

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MARIA SILVIA SAMPAIO GALANTE

IMAGENS DA LOUCURA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

**SÃO PAULO
2010**

MARIA SÍLVIA SAMPAIO GALANTE

IMAGENS DA LOUCURA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico.

**SÃO PAULO
2010**

G144 Galante, Maria Silvia Sampaio
Imagens da Loucura no Documentário Brasileiro /
Maria Silvia Sampaio Galante. – 2010.
168f.: il.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade
Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
Bibliografia: f.164-168.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Documentário.
4. Representação da loucura. I. Título.

CDD 302.2

MARIA SÍLVIA SAMPAIO GALANTE

IMAGENS DA LOUCURA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico.

Aprovada em 12/04/2010

Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico

Profa. Dra. Bernadette Lyra

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a todos aqueles que consistentemente me estimularam a continuar, como meu dileto e generoso orientador, Luiz Vadico, ou o Marcos Aleksander Brandão, a Miriam Chinaiderman, a Marta Cerruti, a Helena Monteiro. E, gravitando pelas bordas dessa constelação estelar - o sorriso maroto e os olhinhos espertos da querida Bernadette Lyra -, piscando e dizendo que tudo vai passar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao fato de estar viva, de estarmos vivos, e agradeço todo o tempo dedicado ao aprendizado.

Agradeço, sinceramente, aos que me ensinam coisas que me dão vontade de conhecer outras.

Agradeço ao corpo docente desse Mestrado, por tudo que me ensinaram e pelas engrenagens que puseram em funcionamento.

Agradeço aos meus colegas, pelo tempo em que estivemos juntos e que não foi em vão.

A ambos, corpo docente e discente, agradeço as risadas e os bons momentos.

Agradeço aos queridos Arnaldo e Fani, e ao querido Wladimir, por razões que só o coração o conhece.

E, um pouco como Estamira com seus filhos marítimos, eu agradeço meus filhos silvestres, peludos, penosos e afins.

“Hoje mamãe morreu. Ou talvez tenha sido ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isto não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem.” (Albert Camus, em “O Estrangeiro”).

RESUMO

Nesta pesquisa verificamos como a loucura é posta em cena no cinema brasileiro através do gênero documentário. Para chegarmos a esse enquadramento do tema, passamos por uma deambulação que se deteve no modo como o artista vem sendo retratado no cinema, efetuando uma longa listagem de filmes. A nosso ver o artista acaba sendo equiparado ao louco, e resolvemos investigar esse grupo. Após efetuarmos outra listagem, dessa vez relacionada aos loucos postos em cena na ficção, nos demos conta de que, no Brasil, é no território do documentário que o tema é explorado com maior frequência e de modo mais instigante. Decididos a nos situar no panorama nacional, partimos para a seleção e análise de um grupo de filmes que tiveram circulação comercial e, até mesmo, em festivais, como: *Imagens do Inconsciente*, Leon Hirszman (1986); *Estamira*, Marcos Prado (2006); e três documentários de Miriam Chnaiderman: *Dizem que sou louco* (1994), *Passeio pelo Recanto Silvestre* (2006) e *Procura-se Janaína* (2007). Eles se situam entre os anos 80 e nosso momento contemporâneo, 2009. O conceito de loucura, ou a escolha das personagens caracterizadas como loucas, não é uma atribuição feita por nós, eles são assim apontados nos próprios filmes, daí nossa busca em tentar verificar o que está sendo dito e mostrado, ou melhor, posto em cena através dessa classificação. Nestes filmes terminamos por distinguir o "louco" institucionalizado daquele que está circulando no mundo com suas particularidades. Fala-se sobre o que está internado, seja para explicar o que tem, seja para denunciar o que ocorre por conta da própria institucionalização. Os outros "loucos" falam por si mesmos, podendo vir a se indagar sobre a atribuição a eles conferida, ou, em outros casos, nenhuma alusão é feita a ela.

Palavras-chave: Gêneros cinematográficos (documentários). Análise fílmica. Documentário brasileiro. Loucura em cena. Imagens da loucura.

ABSTRACT

In this paper we check how madness is presented in the Brazilian movie using documentaries. To arrive at this framing of the subject, we visited several aspects, stopping at the way the artist is being depicted in the movies, producing a long list of films. In our view the artist ends up being equaled to a madman, and we decided to research this group. After organizing another list, this time related to the madmen depicted in fiction works, we noticed that in Brazil, it is in the territory of documentaries that the subject is explored with greater frequency and in a more provoking way. Deciding to concentrate on the national scenery, we went for the selection and analysis of a group of movies that achieved commercial circulation and even in festivals, such as: *Imagens do Inconsciente*, Leon Hirszman (1986); *Estamira*, Marcos Prado (2006); and three documentaries from Miriam Chnaiderman: *Dizem que sou louco* (1994), *Passeio pelo Recanto Silvestre* (2006) and *Procura-se Janaina* (2007). They are situated between the 80's and this contemporary moment, 2009. The concept of madness, or the choice of characters characterized as insane, is not something that we decided; they are so indicated in the films themselves, hence our quest in trying to verify what is being said and shown, or better, presented through this classification. In these movies we end up distinguishing the institutionalized "madman" from the one circulating in this world with his peculiarities. Those in confinement are shown either to explain their condition, or to denounce what occurs in result of the institutionalization itself. The other "madmen" speak by themselves, sometimes allowing questioning the classification given to them or, in other cases, this classification is not even mentioned.

Keywords: Film Genre (documentaries). Filmic Analysis. Brazilian Documentaries. Madness in scene. Images of madness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. VIVENDO ENTRE DOIS MUNDOS: IMAGENS DE LEON HIRZMAN.....	20
1.1. Falando um pouco sobre Leon Hirszman	20
1.2. Justificativa da breve retrospectiva dedicada a Leon	24
1.3. Leon trava contato com a produção do Museu	25
1.4. O ateliê de terapia ocupacional	27
1.5. Nise e Jung	28
1.6. Considerações sobre o documentário	30
1.6.1. Documentário–aula	31
1.6.2. Documentário-científico	33
1.6.3. Um documentário – político	34
1.6.4. Documentário institucional	35
1.7. Em busca do espaço cotidiano	36
1.7.1. Estudo de caso: a expressão plástica da esquizofrenia. As pinturas de Fernando	49
1.7.2. Início da reconstituição de sua história de vida	54
1.7.3. A oportunidade extraordinária	59
1.7.4. Reconstituição biográfica da história subjetiva de Fernando	62
1.7.5. Incursão pelo inconsciente coletivo	64
1.7.6. Subitamente arrancado desse espetáculo estelar	66
1.7.7. Seqüência final: O retorno	67
1.7.8. Últimas considerações	72
1.7.9. O que vemos e ouvimos em cena	73
2. ESTA-MIRA, ESTASERRA, ESTAMAR: ESTAMIRA ESTÁ AQUI E ESTÁ EM TODO LUGAR	79
2.1. A entrevista com o diretor	80
2.2. <i>Estamira</i>	83
2.2.1. O princípio	84
2.2.2. Primeira seqüência em cor	87
2.2.3. Segunda seqüência em cor	88
2.2.4. Restos e descuidos	96
2.2.5. <i>Estamira</i> de Fernão Ramos e a nossa.....	100
2.2.6. A história de Estamira, relatada por ela mesma e por sua	

filha mais velha	107
2.2.7. Homenagem à Leon Hirszman	108
2.2.8. Crenças	109
2.2.9. O trabalho no aterro	111
2.3. A questão da loucura. Loucura? Lucidez?	112
2.4. Questões	118
2.5. Digressão: caprichos da montagem e “invisibilidade”	120
2.5.1. A questão ética. O “pacto”	124
2.6. Comentários finais.	126
3. MATIZES DE UMA DOCUMENTARISTA	128
3.1. Trajetória	128
3.2. Breve incursão por seu primeiro trabalho, <i>Dizem que sou louco</i>	129
3.3. <i>Passeio pelo Recanto Silvestre</i>	133
3.4. <i>Procura-se Janaína</i>	139
3.4.1. A equipe de roteiro	140
3.4.2. Das materialidades: pessoas, depoimentos, visita às instalações, leituras de prontuários, fotos e filmagens de arquivos.....	141
3.4.3. Comentários sobre Janaína	142
3.4.4. Mobilização de esforços	142
3.4.5. Vida e Morte na Unidade Sampaio Viana	143
3.4.6. Verbas	143
3.4.7. O abrigo ABCD. Uma deambulação?	144
3.4.7.1. Questões	145
3.4.8. Cuidados	145
3.4.9. Seqüência dos sofás	146
3.4.10. Encontro com Janaína	148
3.5. Alinhavando linhas e entrelinhas	149
3.6. O que essas linhas indicam?	150
3.7. As linhas se tocam	151
3.8. A documentarista	152
CONCLUSÃO	154
REFERÊNCIAS	164

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu de uma reflexão sobre o artista tal como aparece em uma série de filmes que acabam por apresentar um perfil que pode ser resumido inicialmente como que calcado numa exacerbação de traços que acabam por constituir uma estereotipia.

Uma série de filmes nos veio à mente e o que víamos como tônica dominante era um conjunto de obras nas quais ao artista era regido pela desmesura e pela intensidade, pelo transbordamento dos afetos e das paixões; muitas vezes acarretando um dilaceramento pessoal rumo à autodestruição.

Em decorrência dessa mesma intensidade – atribuída à sensibilidade artística – verifica-se toda uma gama de filmes nos quais o artista é aquele fadado a não encontrar satisfação ou reciprocidade nos relacionamentos amorosos, familiares, sociais.

Um ser caracterizado pelo descontrole, pela impossibilidade de ter uma vida como a dos outros, caracterizados em contraponto como “normais” e desvestidos da intromissão do impulso criador.

Desse modo, o artista é cercado por pessoas que ocupam o lugar de coadjuvantes, contracenando com ele por conta de uma determinada narrativa fílmica – seja um episódio de vida de um determinado artista – Van Gogh em Arles no filme de mesmo nome do diretor Pialat¹, ou uma biografia romanceada e sumarizada – *Amadeus*², ou uma ficção total – *Shakespeare apaixonado*³.

Ou seja, ao artista seria atribuída uma “vida louca”, sendo o artista quase sempre equiparado a um louco, só que um louco “criativo”.

De modo um tanto estereotipado, o momento da criação, em muitas obras, é apresentado como um transe, o ser possuído por algo que ocupa temporariamente o dito artista cuja face e gesticulação fogem a seu controle. Lábios secos e frementes, pálpebras imobilizadas, sobrolhos imobilizados, mãos trêmulas, caminhar errático, o artista é aquele que tendo aberto a artéria da Arte, tem sua circulação sanguínea percorrida por um fator que modifica sua vida de modo irreversível.

¹ *Van Gogh*. Maurice Pialat, França, 1990.

² *Amadeus*. Milos Forman, EUA, 1984.

³ *Shakespeare apaixonado*. John Madden, EUA, 1998.

O artista tal com visto pelo cinema, um breve apanhado fílmico.

A maioria dos filmes arrolados a seguir trabalha com padrões de estereotipia e tipificação significativa, baseada, sobretudo numa “normatização” que busca explicar os personagens caracterizados como artistas ou trivializá-los para que virem “gente como a gente” – ou “gente” que a “gente” identifique como “artista”.

Se fosse possível fazer uma rápida categorização dos modos como são usualmente postos em cena, em primeiro lugar teríamos produções que visam trazer a público aspectos biográficos de um artista, atendo-se a um momento ou tentando dar conta de seu percurso. Filmes como *Amadeus*⁴; *Basquiat*⁵; *Bird*⁶; *Caravaggio*⁷; *Chaplin*⁸; *Farinelli, il castrato*⁹; *Frida*¹⁰; *Nijinsky*¹¹; *Pollok*¹², que pelo próprio título revelam o propósito de nos contar coisas sobre um determinado artista.

Outra leva de filmes atêm-se a explorar relacionamentos amorosos envolvendo artistas. São filmes nos quais se observa uma alta voltagem de intensidade afetiva e turbulência emocional, muitas vezes transformada em voragem destrutiva para um dos envolvidos ou ambos.

Nessa cepa de filmes encontra-se *Camille Claudel*¹³(o relacionamento da escultora com Rodin); *Henry e June*¹⁴ (o triângulo amoroso entre Henry Miller, sua mulher June e a escritora Anais Nin) ; *George e Frederic*¹⁵ (George Sand e Frederic Chopin), *Terra de Sombras*¹⁶ (escritor inglês, C.S.Lewis e poetisa americana, Joy Gresham); *Amada Imortal*¹⁷ (Beethoven e sua amada); *Carrington*¹⁸(a pintora inglesa Dora Carrington e o poeta homossexual Lytton Strachey); *Os Amores de Picasso*¹⁹ (seu relacionamento com Françoise Gilot tendo todas as ex-mulheres ao fundo)e o próprio *Pollok* .

⁴ *Amadeus*. Milos Forman, EUA, 1984.

⁵ *Basquiat*. Julian Schanabel, EUA, 1996.

⁶ *Bird*. Clint Eastwood, EUA, 1988.

⁷ *Caravaggio*. Derek Jarman, Inglaterra, 1986.

⁸ *Chaplin*. Richard Altonborough, Inglaterra, 1992.

⁹ *Farinelli*. Gerard Corbiau, França / Bélgica, 1994.

¹⁰ *Frida*. Julie Taymor. EUA, 2002.

¹¹ *Nijinsky*. Herbert Ross, Inglaterra, 1980.

¹² *Pollok*. Ed Harris, EUA, 2000.

¹³ *Camille Claudel*. Bruno Nyten, França, 1988.

¹⁴ *Henry e June*. Philip Kaufman, EUA, 1990.

¹⁵ *George e Frederic*. James Lapine, EUA, 1991.

¹⁶ *Terra de Sombras*. Richard Altonborough, Inglaterra, 1993.

¹⁷ *Amada Imortal*. Bernard Rose, EUA, 1994.

¹⁸ *Carrington*. Christopher Hampton, Inglaterra, 1995.

¹⁹ *Os Amores de Picasso*. James Ivory, EUA, Inglaterra, 1996.

Em filmes tais com *Moça com brinco de pérolas*²⁰, enfoca um episódio da vida de Veermer, seu modo de pintar e uma musa do período, em uma produção que se consagra a fazer uma meticulosa reconstituição de época.

Seria interessante indagar sobre os motivos que levam a tal recorrência temática - retratar relacionamentos entre artistas -, e por conta dos atores envolvidos nesses filmes, talvez o que se busque é mais uma maneira de se abordar relacionamentos amorosos no cinema. Desse modo tais filmes poderiam ser estudados como variações de filmes dedicados a focar o relacionamento amoroso. Não podemos descartar o evidente voyeurismo envolvido na busca em imiscuir-se na intimidade dos “famosos”.

Em filmes como *O carteiro e o poeta*²¹ é a faceta amical e receptiva do poeta Pablo Neruda que é posta em cena, sendo que quem a ocupa de fato é o gracioso carteiro.

Filmes como *Shakespeare apaixonado*²², *Molière*²³ relacionam-se à paródia e/ou à comédia, de modo que podemos começar a perceber que podemos abordar o modo como o artista é posto em cena também sob o aspecto da formatação em gênero cinematográfico.

Contraopondo-se a essas produções *Andrei Rublev*²⁴, um filme que aborda o atormentado pintor de ícones na Rússia medieval de mesmo modo. Nesse filme o diretor russo Tarkovsky busca aprofundar-se na atormentada busca desse homem. Ao fazê-lo, a busca de Andrei Rublev vai de encontro à de Tarkovsky, no que ambos parecem tratar como a inclemência do chamado artístico.

Um filme que é projeto e pesquisa, de um artista tentando uma interlocução e aproximação com um outro. A busca obsedante de se atingir humanamente aquilo que se vislumbra enquanto inspiração é posta em cena nessa obra de intensa fatura plástica. Salientamos também que ao tratar de um pintor de ícones, a busca e a interlocução respeitosa com o sagrado mesclam-se ao projeto artístico.

