forma de representação da realidade. No início da civilização ocidental os filósofos gregos criaram teorias a respeito da arte tentando delimitar e compreender seu significado e importância. Considerou-se arte tudo aquilo que representasse a realidade e a natureza, e que isso ocorresse de forma bela. Isso fez a reflexão em torno da arte se desenvolver inclusive no sentido de explicar o que seria a beleza. A Grande Teoria sobre as Artes perdurou por vinte e dois séculos no pensamento ocidental, sofrendo apenas pequenas alterações, porém amplamente questionada no século XVIII com o surgimento da noção de Belas Artes e a reflexão sobre a Estética (termo que apareceu nessa época também).

A beleza, função da arte para a Grande Teoria, ocorreria se houvesse harmonia e simetria. Este conceito veio da música e foi aplicado nas artes plásticas e arquitetura. Logo os pitagóricos buscaram representar numericamente este conceito, o que foi aceito por Platão e posteriormente por Aristóteles que ampliou a teoria afirmando serem as principais formas de beleza "a ordem, a proporção e a

precisão”.<sup>1</sup> Ou seja, que a beleza estava também na relação entre partes. Isto sempre no sentido de que a beleza está na mimese da natureza, a representação deveria ser proporcional e harmônica em relação à realidade e à natureza. Pois a natureza e a realidade seriam belas e soberanas em relação à arte. A arte só seria bela se copiasse harmoniosa, proporcional e precisamente o mundo.

Nos séculos seguintes algumas teses complementares foram agregadas, modificando a Grande Teoria, mas ainda assim sem que ela fosse superada. Porém constituíram as bases para que no século XVIII surgisse uma nova teoria fazendo com que a Grande Teoria fosse abandonada. As novas teorias questionavam o fato de que a beleza seria percebida somente pelos sentidos (audição, visão), acreditavam na percepção pela razão. A tese objetivista (dos Pitagóricos, Platão e Aristóteles) excluía que a beleza das artes estaria na percepção, pois ela reproduziria a exata proporção da natureza. “Heráclito afirmava que a natureza era uma sinfonia e que a arte unicamente a imitava”<sup>2</sup>, e “Platão se opunha que se modificassem as formas naturais por motivos artísticos”, pois “o mundo `é perfeito em todas suas proporções e partes””. A beleza era vista como um benefício, situada hierarquicamente no mesmo patamar da verdade e da bondade.

O objeto de arte que reproduz a natureza seria, portanto, dotado de beleza. Entretanto, cópias destas obras perderiam seu valor de autenticidade. Segundo Walter Benjamin<sup>3</sup>, na Grécia antiga já se utilizava algumas técnicas (fundição e impressão) para a reprodução em série de imagens artísticas, como é o caso de bronzes, terracotas e moedas. As técnicas de reprodução de objetos artísticos sempre existiram, porém passaram a se desenvolver cada vez mais rapidamente.

A partir do século XVIII surgiram alguns movimentos artísticos importantes que desembocaram no expressionismo ao final do século XIX e princípios do XX.

---

<sup>1</sup> TATARKIEWICZ, W. **Historia de Seis Ideas**. Madrid: Ed. Tecnos, 1995, p. 158.

<sup>2</sup> Ibid., p. 161.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 16 - 18. Tradução de Dora Rocha.

Muitas inovações permeiam a arte neste extenso período o que propicia o surgimento de novas teorias. Segundo Argan o expressionismo surgiu enquanto uma antítese do movimento anterior, o impressionismo.

A Impressão é um movimento que vai do exterior ao interior: a realidade (o objeto) se imprime na consciência (o sujeito). A expressão é o movimento contrário, que vai do interior ao exterior: é o sujeito que se imprime a si mesmo no objeto.<sup>4</sup>

A relação entre arte e realidade permanece. Entretanto o artista neste momento não deseja mais imitar o mundo, mas sim mostrar de que forma ele o toca, tocando-o. Um posicionamento totalmente diferente do expresso pela Grande Teoria, que exige, porém, da mesma forma, “o compromisso total do artista no problema da realidade”.<sup>5</sup>

Já no expressionismo percebemos dois processos, da “decomposição da semelhança natural (...) e da construção material da imagem”<sup>6</sup>, que são semelhantes às técnicas do cinema de filmagem e montagem.

Aspectos técnicos, conforme desenvolve W. Benjamin, influenciaram muito esta mudança de posição observada nos objetos artísticos. A partir do século XVIII, com a gravura em madeira, posteriormente com a fotografia e o cinema, a práxis artística sofreu drásticas modificações. O comércio das reproduções estimulou uma produção diária de novas obras para ilustrar a atualidade, o que deu um forte impulso inclusive à imprensa. Neste contexto a fotografia suplantou as técnicas de reprodução anteriores. O olho sobre a objetiva – no lugar do trabalho manual – conferia muito mais rapidez e acuidade à reprodução da realidade. A partir daí seria possível estabelecer novas formas de arte: um novo olhar.

---

<sup>4</sup> ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. SP: Cia. Das Letras, p. 213, 1996.

<sup>5</sup> Ibid. p. 214.

<sup>6</sup> Ibid. p. 218.

No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam à vista, e que só são percebidos por uma objetiva que se desloca livremente para obter diversos ângulos de visão. Graças a processos como a ampliação e a superexposição é possível atingir-se a realidades que a visão natural ignora. Por outro lado, a técnica pode transportar a reprodução para situações em que o próprio original nunca poderia se encontrar. Sob a forma de fotografia ou de disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte.<sup>7</sup>

Não é, portanto, fortuito que se busque atribuir um valor de verdade a obras de arte, como ocorre no caso de filmes documentários. Entretanto as teorias sobre arte surgidas após o século XVIII demonstram que a própria arte se descolou deste objetivo de representar a verdade de forma precisa indo em direção à busca por uma precisão nas formas. Entretanto uma diferença fundamental ocorre no caso da fotografia e do cinema: ali a questão da realidade está necessariamente implicada. Conforme a definição de C. S. Peirce, a fotografia e o cinema têm uma relação indicial, ou seja, pressupõem uma conexão necessária com um objeto real. Por outro lado, no cinema se produziu verdadeiras obras artísticas cuja matéria-prima principal são cenas da vida, acontecimentos supostamente não planejados, reais. O presente trabalho pretende explorar relações entre o documentário e a arte, a partir de um estudo teórico e da realização de uma obra.

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **Sociologia da Arte, IV**. RJ: Zahar Editores, 1969, p. 19. Tradução de Dora Rocha.

## Capítulo 1

### Dziga Vertov – O Homem com uma Câmera

Em “O Homem com uma Câmera” (1929) e em manifestos publicados, Dziga Vertov levanta questões quanto à prática da produção cinematográfica. Dziga Vertov participou do movimento construtivista russo. Debateu a questão da arte através do cinema, forma artística que mais caracterizou as formas de sentir e pensar da sociedade de sua época<sup>8</sup>.

O contexto social que propicia o surgimento da Vanguarda Soviética (da qual Dziga Vertov participa) é o pós Revolução de Outubro. Nesta época alguns grupos vanguardistas procuravam “formas de expressar as necessidades e objetivos da classe trabalhadora recém liberada escolhendo formas e assuntos tão inovadores e experimentais como os novos tempos<sup>9</sup>”. Estas idéias transpostas para o cinema corresponderiam a produzir obras inteligíveis universalmente, substituindo os “melodramas burgueses” (assim Vertov denominava o cinema que hoje convencionamos chamar de ficcional), por “atualidades” que representassem a vida cotidiana. O projeto de Vertov era de conscientizar o povo a respeito de causas sociais: “Necessitamos de homens conscientes e não de uma massa inconsciente que ceda ao primeiro sugestionamento que apareça<sup>10</sup>”. Para isso procura promover no povo um domínio do código cinematográfico: “educar seus

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 20 - 22. Tradução de Dora Rocha.

<sup>9</sup> PETRIC, V. **Constructivism in Film. The man with the movie camera. A cinematic analysis**. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 1.

<sup>10</sup> VERTOV, D. **L’essentiel du ciné-oeil**. Apud: Kino. 1925. Apud: GERVAISEAU, H. **O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. Rio de Janeiro, 2000.



sentidos diante da tela iluminada do cinema<sup>11</sup>”, pois acreditava que o cinema seria capaz de fazer “perceber claramente os fenômenos vivos que nos cercam<sup>12</sup>”.

Como descreve W. Benjamin, a reprodução técnica de uma experiência na natureza, ou na sociedade, por exemplo, significa transmitir aquilo que “se repete identicamente no mundo<sup>13</sup>”. A reprodução técnica conserva intacto o conteúdo daquilo que é reproduzido, por isso toca a idéia de obra de arte na medida em que é um testemunho histórico de determinado acontecimento. Este o valor que Dziga Vertov queria atribuir a seus filmes de modo geral. Queria produzir filmes de modo condizente com as maneiras de sentir e perceber de seu tempo, sua realidade.

Para dar força a seus pressupostos Vertov liderou um grupo chamado “Kinoks”, através do qual inclusive foi capaz de introduzir pela primeira vez na história a imagem cinética para áreas rurais distantes, o que popularizou bastante o formato do cinema. Seu projeto cinematográfico estava concentrado na montagem de cenas extraídas da vida real. Com isso, Vertov propôs uma forma inovadora de executar o duplo processo cinematográfico: a filmagem e a montagem. Seu método filme-olho, uma forma de mostrar a realidade exterior aos fatos da vida, consiste em filmar pessoas desavisadas. O recorte da lente da câmera permite que (ao se visualizar repetidas vezes determinados eventos filmados) se possa perceber e analisar a realidade por diferentes pontos de vista. Neste sentido a câmera seria imprescindível para se poder reorganizar o mundo

---

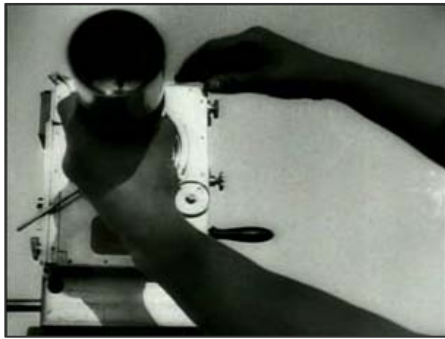
<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **Sociologia da Arte, IV**. RJ: Zahar Editores, 1969, p. 22. Tradução de Dora Rocha.

visível, pois permite capturar momentos que de outra forma escapariam à observação. Em relação à pintura

As imagens que um e outro obtém diferem extraordinariamente. A do pintor é global, a do cameraman se reparte num grande número de fragmentos que obedecem cada um às suas próprias leis. Para o homem de hoje a imagem do real que o cinema fornece é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer aparelho – o que é uma exigência legítima de toda obra de arte – só o consegue porque utiliza aparelhos para penetrar, do modo mais intensivo, no âmago mesmo desse real.<sup>14</sup>



O Homem com uma Câmera, Dziga Vertov, 1929.

O “Homem com uma Câmera”, segundo as análises de Vlada Petric, representaria uma dialética contraditória em suas duas funções básicas: a *filmagem* que capta uma pretensa profunda realidade dos fatos indo no sentido exatamente contrário à *montagem*, que pretende elaborar uma “nova visão da realidade<sup>15</sup>”. Uma visão analítica, reveladora e crítica. O artista seria um construtor de objetos artísticos capazes de exercer participação ativa na construção de uma nova sociedade na medida em que propicia uma visão crítica dos fatos.

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 36. Tradução de Dora Rocha.

<sup>15</sup> PETRIC, V. **Constructivism in Film. The man with the movie camera. A cinematic analysis**. New York: Cambridge University Press, 1987.

No intuito de revolucionar a arte, defendia que a câmera não deveria desviar o curso natural dos eventos, o que produziria o efeito de filmar os “fatos da vida como realmente são”<sup>16</sup>.

Segundo Henri Gervaiseau, nesta forma de filmar trata-se da tomada de improviso, que seria

uma tentativa de surpreender a imponderabilidade própria do movimento da vida dos homens. Mas o indivíduo surpreendido pode (...) reagir, e adotar uma nova postura, à presença do observador - cameraman, trazendo uma modificação, uma perturbação à sua postura anterior (...). O observador modifica o fenômeno observado, sobretudo quando sua observação é mediada por um instrumento. O instrumento de trabalho que o mediador tem em suas mãos é a câmera, como inúmeras seqüências do filme mostraram.<sup>17</sup>



O Homem com uma Câmera, Dziga Vertov, 1929.

Vertov em “O homem com uma câmera” não deixa de mostrar o momento das cenas em que as pessoas filmadas percebem filmagem. Expõe, assim, a instantânea relação entre o homem com a câmera (sujeito que observa) e a pessoa filmada (sujeito observado). Isto por si só dá uma dimensão diferenciada

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> GERVAISEAU, H. **O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens.** Rio de Janeiro, p. 125, 2000.



àquela hipotética de Vertov exposta anteriormente, de que a filmagem poderia referir-se à realidade profunda dos fatos. Nesta medida o filme passa a ser uma referência àquilo que o homem com a câmera e o objeto câmera recortaram da visualidade de determinado evento da vida real. O observador sempre modifica aquilo que está observando, de forma que aquilo que as câmeras captam é em grande parte o próprio reflexo do observador sobre o objeto, e tem a particularidade de expor seu ponto de vista particular.

De todo modo esta questão se torna mais complexa na medida em que se inserem no filme a montadora e a questão da montagem. Nesta etapa a estrutura é construída não de acordo com os fatos naturais, mas sim conforme a intenção do artista. Ou seja, o objetivo do filme é em última análise a montagem, que está concentrada em uma reconstrução estética do mundo e não em sua fiel imitação. Cortes, tomadas, extensões de campo, acelerações, ampliações e reduções possibilitadas pelo aparato técnico do cinema constituem o "inconsciente visual"<sup>18</sup>, aquilo que vemos, mas não nos damos conta a olho nu. É a partir do olhar do artista, que analisa o material filmado, que se pode tomar consciência de determinados aspectos da realidade.

Torna-se problemática a dissociação das duas funções do cinema (filmagem e montagem) que são executadas com um mesmo fim, ambas com influência fundamental dos agentes (cameraman e montadora). Ou como Vertov enunciou:

Sou o cine-olho.

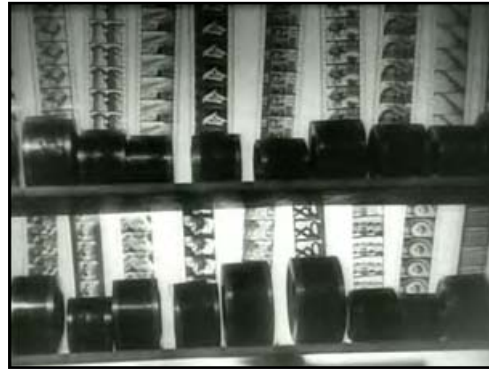
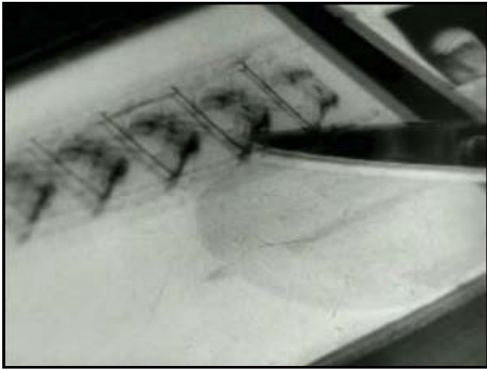
De um, eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo como somente eu posso vê-lo.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. Tradução de Dora Rocha.