Outro filme no qual se observa um olhar de busca e de reflexão sobre o projeto artístico – ressaltando a palavra projeto, que envolve pesquisa, trabalho,

²⁰ *Moça com brinco de pérola*. Peter Weber. Luxemburgo/EUA/ Inglaterra, 2003.

²¹ *O carteiro e o poeta*. Massimo Troise e Maichael radford, Itália/ França, 1994.

²² *Shakespeare apaixonado*. John Madden, EUA, 1998.

²³ *As Aventuras de Molière*. Laurent Tirard, França, 2007.

²⁴ *Andrei Rublev*. Andrei Tarkovski, URSS, 1966.

constância, e não inspiração e transe - é o filme *Trinta e duas curtas metragens sobre Glen Gould*²⁵, que trata o embate entre o músico canadense Glen Gould em sua obsedante tentativa de alcançar a performance última das variações Goldeberg.

Ou o *Van Gogh*²⁶ de Pialat, suave e lento registro de um momento da vida do artista - sua passagem por Arles - visto em contraponto à cálida paisagem provençal.

Nesses filmes não se busca uma totalização, abarcar a vida de um artista a um dado ponto de vista. São fragmentos expressivos e a narrativa se aproxima de um determinado artista sabedora de que não terá como atingir aquilo que o leva a criar.

Os dois primeiros filmes põem em cena a angustiante busca dos artistas abordados, sendo que fica clara a impossibilidade de se chegar perto de algo que não é possível por em cena - o momento da criação e a sensibilidade configurada como artística. Talvez a literatura seja a terreno preferencial para tratar da reflexão sobre o processo criador, pois é urdida pelo próprio criador.

Nesses filmes fica claro que só a busca de uma expressão artística pode ser abordada, a busca humana em tentar dar carne ao que é imaterial. Ou a materialidade das obras artísticas capturadas pelo registro fotográfico e/ou sonoro. Assim também a tentativa de se aproximar da epiderme reativa do artista, como no filme de Pialat, quase uma experiência sensorial.

*O livro de cabeceira*²⁷ faz parte desse mesmo grupo, sobretudo no que tange as pesquisas estéticas, de narrativa, de suportes que foram acionadas pelo diretor Peter Grenaway, um diretor com um trajeto artístico próprio, para realizar a filmagem.

Sendo assim, parece-nos que diretores de cinema com um projeto artístico mais amplo, ou um projeto de reflexão sobre o suporte que escolheram se exprimir, dão origem a filmes que oferecem um repertório de indagações e reflexões mais profícuo.

Essa breve lista de filmes tornava evidente que a especificidade do projeto criativo de um determinado artista era posta de lado, dando primazia a uma

²⁵ *Trinta e duas curtas metragens sobre Glen Gould*. Canadá, 1993.

²⁶ *Van Gogh*. Maurice Pialat, França, 1990.

²⁷ *O livro de cabeceira*. Peter Grenaway, EUA, 1996.

preocupação comportamental em retratar artistas como tipos transgressores, predatórios e enlouquecidos.

Nesse inventário depreendia-se também a constatação de que o que distingue o artista do não artista é o chamado da arte, e que essa, quando posta em cena, é configurada como uma instância que faz com que aqueles que cedem a seu chamado se afastem do terreno dos homens comuns para que passem a gravitar sobre novas paragens, destinadas a errância dos excêntricos, dos imorais, dos loucos e perturbados.

Desse modo, passou-se a refletir sobre os loucos propriamente ditos, reflexão que originou a seguinte indagação:

E os loucos, como é que eles - os loucos - aparecem no cinema?

O primeiro filme a nos vir à mente foi *O Iluminado*²⁸, obra que dentre seus inúmeros predicados está o de apresentar o desenrolar de uma desagregação mental brilhantemente posta em cena por uma confluência primorosa de vários esforços e sensibilidades.

Destacamos dentre outros elementos: eleição de enquadramentos enigmáticos; exploração de efeitos especiais de filmagem tais como as câmeras colocadas no nível da bicicletinha do menino; eleição de um cenário e um décor que exploram uma paleta cromática extremamente significativa, aliados a uma escolha de temas musicais e atuações memoráveis. Ou seja, a temática e o modo como é tratada pelos vários procedimentos do universo cinematográfico comungam nesse filme para que tenha o estatuto de obra. Não se trata somente de mostrar a loucura se desenrolando, nós não a assistimos de fora, mas somos tragados por sua intensidade persuasiva em virtude dos procedimentos utilizados pelos gêneros do terror e do suspense que vão contribuir para intensificar uma atmosfera extremamente magnética para o que vai se desenrolar no interior mal assombrado desse hotel situado em um fim de mundo.

Dando prosseguimento a uma nova lista de filmes, desta vez enfocando a abordagem da loucura, iniciamos o breve inventário com produções americanas tais como *A cova da serpente*²⁹; *Psicose*³⁰; *Freud além da alma*³¹; *Minha esperança é*

²⁸ *O iluminado*. Stanley Kubrick, EUA, 1980.

²⁹ *A cova da serpente*. Anatole Litvak, EUA, 1948.

você³²; *Repulsa ao sexo*³³; *Uma mulher sob influência*³⁴; *Quando fala o coração*³⁵; *O estranho no ninho*³⁶; *Equus*³⁷; *Frances*³⁸. E os mais recentes: *Clean, shaven*³⁹; *Seven*⁴⁰; *Gênio Indomável*⁴¹; *Garota interrompida*⁴²; *O silêncio dos inocentes*⁴³; *A Prova*⁴⁴.

Alguns franceses vieram à baila: *Camille Claudel*⁴⁵; *Possessão*⁴⁶ (co-produção); *Lua na Sarjeta*⁴⁷; *A história de Adele H*⁴⁸ seguidos por holandeses tais como *O homem da linha*⁴⁹, *O ilusionista*⁵⁰, *Abel*⁵¹ e japoneses como *Dodeskaden*⁵²; *Dolls*⁵³; e porque não *Império dos sentidos*⁵⁴.

O diretor alemão Hener Herzog parece ter uma afinidade especial por personagens como o protagonista de *O enigma de Kasper Hausen*⁵⁵ que iria se juntar a uma galeria de seres extraordinários tais como o insano explorador *Fitzcarraldo*⁵⁶, um outro *Pisarro* desbravando a mata tropical sul-americana, ou a trupe de personagens que foram hipnotizados para serem postos em cena em *Coração de cristal*⁵⁷ dentre outros. Na realidade, o encontro com o ex-institucionalizado Bruno tanto fascinou o diretor a ponto de, já tendo trabalhado com ele em *Kasper Hausen* decidir a seguir com ele, ou seja, no rastro de seu olhar e de

³⁰ *Psicose*. Alfred Hitchcock, EUA, 1960.

³¹ *Freud além da alma*. John Huston, EUA, 1962.

³² *Minha esperança é você (A child is waiting)*. John Cassavetes, EUA, 1963.

³³ *Repulsa ao sexo*. Roman Polanski, Inglaterra, 1965.

³⁴ *Uma mulher sob influência*. John Cassavetes, EUA, 1974.

³⁵ *Quando fala o coração*. Alfred Hitchcock, EUA, 1975.

³⁶ *Estranho no ninho*. Milos Forman, EUA, 1975.

³⁷ *Equus*. Sidney Lumet, Eua, 1977.

³⁸ *Frances*. Graeme Clifford, EUA, 1982.

³⁹ *Clean, shaven*. Lodge Karrington, EUA, 1994.

⁴⁰ *Seven*. David Fincher, EUA, 1995.

⁴¹ *Gênio indomável*. Gus Von Sant, EUA, 1997.

⁴² *Garota interrompida*. James Mangold, EUA, 1999.

⁴³ *O silêncio dos inocentes*. Jonathan Demme, EUA, 1991.

⁴⁴ *A prova*. John Madden, EUA, 2005.

⁴⁵ *Camille Claudel*. Bruno Nuyten, França, 1988.

⁴⁶ *Possessão*. Andrej Zulavsky, França/ Alemanha, 1981.

⁴⁷ *Lua na Sarjeta*. Jean-Jacques Beineix, França, 1983.

⁴⁸ *A história de Adele H*. François Truffaut, França, 1975.

⁴⁹ *O homem da linha*. Jos Sterling, Holanda, 1986.

⁵⁰ *O Ilusionista*. Jos Sterling, Holanda, 1983.

⁵¹ *Abel*. Alex van Wardeman, Holanda, 1983.

⁵² *Dodeskaden*. Akira Kurosewa, Japão, 1970.

⁵³ *Dolls*. Takeshi Kitano, Japão, 2002.

⁵⁴ *Império dos sentidos*. Nagisa Oshima. Japão, França, 1976.

⁵⁵ *O enigma de Kasper Hausen*. Werner Herzog, Alemanha, 1974.

⁵⁶ *Fitzcarraldo*. Werner Herzog, Alemanha, 1982.

⁵⁷ *Coração de cristal*. Werner Herzog, Alemanha, 1976.

sua sensibilidade, como uma forma de alter ego em sua incursão em solo americano, resultando no filme *Stroszek*⁵⁸.

Não trataremos aqui dessa busca romântica, explícita no projeto artístico do diretor alemão, romantismo entendido em sua melhor acepção e potência no que tange o repúdio à sociedade calcada na industrialização e no materialismo.

*Os idiotas*⁵⁹ do dinamarquês Lars von Triers retrata um grupo de insanos libertos que moram juntos, numa espécie de comunidade. É um filme feito sob os princípios do Dogma⁶⁰, inclusive na "experimentação" de uma câmera pretensamente colocada nas mãos dos personagens, o que resulta em filmagens truncadas e erráticas.

*Léolo*⁶¹, um filme repleto de imagens que tentam expressar a percepção de uma criança frente a loucura da família. O forte e desagradável filme espanhol *La madre muerta*⁶², quase um filme de terror psicológico.

Frente a essa primeira enumeração observa-se que tanto na França como no Japão, aparece uma tendência a representar a *folie a deux*, a loucura emergindo em meio a um casal. Nas representações da *folie a deux* pode aparecer desde crises dilacerantes como também o silêncio de um casal vagando a esmo como em *Dolls* de Takeshi Kitano.

Dolls retrata um casal em angustiante errância, literalmente acorrentado um ao outro. Já *Adelle H*⁶³, *Lua na sarjeta*, *Camille Claudel* e mesmo *Possessão*, a crise a dois é barra pesada, sempre destruindo com uma das partes envolvidas.

Nessa mesma leva de casais à deriva, mas numa versão mais hardcore, viria o coreano *A ilha*⁶⁴ e o turco *Contra a parede*⁶⁵. É interessante notar como a possessividade amorosa adquire a magnitude de eliciar a desestruturação sem fim dos personagens da grande parte dos filmes dessa cepa.

Explorando um universo totalmente distinto, entre o cômico e o lírico, os filmes holandeses *Abel*, *O ilusionista* e *O homem da linha* mostram tipos cativantes, simpáticos e singelamente bizarros, num tom despretensioso e suave.

⁵⁸ *Stroszek*. Herner Herzog, Alemanha, 1977.

⁵⁹ *Os idiotas*. Lars Von Triers, Dinamarca, 1998.

⁶⁰ Dogma: movimento preconizado por Lars Von Triers, meio na linha do cinema direto.

⁶¹ *Léolo*. Jean- Claude Lauzan, Canadá, 1991.

⁶² *La madre muerta*. Juanna Bajo Ulhoa, Espanha, 1993.

⁶³ A história de Adele H. François Truffaut, França, 1975.

⁶⁴ *A ilha* Kim ki-duk, Coreia do Sul, 2000.

⁶⁵ *Contra a parede*. Faith Akin, Alemanha/ Turquia, 2007.

Vamos deixar registradas algumas indagações que surgiram enquanto arrolávamos filmes por nacionalidades:

Será que em um país como a Holanda, mais progressista em questões sociais, a loucura poderia ser mais suavemente representada, tratada talvez como uma diferença dentre outras diferenças que distingue uma pessoa de outras?

Com relação aos filmes americanos parecem existir etapas distintas de realizações, as quais dialogam com as temáticas em voga na época em que foram feitas. Por exemplo, nos anos 60 aparecem abordagens nas quais a loucura é posta em cena na tentativa de se explorar o mundo mental. São dessa época filmes tais como *Psicose* (1960); *Freud além da alma* (1962); *Minha esperança é você* (1963); *Repulsa ao sexo* (1965).

Já nos anos 70 e início dos 80, aparece uma leva de filmes bastante influenciada pela contracultura, nos quais a loucura é tratada como um índice de desajustamento, de inconformismo, de não adesão as regras normativas, percebidas como arbitrárias e injustas. A loucura é um brado contra o “sistema”.

Tratava-se de um questionamento em relação a um estado de coisas – uma ordenação do mundo, o tal do sistema no palavreado da época, que repudiava a hegemonia americana e sua ingerência além mar, na América latina ou na Indochina. Contestação da guerra do Vietnã ou da ingerência “estratégica” nos movimentos de emancipação da América Latina. Posicionamento em prol da luta pelos direitos civis, fosse a discriminação racial (*black power*), emancipação feminina e de todas as minorias. Nessa época são feitos filmes tais como *Uma mulher sob influência* (1974); *Estranho no ninho* (1975); *Equus* (1977); *Frances* (1982); *O iluminado* (1980) que põem em cena um intenso questionamento que dá passagem ao mal estar frente a esse projeto civilizatório alcunhado de "o sistema".

Na passagem dos 90 para os 2000, e dali por diante, observa-se uma tendência a se equiparar loucura à violência, aparece então o *serial killer* e tipos afins. Não se questiona a sociedade que é vista como podre e asfixiante, produzindo um tipo de humano que não se reconhece como semelhante a um outro. Não há nuance na vivência dos estados emocionais, que são todos levados ao extremo. Frustração gera uma reação de latência que espreita o mundo para buscar o momento de explosão nas formas mais arbitrárias e sanguinolentas da violência.

Na realidade não parece existir subjetividade, só o desejo e a transgressão. Filmes tais como *Cabo do Medo*⁶⁶; *Mulher solteira Procura*⁶⁷ e *Louca Obsessão*⁶⁸ trazem à baila o desejo de imiscuir-se no reino privado de uma pessoa ou de uma família para conspurcá-lo irreversivelmente.

A profusão de filmes produzidos sob a égide desse tema é enorme, realçando a idéia de uma América que se sente realmente exposta ao perigo, na qual não há mais garantia de que o lar seja uma salvaguarda do que quer que seja. Não mais o mundo edulcorado do pós-guerra, no qual a América surgia como salvaguarda da paz mundial.

Fim dos seriados ingênuos e bem humorados que mostravam a família classe média sorridente em suas mazelas diárias, em seus lares confortáveis, repletos de eletrodomésticos que facilitavam a vida da mulher "moderna".

Nessa passagem de século, a palavra de ordem é implodir o reino doméstico, já não se encontra refúgio em lugar nenhum.

Encontra-se outra leva de filmes que alcunhamos de "crime e castigo", nos quais - paradoxalmente - a "punição" é originada no interior de uma mente assassina, algo da ordem de uma catarse sádica praticada por seres bizarros como o *Jigsaw* de *Jogos Mortais*⁶⁹ ou *Leatherman* de *O massacre da Serra Elétrica*⁷⁰.

Conforme observado em outro trabalho⁷¹, parece-nos que nesse conjunto de filmes o despertar da sexualidade juvenil é sempre assediado pela cobiça de adultos reprimidos. Uma teleologia da morte, sendo essa um fim engenhosamente atingido por estratagemas e parafernalias os mais macabros possíveis.

Já filmes como *Garota interrompida*; *A prova*; *Gênio indomável* e mesmo o recente *O Casamento de Raquel*⁷² beberiam da fonte inaugurada nos anos 70 e seriam filmes que novamente trariam a "loucura" à baila para se discutir instituições tais como o casamento, o casal, a família, a academia.

Não obstante, a grande produção se consagra a associar insanidade à violência, equiparando-se, para o grande público, o mundo da psicose ao da psicopatia. Por conta disso, o ser enigmático e imprevisível ao qual corriqueiramente

⁶⁶ *Cabo do Medo*. Martin Scorsese, EUA, 1991.

⁶⁷ *Mulher solteira Procura*. Barbet Schroeder, EUA, 1992.

⁶⁸ *Louca Obsessão*. Rob Reiner, EUA, 1990.

⁶⁹ *Jogos Mortais I*. James wan, EUA, 2004.

⁷⁰ *O massacre da Serra Elétrica*. Tobe Hooper, EUA, 1974.

⁷¹ Trabalho feito para o mestrado para a disciplina de formas narrativas no cinema. Trabalhei o filme de terror.

⁷² *Rachel's wedding*. Jonathan Demme, EUA.

se alcunha de louco, acaba sendo considerado violento e perigoso. Trata-se, evidentemente, de má propaganda para psicóticos em geral, mas afinal, parece que são poucos a se importar com isso.

E no Brasil, como é que é tratado o tema?

Em termos de ficção, talvez o personagem Timóteo de *Crônica de uma casa assassinada*⁷³ de Paulo Sarraceni pudesse ser classificado como louco, mas os vários tipos trágicos rodrigueanos, tão presentes em filmes nacionais, não seriam classificados como tal.

No entanto, uma série de documentários tais como *Imagens do Inconsciente*⁷⁴; *Moacir Arte Bruta*⁷⁵; *Estamira*⁷⁶; *Dizem que sou louco*⁷⁷, *Passeio pelo Recanto Silvestre*⁷⁸, *Vigília Insana*⁷⁹; *Procura-se Janaína*⁸⁰ e o recente *Loki*⁸¹, nos mostrava que em terra brasilis o gênero seria o território onde melhor se poderia explorar o tema.

O presente trabalho nasce como resultado desse conjunto de reflexões cujo percurso deixa-se registrado para outra possível pesquisa.

A atual pesquisa não busca inventariar tudo o que foi feito no Brasil, nem em um determinado período. Infelizmente muito material é inacessível seja por pouca exibição ou circulação restrita. Sendo assim um dos critérios adotados foi a de tratar de filmes que foram exibidos em salas do circuito de cinema e em festivais.

Longe de tentar qualquer exemplificação psicopatológica, nem tampouco promover uma discussão propriamente sociológica, mas uma tentativa de rastrear no universo do audiovisual o modo como aparecem essas pessoas.

Selecionamos *Imagens do Inconsciente*, indubitável referência ao se tratar o tema. A prova de sua importância é que *Moacir Arte Bruta* é dedicado a Leon Hirszman e que *Estamira* inclui seqüências retiradas do episódio dedicado a Fernando Diniz. Selecionado não só por ser inaugural, mas por continuar produzindo

⁷³ *Crônica de uma casa assassinada*. Carlos César Sarraceni, Brasil, 1971.

⁷⁴ *Imagens do Inconsciente*. Leon Hirszman, Brasil, 1986.

⁷⁵ *Moacir Arte Bruta*. Walter Carvalho, Brasil, 2006.

⁷⁶ *Estamira*. Marcos Prado, Brasil, 2004.

⁷⁷ *Dizem que sou louco*, Miriam Chinaiderman, Brasil, 1994.

⁷⁸ *Passeio pelo Recanto Silvestre*. Miriam Chinaiderman, Brasil, 2006.

⁷⁹ *Vigília Insana*. Crícia Giamatei, Brasil, 2001.

⁸⁰ *Procura-se Janaína*. Miriam Chinaiderman, Brasil, 2008.

⁸¹ *Loki* - Arnaldo Batista. Paulo Henrique Fontanelle, Brasil, 2008.

significados. No entanto, não trabalharemos a trilogia, mas só o primeiro documentário.

Estamira nos intrigou e despertou o desejo de ir além de uma primeira visita. Porque trata dessa mulher cuja autonomia é preservada, apesar de suas “perturbações”.

E três documentários da psicanalista, documentarista e ensaísta Miriam Chnaiderman, nos quais ela trata dessa temática em lugares diferentes.

Dizem que sou louco, ensaio musical libertário, dotado de muito humor e suavidade no trato das pessoas abordadas. *Passeio ao Recanto Silvestre*, que põe em cena o artista José Agripino de Paula, escritor, teatrólogo, cineasta. E, *Procurase Janaína*, pela abertura à procura e pela mudança do foco, o qual recai sobre uma menina perdida nas malhas das engrenagens institucionais, mas também, sobre os profissionais que trabalham nesses lugares.

1. VIVENDO ENTRE DOIS MUNDOS: IMAGENS DE LEON HIRZMAN

Série de três filmes, 16mm, coloridos, produzidos e dirigidos por Leon Hirszman, lançados em 1986.

O primeiro episódio denominado *Em busca do espaço cotidiano* é dedicado a Fernando Diniz e dura 80 minutos. O segundo - *No Reino das Mães* - é dedicado a Adelina Gomes e tem duração de 55 minutos. No último, *A Barca do Sol*, com 70 minutos, Carlos Pertuis, morto em 1977, é representado pelo ator Joel Barcelos.

O texto foi escrito pela doutora Nise da Silveira, e para ter acesso a grande parte do que escutamos no documentário é recomendável a leitura de seu livro *Imagens do Inconsciente*⁸². Muitas narrações que ouvimos são leituras integrais de passagens do livro. As imagens de época são retiradas do trabalho de Humberto Mauro - *A cidade do Rio de Janeiro*⁸³. As obras plásticas reproduzidas são todas provenientes do Museu de Imagens do Inconsciente.

1.1. Falando um pouco sobre Leon Hirszman

A breve reconstituição da vida e obra do diretor é baseada nas informações obtidas pela publicação *É bom falar*, feita por ocasião de uma retrospectiva feita para o conjunto da obra de Leon Hirszman, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro em 1995. A publicação, além de fornecer dados sobre toda sua produção, é também uma montagem de entrevistas selecionadas por Arnaldo Lourençato e Carlos Augusto Calil. Nesse presente trabalho – reiteramos - todas as informações sobre Leon são provenientes desse material, que consideramos muito valioso e proveitoso por tratar de entrevistas feitas com o autor.

Filho de judeus poloneses que desde cedo se encantou pelo futebol e pelo cinema, um leitor voraz, conseguiu livrar-se das injunções maternas e abandonar o curso de engenharia. Já aos treze anos estava ligado a um grupo político e via o cinema como um modo válido para essa participação. As sessões na Cinemateca do

⁸² *Imagens do Inconsciente*. Nise da Silveira. Rio de Janeiro, Ed. Alhambra, 1981.

⁸³ *A cidade do Rio de Janeiro*. Humberto Mauro, Rio de Janeiro, 1949.

Rio e na *Maison de France*; o grupo de estudos cinematográficos da união dos estudantes; as discussões seguidas às projeções; as leituras, o cineclubismo. O Centro de Cultura Popular (CPC) da UNE, fundado em 1961, foi fundamental para o início da carreira e para o período de formação. No CPC encontra futuros pares como Antonio Carlos Fontoura, Arnaldo Jabor, Eduardo Coutinho, e o pessoal do teatro, também fundamental para sua trajetória, como Oduvaldo Viana Filho - Vianinha, e o da literatura, como Ferreira Gullar. Época de grande efervescência intelectual por todo país, entra em contato com o pessoal do teatro de Arena de São Paulo, que levam ao Rio a peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*.

O primeiro trabalho de peso é o documentário *Maioria Absoluta*⁸⁴ considerado “bem CPC”, nas palavras do diretor. Som direto para “dar voz aos outros”, que eram os analfabetos. Era a “descoberta da poesia que havia na fala do pobre, do analfabeto, de gente que vinha do Nordeste”. Filmado no segundo semestre de 1963, em decorrência do golpe de 64 fica bastante tempo proibido, liberado só em 1980. Analfabetos falando de saúde, educação, filhos, problemas e soluções. “Falam com precisão poética, com uma expressão radical da língua, com uma capacidade extraordinária de expor o pensamento, com beleza, com força”.⁸⁵ Em *Minoria Absoluta*⁸⁶ pretendia realizar um documentário sobre a reforma universitária, mas o golpe interrompeu o trabalho.

Indicado por Glauber para fazer um filme, que seria inicialmente *Nossa Senhora dos Afogados*, decide que prefere adaptar *A Falecida*⁸⁷, afastando-se das tragédias místicas rodrigueanas, e indo em busca do universo do subúrbio, da alienação, do desemprego, do futebol. Convida Eduardo Coutinho, que tinha tido que interromper seu *Cabra Marcado para Morrer*, para fazer o roteiro. Hirszman diz que o filme foi um fracasso de bilheteria, no que ele considerava um problema de comunicação com o público.

Novas viagens, em maio de 68 estava em Paris, nesse momento tão singular. Novo estrangulamento no Brasil, AI-5 e novas medidas coercitivas, para

⁸⁴ *Maioria Absoluta*. 16 minutos, 35mm, B&P, Rio de Janeiro, 1964.

⁸⁵ Interessante notar de que maneira Consuelo Lins em seu livro sobre a obra de Eduardo Coutinho fará as mesmas observações nos documentários: *Teodorico, herói do Brasil; Santo Forte e Babilônia 2000*. A autora salienta a riqueza no uso da língua, uma língua que parte da oficial, domesticada, e a indociliza.

⁸⁶ *Minoria Absoluta*. 16 mm, B&P, Rio de Janeiro, interrompido em 13 de março de 1964.

⁸⁷ *A falecida*. 85 minutos, 35 mm, B&P, Rio de Janeiro, 1965.

Leon a esquerda se tornando mais e mais autoritária. Filma *Nelson Cavaquinho*⁸⁸, o samba de raiz da Zona Norte, e *Garota de Ipanema*⁸⁹, a sofisticação e leveza do pessoal da bossa-nova.

A seguir filma um episódio do longa metragem *América do Sexo* intitulado *Sexta-feira da paixão, sábado de Aleluia*⁹⁰, considerado pelo diretor como meio vanguardista. O filme foi proibido pela censura.

Frente o endurecimento da censura e o surgimento das pornochanchadas que garantiam boas bilheterias, Hirszman e Farias decidem um filme tratando de aventura de cangaceiros seria uma boa aposta nesse cenário de nacionalismo retumbante. Produzem dois projetos envolvendo esse tipo de aventura: *A Vingança do 12*⁹¹ de Marcos Farias e *Faustão*⁹² de Eduardo Coutinho. A aposta não se cumpre, novas dívidas se acumulam.

Nesse clima pouco propício, lança a proposta de produzir *São Bernardo*⁹³ a seu parceiro da Saga Filmes. Passam dois anos levantando recursos para a produção.

O filme ficou pronto em 1972 e foi retido por sete meses pela censura. Hirszman não aceitou os cortes propostos, pois retirariam o sentido das cenas. Com esse filme a produtora vai à falência, pois apesar de ter feito boa bilheteria os débitos anteriores se acumularam.

Período de grande penúria financeira no qual realiza alguns comerciais e os curta-metragens *Ecologia*⁹⁴ e *Megalópolis*⁹⁵. Também desse período são os três filmes sobre os cantos de trabalho. *Mutirão*⁹⁶ foi patrocinado pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura, criado em 1975. Filma os *Cantos da cana – de açúcar*⁹⁷ em Feira de Santana; em Itabuna os do cacau⁹⁸ e os do mutirão em Chã Preta, grupo que já havia trabalhado com ele em *São Bernardo*. Segue a trilha de Humberto Mauro⁹⁹ que se apóia nas pesquisas feitas por Mario de

⁸⁸ *Nelson Cavaquinho*. 18 minutos, 35mm, B&P, Rio de Janeiro, 1969.

⁸⁹ *Garota de Ipanema*. 90 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro, 1967.

⁹⁰ *Sexta-feira da paixão, sábado de Aleluia*. 28 minutos, B&P, Rio de Janeiro, 1969.

⁹¹ *A Vingança do 12*. Marcos Farias, Rio de Janeiro, 1970.

⁹² *Faustão*. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1971.

⁹³ *São Bernardo*. 111 minutos, 35mm, cor, Rio de Janeiro, 1972.

⁹⁴ *Ecologia*, 13 minutos, 35mm, cor, 1974.

⁹⁵ *Megalópolis*, 12 minutos, 35mm, cor, 1974.

⁹⁶ *Cantos de trabalho: mutirão*, 12 minutos, 35mm, cor, 1975

⁹⁷ *Cantos de trabalho: cana-de-açúcar*, 10 minutos, 16 mm ampliado para 35mm, cor, 1976.

⁹⁸ *Cantos de trabalho: cacau*, 11 minutos, 16 mm ampliado para 35mm, cor, 1976.

⁹⁹ Mauro, Humberto. Cantos de trabalho (Brasilianas n°5, 1955)

Andrade para se efetuar o registro audiovisual desse rico material - os cantos de trabalho.

Surge então um convite para a RAI – “*Inchiesta sulla cultura latino – americana*”, para entrevistar personalidades da cena nacional sobre sua percepção sobre o Brasil. Fernando Henrique Cardoso, Alfredo Bosi, Sergio Buarque de Holanda, Fernando Novais, Maria da Conceição Tavares são alguns dos convidados. Ele usa para esse trabalho material de outros documentários que fez e que não puderam ser exibidos, trechos de filmes de Humberto Mauro e Glauber Rocha, resultando em uma colagem estruturada¹⁰⁰.

Parte então para outro projeto destinado à classe trabalhadora, buscando recuperar a emoção da época em que viu, em 1955, a peça de Guarnieri *Eles não usam black-tie*. Procura o autor para fazerem uma nova adaptação, mas o projeto tem que ser adiado, pois a peça continuava sob interdição da censura.

Em 1979, com essa idéia em mente, chega a São Paulo buscando se familiarizar com a realidade que tentaria transpor para filme. Pleno período de greves, dos comícios mobilizados por Lula. O documentário é abandonado por falta de verbas e de tempo, inicia-se o processo de adaptação da peça para o cinema. No entanto, a experiência serviria como laboratório para aproximar-se da vivência operária.

O momento era propício: abertura política do regime militar, os anos de Figueiredo. Em 1955, Guarnieri tinha 21 anos e escreveu a peça em ritmo frenético. Trata-se agora não só de adaptar uma peça para o cinema quanto também de fazer com que dialogasse com as questões do operariado de 1975. A adaptação dura mais que um semestre, pois tem que fazer frente à mudança de paradigmas nas novas reivindicações em curso, e para tanto, alguns personagens são modificados, outros são incluídos.

O filme *Eles não usam black tie* foi consagrado pelo público nacional e internacional, ganhador de inúmeros prêmios, dentre eles o Leão de Ouro (Prêmio especial do júri) no Festival de Veneza em 1981.

¹⁰⁰ L.H considerava *Que país é esse?* um filme de suma importância, que deveria ter sido usado nas universidades para promover discussões, mas que, ao invés disso, esse trabalho de duas horas e dez minutos nunca foi exibido, e ele mesmo jamais teve acesso a uma cópia!

Sua produção seguinte será o trabalho feito a duas mãos com doutora Nise da Silveira. Trata-se de um documentário em três episódios sobre a produção dos internos do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, que acabou levando a criação do Museu do Inconsciente. Esse documentário será usado no presente trabalho.

Leon transitou entre o documentário¹⁰¹ e a ficção em toda sua vida. Com exceção de *Garota de Ipanema*, suas ficções foram calcadas em textos de importantes autores nacionais, nada menos do que Nelson Rodrigues, Graciliano Ramos e Guarnieri. Seus documentários tinham a característica de pesquisa de campo, de ir para um local e filmar o que não se conhecia muito bem, fosse uma forma musical, fosse uma realidade, fosse um grupo social.