<sup>19</sup> VERTOV, D. **Conselho dos Três**. Apud. XAVIER, I. (org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, 3ª ed., p. 255. Tradução de Marcelle Pithon.



O Homem com uma Câmera, Dziga Vertov, 1929.

Há, sem dúvida, um esforço em se elaborar uma forma específica para mostrar os eventos filmados. E essa forma que é atingida no processo de montagem. Vertov explora o aspecto rítmico dos movimentos das cenas, justapondo-as para se complementarem ou se contradizerem. Planos com similaridades ou diferenças formais são justapostos e confrontados. Por exemplo, trabalhadores carregando objetos sobre o ombro e o cinegrafista carregando uma câmera sobre o ombro. A composição fotográfica dos quadros em diversas seqüências do filme apresenta formas geométricas bastante definidas. Muitas vezes mostra motivos geométricos diferentes justapostos e evidenciando pedaços de máquinas em constante movimento: pistões, rodas, carros, aviões, trens, elevadores. Justapõe também aos movimentos das máquinas o movimento de pessoas, que por vezes se assimilam.





O Homem com uma Câmera, Dziga Vertov, 1929.

A grande diversidade de cenas de pessoas do filme é montada de forma a produzir uma sensação de contraste social: das burguesas na carruagem para as mulheres do povo, das jovens para as velhas, menino para menina.



O Homem com uma Câmera, Dziga Vertov, 1929.

Segundo Eisenstein, "montagem é conflito"<sup>20</sup>. As tomadas montadas em seqüência se fundem produzindo um novo conceito psicológico. Uma ou a outra cena isoladas não seriam capazes de comunicar o mesmo o que o produto delas coladas. A montagem tem um valor semântico para o cinema, atribui sentido ao

---

<sup>20</sup> Eisenstein, S. **O Princípio Cinematográfico e o Ideograma**. Apud CAMPOS, H. (org). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 4ª ed., São Paulo: Ed. Edusp., p. 159. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

filme. Vertov demonstra como funciona o trabalho de montagem, mostra as cenas separadamente, mostra o corte e a colagem delas, e mostra a seqüência montada. O filme conscientiza o espectador a respeito de todo o processo com o uso da metalinguagem. Ou seja, em seu filme, ele conta como o fez. Dentre os assuntos que o filme trata está justamente mostrar como este filme foi feito. Isto se torna parte fundamental da narrativa e ajuda a cumprir o papel social proposto, de educar as massas sobre o cinema.

A montagem é o momento de reflexão a respeito do processo de filmagem e de criação de uma linguagem. "O que faz, na última seqüência, a mulher com a película senão confrontar, com o olhar, os diversos conjuntos sintéticos de dados visuais, que ela deve condensar a fim de que eles possam ser comunicados a outrem, através do filtro de uma projeção luminosa? (...) Além disso, o que faz ele ao nos mostrar a mulher com a película construindo sua visão de mundo a partir de fragmentos registrados pelo homem da câmera (...) 'O mundo está no interior de nosso espírito, o qual está no interior do mundo. Sujeito e objeto nesse processo são constitutivos um do outro'<sup>21</sup>."

Assim, como W. Benjamin bem enuncia, fatos gravados da vida real a partir do aparato técnico do cinema nos permitem enxergar muito além deles próprios. Isso faz do gênero que conhecemos por Documentário uma obra de fabricação de verdades que condizem com o posicionamento do enunciador.

---

<sup>21</sup> GERVAISEAU, H. **O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. Rio de Janeiro, 2000, p. 126.

## Capítulo 2

### Relato da Vídeo-documentação do Projeto Tecer

Entre os anos de 2002 e 2006 documentei regularmente os laboratórios do Projeto Tecer, no suporte do vídeo digital. Trata-se de um Projeto Temático de Equipe FAPESP alocado na Universidade de São Paulo, que pesquisa estratégias de inserção social e escolar de crianças com distúrbios graves, através de oficinas pedagógicas, musicais, de convívio, culinária, e atendimento terapêutico. As oficinas são realizadas por voluntários das áreas de psicanálise, psicologia, pedagogia, música e, no meu caso, vídeo. Fundamentada no método psicanalítico, traz como inovação considerar a loucura como um fenômeno relacional, supondo que no caso destas crianças o problema gira em torno da relação estabelecida na família. Mais que isso, considera fundamental sua inserção na cultura e sociedade como pressuposto para sua recuperação. Uma das características destas crianças é que muitas vezes até então não tiveram acesso à cultura, bem como a um convívio social fora da família.

A presença da câmera de vídeo e da "equipe" de filmagem (que na maioria das vezes foi composta somente por mim) exerceu grande influência sobre o comportamento das crianças. Podemos dizer que com o passar do tempo certa relação se estabeleceu. No início, com a intenção de não me fazer perceber, colocava-me fora do grupo, observando as oficinas de longe. Utilizava o recurso do zoom para aproximar a imagem das atividades com as crianças. Entretanto, o grande fascínio exercido pela câmera de vídeo, gerou uma necessidade de interação com as crianças. Elas me buscavam, conversavam, perguntavam, criavam cenas, queriam ver através das lentes das câmeras. Ao final de um ano de convivência vi-me participando diretamente das oficinas. Este olhar externo simbolizado pela câmera de vídeo foi incorporado às brincadeiras, tornou-se um olhar interno. Seguindo a sugestão de Jean-Piere Pétard, passei a não mais utilizar

o recurso do zoom e o enquadramento através de teleobjetivas. Neste momento passei a colocar-me fisicamente próximo das crianças, e isto foi decisivo para as tomadas aproximadas que incluíram de fato as interações.

No decorrer do processo desta produção surgiram questões de método que só puderam ser resolvidas com uma reflexão a respeito do cinema documentário. Qual o objeto destas gravações? Captar a realidade dos fatos? De qual forma devo gravar isto? Como será o produto final? Obra de arte? O filme será capaz de auxiliar na criação de uma ponte entre estas crianças e a cultura como a conhecemos? Isto sequer é possível? De que forma montar este vasto material?

O desafio deste documentário foi, desde o princípio, identificar no gesto destas crianças – ditas autistas – uma intenção de interação. Para surpresa geral a interação ocorreu muito rápido, transformando os pressupostos de que isso seria impossível.

Neste capítulo contarei passo a passo o processo de feitura deste filme, podendo, assim, elaborar uma justificativa para as opções formais escolhidas na gravação e na montagem. Assim como Edgard Morin o fez em seu artigo sobre o filme "Crônica de um Verão"<sup>22</sup> relatarei todas as pessoas, acontecimentos, idéias, discussões, aspectos técnicos, sensações, enfim tudo que de certa forma tenha influenciado diretamente na feitura deste filme.

Iniciei os trabalhos de documentação do Projeto Tecer no ano de 2002. Meus conhecimentos a respeito do Projeto e das crianças se resumiam à leitura dos relatos clínicos contidos na elaboração do Projeto Tecer. As crianças que seriam atendidas ali já haviam passado por muitos anos de análise em clínica psicanalítica, e se supunha estarem em um ponto onde poderiam conviver socialmente. Entretanto, naquela época, o Projeto Tecer estava sendo implantado pela primeira vez. Um dos objetivos deste projeto era justamente observar as conseqüências de um convívio social com estas crianças. Trata-se de uma

---

<sup>22</sup> MORIN, Edgard. **Chronicle of a Film**. Apud **Cine Ethnography Jean Rouch**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003. Tradução de Steven Feld.

inovação no campo da psicanálise e do tratamento com crianças autistas, segundo a autora do projeto Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jussara Falek Brauer. Um desafio, portanto, para mim que realizaria a documentação, pois não sabia o que esperar deste convívio, desta experiência.

De início as instruções que recebi de J. F. Brauer, eram de fazer o vídeo de forma a respeitar o espaço e a forma de ser das crianças, sem expô-las a qualquer constrangimento ou situação que não aceitassem. Essas eram as mesmas instruções dadas aos outros monitores. Condição que aceitei prontamente, pois isto já seria de todo modo um pressuposto meu, respeitar as crianças. Foi-me dada liberdade, portanto, para fazer o vídeo da forma que achasse conveniente.

O primeiro projeto deste filme chamou-se "O Autista e o Outro". Ele deu origem a um Projeto Cultural e foi enquadrado na Lei Rouanet. Aprovado pelo Ministério da Cultura para arrecadação de aproximadamente duzentos mil reais, acreditávamos ser facilmente patrocinado por alguma empresa. Em parceria com Daniel Busquets e Silva apresentei este projeto a inúmeras instituições, que simplesmente não aceitaram a proposta.

Ainda que sem o dinheiro para a produção não desisti. O vídeo não receberia patrocínio de qualquer entidade, e o Projeto Tecer (FAPESP) só teria condições para fornecer fitas MINIDV necessárias para armazenamento das imagens. Assim, a equipe de gravação se resumiu a uma única pessoa, eu gravaria na maior parte das vezes só. Tinha total liberdade para realização do trabalho, não precisava cumprir quaisquer requisitos alheios à feitura da obra, como necessidades de clientes ou requisitos institucionais. Meu único compromisso seria com a obra em si e com o respeito às crianças e ao Projeto.

Neste ponto ainda tinha questões complexas a serem respondidas. Como gravar esta experiência? Com que periodicidade? Qual equipamento utilizar? Qual a equipe mínima necessária para viabilizar esta produção? Entretanto antes de responder à questão de como gravar tinha de imaginar qual a finalidade desta documentação. Ambiciosamente, em acordo com J. F. Brauer, optei por perseguir o objetivo de criar um filme que mudasse a opinião da sociedade de modo geral a

respeito dessas crianças, que pressupúnhamos serem capazes de um convívio social como de qualquer criança normal, ao contrário do que diziam os laudos psicológicos e pareceres psiquiátricos emitidos anteriormente. Entretanto isso só seria possível se as crianças de fato agissem de forma a contrariar os pareceres emitidos. Um desafio em todos os campos, e para todos, portanto.

Para iniciar os trabalhos solicitei um auxílio voluntário ao colega e também documentarista Sylvio Rocha, para me ajudar a elaborar uma forma de captar as sessões de monitoria. A primeira sessão de gravação foi feita na festa de inauguração do Projeto Tecer. Contávamos com a presença de toda a equipe do projeto, as crianças matriculadas e seus pais no local onde seriam feitas as permanências. Nesta ocasião, ocorreria uma confraternização na *brinquedoteca* e uma oficina de desenho e pintura na sala de *apoio pedagógico*. O objetivo desta gravação seria de fazer um primeiro teste para tomar conhecimento do nosso objeto de gravação: as crianças do Projeto Tecer. Aproveitando a presença dos pais, gravaríamos um primeiro depoimento deles a respeito de seus filhos e sobre a expectativa do trabalho a ser desenvolvido. Gravaríamos também um depoimento com algumas pessoas que trabalhariam na equipe do Projeto Tecer. Optamos por utilizar duas câmeras gravando simultaneamente para não perder nenhum acontecimento que ocorresse em locais diferentes. Utilizamos duas câmeras diferentes, uma Sony MINIDV VX 1000 e uma Sony Hi-8 analógica. O áudio seria captado através de um microfone direcional.





Enfim, a equipe de gravação seria composta por três pessoas, Sylvio Rocha era o cameraman com a Hi-8, Fabio Risnic com a VX 1000 e eu operaria o microfone, além de entrevistar as mães das crianças.

Obtivemos algumas imagens mais interessantes, outras menos. Com o objetivo de criar um vídeo de apresentação sobre o Projeto Tecer preparei uma primeira edição deste material, ocasião em que pude avaliar os resultados deste primeiro teste. Ficaram muito mais interessantes as tomadas que não haviam sido planejadas, aquelas onde o mais inesperado aconteceu: os diálogos com as crianças autistas. Há uma cena preservada na edição final do filme onde Beco conversa com Sylvio e pede a sua câmera. Foi uma reação inesperada que por si só já comprovava a dimensão do assunto que trataríamos. Entretanto na época não percebi tratar-se de algo tão significativo.

É importante ressaltar que todas as crianças freqüentadoras do Projeto Tecer receberam o diagnóstico de autistas. Segundo a definição psiquiátrica de Leo Kanner em 1943 no autismo “há desde o início uma extrema solidão autista que, sempre que possível, despreza, ignora, exclui tudo o que vem do exterior.”<sup>23</sup> Ora, a imagem gravada por Sylvio por si só contraria esta afirmação por completo. E, por conseguinte toda a nossa expectativa preconceituosa a respeito destas crianças. Talvez por essa razão não percebi na época a importância desta cena. O preconceito filtrou minha percepção e por isso não dei a esta imagem o seu valor devido. Bem, minha hipótese de relação do vídeo com as crianças seria criar alguma espécie de encenação ou dramatização frente à câmera. E para isso ainda faltaria um longo percurso. A meus olhos, naquele momento, ainda não ocorrera nada. O projeto continuava. A edição desta primeira experiência foi apresentada em Paris a Roland Léthier que é parceiro do projeto FAPESP. Ele já tinha experiências neste tipo de trabalho e daria um grande suporte em termos teóricos e práticos ao Projeto Tecer como um todo.

---

<sup>23</sup> KAUFMANN, Pierre (org). **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O Legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1996, p. 56. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges.

Após esta primeira gravação foi-me solicitado que fizesse uma pausa na documentação até que as permanências estivessem estruturadas de forma a contemplar a presença de uma câmera. As gravações foram suspensas até o ano de 2004, ocasião em que Roland Léthier viria ao Brasil para conhecer pessoalmente o trabalho do Projeto Tecer, que a essas alturas já estava bem estruturado. Nesta ocasião daria também sua primeira conferência ao projeto. Este evento ocorreu justamente em uma data que precisei viajar para realizar um outro trabalho fora de São Paulo. Mas não podíamos perdê-lo, portanto precisei organizar para que esta gravação ocorresse mesmo sem a minha presença. Sylvio também estava impossibilitado de realizar a gravação. Por isso contatei meu amigo fotógrafo Marcelo Kahn, em quem confio, e organizamos a gravação. Neste caso meu papel foi mais de produtor que propriamente de diretor. Marcelo Kahn e eu imaginamos ser fundamental a presença de um operador de som que gravasse o áudio através de um microfone direcional. Como queríamos gravar também um depoimento de Léthier, precisávamos de alguém que conduzisse esta entrevista. Segundo o relato a gravação ocorreu bem. Ambos os operadores, Marcelo Kahn e Edson Kumassaka foram muito bem recebidos pela equipe e pelas crianças. Roland Léthier observou a monitoria que durou aproximadamente quatro horas e foi composta por uma oficina de música elaborada pelos monitores Maria Laura e Mathias. A oficina ocorreu pela manhã. À tarde Roland Léthier debateu com a equipe da Tecer sobre o trabalho. Porém deste debate não utilizei nenhuma cena no filme. Ao final do dia Léthier concedeu seu depoimento ao vídeo. A entrevista foi conduzida por J. F. Brauer, quem de fato poderia debater as complexas idéias de Léthier e em francês. Solicitamos que Léthier falasse por cerca de uma hora, e ele optou por falar o mesmo conteúdo que havia preparado para sua conferência que ocorreria no dia seguinte. A entrevista ficou muito interessante e a utilizaríamos de diversas formas no futuro, inclusive para a edição final do documentário.