Encerra seu legado autoral com esse último trabalho, *Imagens do Inconsciente*, buscando restituir não só a dignidade retirada de um homem, no caso, o esquizofrênico, mas também, desvelar para um público maior, a riqueza de sua expressão artística.

1.2. Justificativa da breve retrospectiva dedicada a Leon

Nesse breve relato da trajetória profissional de Leon não nos detivemos em sua persistente luta pelo cinema no Brasil, regulamentação, organização da categoria, luta contra a censura. Buscou-se mostrar um pouco a contínua inquietação desse filho de imigrantes em relação ao mundo que o cercava. Seus pais, judeus poloneses tendo que imigrar por conta do triste cenário europeu, chegaram ao Brasil em 1933 em pleno Estado Novo. Pai comunista, vendedor ambulante, mãe religiosa, dona de casa. Filho interessado em jogar bola com os amigos de rua, de ler, descobre o cinema e se apaixona. A escola judaica era progressista, sabiam o que se passava no mundo. Tinha oito anos quando inicia a Segunda Guerra e seu pai perde toda a família nos campos de concentração. Afirma que a partir dessas experiências não suporta mais as injustiças e os preconceitos: o anti-semitismo, o racismo, o econômico. O cinema, visto como uma plataforma para a participação política propiciou o encontro com inúmeros interlocutores que

¹⁰¹ Mais documentários do diretor que não foram citados: *Partido alto*, 22 minutos, 16mm, cor, 1976/1982; *Rio, carnaval da vida*, 14 minutos, 35mm, cor, 1977.

buscavam algo nesses tempos indóceis. Anos de formação, experiências, discussões, lutas.

Analisar *Imagens do Inconsciente* sem levar em consideração o trajeto de Leon Hirszman é possível, mas menos rico. E a razão disso é que o filme articula um discurso no qual o engajamento político é presente, sendo fruto do trabalho e engajamento de uma série de pessoas intensamente comprometidas com a cena da militância da esquerda brasileira, como doutora Nise da Silveira, ou o poeta Ferreira Gullar, o crítico Mario Pedrosa, o compositor Edu Lobo.

O fato de deixar registradas algumas intenções do diretor em seu trabalho, não significa que vamos constituí-las como balizas para o esse trabalho.

Conforme dito, é um filme referência, e ao levantar dados da trajetória do autor, poderíamos ir em busca de temas recorrentes, traços estilísticos, formas narrativas dentre tantas outras coisas, se o objetivo fosse o estudo exclusivo da obra de Leon Hirszman. Tampouco se buscou cotejar vida e obra, mas situar essa representação da loucura em uma época, em um contexto histórico, no qual a discussão política era fundamental. Não se tratando de um filme datado, ele carrega, por certo, a atmosfera de uma outra época¹⁰². Se considerarmos que, questões levantadas em 1985 são ainda atuais e pertinentes, teremos a comprovação de que pouco avançamos na tentativa de encaminhá-las, e, desse modo, o ato de *documentar* ganha força ao deixar registrado, no tempo e no espaço, que o grito permanece no ar, sem ancoragem.

E por fim, é importante lembrar que se trata da obra derradeira de Leon Hirzman, pois ele morre um pouco depois de filmá-la, consolida a travessia de um autor por várias paragens, seja o mundo operário em *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*; o universo rural, opressivo, de *São Bernardo* ou o subúrbio carioca em *A Falecida*.

1.3. Leon trava contato com a produção do Museu

Em 1968 Leon Hirzman foi assistir a uma leitura de *As bacantes*, feita pelos atores Rubens Correa e Domitila do Amaral no Centro psiquiátrico Pedro II, no

¹⁰² Só compreendo o conceito de datado para uma algo que não resiste a ação do tempo, que não envelhece não, caso contrário, ela continua reverberando.

Engenho de Dentro. Essa leitura fazia parte de um ciclo de estudos dedicado ao mito de Dionísio, sob a tutela da doutora Nise da Silveira.

As leituras sob o subvertedor Dionísio vinham acompanhadas de textos de Reich, Jung e pós-freudianos de modo geral que contribuíam para dinamizar o clima de contestação e efervescência desse momento cultural tão singular, marcado por intensas experimentações e alargamento de paradigmas. Em maio de 1968 Leon Hirszman estava em Paris segundo relata em suas entrevistas.

A pintura dos internos foi apresentada a essa seleta platéia pela doutora, maravilhando a todos e pondo em cheque a estreiteza mental da psiquiatria tradicional e os métodos propostos pelos órgãos públicos para se lidar com a doença mental.

Anos depois, quando o diretor pensa em mudar um pouco seu objeto de trabalho, após sua incursão pelo universo das greves e do movimento sindical paulista, decide procurar a doutora Nise da Silveira, pois trazia consigo fortes lembranças daquela época. O fato de ter filmado São Bernardo serviu como facilitador para a aproximação com a doutora Nise, pois ela tinha estado presa no período do Estado Novo junto com Graciliano Ramos. Já nessa época a doutora havia posto em prática um método para motivar os presos, estimulando sua criatividade por meio de pinturas, modelagem, etc. Segundo Leon ela tentava aplicar seus métodos para estimular a resistência dos prisioneiros e impedir que submergissem no sofrimento. No hospital psiquiátrico a doutora daria continuidade a essa abordagem.

Pessoas como Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Ivan Serpa dentre outros faziam parte dos que admiravam os métodos e a produção postas em prática nos ateliês de terapia ocupacional pela doutora Nise.

A amizade se estabelece entre a médica e o cineasta e pensam em realizar um trabalho junto. Anos depois, já com o propósito de realizarem um documentário sobre o que ocorria no Museu do Inconsciente, a doutora Nise escreve sobre Fernando Diniz. Leon Hirszman, de posse desse material, pede para que a doutora inclua uma mulher, e assim é que Adelina Borges é posta em cena. No entanto, fascinado pela complexidade da vida e obra de Carlos Pertuis, resolve dedicar um episódio a esse outro freqüentador dos ateliês da doutora Nise. Missão cumprida: três histórias de vida, três casos clínicos, três produções distintas.

1.4. O ateliê de terapia ocupacional

De 1946 a 1947, a doutora Nise da Silveira constituiu a seção de terapia ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II no Rio de Janeiro. Ela escreve no prefácio de seu livro que a produção dos internos nos ateliês "revela por inúmeros indícios, que o mundo interno do psicótico encerra insuspeitadas riquezas e as conserva mesmo depois de longos anos de doença, contrariando conceitos estabelecidos" (SILVEIRA, 1981, p. 11). Nesse comentário a doutora combate os laudos de deteriorização psíquica e cronificação¹⁰³ conferida a muitos internos tendo em vista a produção deles nos ateliês. Ou seja, muitos internos considerados sem qualquer recurso vão produzir obras de grande interesse. E continua: "na escola viva que eram os ateliês de pintura e de modelagem, constantemente levantavam-se problemas" (SILVEIRA, 1981, idem). Uma escola viva que será posta em cena (documentária-aula) e que objetiva produzir conhecimento (documentário-científico).

Salientamos também que a doutora Nise, era não só uma psiquiatra que exercia a clínica e tinha sob seus cuidados uma série de internos, como era também uma pesquisadora, a qual, por suas investigações acabou descobrindo nos escritos do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung uma interlocução fundamental para lidar com seus achados clínicos. Desse modo,

Delírios, alucinações, gestos, estranhíssimas imagens pintadas ou modeladas por esquizofrênicos, tornavam-se menos herméticas quando estudadas segundo seus modos de investigação (de Jung). E também não lhe faltava o calor humano normalmente ausente nos tratados de psiquiatria (SILVEIRA, 1981, idem ibidem).

O ateliê de pintura é aberto em 9 de setembro de 1946, contando com a ajuda de um jovem colaborador, Almir Mavignier, que trabalhava no Hospital e que, por conta de suas inclinações artísticas, acabaria por tornar-se um pintor. Almir convidava com frequência amigos tais como Ivan Serpa e Abrão Palatinik, que viriam a ser nomes importantes no cenário artístico brasileiro. Nesse período duas exposições são montadas, objetivando tornar acessível esse rico matéria para a população, e o crítico Mario Pedrosa é um dos que responderam a esse apelo. A

¹⁰³ No caso, a doutora Nise faz frente à utilização de termos que justificariam a institucionalização e a desistência em se propor novas terapêuticas. A doutora recusa-se a "cruzar os braços" e nada propor aos internos, que após serem considerados crônicos, só requisitariam do Estado, abrigo, alimento e medicação.

doutora relata que, por paradoxal que fosse, artistas e críticos de arte mostraram-se mais atentos e receptivos a esses trabalhos do que os psiquiatras.

Ainda no prefácio, a doutora Nise comenta sobre o movimento iniciado por Jean Dubuffet que contemplava a produção dos psiquiatrizados, presidiários, solitários, inconformados de todos os tipos. Esse movimento iniciado em 1945 é denominado "Companhia de Arte Bruta", definida por Dubuffet como uma "operação artística totalmente bruta, pura, reinventada em todas as suas fases pelo próprio artista, a partir somente de seus próprios impulsos".

A doutora afirma que sempre deixou as questões estéticas para especialistas da área, pois o que a movia eram as questões científicas levantadas no processo de produção dessas manifestações, assim como a busca de compreensão da produção em si mesma.

1.5. Nise e Jung

Em 1946, a doutora Nise da Silveira implanta um ateliê para promover a terapia ocupacional aos internos de engenho de dentro. Acredita que as atividades desenvolvidas no ateliê possam dar vazão a uma expressão embrutecida por anos e anos de tratamentos violentos tais como eletrochoque, insulinoaterapia, medicação indiscriminada. Pensava também em propiciar a re-socialização dessas pessoas encarceradas, afastadas do convívio de seus pares, tratados como prisioneiros, segregados, afastados da sociedade, desprovidos de todos os seus direitos.

Inicia a implantar nos Ateliês a Terapia Ocupacional, conjunto de práticas destinadas a estimular os internos a saírem da letargia provocada por tratamentos danosos. Desse modo, através de trabalhos manuais em geral, atividades com música, canto, dança, teatro, etc. a doutora, em sua faceta de pesquisadora, passa a recolher intenso material de estudo que vai de encontro ao suporte teórico fornecido por trabalhos do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung.

Lembramos que Carl Gustav Jung havia iniciado seus escritos teóricos em 1907, com o trabalho intitulado *A Psicologia da Demência Precoce*. Nessa época, ele trabalhava no renomado Burghölzli, o Hospital Psiquiátrico de Zurique, e colaborava estreitamente com seu diretor, o psiquiatra Eugen Bleuler que havia substituído o conceito de demência precoce pelo de esquizofrenia.

Pesquisador incansável, Bleuler não se atinha à descrição dos sintomas, queria compreendê-los psicologicamente e, contando com a colaboração de Jung, inicia a efetuar experimentos com atividades associativas, buscando investigar conexões entre idéias, fosse por contigüidade, semelhança, contraste, ou de outra natureza.

Acabam descobrindo que as perturbações manifestadas por um paciente no curso dessas experiências indicariam que uma dada palavra indutora teria atingido algum conteúdo afetivo oculto, pondo em evidência temas que poderiam ser deslindados em uma análise posterior mais detalhada.

Carl Jung, já familiarizado com a interpretação de sonhos proposta por Freud, continua com esses experimentos, até formular a proposição de que, através desses experimentos associativos, seria possível atingir núcleos inconscientes fortemente carregados de afetos, os quais receberão o nome de “complexos”.

Sem nos ater ao modo como pensa a doença mental, interessa para o presente trabalho explicitar que o "complexo" é entendido como um núcleo investido de forte intensidade afetiva que “constela” uma grande rede simbólica. E que na doença mental “desmonta-se a hierarquia psíquica – na forma de uma constelação - e poderosos complexos autônomos escapam ao controle do ego" (SILVEIRA, 1982, p.95)

Tais conceitos serão amplamente utilizados nos documentários e por conta disso é que estamos fazendo esse breve relato. Pelo conteúdo narrado, descobrimos que a produção plástica de cada um dos internos deve ser vista em série, pois é necessário decifrar o que está em curso no encadeamento das produções e não o deciframento de um único símbolo.

O trabalho de Jung mostrava que os sintomas dos esquizofrênicos poderiam ser compreendidos psicologicamente, não se tratando nem de disparates nem de material a ser eliminado.

Suas observações apontavam também para um tipo de produção muito instigante, produzida por esses internos. Tratava-se de formas arcaicas de representação, material proveniente de mitos ou iconografias desconhecidas, tais como representações de pinturas ou de formas de representação de épocas remotas da evolução da humanidade.

Em seu trabalho com os esquizofrênicos, Jung observava que os delírios e alucinações não podiam ser compreendidos somente como representações dos

afetos, desejos, reprimidos *em cada história pessoal*, não se tratava de decifrar o material reprimido pertencente a uma pessoa, como no caso da teoria freudiana.

Ao se indagar de onde viriam essas idéias impressionantes, essas formas arcaicas de representação e de caráter universal, formula a idéia de um *inconsciente coletivo* que seria compartilhado por todos os homens.

Segundo Jung, a humanidade inscreve sua história nesse inconsciente coletivo, uma plataforma comum na qual repousam formas míticas e simbólicas, experiências, e que são evidenciadas em culturas diferentes, geográfica e temporalmente.

No inconsciente encontram-se configurações complexas, que produzem diversas redes associativas, e que “constelam” muita energia. Jung as chama de arquétipos, pois a elas são atribuídos significados e valorações compartilhadas por diferentes populações em diferentes momentos da história humana.

Um arquétipo constela ao redor de si um conjunto de significações. Por exemplo, no documentário dedicado a Carlos Pertuis será tratado o arquétipo de Mitra, enquanto no de Adelina, o de Dafne.

Será também intensamente reiterada nos documentários a idéia de que na esquizofrenia seria observada uma dissociação psíquica, e que, por conseguinte, o ego entraria em colapso e o campo do consciente seria invadido por material do inconsciente.

Segundo a doutora Nise da Silveira (1982, p. 100) a esquizofrenia se manifesta de modo variado em decorrência da força do ego em se contrapor à desestabilização provocada pela invasão do material psicótico.

Em seu parecer, em um caso como o de Fernando Diniz, somente em raras ocasiões emergiriam conteúdos provenientes das camadas mais profundas do inconsciente, por ser evidente a fraqueza de seu ego. E, por conta dessa fragilidade, sua estrutura egoíca não teria recursos de comportar uma elaboração com sucesso.

1.6. Considerações sobre o documentário

Demarcamos quatro campos para trabalhar o documentário: documentário-aula; documentário-científico; documentário-político e documentário-

institucional. Essas demarcações são feitas para servirem de balizas descritivas, pois todas as facetas acabam se interpenetrando.

Não vamos trabalhar os três documentários, optando pelo primeiro, o mais longo, com oitenta e oito minutos, sobretudo por ser o único em que poderemos ver e ouvir o próprio interno, no caso, Fernando Diniz.

Notamos que, no documentário dedicado a Adelina Borges, não se escuta qualquer verbalização da mulher (segundo os depoimentos da doutora Nise, Adelina praticamente não falava). Em relação a Carlos Pertuis, além de já ser falecido, é dito que suas verbalizações assim como sua escrita, eram quase incompreensíveis. Estamos fazendo essas observações, pois o próprio Fernando quase não aparece falando em cena em um documentário de 88 minutos.

Outra consideração, é que no documentário dedicado a Carlos Pertuis, um ator o representa, uma vez que ele já havia morrido na época de realização das filmagens. Não entendemos porque a direção optou por colocar um ator em seu lugar, em se tratando de um projeto fílmico cuja ênfase recaiu sob o material plástico produzido pelos internos, assim como na valorização dessa experiência inédita, o Museu do inconsciente!

1.6.1. Documentário–aula

Leon sempre teve interesse que alguns de seus filmes “produzissem discussões”, desde *Maioria Absoluta*, em que trazia falas de gente que ainda não tinham sido registradas no cinema nacional, até *Que país é esse?* - documentário que buscava pensar o país, pelas falas de vários intelectuais brasileiros, que ele pretendia levar para as universidades¹⁰⁴ e que foi perdido pela produção italiana.

Imagens do Inconsciente era destinado a um público especializado. Nas palavras do diretor,

Imagens do Inconsciente foi concebido como um projeto que deveria se situar fora do mercado tradicional de cinema ou televisão, seu público sendo formado pelas instituições interessadas nas questões

¹⁰⁴ A série Cantos de Trabalho é uma tentativa de “seguir a trilha aberta por Humberto Mauro, que havia filmado seus cantos de trabalho a partir das pesquisas de Mario de Andrade”. (LOURENÇATO, CALIL; 1995)

do Inconsciente. Queria suscitar uma discussão sobre saúde mental, uma discussão da qual pudessem participar do enfermeiro ao monitor, dos psiquiatras aos psicanalistas, passando pelos administradores de instituições médicas. Uma discussão que pudesse escapar do universo corporativo a que estaria inicialmente restrito, atingindo um espectro mais amplo, o da criatividade e do conhecimento no Brasil. Estando fora do mercado o filme se tornaria mais operativo, adquirindo mesmo, exatamente por isso, um caráter político (LOUREÇATO; CALIL, 1995, p.73).

Imagens do Inconsciente não é um documentário didático no sentido convencional. A produção visava um público específico, e por isso não há facilitação nos longos e sinuosos enunciados, repletos de termos de difícil assimilação. É uma aula que faz uso de digressões, elipses, interrupções.

São muitas as aulas: sobre a irrupção da esquizofrenia; sobre as atividades plásticas em seu papel terapêutico; sobre as formas plásticas propriamente ditas; sobre a doença mental; sobre o papel dos mitos; sobre a utilização de animais e plantas como auxiliares ao tratamento de esquizofrênicos; sobre a instituição psiquiátrica; dentre outras. Chamamos de aulas, pois a narração adota a forma didática e faz uso de elementos retóricos como perguntas e respostas. As apresentações são pausadas para que seja dado tempo à visualização mais atenta das pinturas e modelagens que ilustram o que está sendo dito.

A *aula magna*, no entanto, refere-se ao grosso do documentário, ou seja, a exposição pausada de pinturas e modelagens produzidas por um grupo de esquizofrênicos utilizando-se narração em *off* para mediar o que vemos. Trata-se, na maior parte do tempo, de expor a produção plástica de Fernando Diniz, Adelina e Carlos Pertuis, sendo que nos é dito que essa produção deve ser vista em série. Várias séries serão destrinchadas por uma narração que mostra como aplicar a teoria junguiana para decifrar o que se vê e não se entende. Isso porque, conforme aprendemos, uma das características da esquizofrenia é de dar livre acesso a aspectos arcaicos da psiquê, os mitos e símbolos mais longevos. E, sendo o mundo do esquizofrênico considerado hermético, por conta da grande dificuldade no manejo tanto da linguagem oral quanto da escrita, à expressão plástica é atribuído o benefício de possibilitar o acesso quase direto às *imagens do inconsciente*.

A maior parte do documentário ocorre sob a seguinte formatação: pinturas deixadas à nossa vista enquanto a narração em *off* diz o que tem a dizer sobre elas sobre o processo em curso ou dados biográficos de um dado interno.

Leon Hirzsmann relata que foi um trabalho muito difícil de fazer pelo fato da “seleção dos quadros e a armação de planos com seis, oito, dez segundos para dar conta do ritmo, da duração, da leitura”. (LOUREÇATO; CALIL, 1995, p. 72)

As imagens aparecem sobre um fundo preto, e são sucedidas umas pelas outras pelo *fade off*, técnica usada em todo o documentário para sair de uma cena ou de um assunto.

A narração será feita pelo poeta Ferreira Gullar ou pela atriz Vanda Lacerda, sendo que ambos vão ler o texto escrito pela doutora Nise. A maior parte desses escritos pode ser encontrada no livro da doutora Nise, *Imagens do Inconsciente*. O texto de Nise também recorre a outros autores que a levaram a formular seus pensamentos e referendar suas ações, de modo que a narração fará uso dessas citações, convocadas como "voz de autoridade".

1.6.2. Documentário-científico

Embora a diferenciação do que chamamos documentário-aula e documentário-científico seja bastante tênue, podendo o documentário-científico ser considerado um sub-item do primeiro, fizemos essa segmentação somente para enfatizar um conjunto de fatores que arrolamos a seguir:

O fato do documentário divulgar uma teoria pouco conhecida e se propor a mostrar sua aplicação, fazendo uso de uma terminologia complexa e de difícil compreensão em uma primeira exibição.

E, por conta de que o fazer científico implica em correr riscos, ao fazer afirmações passíveis de serem questionadas. Nesse caso, salientamos que, de modo explícito, nos é oferecida uma formulação sobre a psicose, sobre o mundo mental do esquizofrênico, assim como uma metodologia para compreensão e manejo dos estados psicóticos. E se pensarmos que continuamos tentando deslindar a esquizofrenia, o documentário teve a ousadia de proferir muitos enunciados sobre o fenômeno, de modo bastante categórico!

Valorização da pesquisa produzida no país, divulgando a experiência clínica e de pesquisa de uma psiquiatra brasileira produzindo conhecimento numa instituição pública, dependendo de verbas públicas para viajar e expor o fruto de sua pesquisa; médica combativa que ousou formas impensadas pela psiquiatria brasileira tradicional em sua época (e talvez até o presente), cujo trabalho foi valorizado e corroborado não só pelo próprio Jung¹⁰⁵ como também pelo grupo de pessoas que se dispôs a trabalhar com ela.

Científico no que tange a motivação em tornar público, acessível, os achados dessas pesquisas para que possam ser discutidos e replicados¹⁰⁶, em um país com dimensões continentais e insidiosa penúria financeira destinada à pesquisa.

São esses os motivos que nos levaram a colocar uma ênfase nessa faceta do documentário.

1.6.3. Um documentário – político

Destaca-se aqui a parte política do documentário, a denúncia de um estado de coisas visto como inadmissível, mas praticado como regra geral. Trata-se de mostrar o desinteresse da psiquiatria tradicional em rever as suas teorias, suas condutas, suas terapêuticas.

Na realidade, não ficamos sabendo quais são as teorias em curso, mas tomamos conhecimento de uma terminologia médica que aparece nos prontuários que são postos em cena, que fazem uso de atribuições depreciativas e desqualificadoras (crônicos, embotados, sem afetividade, etc) dirigidas aos pacientes, as quais eliciam práticas - ditas terapêuticas - que serão fortemente combatidas no curso dos documentários.

O documentário denuncia o tratamento conferido aos internos dos hospitais psiquiátricos, seja o Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro seja a Colônia Juliano Moreira.

¹⁰⁵ Desse modo, no documentário, ficamos sabendo que a abertura do II Congresso Internacional de Psiquiatria em 1957 em Zurique foi feita com os desenhos dos internos de Engenho de Dentro, apresentados pela doutora Nise. No episódio dedicado a Carlos Pertuis aparece a célebre foto do dedo indicador de Jung apontando para o centro de uma mandala. Todas as mandalas expostas foram feitas pelos participantes dos ateliês de terapia ocupacional.

¹⁰⁶ Veremos no documentário um procedimento ser replicado.

Os internos -indistintos em sua indumentária azul -, aos quais é negado possuir ao menos um armário para depositar seus objetos pessoais, vão pouco a pouco perdendo a individualidade e a vontade, amofinados sob o jugo opressivo de diagnósticos cuja única serventia é a de justificar tratamentos que nada mais fazem do que obstruir qualquer via de melhora, assim como impregná-los com medicamentos que os levam a uma total prostração.

As filmagens que percorrem enfermarias, corredores, alojamentos coletivos, ultrapassando grades e infinitas portas, chegando a pátios externos que poderiam ser de qualquer presídio, corroboram as impressões da doutora Nise sobre esses “tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos” Evidencia-se também o caráter de abandono, sujeira, descaso desses "depósitos de pobres", nas palavras de Leon.

1.6.4. Documentário institucional

Esse documentário utiliza também procedimentos normalmente observados no documentário institucional.

Nesse tipo de documentário busca-se trazer a público o que está sendo feito em uma dada instituição. Geralmente é traçado um panorama no qual é dito como e quando iniciou seu funcionamento; a que se propõe; qual é seu diferencial em relação a outras empreitadas de mesmo teor; que atividades são desenvolvidas em seu interior; quem nela trabalha; a que público se destina, dentre inúmeras outras informações que permitem cumprir o objetivo de torná-la conhecida, de divulgar e, explicitamente ou não, propagandear seus feitos e atributos.

Nesse documentário vemos isso já desde o início, tão logo descobrimos que o documentário vai enfatizar a experiência posta em prática no Museu do Inconsciente e sua produção.

A filmagem mostra o exterior e entorno do Museu e percorrer seu interior, mostrando suas instalações; especificando as atividades desenvolvidas nos ateliês e no Museu do Inconsciente; qualificando os profissionais que por ali circulam e filmando os internos durante as atividades nos ateliês e nas áreas de convívio.

Ao mesmo tempo, torna explícita a proposta dos ateliês e do Museu, seus objetivos, a quem se destina e modo de funcionamento; convocando "vozes de autoridade" para legitimar ou dar referência ao que está sendo mostrado.

Nesse documentário, como veremos, a ênfase, sem que o percebamos, é posta na experiência posta em marcha nos ateliês e no Museu, e não nos internos propriamente ditos.

O caráter propagandístico fica evidente pela utilização de forte adjetivação elogiosa em relação tanto aos ateliês quanto ao Museu, caracterizados como núcleos de intensa atividade e de grande produtividade. E, nessa elegia a si mesmo, numa manobra fortemente tendenciosa, é feito o contraponto com os hospitais psiquiátricos, a outra instituição posta em cena, fazendo com que o fiel da balança penda para seu lado.

No documentário institucional não há lugar para a crítica do que está sendo mostrado, não se pergunta se é de fato assim. O que ficamos sabendo é o que é dito e mostrado, sem que o possamos verificar. O que vemos busca comprovar o que ouvimos.

1.7. Em busca do espaço cotidiano

É o episódio mais interessante do ponto de vista documental, pois é nele que temos possibilidade de ver e ouvir a voz do interno retratado, Fernando Diniz.

É o documentário mais longo – oitenta e oito minutos – e faz uso de filmagens em cor e em PB. As seqüências retiradas do filme de Humberto Mauro, prontuários e fotos de época estão em PB. As filmagens atuais, encenações, reconstituições de época e as obras plásticas são vistas em cor. A trilha musical foi composta por Edu Lobo e texto narrado foi escrito pela doutora Nise, dando origem ao livro de mesmo título.

Será analisada a seqüência inicial do filme, com duração de treze minutos.

Cena inicial: Sob a tela escura escuta-se a música instrumental composta por Edu Lobo, que vai sendo ocupada pelos letrados dos créditos iniciais, terminando novamente com tela escura. Um canto feminino, uma marchinha marota, depreende-se dessa escuridão, para daí continuar a ser ouvida na imagem que surge: uma grande grade na qual se vê uma mulher em pé, agarrada a uma das

hastes da grade, e atrás dela, corpos femininos estatelados no chão, uma coleção de corpos caídos¹⁰⁷.

Fade off. A câmera passa para uma desoladora ala de homens prostrados, filmados em plano geral e médio, andando a esmo, olhando para a câmera, vestindo os uniformes azuis, cada qual mais desmantelado que o outro. Passa para a ala feminina, onde vemos mais corpos largados, como que desprovidos de vida, de graça.

Externa, plano de localização de um pátio interno, duas mulheres em cena. Uma delas fala alto, enumerando as coisas que precisa, até conformar-se e dizer que não precisa de nada, pois está com o Espírito Santo. A segunda fala de modo incompreensível, olhando para a câmera como que em choque.

Nesse plano de localização a filmagem percorre brevemente a parte externa das instalações do hospital, passa pelo anexo destinado às atividades ao ar livre, e vai de encontro à copa de uma árvore e daí segue em direção ao chão de terra batida, sob o qual se avista um corpo estatelado, anônimo em seu uniforme azul. O homem é Fernando Diniz. É assim que vemos pela primeira vez esse mulato alto, magro, afável.

Externa da saída do hospital, a câmera, fixa inicialmente, filma pessoas saindo de um grande portão, subindo uma escada para chegar até o portão com grades, no qual um funcionário retira a trava. Cena quase silenciosa, dando impressão de câmera lenta, as pessoas vistas de longe, subindo uma rampa até chegar ao ponto em que está a câmera. Ouve-se ao fundo o ruído de um avião. Nesse grupo de pessoas enfileiradas, que se movem pesadamente, como que com dificuldade, vemos Adelina, que só conheceremos depois, no segundo documentário, embora apareça muitas vezes próxima a Fernando. Adelina olha para a câmera atentamente, como se reconhecesse alguém. *Fade off.*

É impressionante o movimento desse grupo silencioso. Arrastam seus corpos, muitos se apóiam uns nos outros, o deslocamento é arrastado, mesmo que seja para passar pelas grades em direção a saída. É interessante o ângulo da filmagem, nesse filme que tem uma fotografia sem qualquer atrativo. Há um elemento onírico nessa cena, um tanto quanto melancólica. É um grupo de pessoas indiferentes à presença dos guardas, silenciosos. Ou silenciados?

¹⁰⁷ Cena que reaparecerá em *Estamira*, quando ela conta suas visitas à mãe, nesse mesmo hospital.

Plano de localização, filmagens do caminho de acesso até a entrada. Inicia mostrando a placa do Museu, enquanto ouvimos a locução em *off* de Ferreira Gullar: - “o Museu de Imagens do Inconsciente tem uma história singular, uma origem humilde, nasceu no setor de terapia ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro, organizado pela doutora Nise da Silveira em 1946”.

A primeira informação verbal que recebemos é sobre o Museu do Inconsciente. Até esse momento, tinham sido apresentados alguns interiores e pátios desoladores, assim como os internos que por ali circulam. Eis que então, em contraponto, surge a narração sobre o Museu numa formatação condizente com o que se espera de um *documentário institucional*: descrição do entorno, indicação de sua origem, utilização da voz de autoridade *em off*, explicitação do funcionamento e objetivos. De modo antropomórfico, nos é dito que o Museu “nasceu”, fruto de uma origem humilde, dotado de uma história singular. *Parti pris* do documentário e do documentarista, valorização do humilde.

Foto da doutora Nise apontando um detalhe em uma pintura. Narração em *off*: - “a psiquiatria vigente considera o tratamento por meio de terapias ocupacionais”, surge em cena um grupo de internos dançando uma marchinha de carnaval, meio fantasiados, a narração continua: - “métodos quaisquer, meios auxiliares dos tratamentos habituais tais como insulino-terapia, eletrochoque, psicotropos, psicocirurgia”.

Nesse primeiro contraponto entre a psiquiatria vigente e o que se passa no setor de terapia ocupacional dirigido pela doutora Nise, busca-se enfatizar a atitude de desprezo da psiquiatria vigente em relação aos métodos da terapia ocupacional.

A câmera continua a se mover, circularmente, por essa cena de dança em grupo, acompanhada pelo olhar curioso de uma interna. A marchinha vai dando lugar a um gemido, ela vai diminuindo o volume; vemos uma soleira de porta, uma mulher caída, gemendo, uma enfermeira aplica uma injeção em seu braço.

O aspecto *didático* faz uso de contrapontos, de oposições. A dança dos internos, os adereços de fantasia denotam liberdade, alegria, em contraposição à despersonalização dos uniformes azuis e os gemidos aplacados pela medicação,

Imagem: Fernando, de uniforme azul, pinta com um pincel, enquanto em *off* ouvimos: - “A terapia ocupacional, em amplo sentido, não visa cumprir uma função de utilidade para o hospital psiquiátrico, mas sim fornecer um canal de

expressão para o paciente. De fato o Museu surgiu das produções advindas do setor de pintura e de modelagem.