As permanências do Projeto Tecer, naquela época, estavam estruturadas da seguinte forma: em um primeiro momento as crianças chegavam. Após estarem

ambientadas, seria proposta alguma atividade a ser conduzida por algum dos monitores que a houvesse planejado. Em seguida, ocorria o lanche e após isso terminaria a sessão. As permanências ocorriam às quintas-feiras. Um dia antes, às quartas-feiras, ocorria uma reunião da equipe de monitores onde se debatiam as atividades do dia seguinte. Então, em uma reunião de monitoria, propus à equipe do Projeto Tecer uma atividade: eu prepararia uma rápida edição das imagens da permanência com a visita de Léthier e apresentaria isso a todos, inclusive para as crianças. A proposta foi aceita. Entretanto, como não dispúnhamos do equipamento necessário para exibição do vídeo, teríamos de nos deslocar, com as crianças, até à Biblioteca do Instituto de Psicologia da USP. Isto por si só já seria uma atividade bastante desafiadora e preencheria bem o horário da permanência. Minha idéia era de mostrar as cenas onde as crianças presentes na permanência anterior (Valmir, Leonardo, Mara, Ismael, Hissao e Humberto) estivessem fazendo suas atividades normais, interagindo ou não.

A terceira tomada de imagens foi motivada por esta atividade. Kahn engajou-se na produção do documentário e aceitou gravar voluntariamente mais esta monitoria do Projeto Tecer. Fomos, portanto, nós dois, ele como cameraman e eu operador do som direto, com um microfone direcional, mantendo praticamente o mesmo formato das gravações anteriores. O intuito era gravar a atividade desse dia. A monitoria começou, como tradicionalmente, com as crianças se ambientando no espaço por um tempo e em seguida uma reunião em roda para explicação da atividade. As crianças aceitaram bem as propostas. Vestiriam uma camiseta amarela, como um uniforme - para serem facilmente reconhecidas pelos monitores na rua - e escolheriam um dos monitores para dar as mãos ao atravessar a rua. Kahn e eu gravávamos de fora do círculo procurando enquadrar aquele que estava falando, muitas vezes aproximando a imagem com o recurso do zoom.

E saímos. Eu e Kahn corremos na frente para pegarmos uma tomada de frente das crianças e monitores andando pela USP. Em seguida chegamos à biblioteca, entramos na sala de vídeo e apresentamos o vídeo. Até então tudo corria perfeitamente bem, todas as crianças acataram o que havia sido combinado. As reações à exibição do vídeo foram diversas. Ismael ficou claramente feliz por ver-se na telinha. Sorria maravilhado. Já Valmir não queria olhar para a tela, escondia o rosto como se tivesse vergonha. Mesmo assim interagiu



com o vídeo fazendo comentários. Leonardo assistiu serenamente. Humberto ficou bastante agitado. Pulou diversas vezes em sua cadeira e quis sair da sala. Hissao parecia estar bastante interessado no vídeo, mas algumas vezes levantou-se para desligar a televisão. Porém, depois que Cibelle explicou a ele calmamente como ele deveria se comportar, ele parou de desligar a televisão e assistiu com interesse. Em um momento, inclusive, levantou-se para beijar a tela, justamente em uma cena em que ele aparece com os amigos vendo fotos.

A atividade aconteceu com sucesso. Era difícil de acreditar, pois esperávamos ter muito mais dificuldades do que de fato tivemos. Ao rever a gravação deste dia, constatei diversos acontecimentos que não havia percebido no momento da gravação, como foi o caso de uma importante fala de Ismael. Esta fala está incluída na versão final do documentário e reflete muito bem uma dificuldade, que com o passar do tempo,



modificou-se: ele disse que “não escolhe” ao ser solicitado que escolhesse um monitor a acompanhá-lo no trajeto até a biblioteca do Instituto de Psicologia da USP. Só atentei a esta fala quando pude rever os acontecimentos do dia. E creio que os outros monitores também só perceberam a importância dessa fala ao rever o vídeo. Isto deve-se ao fato de que a percepção de um acontecimento gravado em uma fita difere da percepção de um acontecimento na vida real. Segundo Walter Benjamin:

Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em conseqüência, um aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que as suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas do que aquelas oferecidas pelo teatro ou a pintura. Com relação à pintura, a superioridade do cinema se justifica naquilo que lhe permite melhor analisar o conteúdo dos filmes e pelo fato de fornecer ele, assim, um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso. (...) Fica bem claro, em conseqüência, que a natureza que fala à câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. (...) É nesse terreno que penetra a câmara, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo.<sup>24</sup>

Quando assistimos a esta gravação pudemos atentar detalhadamente às falas de cada um e, neste caso, voltamos a fita para ouvir novamente a fala de Ismael. Esta diferença de percepção é uma questão que já havia sido trabalhada na tradição do filme documentário, por exemplo em “O Homem com uma Câmera”

---

<sup>24</sup> BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. Apud **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, pg. 71. Tradução de José Lino Grunnewald.

de Dziga Vertov onde um trecho de filme era apresentado de diversas formas e em diversas velocidades, e combinado de diversas formas com outras imagens. Ou seja, um fato pode ser visto de diversas maneiras. Esta tomada foi de certa forma decisiva. Ali comecei a ter uma melhor noção de como proceder a documentação do Projeto Tecer. Comecei a sentir-me mais familiarizado e inserido no meu objeto de documentação.

A quarta gravação ocorreu por ocasião da oficina organizada por Mathias e Maria Laura. Seria a construção de um jogo da memória sonoro, utilizando embalagens usadas de Yakult. Este exercício foi sugerido aos monitores por Marisa Fonterrada, parceira do Projeto Tecer. As embalagens



de Yakult deveriam ser pintadas de forma a não transparecer o conteúdo inserido. Ao serem chacoalhadas produziriam sons diversos de acordo com o conteúdo de cada peça. O jogo seria de memorizar os sons e pareá-los. Pois bem, utilizei esta sessão para testar uma câmera menor que as utilizadas anteriormente, uma Handycam MINIDV da Panasonic com um único CCD. Na primeira parte desta gravação utilizei o microfone embutido da câmera, adquirindo uma maior mobilidade para gravar e possibilitando que fizesse a gravação sozinho.

Neste ponto, em que já tinha tido uma certa experiência com as crianças, gravado algumas vezes e avaliado os resultados das diárias de gravação, comecei a imaginar uma forma de criar uma narrativa a respeito do Projeto Tecer. Ao rever as imagens, percebi a dificuldade que seria montar uma história que contemplasse o objetivo almejado a priori, de mostrar a radical diferença existente entre o que as crianças são e sua imagem perante a sociedade. Derrubar os preconceitos tão enraizados em nossa cultura, jamais seria uma tarefa simples. A experiência na Tecer mostrava-se muito rica e eu queria expandir os horizontes de gravação. Parecia-me que gravar somente as permanências seria algo limitado perante as possibilidades de imagens e narrativa que teria, gravando as crianças em outras

situações. Foi então que surgiu a idéia de acompanhar um dia na vida dessas crianças. Creio que essa foi a idéia mais ambiciosa de todo o projeto, gravar um dia normal de uma criança denominada autista, desde seu despertar, a ida à escola, e todas as atividades que fizesse normalmente. Entretanto, não seria de forma alguma um dia normal, justamente pelo fato de estar ocorrendo uma gravação que envolveria uma câmera e ao menos um cameraman. Para estas crianças que são tão sensíveis a qualquer mudança em seu ambiente, a presença de qualquer elemento novo causaria mudanças, como, aliás, com quase qualquer pessoa. Por isso pensei em gravar com uma câmera com microfone embutido, reduzindo a equipe a uma única pessoa, de preferência uma pessoa já conhecida. Antes de partir para a produção, decidi fazer um teste, para o qual solicitei o auxílio de um dos monitores. Gustavo se dispôs a ser gravado por mim desde sua casa em seu percurso à Tecer, e a gravação correria como de costume, a partir dali. O teste deu certo, apesar de não ter sido preservada nenhuma imagem no documentário final. Mas de todo modo já me dava tranquilidade para conversar com a coordenadora do projeto, no sentido de tentar organizar esta diária de gravação externa à USP. Jussara aceitou a proposta e, com suporte de toda a equipe do Projeto Tecer, passamos a contatar as famílias. A idéia era tentarmos com as crianças que pareciam estar mais integradas e mais sociabilizadas de todo o grupo: Valmir e Leonardo.

Primeiramente foi falado com Dona Elza, mãe de Leonardo, que disse não haver problema em gravarmos em sua casa, mas que conversaria com seu marido para confirmar a possibilidade. Um retorno negativo foi dado. O pai de Leonardo se opôs à gravação de um dia na vida de seu filho. Entretanto, a tentativa não teria sido em vão, pois isso fez com que Dona Elza progredisse em sua análise na clínica psicanalítica. Ou seja, qualquer tentativa, mesmo que frustrada de um lado, poderia surtir efeitos inimagináveis, o que me motivou a agir cada vez com mais cautela em relação às crianças. A segunda tentativa foi com Valmir. Valmir passava da classe especial de uma escola pública para a classe normal. Além disso, freqüentava uma escolinha de futebol e jogava videogame em casa. A proposta foi

feita à família, que disse aceitar, mas jamais passou daí para a prática. Não foi possível agendar um dia para realizarmos a gravação. Simultaneamente eu contatava algumas escolas da rede pública e privada apresentando meu projeto de documentário e solicitando autorização para gravar dentro de suas dependências. Todas as tentativas foram frustradas. Restava-me, então, perseguir a narrativa com os elementos gravados dentro do Projeto Tecer.

De todo modo, a partir desta gravação pude estabelecer tecnicamente um formato de gravação que mantive praticamente até o fim do trabalho. Utilizaria a luminosidade disponível nos locais ao invés de criar uma luz específica para cada situação, o que demandaria recursos não disponíveis. Como, a partir daí estaria só, seria necessário utilizar uma câmera pequena, com microfone embutido e que trouxesse um resultado minimamente aceitável em termos de qualidade visual, dentro da luz que teríamos nos locais. Testei algumas câmeras e concluímos ter o melhor resultado com uma MINIDV da Panasonic: AG-DVC30.

Ao final de 2004 o Projeto Tecer recebera o encaminhamento de muitas crianças e abriria mais uma turma de monitoria às segundas-feiras a partir do ano seguinte. Na quinta tomada de imagens por ocasião da festa de encerramento do ano de 2004 pude conhecer Chiniere que passaria a frequentar o Projeto Tecer.

Em março de 2005 realizei a sexta tomada de imagens com o primeiro grupo das segundas-feiras. A equipe de monitoria era composta por Bianca, Kátia e Daniela, alunas da Faculdade de Psicologia da USP, e eventualmente viriam monitores do grupo das quintas-feiras, geralmente Gustavo e Carla, para acompanhar e dar suporte às novas monitoras. A equipe do Projeto em si começava a se ajustar e conhecer as novas crianças. Leonardo Gerônimo foi o primeiro a chegar. Ele já tinha sido bastante tratado, como as outras crianças do grupo de quinta-feira. Logo após chegou Chiniere, que recém começava. Depois chegou Jonas. Era seu primeiro dia, e teve uma atitude performática diante da câmera: colocou-se debaixo do tapete da brinquedoteca e lá se escondeu. Esta cena foi significativa e compõe uma seqüência da edição final do documentário.





Depois desse dia, a dinâmica do grupo de segunda-feira ocorreria de forma diferente. Por serem crianças recém chegadas, diferente das outras que já haviam passado por anos de tratamento, seriam atendidas individualmente pela equipe de monitores, e seriam gradativamente inseridas em grupos com as outras crianças. A Leonardo Gerônimo, por já estar bastante sociabilizado, foi ofertado passar para o grupo das quintas. Ele aceitou a proposta.

O começo das permanências, como ocorreu neste dia, é o período mais angustiante. Chiniere e Jonas não falavam. Tomavam atitudes estranhas como, por exemplo, de esconder-se em baixo de um tapete. A tentativa constante do monitores de estabelecer um relacionamento, produzir sociabilização, muitas vezes não tinha uma resposta esperada. Jonas, por exemplo, se escondeu. Guilherme batia nos monitores e em si próprio. Este tipo de atitude angustiava toda a equipe da Tecer, muitas vezes as tentativas pareciam ser frustradas. Entretanto, apesar da angústia e das frustrações, resultados positivos eram alcançados, mesmo que fosse difícil de acreditar.

Próximo do meio do ano de 2005 o Projeto Tecer emitiria um relatório intermediário à FAPESP, agência que o financiava. Para demonstrar os resultados do projeto, fazia-se necessário apresentar imagens. Assim, foi-me solicitado que preparasse uma edição utilizando o material captado até então, para pontuar o relatório escrito. Neste ponto, já havia gravado cerca de 20 horas. Iniciei o processo de montagem deste material. Para isto, dispunha de um computador simples para edição não-linear. Entretanto, com recursos limitados, não poderia digitalizar todas as imagens gravadas, o que ocuparia cerca de 300 Gigabytes de

Hard Disk. Como só dispunha de 80 Gigabytes, o equivalente a cerca de 5 horas de vídeo, precisaria selecionar as imagens a serem capturadas. E ao iniciar esse processo, vi-me em uma angústia maior ainda que a de conviver com as crianças que nos respondiam de formas estranhas. Eu percebi que tinha ali um rico material, mas não conseguia enxergar nele uma narrativa. Tranqüilizei-me por saber que o Projeto Tecer existiria ainda ao menos por mais dois anos, que deveria ser tempo suficiente para gravar o que faltasse. No entanto era inquietante não saber exatamente o que faltava, e não ter controle algum sobre a experiência e as cenas a serem gravadas. Seleccionei, das fitas, as imagens que conseguissem mostrar melhor as cenas em que ocorresse interação entre as pessoas do grupo. Fosse essa interação entre as crianças ou entre crianças e monitores. Inclusive, chamava-me atenção o fato de que, por vezes, não conseguia distinguir quem era “paciente” e quem era monitor. Percebi que se tratava de um grupo sem esta distinção hierárquica a que estamos acostumados: doutor e paciente. Voltando ao meu foco de ilustrar o relatório escrito da FAPESP, reduzi minhas expectativas quanto à esta edição e fiz uma simples justaposição de imagens. De certa forma, vi-me obrigado a deixar de lado a questão da narrativa e a ambição artística naquele momento, para que pudesse prosseguir e cumprir os prazos. Eu teria cerca de um mês somente para realizar este trabalho, apesar de ainda querer que o trabalho fosse inteligível e servisse para uma avaliação dos resultados videográficos obtidos junto à equipe da Tecer e aos diferentes parceiros envolvidos. Exibir o material filmado aos atores é algo que já foi feito inúmeras vezes na história do documentário, é parte de sua tradição. Em “Nanook of the North”, R. Flaherty o fez durante os anos em que conviveu com os esquimós no Pólo Norte. Ele improvisara um laboratório para revelação e montagem dos negativos, assim “o trabalho de seleção será realizado (...) com a finalidade de narrar da forma mais adequada”<sup>25</sup>. Jean Rouch retomou esta prática em “Crônica

---

<sup>25</sup> FLAHERTY, R. apud DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 3ª ed, pág. 51.

de um Verão” ao realizar debates com os atores após projeções do filme. Muitos outros certamente o fizeram ao longo da curta história do cinema. Achei que seria importante experimentar isso, inclusive para verificar se cometia injustiças com meu olhar, assim como Flaherty o fez.

Uma reunião entre todas as pessoas do Projeto Tecer seria impossível. Por isso tive que ir mostrando o vídeo para as pessoas em separado. Isso não era bom, pois não conseguiria estabelecer um debate entre todos; entretanto, como era a única forma de viabilizar os debates, fiz assim mesmo. A primeira exibição deste vídeo-relatório foi feita para as monitoras recém chegadas à Tecer que lidavam com o grupo das segundas. Kátia ficou espantada com a evolução das crianças do grupo de quinta-feira. Era como se visse uma luz no fim do túnel, pois a diferença entre os grupos era nítida. De fato, as crianças entravam muito esquisitas no projeto, e após algum tempo, estavam bastante sociabilizadas. Constatávamos que esse autismo, na maioria das vezes, não se devia a qualquer problema orgânico insolúvel, mas sim à ausência anterior a um contato com outras pessoas e com a cultura. Da mesma forma que mostra o filme “O Enigma de Kasper Hauser” (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974) de Werner Herzog. K. Hauser, “verídica e obscura personagem”<sup>26</sup>, não andava e não falava, pois foi “criado em um sótão, sem nenhum contacto humano até os 18 anos”<sup>27</sup>. Ao ser exposto aos bens culturais, pode dominar códigos e repertórios, a fala, a música, as artes, ainda que isso não pudesse eliminar seu olhar perplexo. E ainda assim, não era reconhecido como uma pessoa normal. Foi assassinado e teve seu cérebro dissecado: os cientistas buscavam explicações exatas e protocolares para uma questão já resolvida. De



---

<sup>26</sup> BLIKSTEIN, Izidoro. **Kasper Hauser ou A Fabricação da Realidade**. São Paulo: Cultrix, 2003. 9ª ed, pág. 11.

<sup>27</sup> Ibid, pág. 12.

certo modo, esta ficção era aplicável na Tecer, nossas crianças reagiam ao simples contato com a cultura e sociedade. Entretanto a sociedade insistia constantemente em agravar as barreiras para estas crianças que haviam recebido o selo de autistas.

Maria Laura impressionava-se com a quantidade de atividades feitas em um só dia. Seu comentário era, de certa forma, uma constatação de sucesso do projeto, ou seja, que foi possível realizar muitas atividades a cada dia. Mostrei esta edição também a Sylvio Rocha, que me ajudava desde o início na realização deste vídeo. Ele concordou com a questão da falta de narrativa, também achava necessário continuar as gravações até o final do projeto, para obter um material ainda mais rico. Segundo ele, o vídeo-relatório estava dificilmente compreensível, foi necessário explicar-lhe um pouco do processo que ocorrera para que pudesse entender.

Esta edição foi mostrada a Jean-Piere Pétard em Paris por Jussara Falek Brauer. Pétard é psicólogo Professor da Universidade de Paris, editor da revista científica denominada "Bouletin de Psychologie", além de cineasta. Realizou três filmes em película de 16 mm e foi colega de Jean Rouch. Seus comentários a respeito da documentação do Projeto Tecer foram de imensurável valor. Ele sugeriu que passasse a não mais utilizar o zoom para aproximar a imagem e, ao invés disso, aproximasse-me fisicamente das crianças, incluindo-as na filmagem e incluindo-me no grupo.

As crianças estavam bem, talvez nunca estivessem estado tão bem, entretanto a equipe de monitoria passava por muitas tensões. Aos poucos, ficava claro que o preconceito relacionado a essas crianças era uma barreira quase impossível de se transpor. Por um lado, de dentro da equipe, as monitoras davam-se conta de que tinham também este preconceito, algumas chegaram a abandonar o projeto. Por outro lado as mães das crianças solicitavam laudos psicológicos – atestando o autismo, a partir de uma mentalidade psiquiátrica - para obterem ajuda financeira do governo. As escolas faziam contatos no sentido de livrarem-se das crianças, com quem não é realmente fácil de se lidar. Havia muitas

dificuldades. Para mim que buscava retratar esta situação, fechavam-se as portas, não conseguia obter autorizações para gravar fora do Projeto Tecer. Achei, então, que deveria alterar um pouco a direção do documentário e explorar melhor o Projeto Tecer como um todo, aproveitando o que estava disponível. O fato de haver interação com as crianças já é algo a ser retratado. Algo estava realmente acontecendo, não só nas crianças, mas também na equipe que lidava diretamente com elas, e me incluo neste grupo.

Resolvi, então, gravar uma reunião de monitoria, a sétima tomada de imagens. Neste dia, Kahn voltou a participar como cameraman. Ele gravou a reunião com a câmera afixada em um tripé, luz ambiente e o microfone embutido da câmera. Eu tinha a expectativa de gravar algum diálogo que pudesse revelar o dilema pelo qual passava a equipe do Projeto Tecer. Entretanto creio que esse debate jamais ocorreu. Os debates de idéias no Projeto Tecer nunca me pareciam ser objetivos, mas sim subjetivos. Algo como na clínica psicanalítica. E isso me pareceu diferir completamente do que seria de interesse em um vídeo, por tratar-se de falas muito íntimas. Mostrar estas falas não seria do meu interesse e creio que de ninguém.

Segui, então, no caminho de gravar as permanências. Às quintas-feiras as crianças estavam tão bem que surgiu a idéia de iniciar um trabalho de apoio pedagógico no sentido de motivá-las a incluírem-se em classes escolares normais. Cibelle dispôs-se a planejar as oficinas pedagógicas como um teste inicial com as crianças, para sentir se elas realmente dariam conta de acompanhar aulas regulares. A oitava tomada de imagens teria foco nessa atividade. Desse dia de abril de 2005 utilizei diversas cenas no documentário. Há uma cena em que estamos no parque: Leo, Ismael e Gustavo estão no gira-gira, Cibelle ao lado os empurra, e Humberto está sentado. De repente Humberto levanta-se e puxa Cibelle. Em seguida Gustavo levanta-se e segue os dois. Então ficam Ismael e Leo no gira-gira. Eu gravava a cena de fora. Nesse momento percebo que sou o único “monitor” daquela situação e sento-me com as crianças no gira-gira.



Esta é a cena em que de fato incluo-me no grupo. Passei a conversar com as crianças ao gravá-las. Passei a criar imagens em primeira pessoa. Subjetivas minhas enquanto documentarista, ao invés da busca por uma imagem de discurso “oficial” sobre crianças autistas. O documentário passou a ser a minha história neste grupo. Começava a encontrar um caminho narrativo para o filme.

Os três encontros seguintes, gravados nas quintas-feiras, seguiram esta orientação. A gravação das atividades no apoio pedagógico, a interação direta em “performance” documentária. A preparação do lanche era feita conjuntamente com as crianças, inclusive com atividades



culinárias e a preparação de um bolo de cenoura. O apoio pedagógico melhorava

mais e mais, Valmir pedia lição de casa e queria atividades mais desafiadoras. Leozinho esforçava-se arduamente para acompanhar o que Cibelle propunha. Já Ismael não se interessava, o que inicialmente parecia um mau resultado. Entretanto, em seu contexto, era um resultado positivo, pois ele começava a se posicionar diante daquilo que lhe era oferecido. Algo que ele não conseguia fazer anteriormente. Isso tudo foi captado com sucesso pela câmera e a maior parte das cenas incluídas na edição final do documentário foram gravadas neste período, compreendido entre 2005 e 2006.

Às segundas, não ocorreria apoio pedagógico, mas a forma de gravar seria a mesma. Nas três gravações realizadas posteriormente, as interações entre crianças e monitores foi aumentando mais e mais nesse grupo. Guilherme, que claramente queria aproveitar as permanências, tinha dificuldades devido às drogas a que era submetido. E o contato com ele era complicado, pois supõe-se que reproduzia na Tecer o tratamento violento que vivenciava em ambiente familiar. Ele batia nos monitores – inclusive em mim – e quebrava equipamentos. Mas, ao mesmo tempo, entendia que fez algo errado e deveria parar no momento em que alguém chamasse a sua atenção. Chiniery filha de pais africanos, deixou de freqüentar a Tecer, pois sua família teve problemas com visto de permanência no país, além de muitos problemas financeiros. Jonas teve muitas melhoras, inicialmente também batia nos monitores. Depois passou a sorrir e interagir, mesmo que sem falar.



A última permanência gravada ocorreu no ano de 2007, ocasião em que convoquei novamente a presença de Sylvio Rocha. Gravamos uma oficina de música planejada por Pedro, utilizando duas câmeras. Eu gravaria com uma câmera afixada em um tripé, conectada em uma TV. Sylvio gravaria como de costume com a câmera na mão interagindo com as crianças. O resultado desta

experiência foi bastante interessante, pois consegui finalmente obter imagens das crianças interagindo com as câmeras. Algumas dessas cenas estão no documentário.



Com o Projeto Tecer terminando, chegara o momento de editar o vídeo. Com base na experiência de edição anterior, cheguei à conclusão de que não seria possível contar uma história sem a utilização ao recurso do verbal. Também abandonara há algum tempo o objetivo inicial de criar um discurso global sobre o autismo. O vídeo restringir-se-ia a contar a história do Projeto Tecer, de 2002 a 2007. Tive a idéia de convidar todos os participantes a darem um depoimento a respeito de suas experiências na Tecer. Maria Laura, Cibelle, Jussara e Bianca foram as únicas a aceitarem o convite. Utilizaria ainda o depoimento de Roland Léthier e a conferência de Maria Tereza Arcos gravados em 2004 para complementarem as informações. A primeira entrevista foi com Maria Laura. Kahn fotografou, desta vez iluminando adequadamente. Em seu consultório havia uma janela que nos fornecia luz natural para contraluz com as persianas semi-abertas. Kahn aplicou frontalmente um set-light com potência de 1000 Watts. Utilizando um microfone lapela conectado diretamente à câmera, instruí Maria Laura de que minhas perguntas e comentários não deveriam aparecer no vídeo, somente suas falas. Seria, portanto, necessário que ela falasse frases completas sempre que possível. No entanto, minhas intervenções seriam mínimas, e teriam o intuito



somente de provocar que as memórias do Projeto viessem à tona. Inclusive porque compartilhava de muitas delas. Ao final da entrevista, pedi que fizesse um comentário específico sobre sua percepção a respeito da utilização do vídeo nesta experiência.

As entrevistas seguintes seguiram o mesmo padrão só que, desta vez, ao invés de Kahn, Sylvio me acompanhou. Com Bianca utilizamos uma paisagem paulista como fundo e Sylvio aplicou dois ou três Spots Fresnell frontal e lateralmente. Bianca estava muito nervosa por falar diante da câmera, mas teve falas interessantes. Cibelle sentada tinha uma iluminação semelhante. Jussara, em seu escritório, foi iluminada de forma semelhante às outras entrevistas.

Obtive cerca de 10 horas de depoimentos. Por tratar-se de um material com alto teor verbal, acreditei ser viável trabalhar com as entrevistas transcritas em papel. Com o auxílio de Cibelle, Gustavo e Jussara, todas as falas foram transcritas e pude pré editá-las em formato de texto. Criei, portanto, um roteiro de falas, o qual utilizei como base para a edição do vídeo. Localizei as falas selecionadas e as aglutinei seguindo o roteiro escrito. Foi necessário, entretanto, fazer muitos ajustes, pois, em vídeo, há muito mais que o verbo, há as entonações, os gestos, os atos falhos, e tudo isso junto ajuda a contar uma história. A idéia deste roteiro de falas era narrar o percurso do Projeto Tecer. A primeira seqüência situa o projeto. Em seguida compus uma seqüência para falar do preconceito. Neste ponto, utilizo mais as falas de Roland Léthier e Maria Tereza Arcos, os atores mais eloqüentes deste tema. As monitoras exemplificam o preconceito. Em seguida vem a seqüência da angústia, que seria a conseqüência do preconceito para quem quer superá-lo e não consegue. A próxima seqüência fala da fase de grupalização das crianças, uma superação interna do preconceito. E, por último, o comentário final a respeito da utilização do vídeo, que seria a referência geradora desta história que retratei.

Para editar as imagens precisei fazer um investimento pessoal e adquirir um Hard Disk com capacidade de 500 Gigabytes. Digitalizei, então, cerca de 30 horas das 60 gravadas. O procedimento foi de assistir novamente às gravações e

selecionar as imagens melhores, que contassem a história da Tecer, ilustrando as falas dos depoimentos, ou provocando a necessidade de que determinada cena fosse explicada. Para esta etapa, de inserção das imagens, não achei adequado estabelecer um roteiro prévio, que incluísse as imagens. A tradução das cenas videográficas para o texto escrito representaria uma etapa burocrática e desnecessária. Afinal, o objetivo destas imagens era que se tornassem um vídeo, e não um texto. Para que não fizesse um trabalho desnecessário optei por editar as imagens de forma direta, seguindo a idéia de Jean-Luc Godard para seu filme "Passion":

não quis escrever o roteiro deste filme – Passion -, quis vê-lo. (...) Podemos ver a Lei? A Lei foi escrita primeiro ou foi vista primeiro, antes de ser escrita por Moisés sobre sua tábua? De minha parte, penso que primeiro vemos o mundo, e só depois o escrevemos.<sup>28</sup>

Vicente Falek Brauer compôs uma música para que eu pudesse sonorizar o vídeo, dando a ele uma dimensão de narrativa. Após inúmeras conversas a respeito do trabalho de vídeo, desenvolvido dentro do Projeto Tecer, chegou-se à conclusão de que a trilha deveria ser condizente com o percurso das crianças que chegaram cada uma em seu mundo particular e solitárias. E durante o trabalho, foram sociabilizando. Da mesma forma, as notas musicais que começam independentes umas das outras, em uma música do caos, no decorrer do tempo vão se transformando em uma única harmonia. Não evitando o caos, mas buscando uma interação de cada nota com as outras. A trilha sonora é uma obra de arte, a parte criada por Vicente como contribuição ao vídeo.