Vemos o ateliê de pintura, os internos sentados em frente a cavaletes, pintando... Narração em *off*:- “ situados em condição de igualdade ao lado de vários outros setores ocupacionais como a encadernação, marcenaria, trabalhos manuais femininos, música, danças folclóricas, recreação, etc”. Nova cena do ateliê, de seus vários cantinhos... *off*:- “ aconteceu porém que, mais do que nos outros setores, resultados provenientes da expressão livre dos ateliês de pintura e modelagem revelaram-se de grande interesse científico por revelar características do mundo interno dos esquizofrênicos, em geral bastante hermético”.

A terapia ocupacional está *do lado do paciente e não a serviço do hospital*. Aqui temos a bandeira estirada do *documentário político*, o posicionamento ideológico de um método que busca auxiliar os internos e não a instituição. Quase que um brado de uma revolução que está sendo feita à surdina. Condições de igualdade são pleiteadas a todas as atividades desenvolvidas, todas as atividades humanas são dignas e devem receber a mesma consideração, assinalado nesse discurso fortemente ideologizado. Modelar não é superior a encadernar, nem pintar é mais importante que dançar, por exemplo. Mas, *aconteceu*, termo usado que indica o acaso da história, que o pintar e o modelar revelaram expressões internas dos internos que despertaram indagações e estimularam a pesquisa científica.

Destacamos a idéia de desbravamento *científico*, de fomento à pesquisa, de desenvolvimento de novas possibilidades para se entender esses quadros mentais. Ou seja, desde o início o Museu é apresentado como um local produtor de conhecimento e fomentador de práticas que visam restabelecer a dignidade e potência dos internos.

Cena externa de Adelina e Fernando pintando no terreno ao lado do hospital destinado a atividades ao ar livre. Nessa cena externa silenciosa e pacífica, avistamos os internos fora do confinamento hospitalar, em meio à natureza. A eles foi conferida dignidade, como mostra a última parte dessa seqüência na qual Adelina e Fernando aparecem profundamente compenetrados em seu pintar. Cena quase idílica, nessa utopia possibilitada graças a essa terapia inovadora. A utopia e a ideologia caminham juntas.

Narração em *off*:- “daí nasceu a necessidade de se organizar esse material em um museu que reunisse as obras produzidas nesses setores de atividade a fim de propiciar a pesquisadores e estudiosos”...

Os aspectos científico, institucional e político se coadunam para validar a iniciativa de se criar um Museu para o material produzido pelos internos. O que era descartado por conta da cegueira e descaso oficial passa a ter lugar e valor. Aqui começa a se delinear um interessante comentário que permeia todo o documentário: se pensarmos que esses documentos plásticos tratam de imagens do inconsciente é como se - essa própria sociedade -, desconsiderasse sua rica bagagem.

Um Museu consagrado a preservar os documentos plásticos desses internos, impedindo que seu legado, tão desprezado, seja destruído. No curso do documentário será dito que os esquizofrênicos, por conta da especificidade de seu vivido, tem maior acesso a esse tipo de material do que as pessoas de modo geral.

Ao mostrar tão rico material, tão pouco valorizado, nos instiga a indagar: o que fazemos nós, os "normais", com nossos *documentos plásticos*? Questão em aberto, juntando-se a inquietações como as que possivelmente tenham levado Leon Hirszman a afirmar que,

O desafio era aceitar o fragmento, a terapia não acabada – assumir uma visão aberta, explosiva, de identificação com o fascínio do inconsciente, com a aventura da arte, a aventura da loucura. Navegar com o incompreensível, aceitar o inconcluso como crise e beleza – navegar com as estrelas. (...) Com tudo isso *Imagens do inconsciente* se coloca de pé. E me coloca de pé. Ele me fez mais real, deu espaço para meu inconsciente, eu apareci. É como na homeopatia, você tem mais condição de aparecer a si mesmo. Isso é doloroso, laborioso (LOUREÇATO; CALIL, 1995p 74).

Em cena, uma sala do museu, na qual entra uma “pesquisadora” e começa a abrir uma grande pasta, folheando lentamente uma série de pinturas. Narração em *off*:- “condições de estudo de imagens e símbolos e para o acompanhamento de casos clínicos através dessa expressão espontânea”.

Cena de uma funcionária guardando uma nova obra em uma pasta, por uma parede lateral, vemos através da porta outro jovem passando. Os movimentos simultâneos sugerem o dinamismo da produção. Em *off*:- “o museu não parou de crescer”.

Passa para nova cena onde vemos dois funcionários emoldurando pinturas para serem preservadas em grandes pastas-arquivo. *Off*:- “recebe a cada dia novos documentos plásticos. Em julho de 1983 reunia 200 mil telas, pinturas sobre cartolina, desenhos e modelagens”.

Cena do acervo, inúmeras estantes e arquivos, um funcionário entra para guardar uma nova tela. Passa para nova sala na qual uma jovem pinta.

Mais uma vez a característica de *documentário institucional* se faz presente nessa seqüência que se apóia em um acúmulo de indicadores para caracterizar o dinamismo desse Museu: a produção incessante de *documentos plásticos*; a presença de pesquisadores; de funcionários especializados na pesquisa e conservação de obras. Os trabalhos realizados pelos internos são denominados de documentos plásticos, indicando a atitude de respeito aferida a cada trabalho produzido.

Retornando ao filme.

Narração em *off*:- “em janeiro de 1981 o museu foi transferido para nova sede, um prédio de dois andares”, aparece imagem externa do novo prédio; narração em *off*:- “mais adequada às suas múltiplas atividades”...

Câmera se desloca para entrada do museu, em plano geral, vemos uma grande porta envidraçada frente a qual se vê bem à distância, Fernando, sentado frente a seu cavalete, pintando com seu uniforme azul. Voz em *off* - nas palavras de Mario Pedrosa é mais que um museu.

Aqui, a narração do poeta Ferreira Gullar convoca o parecer do crítico Mario Pedrosa - que acreditava que a arte e a política eram as duas formas mais elevadas de expressão do homem – a dar seu parecer. Pedrosa foi não só consultor da Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente de 1979 a 1980, como também organizou exposições e escreveu sobre a expressão plástica de alguns internos que o fascinavam, como Fernando Diniz, Carlos Pertuis, Emigdio.

A voz de Ferreira Gullar, aliada às palavras de Pedrosa, está a serviço, nesse momento, da "tradição da voz de Deus (que) fomentou a cultura do comentário com voz masculina e treinada, cheia e suave, em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo".(NICHOLS, 2007, p143)

Para Bill Nichols no documentário expositivo as imagens têm papel secundário, servindo como ponto de apoio para os comentários que são geralmente apresentados pela voz em *off*. Os comentários representariam “a perspectiva ou o

argumento do filme. Seguimos o conselho do documentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito”. (NICHOLS, 2007, p. 143)

Interna. Cena de sala do ateliê na qual três pessoas jogam dominó. A câmera, discreta, não focaliza seus rostos. Ferreira Gullar continua com o texto de Pedrosa: - "é um espaço de criação e convivialidade"...

Câmera continua percorrendo o interior do museu, uma mulher borda, um grupo conversa; a filmagem segue para a sala de modelagem, na qual uma mulher carrega uma boneca no braço. *Narração em off* com música ao fundo:- “artistas em potencial trabalham, criam, convivem. Ali foi reunido um grupo de internos tirados do pátio do hospício para a sessão de terapia ocupacional, e do ateliê para o convívio onde pessoas geram o afeto e o afeto estimula a criatividade”.

Em cena: mulher canta ao lado de Fernando que toca o piano, mostrando então a expressão musical que ouvíamos ao fundo. Atmosfera distendida e relaxada, ares de liberdade. *Off* - “o recinto do ateliê foi muitas vezes escolhido como motivo para as pinturas, o que mostra que é significativo para seus freqüentadores”. É apresentada uma série de pinturas tendo como motivo o ateliê.

Narração em off - “o método de pesquisa do Museu do Inconsciente consiste basicamente no estudo de séries de pinturas de uma determinada pessoa”. Apresentação de várias pinturas intervaladas pela tela escura, ou pano preto¹⁰⁸.

Essa extensa apresentação será concomitante à longa narração em *off* que a acompanha:- “Pinturas de um mesmo autor, assim como os sonhos, se analisadas em série, revelam a repetição de motivos e a existência de uma contaminação no fluxo de imagens do inconsciente. Verifica-se que essas imagens têm paralelos com temas míticos. Isso porque a peculiaridade da esquizofrenia reside na emergência de conteúdos arcaicos que configuram fragmentos de temas míticos - na tela aparece um papiro, com seus hieróglifos. Essas pesquisas de paralelos mitológicos têm importância tanto teórica” – a câmera passa para Fernando pintando no ateliê – “quanto prática. A tarefa do terapeuta será de estabelecer conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional que esta sendo vivida pelo paciente”.

¹⁰⁸Para o pesquisador Luiz Vadico a tela escura pode ser entendida como o inconsciente do qual emergem imagens em direção à consciência. (Vadico, Luiz. O fundo preto – uma análise do documentário *Imagens do Inconsciente* de Leon Hirszman. Doc On-line, n. 04, Agosto, www.doc.ubi.pt, pp. 104-122)

Entramos no universo teórico no qual essa tese esta sendo apresentada. Em primeiro lugar, as pinturas têm que ser estudadas em série, sendo que cada produção registra um momento de um determinado processo individual, razão essa para serem alcunhadas de documentos plásticos. Em segundo lugar, o esquizofrênico ao se envolver nas terapias ocupacionais pode vir a encontrar um veículo de expressão que disponibiliza para si e para o outro, material que poderá servir à compreensão de seu sofrimento.

No entanto, esse material não é de compreensão imediata, sendo equiparado a um hieróglifo que requisita ser decifrado por especialistas. Desse modo, o terapeuta convocado para tal tarefa é aquele que busca decifrar esse material simbólico no intento de estabelecer conexões entre o material que emerge do inconsciente e a vida do paciente, do mesmo modo que o faria com qualquer outro analisando.

O inconsciente não é imediatamente acessível, ele necessita ser decifrado, seja em um interno ou em um analisando, procedimento que aproxima o mundo da neurose ao da psicose.

É dito também que na esquizofrenia ocorre a invasão na consciência por esse tipo de material, quando são utilizados os termos *contaminação*, *emergência de conteúdos arcaicos*.

Cena de Adelina e outros pintando no ateliê. *Off*:- “o trabalho no ateliê revela que a pintura não só proporciona esclarecimentos para a compreensão do processo psicótico, mas constitui-se também como agente terapêutico”.

Em cena, seqüência de close de mãos. Mãos pintando com pincel, com giz de cera, modelando com auxílio de um buril, ou só com a mão. Mãos trabalhando, pintando, modelando, colorindo. *Off*:- “retendo sobre cartolina, tela, barro, fragmentos do drama que esta sendo vivido desordenadamente, o indivíduo dá forma às suas emoções, despotencializa figuras ameaçadoras”.

Off - “A pintura permite detectar, mesmo nos casos mais graves”...Vemos imagens de desenhos bem toscos, separados pela tela escura, enquanto a narração em *off* continua:- “o movimento das forças auto-curativas inerentes à psiquê, buscando diferentes caminhos. A pintura pode ser utilizada como elemento para o reciclar interior”.

Afirmção da práxis, do confronto pessoal. É dito também que a produção plástica restabelece a potência criativa, a voz pessoal, o que, por si mesmo, tem

ação curativa. No entanto, a condição desse benefício é que ocorra num ambiente propiciador, como o ateliê, pois é nele que se encontra pessoal qualificado a "esclarecer" e "detectar" o que ocorre na psicose.

Apresentação contínua de pinturas mais caóticas. Em *off*:- "Habitualmente a psiquiatria detém-se simplesmente na miséria do aspecto externo do esquizofrênico, não mostrando interesse nas imagens que expressam suas sofridas vivências internas ou pela maneira que sente o hospital psiquiátrico e seu tratamento".

Imagem de uma pintura bem realizada.

Off:- "E tampouco se interessa pelas riquezas de seu mundo interior. Com a ajuda das pinturas descobrimos novos *insights* da vida interna dos esquizofrênicos" (...)

Outra pintura, muito elaborada, desta vez de Fernando.

Off:- "e a prova de uma pulsão criadora que sobrevive mesmo quando a personalidade se dissocia".

Encadeamento lógico como recurso didático, utilizando as imagens apresentadas como ilustração para o que está se tentando comprovar: a existência de uma força organizadora e auto-curativa. Do caos vai surgindo a pulsão criadora, reorganizando a confusão. Desse modo, a apresentação da pintura feita por Fernando - de grande qualidade - passa a adquirir caráter comprobatório da tese lançada, servindo como evidência científica!

Imagem do fundo escuro.

Off:- "sem se ater a essa pulsão criativa, a psiquiatria continua falando em embotamento afetivo, deteriorização".

Em contraponto a acusação de obtusidade que é endereçada à psiquiatria tradicional, acusada de não se interessar pelo mundo interno dos internos nem tampouco por sua produção plástica, vê-se uma sucessão de modelagens muito bem executadas.

Off:- "o trabalho realizado no Museu do Inconsciente aponta para a necessidade de reformulação dos serviços médicos e da atitude da sociedade para com esses doentes e para a radical mudança desses tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos".

Três reivindicações nos são lançadas de chofre: reformulação dos serviços médicos, modificação da atitude da sociedade para com os esquizofrênicos,

modificação dos hospitais psiquiátricos. Depreende-se nesse comentário que o que está sendo apontado pelo Museu é que se não se deve "excluir" o interno, mas tratá-lo com o respeito merecido, buscando se aproximar do que está tentando expressar em seu sofrimento. Mostrando que ele é disponível ao convívio, e a desenvolver atividades que o estimulem.

No entanto, essas reivindicações apóiam-se nos dois únicos exemplos apresentados, o Museu e seus ateliês, e o Hospital Engenho de Dentro, do qual quase nada vimos e quase tudo nos é dito, sem que o possamos verificar. Saímos do âmbito particular e saltamos para a generalização. Não temos como comprovar o que estamos vendo e muito menos saber se tais acusações se aplicam a outros hospitais. Confiamos, por certo, em Leon Hirszman e todos aqueles que foram convocados para esse trabalho. Mas, ao invés da suspensão da crença geralmente atribuída ao universo da ficção, aqui temos que convocá-la, para acreditar no que essas pessoas, de ilibada reputação, estão a nos dizer. Bill Nichols diz que,

O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. (...) as imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma idéia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. (NICHOLS, 2007, p. 144).

Além disso,

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz *over* parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nela (NICHOLS, 2007, p. 144).

Em movimento a câmera adentra quartos coletivos, impessoais. Homens largados em seus leitos ou recostados ao batente das portas, gemidos, até que a filmagem chega ao quarto de Fernando, um quarto individual, onde está sentado em um mirrado colchão, vestindo seu uniforme azul. Fundo musical discreto, como que o dedilhar repetitivo de teclas de um piano. No letreiro em letras brancas lemos o nome de Fernando, e então a filmagem passa a acompanhar sua saída de seu quarto. Ele caminha por estreitos corredores ladeados de portas abertas de onde se avistam outros leitos com mais internos. Nesse percurso surge outro letreiro no qual está escrito *Em busca do espaço cotidiano*, título do documentário. A câmera o filma

de costas, e de cima, ao descer uma escada para chegar a um pátio externo. (O restante dessa filmagem, na qual Fernando traça o trajeto diário para ir do dormitório aos ateliês, será vista na seqüência final do documentário).

Encerra-se a locução de Ferreira Gullar e passa para a de Vanda Lacerda. Fim dessa seqüência.