Valiosas sugestões foram dadas com base na primeira edição realizada. Em seguida houve um trabalho de aprimoramento dos cortes, e seleção de mais imagens gravadas, o que modificou significativamente a narrativa. Além disso, foi

---

<sup>28</sup> GODARD, Jean-Luc. **Scénario du film Passion** apud DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Pág. 280. Tradução de Mateus Araújo Silva.

feito um trabalho de correção de cores das cenas, já que diferentes câmeras precisaram ser utilizadas ao longo do processo, o que agravou discrepância de qualidades de imagens.

O objetivo inicial do documentário não foi atingido, conforme o dito acima. Entretanto, este processo único de realização de vídeo foi o que determinou o resultado alcançado. Avalio que, acima de tudo, era importante ter um objetivo inicial para realizar um documentário. Mas este objetivo inicial não só não poderia ser alcançado, devido às condições próprias do trabalho, mas o vídeo final foi o único que era possível. E transmite de certa maneira a riqueza de uma experiência pessoal, e permite o resgate da memória deste trabalho. E isto o justifica.

## **Capítulo 3**

### **Entre Nós – Transcrição das Falas**

#### **Seqüência 1**

#### **Bem-vindo à Tecer: apresentação do projeto**

#### **Clipe de Abertura – Imagens das oficinas**

*Locução*

Esse filme é o resultado da documentação de uma experiência com crianças autistas.

*Maria Laura*

Nós íamos ser uma equipe trabalhando com um grupo de crianças.

*Locução*

Conforme os manuais médicos autista é aquele que vive em extrema solidão.

*Mathias*

Eu não sei, acho que é um trabalho cansativo. Que é gratificante, mas é cansativo. Acho que se fosse assim como numa escola, ou um trabalho que você bate cartão e vai todo dia, seria um pouco esgotante.

*Locução*

De fato, os autistas vivem isolados. Mas há uma grande controvérsia em torno desse assunto. O autista é definido pela psiquiatria como alguém que despreza, ignora, exclui tudo que vem do exterior. Mas não seria simplesmente o oposto disso? Crianças isoladas, e por isso autistas? É neste sentido que a psicanálise investiga.

*Léthier*

Eu considero que nós estamos um pouco neste momento de incerteza um pouco neste momento onde houve um período da psicanálise e onde nós nos abrimos em direção a um novo período e onde não sentimos ainda o relevo então não vemos bem ainda a paisagem. Nós não temos mais do que alguns elementos.

*Cibelle*

(Conversa com Hissao) Fica aqui na frente comigo. Aqui, olha é nessa lente aqui, nessa bola que aparece a tua imagem. Lá é como se fosse uma televisão. É aqui que você tem que chegar perto se você quiser aparecer.

*Jussara*

A gente já tinha um percurso clínico razoável com as crianças. São casos sempre de longa duração no atendimento. Mas essas crianças estavam completamente marginalizadas socialmente. Não iam à escola, não brincavam, não tinham amiguinhos. São Pacientes. Então elas vão ao neurologista, ao psiquiatra, vão à fono, vão à fisioterapia, vão ao psicólogo, vão à T.O. Passam o tempo todo fazendo tratamento.

*Mathias*

No atendimento clínico eles são atendidos individualmente por um psicólogo. E normalmente as mães também são atendidas.

*Mãe de Roberto*

Roberto é uma criança especial, e vem de um tratamento desde os quatro anos de idade.

*Mãe de Leonardo*

Foram vários encaminhamentos, com a fono, depois foi com um psicólogo.

*Mãe de Hissao e Humberto*

Ele foi encaminhado aqui pra USP porque ele fazia tratamento no Hospital Santa Casa.

*Mãe de Mara*

Passei no Hospital das Clínicas, e quando ela foi internada por um ano e um mês na psiquiatria, então de lá, quando ela teve alta, já passei no psicólogo do posto de saúde onde eu moro.

*Mãe de Leonardo*

Aí depois foi encaminhado com psiquiatra das Clínicas.

*Mãe de Roberto*

Já passou por diversas terapias: fono, terapia ocupacional.

*Mathias*

Tanto que assim, essas mães que vieram trazer eles, a maioria delas trouxe eles, deixou eles aqui enquanto elas estava sendo atendidas, e aí vieram buscar quando chegou a hora do atendimento deles.

*Jussara*

Esses pacientes a rigor jamais seriam aceitos na clínica porque ninguém se arvora a desenvolver esse atendimento dentre os profissionais que prestam serviço, supervisão, na Universidade de São Paulo. Então essas crianças seriam encaminhadas.

*Mães (clipe)*

- Encaminhado...
- Encaminhado, né...
- Depois foi encaminhado...
- Ela me encaminhou aqui...
- Vários encaminhamentos...

*Bianca*

A idéia lá é conviver, fazer brincadeira, ensinar. Ensinar a cultura, ensinar algumas leis, e regras de convívio social. Ensinar a criança a brincar. Coisas que às vezes algumas delas nunca fizeram na vida. Brincar! Com doze, treze anos de idade, assim, não aprenderam a brincar ainda.

*Jussara*

Então o que foi ser trabalhado era principalmente a sociabilização.

*Valmir*

- Gol do santos!

*Leonardo*

- O santos perdeu...

*Cibelle Lima*

Essas crianças que chegavam e ficavam muito tempo sozinhas, concentradas em um brinquedo só, elas começam então a estabelecer outros relacionamentos, assim, tanto convidar o monitor pra aquela brincadeira como também começar a se comunicar com outro coleginha que tava ali na sala.

*Ismael (mostrando seu brinquedo)*

Olha! Vamos abrir a porta! É o menino! Esse aqui é o carrinho. Tem quatro andares.

*Cibelle Lima*

E esse tempo eles ficavam sozinhos, ali concentrados, ele foi gradativamente diminuindo e com isso a gente pode inserir outras atividades como roda de leitura, atividades no parquinho, jogo de futebol, brincadeiras mais lúdicas.



*Jussara*

É preciso dizer que esse trabalho da permanência ele não é uma terapia para inclusão social. É um simples trabalho voluntário de convivência com essas crianças.

*Felippe (cameraman conversa com Ismael)*

Vamos lá, você não quer fazer exercício como todo mundo? Vamos lá, vamos lá comigo.

*Locução*

A experiência do Projeto Tecer era esta. Conviver com crianças denominadas autistas. Só que essa denominação equivocada está tão incorporada entre nós que a idéia da convivência tornou-se um desafio para todos. Inclusive para mim, que gravava os encontros.

*Léthier*

Então temos aí uma apreensão completamente nova do problema da paranóia. Estamos em uma nova paisagem. Uma nova paisagem, da qual no momento nós somos ainda o efeito. Nós não conhecemos muito bem, nós a exploramos tranquilamente, com dificuldade, mas é uma nova paisagem.

### **Cena do Gira-gira**

*Leonardo, Ismael e Gustavo estão no gira-gira. Cibelle dá impulso ao brinquedo, enquanto Humberto, ao lado, observa agachado. Repentinamente Humberto se*

*levanta e puxa Cibelle pela mão em direção à esquerda do quadro. Neste momento Gustavo sai do gira-gira para acompanhar Cibelle e Humberto, deixando Leonardo e Ismael sem monitoramento, a não ser a mim.*

*Felippe – cameraman*

- Eu vou girar com vocês, então, tá.

*Maria Laura*

Porque realmente as coisas não dão certo todos os dias. Não é todos os dias que a gente se entende, que a gente consegue se engajar numa atividade e ser bem sucedido no objetivo inicial. Desse ponto de vista, inclusive, funciona muito. Funciona no dia em que a coisa corre redondinha, dá tudo certo, a gente conseguiu se entender, executar o que pretendia... e o dia que a gente não consegue executar o que pretendia tem que se virar com isso. Todo mundo. Nós temos que nos virar, as crianças.

### **Cena da chegada na Tecer**

*Valmir*

- Fala aí Gustavo!

## **Cena da pintura na oficina da Tecer**

*Cibelle*

- Essa tinta aqui chama tinta acrílica, ela não é igual a essa tinta à guache que a gente usa. Só que tem uma coisa, se essa tinta encostar na sua roupa, ela vai manchar e não vai sair. Por isso que você tem que por o avental e tomar cuidado.

## **Seqüência 2**

### **Problemas do projeto: o preconceito**

*Jussara*

Então eu tinha fortes razões pra acreditar que era muito importante trabalhar pra tentar diminuir esse isolamento dos nossos pacientes, que é um pouco decorrente da nossa estrutura muito deficiente de ensino, de assistência social.

*Cibelle Lima*

fica meio sem saber o que fazer com a vida escolar daquela criança que fica lá na sala especial durante muito tempo, durante muitos anos, talvez aquém dos limites e das possibilidades dela

*Arcos*

por um requerimento do sistema educativo, aparecem as dificuldades de aprendizagem, e de adaptação ao meio escolar de crianças sem patologia neurológica que são qualificados de "inexplicavelmente difíceis". Este é um termo que se utilizava. Para descrever seu comportamento se utiliza os mesmos registros descritivos dos sintomas usados pela neurologia nos casos com dano cerebral. E o mesmo modelo lesional explicativo.

*Jussara*

Também é conseqüência de um saber constituído, que na verdade é um preconceito científico.

*Léthier*

Existe todo um papo-furado pseudo-intelectual que não é mais suportável e que não tem mais lugar na biblioteca da psicanálise. Então, pode se dizer que está se operando uma metamorfose. Graças a este trabalho orientado pela literalidade uma metamorfose se opera para os psicanalistas e na psicanálise.

*Arcos*

Este é o poder disciplinador está se transformando em poder médico. Em poder-saber médico.

*Léthier*

Isto relativiza muito, muito esta posição pseudo-cientificista do positivismo.

*Arcos*

A nosologia e o correlato orgânico são as duas garantias materialistas definitivas da verdade descritas por Foucault para a psiquiatria em sua preocupação, desde o século XIX, para constituir-se como discurso científico.

*Léthier*

A psicanálise estava um pouco colada às categorias psiquiátricas neurose/psicose/perversão e ai há uma espécie de dissolução desta colagem aí.

*Arcos*

Inventamos uma doença. Demos a ela aprovação médica, e agora devemos renegá-la. O maior problema é como fazer para destruir o monstro que criamos. Não resulta fácil fazê-lo salvando as aparências.

*Léthier*

A psicanálise tomando sua autonomia frente à medicina, frente à psiquiatria, pode dizer as coisas de outra forma.

*Arcos*

Pagando o preço de uma maior objetivação dos sintomas busca trazer clareza ao diagnóstico, melhorar a reputação da psiquiatria como especialidade da medicina e contemplar os interesses da indústria farmacêutica e das companhias de seguros. O uso de uma droga só é aprovado se se trabalha com padrões definidos, e o mesmo vale para os financiamentos dos tratamentos.

*Léthier*

Nós vamos mudar progressivamente o vocabulário. Por exemplo, eu já não emprego mais os termos neurose e psicose. Eu deixo isto para os psiquiatras, isto é coisa de psiquiatra. Eu não falo mais assim. Precisa chegar a falar de outra forma que com estas facilidades, que são facilidades referenciais de consistência que não convém de forma alguma. A psicanálise é mais rica do que isto por que ela se liga à literalidade dos enunciados. É muito mais rico do que dizer psicose. Psicose, isto explode completamente.

### **Seqüência 3**

#### **A angústia**

*Jussara*

Existe esse saber preconceituoso que está muito enraizado na gente de achar que, coitadinho, é uma pessoa deficiente, ela não pode mais do que isso.

#### **IMAGENS DA BIANCA DESLIGANDO A TELEVISÃO NA MONITORIA DE MÚSICA**

*Maria Laura*

E a outra coisa que eu entendi é que a gente nunca deve subestimar um sujeito. Ele pode ter muitas dificuldades, muitos atrasos, ate uma questão orgânica, genética, o que quer que seja.

*Jussara*

Foi preciso transpor essa idéia pré-concebida de que ela não era capaz.

*Bianca*

O que me marcou bastante foi o Guilherme que ele chegou a se bater muito, se beliscar, ficar roxo. Aquilo assim, pra mim, foi... Eu estava no terceiro ano de graduação em psicologia. Pra mim foi... fiquei super assustada, fiquei um pouco chocada.

## **IMAGENS DA MONITORIA COM GUILHERME EM QUE ELE BATE E QUEBRA TUDO**

*Jussara*

Ela vai se dando conta de que ela tem esse preconceito. Isto foi uma das razões também pelas quais muitos monitores saíram.

*Maria Laura*

E muitas vezes eu me vi diante dessas crianças com todas essas dificuldades... e me vi subestimando mesmo, imaginando que alguma coisa não seria possível em função de alguma dificuldade de qualquer natureza.

*Arcos*

"Até agora não existe um método, seja por neuroimagem, laboratório, prova neuro-psicológica, ou neuro-fisiológica, que permita realizar inequivocamente o diagnóstico positivo", se afirma que estamos frente a um, cito: "Quadro de características conductuais de base biológica".

*Jussara*

Quer dizer, o autismo isso existe. E essas crianças não são normais, não são iguais as outras. Elas apresentam um... vamos dizer, elas têm uma maneira de ser, têm um sofrimento que eu diria, já pra teorizar um pouco, que é como se lhes faltasse uma referência primeira – isso não é nem teorizar, isso é um pouco descrever – que é o EU.



## **CENA DA MONITORIA COM JONAS FAZENDO BOLAS DE SABÃO**

*Maria Laura*

Em princípio não havia um grupo de crianças. Eram crianças que chegavam cada uma, uma, e não se agrupavam efetivamente. E isso era muito angustiante.

*Jussara*

Elas não falam, elas têm uma particularidade que angustia muito quem entra em contato com elas, porque elas não olham. Portanto elas não te respondem.

## **IMAGENS DO GUILHERME NO PARQUE**

*Bianca*

E lá na hora, quando não dá certo nada do que a gente propõe existia às vezes o silêncio. Nada fazendo, ninguém falando nada, ninguém fazendo nada. E esses momentos que eram muito angustiantes.

## **IMAGENS DA PRIMEIRA MONITORIA COM JONAS EM QUE ELE SE COLOCA EM BAIXO DO TAPETE DA BRINQUEDOTECA**

*Maria Laura*

cada um na sua diferença, na sua singularidade é um sujeito ali a se incluir. E tem que se haver com aquilo que quer, com aquilo que dá, com aquilo que não dá.

*Léthier*

Acontece que nesta guinada da psicanálise, da qual eu falei desde o começo, esta guinada da psicanálise permite ir em direção a esta população, que até o momento havia apenas a polícia, a justiça e o serviço social que se ocupavam deles.

*Jussara*

A lei diz que se tem uma família que tem uma criança que tem problemas muito graves e esta família não tem condições financeiras para sustentar o tratamento dessa criança, então o Estado oferece essa ajuda de um salário mínimo por mês. Aí já tem um mal entendido que é o seguinte. A insuficiência que precisa ser comprovada é a insuficiência econômica da família. Não é um laudo psicológico que vai falar sobre a criança.

## **IMAGENS DA MONITORIA EM QUE ISMAEL E VALMIR CHUTAM BOLAS**

*Léthier*

O desafio atual da psicanálise lacaniana é de perseguir o caminho da letra. Isto supõe de fato uma posição de combate contra o diagnóstico, contra a tentação terapêutica e contra o recurso ao referencial. Quer dizer alguma coisa que diz "isto é isto". De forma alguma. Por que o isto é se afastar do caminho da letra.

*Jussara*

E dizer é isto ou é aquilo. Dizer é grave ou não é grave. Porque a gente recebeu só casos muito graves e 90% dos nossos casos se resolveram.

*Léthier*

Então a psicanálise não é decididamente mais uma hermenêutica, quer dizer um lugar de interpretação, a psicanálise entra na era da errância literal que é a única solução humana concebível.

## **IMAGENS DA CONVERSA COM AS CRIANÇAS SOBRE O PASSEIO À BIBLIOTECA**

*Jussara*

O Ismael acaba se vinculando muito ao vídeo. Ele diz coisas muito significativas diante da câmera. Tem uma seqüência onde primeiro ele diz: "Ismael não escolhe". E depois disso vai haver todo um movimento do Ismael de escolher.

## **IMAGENS ILUSTRAM O DEPOIMENTO**

*Jussara*

E aí tem um dia também que diante da câmera ele diz: "Sônia não". Então ele ta fazendo uma escolha, que a Sônia não. E foi até uma situação difícil entre os monitores, porque ele escolhe a Sônia para ser ela não.

## **IMAGENS DO ISMAEL ILUSTRAM O DEPOIMENTO**

*Jussara*

E ele encerra o percurso dele no projeto escolhendo. E dizendo "não quero mais vir aqui, eu quero ir na escola". Daí ele já diz "eu". Enfim, já tem toda uma modificação, mesmo, de posição do Ismael.

**IMAGENS DA MONITORIA NO PARQUE  
CIBELLE CONVERSA COM HISSAO, ENQUANTO ELE PINTA UMA "ÁRVORE  
DE MAÇÃS"**

*Maria Laura*

Precisavam de uma espécie de um ambiente intermediário entre um consultório particular, entre a clínica, e o mundo, a escola normal, as relações pessoais normais.

*Léthier*

A loucura é uma passagem necessária para o ser humano, é um assunto humano a loucura, profundamente humano. Sim, é um problema querer tratar da loucura, por exemplo, talvez seja um erro, talvez seja um erro tratar da loucura. É preciso que a loucura se desenvolva, que ela dê suas razões. Suas razões são, portanto razões, portanto, tudo isto. A loucura deve se desenvolver, se desenvolver para que elas sejam uma passagem, uma passagem na vida humana.

*Jussara*

Num relacionamento interpessoal cada um chega e coloca a sua estrutura, vai estruturar o relacionamento de uma determinada forma. Então essas crianças não é que elas não tenham uma estrutura, elas têm uma estrutura. Uma estrutura de um vazio. De um nada. E a gente entra nesse nada e isso é insuportável.

**IMAGENS DA MONITORIA COM JONAS E GUILHERME ILUSTRAM A FALA**

*Maria Laura*

Havia dificuldades com as crianças, mas também havia dificuldades intra-equipe. Era difícil a gente se afinar. Foi difícil a gente se afinar. Muitas vezes a gente até brigava. É um trabalho duro. E essas reuniões em que a gente podia contar pra Jussara... De ouvir isso de uma forma a ajudar que cada um possa se ouvir naquilo que está dizendo, que estava dizendo pra ela a cada vez.

## **IMAGENS DE REUNIÕES DE MONITORES**

*Maria Laura*

Éramos ali todos sujeitos. E todos ali muitos enroscados com os seus outros, naquela ocasião.

*Léthier*

Esta postura que o psicanalista assume de ir em direção aos loucos, de falar com eles, de tomar notas, de trabalhar com os loucos, sobre os lances que estão lá contidos, nesta loucura.

E, portanto é um trabalho extremamente original, ir em direção a estes jovens, ocupar-se deles de uma forma muito particular, por que aquilo de que a gente se dá conta muito rapidamente, é que deveríamos respeitar a ruptura. Respeitar a ruptura não é de forma alguma uma posição reparadora, porque isto não servira para nada.

## **IMAGENS DE MONITORIA**

*Léthier*

Então uma vez que todas estas soluções se esgotaram, então eles mandam para nós, porque a gente não faz assim. A gente não tenta consertar, porque a gente tem esta posição digamos de respeitar.

*Jussara*

Mas isso não é um tratamento. Isto é uma condição humana.

## **Seqüência 4**

### **Tecer, um grupo**

#### **IMAGENS DE MONITORIA MOSTRANDO INTEGRAÇÃO ENTRE TODOS PRESENTES**

*Maria Laura*

Eu não sei exatamente em que momento exatamente o grupo se constituiu. Quando eu vi, estava constituído, eu nem me dei conta. E eu tenho certeza que no início não tava.

#### **IMAGENS ILUSTRAM O DEPOIMENTO**

*Cibelle Lima*

Na passagem do ano de 2004 para 2005 percebemos que já éramos um grupo, já tínhamos essa apropriação do espaço, então cresce a nossa preocupação em relação à vida escolar das crianças, a maioria deles estavam matriculados em escolas públicas, então a gente começa a se interessar se eles freqüentam e que tipo de sala eles freqüentam e como é que esta essa relação com a escola. E até pelo fato deles permanecerem na tecer por quatro horas mostra que eles são capazes de agüentar uma rotina de quatro horas que é o período escolar. Então aos poucos nós vamos tentado criar atividades, criar momentos um pouco mais parecidos com a rotina de uma escola, com a rotina escolar, pra criar esse diálogo com a escola a gente tinha que ter essa noção se eles eram capazes de agüentar uma rotina um pouco mais regrada como é uma rotina escolar.

*Maria Laura*

Eu achava que a gente ia trabalhar pra incluir o fulaninho. E aí rapidamente eu descobri que a gente não ia trabalhar pra incluir o fulaninho. Que era cada um tratar de se incluir nesse contexto.

E isso é muito difícil. Eu acho que a inclusão de verdade, que não é uma inclusão puramente teórica, é uma coisa muito difícil porque tem a ver com respeitar e aceitar o outro na sua profunda diferença de sujeito. Então o grupo éramos todos nós. Não era um grupo de crianças. E era muito difícil tudo isso. Porque era difícil incluir a minha colega de equipe na preparação do lanche. Era difícil eu me haver com o fato de que às vezes eu não me sentia incluída também.

### **IMAGENS DA OFICINA DE PREPARAÇÃO DE BOLO DE CENOURA: VALMIR E LEONARDO COLOCAM OVOS NA MASSA E BATEM NO LIQUIDIFICADOR**

*Cibelle Lima*

E esse preparar o lanche ele vai mudando também no decorrer do tempo, do projeto. Antes era assim, uma coisa de um monitor se deslocar do grupo ir lá preparar, servir a mesa e quando o grupo chega estar tudo pronto. E aos poucos nós vamos levando as crianças pra esse preparo das comidas, do local, então a gente começa a colocar os nomes na mesa, e quem quer sentar perto de quem, de quem é esse nome, e eles começam então a se servir, a retirar a mesa. Isso tudo mostra um ganho na autonomia deles, pra eles, sei lá, na vida lá fora se virar sozinhos.

*Maria Laura*

A gente não inclui ninguém na marra. O sujeito tem que querer se incluir. Isso era uma coisa que a Jussara dizia, mas eu fui aprender mesmo vendo a coisa



funcionar. Então passa por um posicionamento do sujeito diante daquilo que lhe é oferecido. A gente pode oferecer muita coisa pra ele, e ele pode se recusar, ele pode não querer, ele pode fazer o que ele quiser. E isso na verdade também não diz respeito só às crianças com dificuldades graves, que eram, em princípio, o público alvo desse trabalho, mas acho que isso diz respeito a todos nós.

### **IMAGENS DA MONITORIA: GUSTAVO EXPLICA A ISMAEL A RESPEITO DO QUE ESTÁ SENDO OFERTADO A ELE PELA TECER**

*Maria Laura*

Quem que está sendo incluído? Inclusão de quem se não de todo mundo que está participando disso. Não dá pra ficar de fora, não dá pra você ser o observador nessa cena. Isso não existe, não existiu em nenhum momento, pra nenhum de nós.

*Léthier*

Isso é a guinada que faz a psicanálise, em que os psicanalistas tomam a iniciativa de acolher crianças psicóticas, de acolher jovens em ruptura, e criam lugares com um tecido relacional que absorve a violência, o sofrimento, a loucura.

*Jussara*

Então, vamos dizer, que a violência, né, esse ultrapassamento daquilo que é o limite que o ser humano pode suportar de alguma forma está presente nessa clínica. É um imenso obstáculo, é um imenso obstáculo.

Sempre que você ultrapassa o limite do outro de alguma maneira é uma violência.

*Arcos*

A partir da psicanálise podemos dizer que perante a demanda originada nas manifestações de mal-estar em uma criança a aposta no controle farmacológico constitui uma resposta violenta. A indicação de medicamento além de reforçar a crença nos poderes das substâncias retira do sintoma todo seu valor como gerador de interrogantes. Igual à formulação de um diagnóstico a intervenção sobre o corpo da criança consolida a classificação que fixa os problemas só do lado de quem os mostra. E fecha os caminhos para circulação da palavra.

*Léthier*

A relação entre a loucura e o fio não é uma relação nova. Mas já em 1938, em São Paulo, Arthur Bispo do Rosário, com os fios de sua camisa de força bordou os objetos do mundo, para apresentar a Deus. Seu objetivo delirante, que ele realizou, era apresentar o mundo a Deus, então ele bordou todos os objetos do mundo, uma coisa magnífica.

*Maria Laura*

E como era surpreendente chegar a cada dia e ver que era possível. Que a coisa podia acontecer, a partir do momento em que eu conseguia com alguma dificuldade apostar que aquele sujeito podia me responder de alguma outra forma que não pela debilidade. E era uma aposta que nós todos tínhamos que refazer a cada vez. E é absolutamente incrível, é uma coisa que eu vejo na clínica também, à medida que a gente pode convocar o sujeito a responder de um outro lugar ele costuma responder. É uma coisa impressionante. E foi assim que a gente foi construindo esse tecido, foi apostando que cada uma dessas crianças poderia responder de uma outra forma. Oferecendo a elas uma oportunidade de responder de uma outra forma, e elas efetivamente respondiam.

*Léthier*

Então há um lado artesanal de fabricação destes lugares, porque não há boa solução, não há bom método, não há receita, há o dia-a-dia a avançar, com aquilo que se passa. É preciso estar todo dia à beira do precipício, sem ter a possibilidade de colocar o pé sabendo antes onde se está pisando. A gente não sabe nunca onde vai pôr os pés. Então é preciso estar nesta posição muito, muito arriscada de não antecipar nada. Poder-se-ia dizer que é justamente ouvindo uma palavra que a outra palavra poderá seguir. Então é uma espécie de poética, uma poética escabrosa, e eu creio que é isto que podem fazer hoje em dia os psicanalistas lacanianos, ou em todo caso ao menos alguns entre eles que se interessem nesta forma de avançar.

*Jussara*

Na medida em que as pessoas se proponham a assimilar essas crianças, elas vão enfrentar dificuldades mesmo. Porque não é uma coisa simples. Porque de fato essas crianças são diferentes. Mas no final do caminho você vai ter um benefício pra criança e um benefício pra aquela pessoa também. Ambos sairão transformados dessa experiência.

*Léthier*

"Cada louco cria para si um enxoval para se casar com o desconhecido".

Eu considero que esta frase é uma indicação, uma posição possível para o psicanalista. Acompanhar o louco na criação de um enxoval para se casar com o desconhecido.

## **Seqüência 5**

### **Observação e o vídeo**

#### **IMAGENS DO LEONARDO BRINCANDO DE FALAR AO TELEFONE**

*Cibelle Lima*

Tem uma coisa que eu me lembro agora que era bem divertido, que era aquela brincadeira de polícia e ladrão, e eles me prendiam...

#### **CENA DA BRINCADEIRA DE POLÍCIA E LADRÃO COM VALMIR E GUSTAVO**

*Maria Laura*

A imagem que me ficou assim muito gravada com um certo destaque na minha memória foi o dia que a gente tava fazendo uma atividade de música. Com o Valmir inclusive. As outras crianças estavam por ali, mas o Valmir tinha outro engajamento. Eu acho que foi interessante ver toda a sala e todo mundo na cena cada um de um jeito na cena.

Então eu lembro que o Valmir estava mais ativamente com os chocalhos na cena. Mas não que os outros não estivessem. Eles estavam cada um ao seu jeito. Era uma cena onde tinha muita gente, inclusive as pessoas que estavam filmando.

#### **CENA DA PRIMEIRA MONITORIA EM QUE BECO PEDE PARA FILMAR**

*Maria Laura*

Você passou, isso é uma coisa interessante também, você passou a fazer parte dessa equipe. Eu não acho que era essa tua intenção inicialmente. Você achou que poderia ficar registrando de fora. E rapidamente você deve ter percebido que não

era possível registrar de fora. Pra você estar ali você tem que estar dentro. Então era a inclusão sua também: da gravação.

## **CENAS ILUSTRAM A FALA EM CLIPE FINAL**

## Capítulo 4

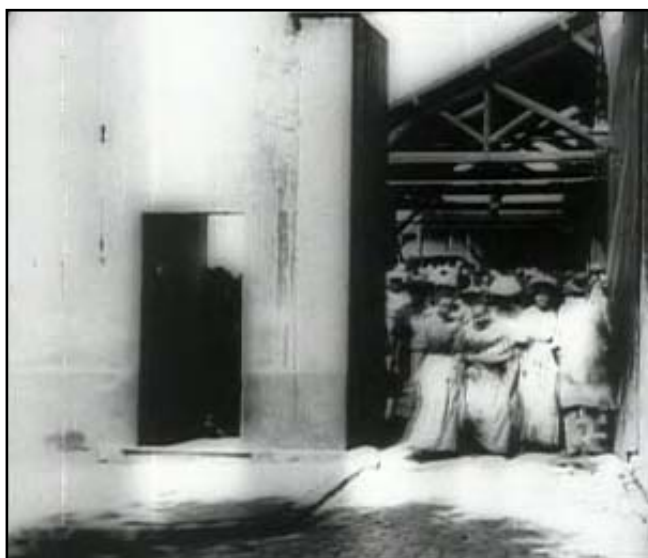
### Da experiência do filme “Entre Nós” a uma estética do cinema

Ao analisar o material gravado na experiência do Projeto Tecer para transformá-lo em uma peça áudio-visual, capaz de sintetizar a experiência vivida, deparei-me com complexas questões relacionadas à forma com que deveria elaborar o filme. No primeiro capítulo deste trabalho fiz uma análise do filme “O Homem com uma Câmera”, que, conforme os argumentos apresentados, traz fortes características artísticas, sobretudo em decorrência de seu processo de produção. A filmagem e a montagem operadas para uma representação da vida e da realidade dentro de uma investigação estética. “O Homem com uma Câmera” é uma experiência cinematográfica com ambições muito mais profundas que a simples descrição da realidade. Neste filme, a poética da vida captada pela câmera foi potencializada na montagem, uma elaboração semântica da linguagem cinematográfica. Para compreender melhor a experiência de Dziga Vertov, bem como a minha experiência no Projeto Tecer, faz-se necessário traçar um panorama histórico mais abrangente englobando algumas outras experiências fundamentais para a linguagem chamada documentária.