É a seqüência introdutória, filmada em PB, com duração de 13 minutos. Na qual travamos contato com o assunto do documentário: o Museu do Inconsciente e seu importante papel científico e clínico.

Papel *científico* no sentido de explicitar uma busca – da doutora Nise e seus colaboradores, no sentido de ir além dos cânones oficiais e tentar pesquisar novos paradigmas para a compreensão da esquizofrenia.

Papel *terapêutico-científico*, na afirmação da potência expressiva e auto-curativa dos trabalhos realizados nos ateliês, cuja expressão não é analisada através de valorações estéticas, mas como documentos–plásticos que indicam a força das manifestações do inconsciente.

Papel *político* na luta pela dignidade desses internos.

Papel *institucional*: tanto da existência dos ateliês, estimulando a expressão e manifestações psíquicas, quanto no armazenamento criterioso de obras a serem pesquisadas e consultadas no Museu do Inconsciente.

O documentário é um projeto de equipe: texto da doutora Nise da Silveira, locução do poeta Ferreira Gullar – que além da militância política teve dois filhos esquizofrênicos - e de Vanda Lacerda, atriz em *A Falecida*, filme de Leon Hirszman baseado no livro de Nelson Rodrigues. Música de Edu Lobo.

Em relação à utilização de letreiros nessa seqüência, consideramos que eles cumprem a função de mostrar que Fernando, visto inicialmente em plano de conjunto, é a pessoa que está sendo apresentada. O segundo letreiro, no qual se lê - *em busca* - vem indexar o longo percurso feito por Fernando, saindo de seu quarto individual e passando pelos intermináveis e desoladores corredores. Ele se move e o letreiro diz que ele está em busca. Em busca do quê? *De um espaço cotidiano!*

Ou seja, a enfermaria, os corredores, os alojamentos coletivos, os outros internos, que fazem parte da vida de um interno como Fernando, não é o que busca.

Afinal, o que busca Fernando?

A pergunta levanta o suspense, prende o interesse. É será respondida ao longo da projeção.

Nessa seqüência inicial observamos também que o discurso é construído por contraposições, de grande eficácia didático-argumentativa. Estabelecendo polarizações, a potência discursiva é mais eficaz, facilitando a memorização e porque não, o convencimento. Seguem abaixo algumas oposições estabelecidas:

Pobreza externa X Riqueza de seu mundo interno

Os internos, vistos nas enfermarias, pátios, corredores, com o mesmo uniforme despersonalizante e sem atrativo. Alguns internos chegam a portar andrajos, conferindo a eles uma pobreza ainda maior. A riqueza do mundo interno aparece em suas obras. Acentua-se assim o conflito entre essência e aparência, e as palavras humilde, singelo e singular, inicialmente atribuídas ao Museu podem também se aplicar aos internos. As atividades realizadas nos ateliês resgatam beleza para aqueles que são destituídos de ornamentos externos.

Saber oficial X Produção de conhecimento em curso no Museu

O Museu abriga documentos plásticos em seu acervo, propiciando arquivamento e acessibilidade à rica produção dos esquizofrênicos, que de outro modo seria descartada e destruída. Enquanto ao Museu é conferido dinamismo e vitalidade, o saber psiquiátrico institucional aparece na forma de velhos dossiês esmaecidos, depositados nesses "tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos".

Embotamento psíquico X Rica expressividade de vivências internas

A doutora Nise afirma que jamais constatou embotamento psíquico, afirmando que esse parecer é simplesmente um sinal de desinteresse médico. Diz que qualquer pessoa que visse esses internos absortos em sua produção verificaria a força da intensidade das vivências emocionais experimentadas por eles¹⁰⁹. No ateliê, o espírito científico desprovido de preconceitos libera as forças criativas dos internos. Enquanto a psiquiatria tradicional constata uma deteriorização, nos ateliê e no Museu observa-se a ação de forças auto-curativas da psique.

A obtusidade do saber oficial X A criatividade e inventividade das forças humanas envolvidas com o projeto do Museu do Inconsciente

¹⁰⁹ Escutaremos essa enunciação na seqüência a seguir.

Não podemos esquecer a questão política em curso, a luta por direitos humanos, a luta contra a segregação, contra o uso abusivo de medicação e de técnicas violentas. A luta pelo direito de expressão, pela dignidade, liberdade e autonomia. E a valoração estética de uma produção destinada habitualmente ao descarte e não à permanência. E preservação.

A inação dos internos X o movimento de resistência personificado

Nessa seqüência, por Fernando em sua busca por um espaço cotidiano; e por todos os que circulam nos ateliês e no Museu.

A impessoalidade dos corredores e enfermarias X O ambiente estimulante e afetivo do Museu

Os gemidos X música, ambos produzidos pelos internos. Dor X prazer. Tristeza X harmonia.

Ao final dessa seqüência introdutória fica nítida a condição de manifesto ressaltando o aspecto político desse documentário através do enunciado que diz que *o trabalho realizado no Museu do Inconsciente aponta para a necessidade de reformulação dos serviços médicos e da atitude da sociedade para com esses doentes, assim como a radical mudança desses tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos.*

Além disso, demarca-se claramente o fim da seqüência pela *troca de narradores*. A partir daqui a narração seguirá até o fim com a voz de Vanda Lacerda.

Porque dois narradores, um homem e uma mulher?

Será para assinalar um projeto feito por Leon Hirszman e pela doutora Nise?

De fato, poderíamos pensar que Ferreira Gullar deu corpo à voz de Leon Hirszman enquanto Vanda Lacerda dá curso a uma seqüência mais técnica, que faz uso abundante da terminologia junguiana, tão familiar para a doutora Nise da Silveira.

Contra-pondo-se à “tradição da voz de Deus que fomentou a cultura do comentário com voz masculina e treinada” (NICHOLS, 2007, p.44) esse

documentário faz uso de uma contraparte feminina, ou feminista, na utilização da voz de Vanda Lacerda¹¹⁰.

Um poeta e uma atriz, não são vozes quaisquer, apesar de que nesse documentário a narração se atenha ao que comumente é associado ao *discurso de sobriedade*, ou seja,

O modo que temos de falar diretamente de realidades sociais e históricas, como ciência, economia, medicina, estratégia militar, política externa e educacional. Forma discursiva "raramente receptiva à extravagância ou a fantasia" (...), pois, "é veículo de ação e intervenção, poder e conhecimento" (...) "dirigidos ao mundo que fisicamente habitamos e compartilhamos". (NICHOLS, 2007 p. 68)

Seguimos conduzidos por essa locução feminina, um pouco mais familiarizados com os ateliês e com o hospital. Já vimos os internos vagando por instalações precárias, já testemunhamos a diferença do que podem viver nos ateliês, já escutamos as palavras de ordem que repudiam o saber engessado da psiquiatria oficial. Mas tudo é ainda um pouco geral, não vimos nada mais detalhadamente para que possamos sair do geral para o particular, para que possamos trazer para mais perto de nós. Fomos um pouco doutrinados, estamos um pouco mais alerta, e a narrativa nos aproxima de Fernando.

É desse modo que o filme é montado, indo do geral para o particular, e desse retornando ao geral, naquilo que consiste em tornar visível um trajeto particular que diz respeito a muitos, no caso, os internos dos hospitais psiquiátricos.

1.7.1. Estudo de caso: a expressão plástica da esquizofrenia. As pinturas de Fernando

Agora a locução feminina passa a particularizar, na forma de um "estudo de caso". Didaticamente, do geral para o particular, inicia-se essa segunda etapa do documentário.

¹¹⁰ Embora não dito no documentário, um dos fundamentos da teoria junguiana é o contraponto feito em termos de pares de opostos, que em sua polarização alternada, permitiriam a ampliação da consciência. Luz e sombra, terra e ar, fogo e água, masculino e feminino, razão e sentimento, intuição e percepção, são alguns dos pares de opostos frequentemente presentes nos escritos junguianos.

Em cena vemos uma página do prontuário da internação de Fernando, seguido de duas fotos de sua juventude. Narração em *off*:- “a observação clínica de Fernando o descrevia como um homem retraído, desligado do mundo, sempre de cabeça baixa, em quase completo mutismo”.

Cena de Fernando pintando no Ateliê. *Off*:- “entretanto, desde que começou a freqüentar o ateliê de pintura e modelagem, aquele homem tão esquivo maneja pincéis e tintas com avidez, sem interrupção, durante todo o tempo que permanece no Ateliê”.

Aparecem algumas pinturas dele e a narração continua:- “pensamentos, conhecimentos escolares fragmentários, recordações de experiências vividas, apresentam-se simultaneamente imbricados uns nos outros. Predominam a abstração, o esquematismo, o geometrismo, características essas que habitualmente os psiquiatras atribuem a um processo regressivo, que iria da desumanização até a dissolução da realidade, esfriamento da afetividade, desligamento do mundo real”.

Cena do perfil de Fernando pintando frente a um cavalete, absorto. Em *Off*:- “mas **eu** não examinava as pinturas de Fernando sentada em meu gabinete, eu o via pintar, via sua face angustiada, via o ímpeto que movia suas mãos, não me era possível aceitar que a pintura não figurativa representasse embotamento da afetividade, tendência à dissolução do real”.

O **eu** feminino comprovando ser “a voz” da doutora dando seu testemunho, assim como sua crítica ao saber teórico desvinculado da intervenção no real - no caso o da psiquiatria oficial.

A câmera passa a se movimentar lentamente por uma pintura de Fernando, na qual várias camadas de signos se imbricam: letras e números, flores e adornos.

Off:- “encontrei esclarecimento para as pinturas de Fernando dessa fase no historiador de arte William Worringer¹¹¹que em resumo diz o seguinte: se o cosmos infunde medo, se os fenômenos da vida em sua confusa interligação provocam inquietação interior, é mobilizada a tendência à abstração”. *Fade off*, pintura geométrica em B&P. “A arte virá retirar as coisas desse redemoinho

¹¹¹ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, pg 19. Fondo de Cultura, México, 1953.

perturbador. Por meio de processos de abstração, o homem procura um ponto de tranqüilidade e um refúgio”. *Fade off*, nova pintura abstrata em B&P. *Fade off*.

Off. - “E quando o mundo parecerá mais hostil do que na vivência dos estados do ser dito psicótico? As pinturas de Fernando indicam recuo diante da realidade externa vivenciada ameaçadoramente, assim como um medo da realidade interna, talvez ainda mais perigosa”. *Fade off*. Desenho de um auto-retrato quando jovem, muito bem feito. *Fade off*. Aparece seqüência de pinturas coloridas com motivos circulares. *Narração em off*.-“ mobilizam-se forças instintivas de defesa que se configuram em formas circulares ou próximas de um círculo, abertas ou fechadas, reunindo elementos diversos em torno de um centro. São as mandalas, em suas múltiplas variedades, configuração das forças auto-curativas, instintivas, que se opõem ao caos”.

A arte é celebrada como instância restauradora, refúgio, instância na qual comungam todos os envolvidos nesse projeto: o poeta, o diretor de cinema, o músico, o crítico, a atriz e a pesquisadora.

Segue a apresentação de uma sucessão de mandalas feitas por Fernando, dando início a uma "aula" que utiliza seus desenhos para interpretar o que estaria tentando expressar. Ao mesmo tempo questiona-se o uso que o saber psiquiátrico oficial faz ao se apropriar dessa terminologia. Por exemplo, se o geometrismo é visto como recuo da afetividade pela psiquiatria tradicional, será argumentado que o que está em jogo é o trabalho de defesa. Se o esquematismo é visto como embotamento, a narração rebate o parecer, dizendo que disponibiliza arquivos de memória que necessitam de acolhimento para se manifestar. Decidimos resumir essa parte para não ficar cansativa a leitura. Em muitos momentos ouviremos Fernando comentar em *off* alguma coisa sobre sua pintura.

Não ficamos sabendo como foram obtidas as gravações da voz de Fernando, pressupomos que tenham sido gravadas em sessões nas quais lhe foram apresentadas algumas dessas pinturas e a partir daí foram feitas perguntas sobre elas. Porque só deixar o registro gravado? Desconhecemos as razões que levaram a não se filmar essas sessões nas quais Fernando fala sobre suas pinturas.

Ao fim da “aula”, tendo provado que o esquematismo, a abstração e o geometrismo são simplesmente formatações disponibilizadas para lidar com as vivências de um dado momento, a narração mostra que a tendência ao naturalismo é uma tendência expressiva como as demais, retirando delas qualquer característica

negativa. E continua:- “nós vivemos entre dois mundos, entre dois modos de percepção, a percepção das coisas externas por meio dos sentidos e a percepção das coisas internas por meio das imagens do inconsciente. Mas na condição psicótica esses dois sistemas de percepção muitas vezes se interpenetram, daí a mistura de sonhos e de elementos da realidade em muitas pinturas de Fernando”.

É importante notar que é nesse momento que descobrimos uma das chaves para se compreender o título do documentário: ele se refere a um dos mundos em que vivemos. *“Vivemos entre dois mundos, entre dois modos de percepção: a percepção das coisas externas por meio dos sentidos e a percepção das coisas internas por meio das imagens do inconsciente”*.

E, pelo fato de que vivemos entre dois mundos e que um deles nos é desconhecido, uma pessoa como a doutora Nise – voz de autoridade - estaria no lugar do hermenauta de posse de um saber imprescindível para nosso auto-conhecimento: estudos mitológicos, de religiões comparadas, de pintura, história da arte, de arqueologia, dentre tantos outros.

Pressupõe-se um desnível entre o que a doutora Nise sabe e o que não sabemos sobre um dos “mundos em que vivemos”. O problema é que estamos falando de auto-conhecimento, de saber sobre si mesmo, e nesse momento nos situamos - nós e os internos - na mesma posição.

Talvez seja esse o momento de salientar que a principal diferença entre a teoria junguiana e a freudiana é a pressuposição de um inconsciente coletivo da parte de Jung. Ou seja, para os junguianos, o inconsciente que é objeto de estudo de Freud, seria por eles denominado inconsciente pessoal, depositário de fragmentos mnemônicos, desejos reprimidos, pulsões, e toda uma demanda instintiva que diz respeito ao indivíduo e sua história. Já o inconsciente coletivo, na proposição de Jung, é o reservatório do que foi vivido pela humanidade, em toda sua trajetória, de modo que trataria de aspectos partilhados em comum com todos os homens. O terapeuta junguiano é alguém que se propõe a estudar mitos, contos de fadas, fábulas, por entender que encerrem temáticas que podem vir a aparecer em sua clínica.

A essa profusão de informações acrescenta-se mais uma, a que faz menção à condição psicótica. É dito que na psicose esses dois sistemas de percepção – das coisas externas e das imagens do inconsciente - muitas vezes se

interpenetram, daí a mistura de sonhos e de elementos da realidade em muitas pinturas de Fernando.

Inicia-se uma longa exibição de pinturas figurativas nas quais vão aparecendo diversos elementos: flores, vasos, bichos, casas vistas de fora. Ficamos sabendo que Fernando pouco a pouco começa a desenhar interiores de casas e inicia a assinar o seu nome. Descobre um dado importante: a linha de base, o assoalho.

A partir desse chão seguro inicia a dispor os elementos que pinta. Realiza o que chama de sua obra predileta, a melhor sucedida, uma pintura de um interior repleto de móveis bem dispostos uns em relação aos outros. É uma pintura de grande beleza e bastante complexidade, de difícil execução. Nela aparece uma poltrona. Escutamos a voz de Fernando, fora de cena, dizer que é uma riqueza muito grande possuir uma poltrona. Ao proferir esse comentário de modo muito tocante, a poltrona adquire uma potência metonímica muito expressiva, conquistando a largura de um mundo almejado e distante.

Satisfeito com essa pintura, passa por nova fase, na qual continua a procurar reproduzir objetos domésticos que lhe trazem prazer: vasos, flores, frutas, em cima de bandejas e mesas.