Ao iniciar a montagem do filme “Entre Nós” deparei-me com cenas longamente gravadas, planos-sequência, em que havia toda uma ação contada através de um único plano. Estas cenas poderiam da mesma forma ser cortadas (fragmentadas) e reduzidas a uma duração menor, mantendo a narrativa, porém com um diferente formato: de sequência montada. Ao final, acabo utilizando os dois formatos conforme a cena. No caso dos depoimentos, optei pela montagem de cortes, principalmente. Já nas cenas das monitorias do Projeto Tecer, optei por manter mais longas, muitas vezes sem cortes. Para justificar esta opção gostaria de resgatar um pouco da história.

Podemos observar o formato Plano-sequência desde os primórdios do cinema. Por volta dos anos 1890, com a criação do aparato do quinetoscópio,

Thomas Edison fazia pequenos filmes para exibição comercial que “consistiam em uma única tomada com atores, diante de fundos negros, longe da grande e pesada câmara de filmagem, o quinetógrafo. As imagens eram centralizadas e frontalmente dirigidas ao espectador.”<sup>29</sup> Trata-se, neste caso, da filmagem de lutas, danças, acrobacias e curiosidades com a finalidade do entretenimento. Já na França, os irmãos Lumière, na mesma época, realizavam experimentos cinematográficos, porém não dentro de estúdios como era o caso de Edison, mas ao ar livre e buscando referências artísticas.



Sortie D'usine, Lumière, 1895.

O fotógrafo Louis, que filmava as peças produzidas pelos irmãos Lumière, tinha formação em pintura e escultura e buscava “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação”<sup>30</sup>. Ambos, Edison

---

<sup>29</sup> Da-Rin, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2006, p.24.

<sup>30</sup> BURCH, Noel. *El Tragaluz del Infinito*. Madri: Cátedra, 1987. Apud: Da-Rin, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2006, p.27.

e os Lumière, apesar de realizarem suas peças fílmicas de forma bastante distintas, tiveram grande importância para o cinema. Ambos desconheciam a montagem e por isso pensavam e produziam apenas planos-sequência.

O cinematógrafo, bem como a técnica cinematográfica, esteve muito ligado à ciência na época de seu surgimento, pois foi o resultado de pesquisas tecnológicas. No caso da tendência criada pelos irmãos Lumière, foi aplicado com finalidades pedagógicas em palestras acadêmicas, principalmente para ilustrar e comprovar experimentos científicos que envolviam movimento. Por outro lado foi utilizado por longos anos como forma de entretenimento e com finalidades comerciais. Nos cerca de 15 anos seguintes as cenas cinematográficas foram amplamente difundidas em todo o mundo. Nos anos 1900 existiam salas destinadas à exibição de filmes que eram produzidos pelos estúdios, com alguns planos montados, estabelecidos em seqüências. Na época, os programas cinematográficos comercializados tinham, em sua maioria, duração aproximada de quinze minutos, e alguns planos justapostos. A montagem de planos cinematográficos em seqüência possibilitava ganhos cada vez maiores para a indústria cinematográfica que se formava. Desta maneira, poderia comercializar filmes mais longos compostos de diversos planos, e assim reverter maiores lucros. Abria, também, um novo campo para a arte, e permitia que o cinema e a ciência se distinguíssem mais claramente. A montagem possibilitaria a construção de narrativas. Segundo as análises de Sergei Eisenstein, "dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição"<sup>31</sup>. Além disso, a montagem permite um "domínio da temporalidade, ou seja, a representação do tempo enquanto progressão narrativa"<sup>32</sup>. No início do século XX muitas experiências foram feitas em montagem. Descobria-se que a justaposição de cenas possibilitava a criação de

---

<sup>31</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p.14. Tradução de Teresa Ottoni.

<sup>32</sup> Da-Rin, Sílvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2006, p.36.



conceitos, ritmos, noção de tempo e de espaço. Foi também quando surgiu a chamada “montagem paralela, que permite ao espectador dar saltos imaginários, interpretando imagens sucessivas como ações simultâneas.”<sup>33</sup>

As formas de exibição cinematográficas descritas acima – plano-seqüência e montagem – têm relação direta com o conceito elaborado por Omar Calabrese, a respeito de pormenores e fragmentos. Calabrese define pormenor – ou detalhe – que se relaciona com o plano-seqüência no cinema. Segundo sua reflexão sobre etimologia, “«Detalhe» vem do francês renascentista (e, por sua vez, obviamente, do latim) «de-tail», isto é, «talhar de». Isto pressupõe, portanto, um sujeito que «talha» um objeto. (...) isto é, o gesto de por em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence.”<sup>34</sup>

A idéia do plano-seqüência se aproxima do detalhe justamente pela possibilidade de se estabelecer um todo, um sistema, a partir do detalhamento de algum aspecto da cena. É o caso, por exemplo, do “uso do zoom: a aparição de um espaço de enunciação e de um sujeito manifestado por um «olhar» que se aproxima”.<sup>35</sup> Neste caso o uso do zoom (ou o movimento de aproximação da câmara, como utilizo diversas vezes no filme “Entre Nós”) evidencia a coexistência simultânea da parte e do todo, do plano geral e do plano detalhe. Mais que isso, existe uma correlação temporal devido à ausência de cortes: a duração da cena é exatamente a mesma da ação.

A função específica do detalhe, por consequência é a de re-constituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhes leis ou pormenores que anteriormente não se revelavam pertinentes para a sua descrição. A prova disto está em que existem formas de *excesso de detalhe* que fazem que o próprio detalhe se torne sistema: neste caso, perdem-se as coordenadas do

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999, p.85 e 86. Tradução de Carmen de Carvalho.

<sup>35</sup> Idem, p.87.

sistema de pertença ao inteiro, ou então o inteiro desaparece por completo.

36

Em oposição ao pormenor, Calabrese define fragmento, “que deriva do latim «frangere», ou seja, «quebrar»”.<sup>37</sup> Neste caso não existe a possibilidade de resgatar o todo a partir da parte, como ocorre no caso do pormenor. Aqui a parte se rompeu por forças físicas (não necessariamente humanas), eliminando as pistas necessárias para que se reconstitua um sistema. “O fragmento torna-se ele próprio sistema no caso de se renunciar à presença da sua pertença a um sistema”<sup>38</sup>. No caso do cinema em que se montam seqüências, poderíamos dizer que as cenas filmadas foram quebradas em fragmentos e reordenadas em seqüências que não possibilitariam um retorno à realidade da ação filmada. Isto, pois a mesma cena é filmada a partir de vários ângulos diferentes, e muitas vezes em dias diferentes. Por vezes sequer é possível filmar uma cena em um plano somente. Conforme W. Benjamin

as necessidades elementares da técnica de operar dissociam, elas próprias, o desempenho do ator numa rapsódia de episódios a partir da qual deve-se, em seguida, realizar a montagem. Pensamos sobretudo na iluminação cujas instalações obrigam o produtor — a fim de representar uma ação que se desenrolará na tela de modo rápido e contínuo — a dividir as tomadas, as quais, algumas vezes, podem durar longas horas. Isso, sem falar de determinadas montagens cujo caso é mais agudo: se o ator deve saltar por uma janela, faz-se com que ele salte no estúdio, graças às construções artificiais; mas a fuga que sucede a esse salto talvez só seja rodada, exteriormente, muitas semanas após.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Idem, p.89.

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Apud: **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p. 55 a 95. Tradução de José Lino Grünnewald.

A ação real, portanto, não existe, e também por isso não se pode retornar a ela. A montagem é um artifício que torna fragmentos filmados em seqüências, uma construção que pode ou não ser orgânica, dotada de ritmo e poética. Historicamente podemos dizer que o tipo de montagem fragmentária é mais característico do cinema chamado ficcional, justamente por não prever este retorno à realidade da ação filmada. Seria uma forma de cinema inclinada ao campo da fantasia.

Porém, se enxergarmos a questão da oposição pormenor / fragmento no cinema de outra maneira poderíamos concluir que de fato predomina o fragmento, em qualquer circunstância. Ou seja, se considerarmos que a cena filmada corresponde à realidade, mas não « é » a realidade. A cena tem uma relação indicial (no sentido da semiótica Peirceana<sup>40</sup>) com ela. Neste caso a cena seria um fragmento da realidade, portanto, um universo independente do todo. Detalhar a cena significa, portanto detalhar fragmentos de realidade.

Já em 1922 foi lançado o filme "Nanook of the North" de Robert J. Flaherty, um explorador norte americano que conviveu por mais de dez anos com esquimós do norte do Canadá. Este filme teve um grande sucesso de público e crítica, e representa uma grande inovação para o cinema. Mais que isso, fundou uma nova forma de operar o processo do cinema envolvendo sua dupla operação de filmagem e a montagem. Trata-se do registro de uma expedição que, assim como os filmes de Lumière, pretendia um registro imparcial da realidade da região e do povo retratados. Entretanto, influenciado pela maneira de produzir do cinema

---

<sup>40</sup> Cito Peirce (PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo, Editora Perspectiva, p. 74 a 76. Tradução de José Teixeira Coelho Neto.) sem me ater à discussão no campo da semiótica que fugiria aos objetivos do presente trabalho, conforme a seguir. Considere-se a cena filmada um signo, ou seja, algo que representa a "cena real". Trata-se de um signo Indicial, cuja característica é a conexão dinâmica com o objeto representado. Ou seja, a cena filmada pressupõe que haja um existente correspondente. "Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais" (pág. 95).

de ficção, foi realizado de uma forma diferenciada. Flaherty cria personagens no filme.

O esquimó Nanook sobrevive com sua família nos desertos de gelo canadenses, caça o alimento e tem uma cultura bastante diversa de outros povos. Trata-se de uma comunidade que existe de fato, porém ao serem filmadas passam a ser personagens de um filme.



Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922.

O filme de viagem de Flaherty narra uma história não mais em primeira pessoa, portanto, como se fazia normalmente na época em que foi lançado, mas gira em torno de personagens, da mesma forma que na ficção de cinema. Ainda que filmado de forma documental. O documental, neste caso, difere da forma realizada pelos irmãos Lumière, pois era fruto de intervenções do realizador. Diversas seqüências foram filmadas a partir de reconstruções de costumes que sequer eram vividos cotidianamente pela família de Nanook, como é, por exemplo, a caça da morsa. Na época da realização do filme, não se caçavam mais morsas da forma com que o filme mostra, entretanto Flaherty reconstruiu este costume através de cenas. E o fez dirigindo a ação e filmando-a a partir de diversos planos, prevendo uma montagem fragmentária.

Ao optar por concentrar-se na vida de um esquimó e sua família, estava partindo de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas. Princípio este que lhe possibilitaria desenvolver situações tocantes e emocionalmente densas, que não costumavam ser exploradas nos registros de viagem. Por

exemplo: as cenas da indigestão das crianças ou dos contatos de Nanook com seu filho mais velho. Possibilitaria, também, manter o interesse do espectador através da construção de tensão e suspense, como na luta dos esquimós contra a pesada morsa ou na pesca da foca, que só é revelada no final da seqüência.<sup>41</sup>



Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922.

Mais que a simples reconstrução e encenação de um antigo costume, Flaherty foi capaz de criar suspenses, modificar a sensação de temporalidade e sensibilizar o público ao utilizar recursos de montagem, "o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados".<sup>42</sup> Vale ressaltar que a narrativa de

<sup>41</sup> Da-Rin, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2006, p.47.

<sup>42</sup> Ibid.

"Nanook of the North" nasce da convivência ao longo de vários anos com o povo que seria retratado. Corresponde, portanto, ao olhar de uma pessoa que realmente experimentou a vida que representará em filme. A montagem, em conseqüência, pretende organizar as experiências em episódios que remontem não só os "fatos" vividos, mas também dão pistas a respeito do que sentiu o observador e daquilo que ele acredita serem aspectos fundamentais da vida da comunidade. Além de todo o sentido produzido na montagem do filme, "cada ângulo visual significa uma atitude interior"<sup>43</sup>, ou seja, a seleção de ângulos para retratar as cenas refere-se a um posicionamento subjetivo a respeito do objeto.

"Nanook of the North" foi o primeiro filme de Robert J. Flaherty. Posteriormente, em 1934 lançou o grande sucesso "Man of Aran", obra em que aprimorou solidamente seu modo de fazer cinema. Trata-se de uma obra prima que, segundo John Monck Goldman, montador do filme, "não era um documentário e a intenção não era que fosse um documentário"<sup>44</sup>. Entretanto, por retratar poeticamente o local e seu povo (além de prováveis interesses econômicos) foi considerado e comercializado sob a chancela de documentário. Flaherty e sua reduzida equipe de cinema viveram na ilha de Aran na Irlanda por cerca de dois anos. Época em que conheceram costumes antigos e contrataram pessoas do local para atuarem no filme. "Man of Aran" tem cenas montadas com dezenas de planos, muitos deles filmados prevendo uma montagem complexa. Ora, filmar dezenas de planos de uma mesma cena pressupõe que a cena se repita dezenas de vezes para que seja filmada. E, portanto que seja encenada. Trata-se, portanto, de uma construção filmica que pouco correspondia ao que de fato ocorria na ilha de Aran na época em que Flaherty lá esteve.

---

<sup>43</sup> BALÁZS, Bela. **Theory of the Film – character and growth of a new art**. Apud: XAVIER, I (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pág 97. Tradução de João Luiz Vieira.

<sup>44</sup> Entrevista concedida ao documentário "How the Myth was Made" (1977) dirigido por George C. Stoney a respeito da produção do filme "Man of Aran" de Robert Flaherty.

As experiências de Flaherty, as de Vertov, e certamente muitos outros importantes diretores de cinema (que optamos não citar neste trabalho), foram retomadas por uma dupla de diretores no ano de 1960. Jean Rouch e Edgard Morin realizaram o filme "Crônica de um verão" propondo um novo Cinema-Vérité<sup>45</sup> onde não se teria a ilusão da captação da verdade, mas sim uma elaboração estética de fatos da vida que só ocorreram, pois foram alavancados pela presença da câmera e da equipe de filmagem.



Crônica de um Verão, Jean Rouch e Edgard Morin, 1961.

O novo Cinema-Vérité era, entre outras coisas, uma proposta de Rouch e Morin que ia de encontro ao movimento chamado "Cinema Direto", cujas características principais eram de ter longos planos seqüência e poucos cortes, e cenas filmadas de forma que a equipe de filmagem não se faria perceber pelos sujeitos filmados. Pelo contrário, no Vérité, a equipe de filmagem seria exatamente o elemento motivador das ações. Aqui o documentarista é perfeitamente perceptível a todos na cena.

É certo que, para a experiência do novo Cinema-Vérité de Rouch e Morin foi necessário a utilização de inovações tecnológicas. Com equipamentos mais portáteis para sincronização de som foi possível pelas primeiras vezes utilizar diálogos gravados em simultaneidade com a imagem. Assim, havia a possibilidade de um envolvimento pessoal entre documentaristas e os sujeitos documentados. A

---

<sup>45</sup> O termo criado pela dupla de diretores faz referência clara à proposta de Dziga Vertov da realização do cinema-verdade, ou *Kino-Pravda*, conforme descrito em seus manifestos.

matriz deste filme são cenas fundadas na relação com as personagens, dando origem a uma nova forma que permite transparência no posicionamento do artista.

Jean Rouch e Edgard Morin aparecem em cena entrevistando e debatendo idéias com pessoas de Paris. De fato seu objetivo é motivar que sejam elas mesmas frente às câmeras. Que falem aquilo que de fato pensam, e ajam da forma que o fazem normalmente. Conforme W. Benjamin, "No cinema, é menos importante o intérprete apresentar ao público uma outra personagem do que apresentar-se a si próprio".<sup>46</sup> E aqui estava sendo desenvolvido algo que já havia sido experimentado em "Nanook of the North" onde Nanook o esquimó vive Nanook, o esquimó. Entretanto Nanook, o ator, não é de fato Nanook, o esquimó, há diferenças, pois "cada um só pode se exprimir através de uma máscara, e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica", "cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso"<sup>47</sup>.

Ou seja, o filme, tanto no caso de "Nanook of the North", como no caso de "Crônica de um Verão" interfere diretamente em uma realidade na medida em que a obra se realiza. Desempenha exatamente a função que Vertov propunha, de ser uma obra capaz de modificar e construir a sociedade. E o formato cinematográfico mais propício a isto é o documentário, por possibilitar a filmagem com equipes reduzidas, aproximar os "atores" sociais aos processos e objetivos do filme.

À luz das experiências realizadas em cinema podemos dizer que o filme "Entre Nós" é uma experiência original, não exatamente por trazer inovações formais, mas por retratar um encontro singular entre sujeitos. O material gravado não poderia ter sido feito senão da maneira como foi. Assim como Flaherty não

---

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução** Apud: **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, p. 55 a 95. Tradução de José Lino Grünnewald.

<sup>47</sup> ROUCH, J. e MORIN, E. **Cronique d'un Eté**. Paris: Interspetacles, 1962, citado por Da-Rin, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006, p.154.



sabia o que iria encontrar ao norte do Canadá ou em Aran, como Vertov desconhecia a reação das pessoas ao serem surpreendidas pelo homem da câmera, como Rouch e Morin descobririam as reações das pessoas de Paris depois de se depararem com eles mesmos e suas perguntas e propostas, no meu caso – e das crianças do Projeto Tecer - também reagi a situações inesperadas. Tratou-se de retratar encontros entre pessoas, algo absolutamente imprevisível. No entanto a formulação da experiência vivida operada na montagem, mas prevista na filmagem, é ocasião em que se pode manipular e criar sentidos para aquilo que se viveu. As técnicas de montagem utilizadas em “Entre Nós”, a fragmentação das entrevistas servem para criar um discurso que não existia previamente. Um diálogo de idéias entre pessoas que sequer estiveram juntas. Entretanto as idéias se complementam e formam uma narrativa. As cenas selecionadas ilustram os fragmentos de falas. Neste caso, porém, optei por utilizar planos longos, dando a chance a quem assiste ao filme, de ter um olhar detalhado a respeito das crianças. Sujeitos que sempre foram, e muitos continuam sendo excluídos da sociedade. E os longos planos-sequência estão ali colocados para dar pistas ao espectador de que naquele fragmento de vida gravado por mim, existiram sujeitos, de fato muito especiais. Trata-se, no entanto, do meu olhar particular, e das ações que poderiam não ter ocorrido naquele momento e daquela forma se eu não lá estivesse com minha câmera. Uma experiência original, como quase não poderia deixar de ser, dadas as circunstâncias descritas neste trabalho.

## Considerações Finais

Este trabalho iniciou-se na experiência de vídeo-documentação do Projeto Tecer. Devido à complexidade deste trabalho foi necessário buscar na história do cinema e da arte conhecimento e embasamento teórico para sua conclusão. Por serem o objeto da documentação sujeitos muito especiais, as crianças autistas, com as quais se realizava uma experiência de convivência, os resultados das gravações seriam, por definição, imprevisíveis.

Havia um duplo propósito na documentação em vídeo. Por um lado, criar um documentário capaz de modificar a imagem dessas crianças. Por outro, possibilitar uma constante avaliação das atividades do Projeto Tecer por parte dos integrantes do projeto.

O estudo realizado neste mestrado teve o intuito de perseguir uma definição de documentário aproximado à obra de arte. Mais que isso, a partir de obras cinematográficas - tidas como documentários artísticos – identificar referências que auxiliassem a prosseguir no trabalho de feitura de um documentário.

Seguindo o percurso da presente dissertação abro um espaço para avaliar, primeiramente, os resultados da pesquisa histórico-teórica, para posteriormente avaliar a experiência videográfica.

Conforme relatado, a arte exerceu influências sobre a elaboração cinematográfica, na medida em que adquiriu e construiu sua linguagem própria. Desde a época do descobrimento do aparato técnico cinematográfico, por exemplo, nos filmes dos irmãos Lumière, é possível identificar aspectos artísticos, cujas referências são a pintura e a fotografia. Décadas mais tarde, Dziga Vertov, conforme analisado no primeiro capítulo, cria uma obra – “O Homem com uma Câmera” –, cujo propósito é experimentar e comprovar que o cinema possui linguagem própria. O filme, sem a utilização de falas e a aparição de textos escritos na tela, apresenta linguagem poética e estabelece sentido na sua narrativa, operando a montagem de seqüências a partir de eventos filmados. O

estudo do filme "O Homem com uma Câmera" foi capaz de indicar um caminho para prosseguir o trabalho: estudar a relação do cinema, cujas cenas tenham sido filmadas a partir de uma relação do cameraman com a realidade, e montadas de forma poética. A relação do cameraman (ou equipe de filmagem) com a realidade, assim como a montagem, distanciam o filme da realidade pura e o aproxima da arte. Seguindo esta linha de pensamento, a linguagem cinematográfica documentária evoluiu, conforme descrito no quarto capítulo. Despojando-se desta relação estrita com a realidade dos fatos, absorve inovações tecnológicas, e técnicas de filmagem e montagem, típicas do cinema não documentário – ficcional. Robert J. Flaherty já o fez em "Nanook of the North" antes mesmo do surgimento do filme "O Homem com uma Câmera". Assim, o campo do cinema documentário é difícil de ser delimitado, pois não há um modo de produção ou método exclusivo que o distinga dos filmes de ficção.

Entretanto, por ser o filme documentário, tradicionalmente, aquele que se aproximaria da realidade, as técnicas e métodos são utilizados no intuito de definir melhor a realidade que se procura retratar. Foi neste sentido que Jean Rouch e Edgard Morin, filmaram "Crônica de um Verão", retomando as idéias de Dziga Vertov e Robert Flaherty. A possibilidade técnica de sincronizar áudio e vídeo aprofunda as idéias desenvolvidas nos filmes citados anteriormente, e possibilita a criação de um filme, cujo ponto fundamental é o encontro entre as pessoas envolvidas na feitura da obra. Trata-se de uma criação coletiva, portanto, em que quase todos os "atores" aparecem no filme. Mais que isso, o filme é um motivador da vivência de experiências. Assim, a sua realização possibilita uma modificação tanto na comunidade em que ocorre, como na equipe que o realiza.

A experiência de vídeo-documentação deste mestrado foi um exercício de técnica cinematográfica e levou em conta os processos desenvolvidos na história do cinema. Seguindo o formato desenvolvido em "Crônica de um Verão", procurei demonstrar em vídeo minha implicação nas cenas gravadas. Assim, ao mesmo tempo em que me distancio da verdade pura, desmistifico-a, pois ela seria intangível.

Documentar cenas em vídeo pode ser uma atividade artística se houver consciência dos meios de produção, que envolvem a filmagem e a montagem. Se a filmagem não pode dar conta de mostrar a verdade pura da vida, e sim das cenas criadas pela equipe de filmagem e dos atores que aparecem, a montagem, por outro lado, tem foco na transformação e manipulação do material captado. Assim, quanto mais o filme tiver sentido, e for capaz de transmitir seu universo por si só, mais se aproxima de obra de arte. E se distancia da realidade, sem que deixe de se parecer com ela.

Na experiência do filme "Entre Nós" a montagem foi realizada com um aspecto diferente das obras apresentadas neste trabalho: o montador não era uma pessoa diferente da que filmou e dirigiu. A diferença fundamental é o envolvimento do montador com o tema, pois como descreve Jean Rouch em entrevista sobre o filme "Bataille sur le Grand Fleuve":

o editor é o segundo espectador. A pessoa que vê o que está na imagem. (...) é por isso, penso, que você não pode editar seu próprio filme. Se você edita seu próprio filme, você está sabendo de tudo que está fora de quadro. Enquanto que o editor só vê o que está na tela.<sup>48</sup>

"Entre Nós" foi, portanto, um exercício de aproximação e distanciamento do tema. Foram duas as principais razões para que assim fosse: em primeiro lugar não havia condições financeiras para que se contratasse um editor (conforme descrito no segundo capítulo); em segundo lugar está a possibilidade tecnológica de se fazer um trabalho como esse, sem a necessidade de haver uma extensa equipe. A adequação da câmera de vídeo, um equipamento portátil e leve, com microfone embutido, permitiu que muitas vezes gravasse sozinho. A seguir tive a

---

<sup>48</sup> As falas foram retiradas de entrevista gravada, concedida a Enrico Fulchignoni em 1982, conforme transcrição das legendas em inglês, a seguir: "the editor is the second spectator. The person who sees what's in the image. (...) and it's why, I think, you can't edit your own film. If you edit your own film, you're aware of everything outside the frame. Whereas the editor sees only what's on the screen."

possibilidade de editar em um computador comum. Esta tecnologia permite que o cinema seja feito por equipes cada vez menores, e os filmes sejam, cada vez mais, retratos de visões particulares. E abre campo para o aprofundamento desta pesquisa. Seria esta uma inovação tecnológica capaz de produzir novas formas de arte documentária?

## **Bibliografia**

ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

ARNHEIM, R. **Intuição e Intelecto na Arte**. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução de Jefferson Luiz Camargo.

\_\_\_\_\_ **Film als Kunst**. 1ª ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte no Tempo de Suas Técnicas de Reprodução**. In **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. Tradução de Dora Rocha.

BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade**. 9ª ed., São Paulo: Cultrix. 2003.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão.

CAMPOS, H. **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 4ª ed., São Paulo: Edusp. 2000. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

Da-Rin, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2006.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, tradução de Mateus Araújo Silva.

ECO, U. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Tradução de Teresa Ottoni.

GERVAISEAU, H. **O Abrigo do Tempo. Abordagens Cinematográficas da Passagem do Tempo e do Movimento da Vida dos Homens**. 2000.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 4ª ed., São Paulo: Ed. Cultrix. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes.

\_\_\_\_\_ **Linguística. Poética. Cinema**. 2ª ed., São Paulo: Ed. Perspectiva.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 3ª ed., Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

PETRIC, V. **Constructivism in Film. The Man With the Movie Camera. A Cinematic Analysis**. New York: Cambridge University Press, 1987.

RENNÓ, Cristina Fonseca Silva. **Documentário: ensaio e experimentação**. São Paulo, PUC-SP, 2005. Tese de Doutorado apresentada junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Trabalho inédito.

ROUCH, J. **Ciné-Ethnography**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003. Traduzido por Steven Feld.

SANTAELLA, L. e NÖTH, W. **Imagem – Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TATARKIEWICZ, W. **Historia de Seis Ideas**. Madrid: Ed. Tecnos, 1995.

VERTOV, D. **Conselho dos Três**. In XAVIER, I (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. Tradução de Marcelle Pithon.

XAVIER, I. **A Experiência do Cinema**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.



## Filmografia

A CRIANÇA (2005). Dir. Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne

A SEXTA PARTE. Dir. Dziga Vertov

ALPHAVILLE (1965). Dir. Jean-Luc Goddard

ATTENTION LES CLIENTS SON DERRIÈRE LA PORTE. Dir. Annie Mercier.

BATAILLE SUR LE GRAND FLEUVE (1959). Dir. Jean Rouch.

BERLIM – SINFONIA DA METRÓPOLE (1927). Dir. Walther Ruttmann.

CABRA MARCADO PARA MORRER (1985). Dir. Eduardo Coutinho.

COCORICO! MONSIEUR POULET (1974). Dir. Jean Rouch. França e Nigéria.

CRÔNICA DE UM VERÃO (1961). Dir. Jean Rouch e Edgard Morin. Paris, França.

DESCOBRIMENTO DO BRASIL (1937). Dir. Humberto Mauro.

HISTOIRE (S) DU CINÉMA (2007). Dir. Jean-Luc Godard.

JANELA DA ALMA (2001). Dir. João Jardim e Walter Carvalho.

KINOGLAZ (1924). Dir. Dziga Vertov

KOYAANISQATSI (1983) Dir. Godfrey Reggio. Metro Goldwyn Mayer

LE MOINDRE GESTE (1971). Dir. Fernand Deligny e Jean-Pierre Daniel.

LES MAÎTRES FOUS (1955). Jean Rouch. França e Ghana.

MAN OF ARAN (1934). Dir. Robert J. Flaherty.

NANOOK OF THE NORTH (1922) Dir. Robert J. Flaherty. EUA e França.

NOITE E NEBLINA (1960). Dir. Alain Resnais. França.

NOSSA MÚSICA (2004). Dir. Jean-Luc Godard.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1925). Dir. Sergei Eisenstein

O ENIGMA DE KASPER HAUSER. (1974) Dir. Werner Herzog

O ESTADO DAS COISAS (1983). Dir. Wim Wenders

O GABINETE DO DR. CALIGARI (1919) Dir. Robert Wiene.

O HOMEM COM UMA CÂMERA (1929). Dir. Dziga Vertov. União Soviética. VUFKU.

O HOMEM URSO (2005) Dir. Werner Herzog

SAN CLEMENTE (1980). Dir. Raymond Depardon.

SER E TER (2002). Dir. Nicolas Philibert. França.

TABU (1931). Dir. F. W. Murnau e Robert J. Flaherty.

TITICUT FOLLIES (1967). Dir. Frederick Wiseman. Massachusetts, USA.

TOUCHEZ PAS AU MALANG (2003). Dir. Jean Arlaud e Annie Mercier

TOUROU ET BITTI (1967). Dir. Jean Rouch. França e Nigéria.

THE STORE (1983). Dir. Frederick Wiseman. Dallas, Texas, USA.

UM PASSAPORTE HÚNGARO (1997) Dir. Sandra Kogut.