Desenha também, pela primeira vez, uma janela aberta na qual se vê o exterior. Diz em *off* que é difícil pintar janela aberta e que nem sempre dá tempo para fazer pois dá muito trabalho.

Esses desenhos se repetem por muitos anos, até aparecer uma figura humana. Trata-se de um pianista, e ouvimos as palavras de Fernando dizendo que foi bem difícil de fazer, que levou muito tempo treinando antes que o pudesse pintar. E acrescenta que fez o pianista porque o piano precisava de alguém.

A narração põe fim a essa seqüência ressaltando que para Mario Pedrosa essa pintura sintetiza o drama da existência de Fernando.

A "voz de autoridade" do crítico lança então suas tristes considerações sobre o interno, lidas por Vanda Lacerda em tom solene e pausado: "o menino pobre e rejeitado de outrora, senta-se ao piano em plena sala decorada ao seu gosto e dedilha os acordes triunfais da Arte sobre um velho sonho desfeito e uma realidade ingrata. Pobre e grande Fernando".

E, não podemos deixar de nos furtar a dizer que, tendo em vista a lembrança do exíguo colchão de seu dormitório, assemelhado a um catre monástico,

uma ambição tão frugal como ter uma poltrona, tenha sido tão inatingível para um ser humano.

1.7.2. Início da reconstituição de sua história de vida.

Parte I: documentos do mundo

Nessa parte encontra-se o primeiro esforço feito em direção a uma reconstituição da história de vida de Fernando. Nela encontram-se documentos que chamamos de *documentos do mundo* por fazerem menção direta a ele e por ancorarem o documentário no tempo histórico. Veremos boletim comprovando as excelentes notas escolares de Fernando Diniz, fotografias pessoais, desenhos feitos por ele, prontuários das instituições pelas quais passou e as filmagens dele feitas durante esse documentário.

Como documentos do mundo – reapropriados -, destacamos as colagens de fragmentos do filme que Humberto Mauro realizou em 1949 sobre a cidade do Rio de Janeiro.

A nosso ver, é mais do que uma homenagem que está sendo prestada ao cineasta no momento em que Leon Hirszman decide enxertar trechos do filme de Mauro no corpo de seu documentário.

É uma transfusão, que põe, momentaneamente, dois sangues distintos, porém afins, em uma mesma circulação. Nesse circuito, as trajetórias dos dois cineastas comungam em seu projeto documental, naquilo que tange uma preocupação com relação à preservação - na película fílmica -, de práticas e expressões dos vários segmentos artísticos brasileiros, de tradições regionais, de divulgação e valorização das coisas brasileiras, sua gente, seus lugares.

Humberto Mauro¹¹², o documentarista que, a serviço do INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, produziu mais de trezentos documentários sobre flora, fauna, medicina, medidas sanitárias, cantos, usos e costumes, cidades e vilarejos, dentre infindáveis outros assuntos.

¹¹² Em 1936, Humberto Mauro é convidado por Edgar Roquette-Pinto a fazer parte do Ince, Instituto Nacional de Cinema Educativo, iniciativa proposta por Roquette-Pinto ao então ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas (no período 1934-1950), Gustavo Capanema.

E Leon Hirszman, cujo percurso já nos detivemos brevemente, sendo possível ver as afinidades entre os dois cineastas.

Como documentos de mundo, veremos também diversas reconstituições criadas ou re-apropriadas, tais como a de um rico interior de uma casa da época, ou de um corredor de um cortiço, ou a retirada de um preso, no interior de um camburão, escoltada por guardas.

Retornando ao filme, inicia-se uma seqüência que tenta reconstituir um pouco a história de vida de Fernando numa alternância da voz em *off* da narradora e a dele mesmo. Os documentos do mundo, conforme a caracterização supracitada, ora funcionam como ilustração para o que está sendo dito, ora funcionam como contraponto.

Cena de um corredor estreito desembocando em uma escadaria mal iluminada. A narração em *off* diz ser compreensível que o tema da casa, de um ambiente íntimo, doméstico, acolhedor, tenha despertado tanto o interesse de Fernando, uma vez que esse baiano, filho de mãe solteira, tenha sempre morado em promíscuos casarões de cômodos. A mãe, modesta costureira, saía para trabalhar deixando o menino sozinho, dentro de um berço.

Mudam para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e de trabalho. A mãe costura em diversas casas de famílias, levando o filho a tiracolo. Para condoer as patroas, ela diz que ele tem menos idade do que de fato tem. Apesar de já ter quatro anos é ainda amamentado, recusando os alimentos e só pedindo o seio, para ele "a melhor coisa do mundo". Gosta muito de uma dessas casas, uma casa rica em Copacabana, onde conta que "tudo era maravilhoso, as pessoas tinham grande capacidade de afeto, elas se beijavam, se abraçavam o tempo todo".

A narração continua mesclando depoimentos de Fernando com a voz da narradora, enquanto vemos uma casa de luxo da época, filmada em cor. A dona da casa tem duas filhas e o menino se apaixona por uma delas, Violeta, "branca, santa, linda". Ele conta que amou Violeta com paixão, pretende ser engenheiro para se casar com ela. Ela ensinou-lhe muitas palavras, e também a brincar. Inventava brincadeiras de casamento. O pai da menina era advogado e tinha uma bela biblioteca que muito impressionava Fernando. Violeta vai para a escola, não quer mais brincar. Não podia casar com ela sem estudar. Viu-a pela última vez quando tinha 10, 11 anos.

A filmagem volta para o ateliê, ele explica para uma monitora¹¹³, a diferença entre os alunos os pobres e os ricos, sendo que “em colégio de rico as pessoas eram mais disciplinadas e mais estudiosas”. A mulher faz perguntas para tentar entender o que está Fernando está dizendo e a filmagem permite ver quando ela não o compreende, pedindo que ele repita. É uma fala uma fala de difícil compreensão¹¹⁴, acompanhada por uma expressão facial solícita e risonha.

Fernando reaparece em plano médio modelando, enquanto escutamos a voz em *off* de Vanda Lacerda contar sobre o amante que a mãe dele teve, episódio de curta duração, pois o “homem partiu levando o relógio da mãe e, pouco depois uma criança branca nasceu” (*off*). Para Fernando o nascimento dessa criança foi “um fato muito importante”, porque “ter alguém branco na família é motivo de orgulho”, apesar do ciúme da atenção conferida pela mãe ao menino branco. No entanto, a mãe deixa a criança em uma instituição e ela acaba morrendo.

Essa é uma das poucas filmagens em que vemos e ouvimos Fernando no documentário. Na realidade são as únicas filmagens de toda “Trilogia do Inconsciente” em que vemos e ouvimos o sujeito que está sendo retratado, pois Adelina não fala em momento algum e Carlos Pertuis já falecera quando Leon dedica um episódio a ele. Desse modo, essas seqüências adquirem especial importância, pois mostram não um documento plástico, mas um registro do ser humano que está sendo posto em cena. Trataremos do assunto nos comentários finais.

Narração continua: aos nove anos foi para um asilo de freiras em Petrópolis. Fernando diz *em off*:- “gente fria, feia e pobre. Muitas orações, religião não era mais uma paixão. Gostava só dos retiros”. Continua:- “Ser padre é uma benção, todo mundo escuta o que ele fala, todo mundo gosta dele”. A narração acrescenta que ele não gostava do leite azedo do orfanato.

Off:- “Eu não tinha brinquedos quando criança, só tinha os brinquedos que inventava. Então sonhava com brinquedos interplanetários. No asilo tinha só as brincadeiras que as crianças fazem umas com as outras”. Aparece cena com crianças brincando, meninos descalços, só de shorts. A filmagem corta a cabeça das crianças, vemos o chão de terra, sua pobreza, as perninhas finas de crianças

¹¹³Extraída da única seqüência de filmagem de Fernando em interação com uma pessoa no presente da filmagem.

¹¹⁴Inclusive pela própria falta de dentes, fator que dificulta a articulação dos sons. Mais um sinal do descaso oficial com aqueles que diz cuidar.

magrinhas. Acentua-se a caracterização da pobreza dessa infância, inclusive afetiva. Longe de casa, longe da mãe, junto a outras crianças sem brinquedos, ele que já tinha brincado com Violeta, numa casa bonita, na qual “as pessoas tinham grande capacidade de afeto”.

Passa para nova série de pinturas enquanto a narração feminina continua a reconstituir sua história. Estudou numa escola técnica. As meninas fugiam dele, porque era preto e não sabia dançar. A mãe tentava ensiná-lo a namorar, aconselhando que evitasse as meninas brancas. Ele faz um desenho com meninas de todas as cores e diz que aquilo não existia na vida real. Era bom aluno, mas comia nas cozinhas das casas ricas. Era melhor aluno que muitos colegas brancos, mas era ridicularizado por eles, fosse por inveja ou por desprezo.

Seguem imagens retiradas do filme de Humberto Mauro¹¹⁵ sobre a cidade do Rio de Janeiro, PB, enquanto a narração continua a reconstituir a história da vida de Fernando: - "Sua mãe depositava grandes esperanças em seu filho" – vemos um portão de ferro ornamento, imponente, de um casarão carioca. - “Ela transmitia mensagens contraditórias, dizendo que ele seria importante, teria dinheiro, estudaria muito, mas que deveria saber se comportar corretamente na casa dos brancos, pois ser branco era muito importante. Fernando baixava a cabeça. Fez o primeiro ano do científico com notas excelentes”. Aparece o boletim para comprovar.

No segundo ano descobre que Violeta vai se casar. Cenas da filmagem de Humberto Mauro, ruas, carros, praças, a efervescência da metrópole, imagens de dinamismo e opulência que contrastam com o triste relato que continuamos a ouvir.

Ao tomar ciência do casamento da moça, seus sonhos desabam, ele se desespera, deixa de tomar banho, de estudar, suas notas caem, permanece por meses no mais completo mutismo. Novas seqüências do filme de Mauro, nas quais, graças a uma série de enquadramentos com forte poder de síntese, tais como aquele em que se vê imagens de carros de luxo estacionados em cuja resplandecente pintura aparece o reflexo dos arranha-céus da época, a fotografia registra de modo primoroso a modernidade e imponentia da metrópole.

¹¹⁵ Em um trabalho anterior, Leon Hirszman já havia mostrado uma certa “filiação” a Humberto Mauro. trata-se dos documentários intitulados *Cantos de Trabalho* nos quais segue a trilha desbravada por Mauro em seu trabalho de mesmo nome: *Cantos de Trabalho* [*Brasilianas Nº 5*, 1955], feitos a partir dos escritos de Mario de Andrade. No presente documentário o diretor novamente dialoga com Humberto Mauro.

Seqüência em *travelling* que enquadra a orla marinha, o efeito de movimento aumentado pelo calçamento em mosaico português no qual o contraste ondulante entre o preto e o branco produz um belo efeito. A praia está cheia de gente, de guarda-sóis, carros estacionados, carros em movimento, uma filmagem em vários níveis de profundidade, com o mar ao fundo. Essa cena de *dolce far niente*, da praia repleta de gente se divertindo contrasta com o que ouvimos em *off*.

Ficamos sabendo que, no único gesto de rebeldia de toda a sua vida, Fernando é preso em Copacabana por banhar-se nu, condenado por ofensa ao pudor e por desacato a autoridade.

A filmagem passa para uma cena de estrada, na qual uma ambulância da época se deslocando. Esse *travelling* parece sugerir os deslocamentos impessoais que Fernando é obrigado a fazer por ter caído nas mãos do sistema judiciário. Fica preso por seis meses até ser transferido para o manicômio judiciário e de lá para o centro psiquiátrico. É tratado com insulina e eletro-choque, sem mudanças em sua situação psicológica.

Numa nova cena, dessa vez colorida, vemos uma peruca com policiais dando a ré. Os policiais, quatro mulatos fardados, saem para retirar do capô do carro, um detento. O homem veste um calção e uma camiseta.

Narração em off:- “É com tais tratamentos que a instituição psiquiátrica tradicional pretende curar a psique cindida em decorrência do terrível drama vivido por esse homem. Esse drama não interessa à psiquiatria tradicional. Ela não se interessa por seu drama, mas sim em remover sintomas por métodos violentos”.

Essa cena funciona como uma encenação: o mulato de calção e camiseta sem chinelo que sai de um camburão está vestido do mesmo modo Fernando estaria quando foi preso banhando-se nu em Copacabana. Além disso, ela indexa a equiparação da violência policial à da psiquiatria.

Lembramos que o presente documentário está sendo realizado no período de distensão de uma ditadura na qual o encarceramento arbitrário de pessoas era prática corrente. Em mais uma referência cruzada, se é que podemos assim dizê-lo, lembramos também que, parte da produção de Humberto Mauro no Ince transcorreu durante o período de governo getulista, e não podemos esquecer que a doutora Nise da Silveira e Graciliano Ramos estiveram presos, em momentos distintos, por serem considerados *persona non grata* ao regime do Estado Novo. É como se a

temporalidade histórica fosse subvertida, aproximando trajetórias humanas de uma linhagem não interrompida, de gente com algo a dizer, algo consistente e perene.

E, com relação especificamente ao cinema, Humberto e Leon compartilharam, cada qual a seu modo, as limitações e percalços referentes ao cerceamento da expressão artística em períodos de regimes autoritários, fosse o Brasil de Getúlio Vargas, ou o Brasil da ditadura militar.

Ainda com a cena de detenção na tela, a narração continua *em off*:- “em julho de 1949 Fernando teve a chance de vir freqüentar o Ateliê de pintura da sessão terapêutica ocupacional. Abre-se para ele novas perspectivas”.

Novo contraponto, dessa filmagem revestida pela narração. O camburão *versus* o ateliê. O encarceramento arbitrário da prisão e do manicômio *versus* a abertura de perspectivas através do ateliê de terapia ocupacional.

1.7.3. A oportunidade extraordinária

Retorno da narração que diz *em off* ainda sob a tela escura que vai aos poucos dando passagem às pinturas:- “voltemos ao tema da casa. Esse tema é seguido por uma série de desenhos de frutas sobre pratos. Então ele desenha uns jenipapos e esse processo é bruscamente interrompido”.

Ficamos sabendo que a partir desse desenho ele passa um período sem inspiração, lamentando-se de ter feito os jenipapos. Após muita insistência, um dia consegue dizer que não desenhava mais porque fazia muito tempo que dona Elza, monitora do Ateliê, tinha deixado de buscá-lo.

O longo tempo, assim vivido por Fernando, referia-se ao mês de férias da monitora. Ou seja, esse episódio trata de um tema familiar para psicoterapeutas em geral, ou seja, a questão da vinculação e da dificuldade em se estabelecer relacionamentos afetivos quando as primeiras experiências de amor são muito prejudicadas. A narração comenta que, mesmo após o regresso da monitora, essa separação, sentida como abandono, faz com que Fernando não mais restabeleça o relacionamento com ela. A esse episódio, novo sofrimento vem contribuir para o processo de desestruturação que se avizinha: a morte da mãe, que “vinha sempre visitá-lo e levá-lo para passear”.

Em cena acompanha-se uma seqüência de desenhos garatuçados e borrados, seguidos pela narração *em off* da narradora explicando o que vemos. São inseridas verbalizações feitas por Fernando, sobre suas pinturas.

Ele compara o corpo a uma máquina. Ele diz, em *off*:- “o corpo é uma máquina, as partes de um corpo são as diferentes partes da máquina. De onde vem a energia de um corpo está no mesmo lugar das molas de um relógio. O pêndulo está no mesmo lugar das circunvoluções do cérebro – onde está o pêndulo está a energia do corpo. A cabeça é o pêndulo, o impestilo, a mola do relógio. O impestilo é a mola do relógio que tem a energia do corpo”. Desconhecemos como foram obtidas essas verbalizações, conjecturamos que tenham sido obtidas em sessões nas quais era pedido que Fernando comentasse seus desenhos, buscando compreender o que se passava com ele.

A narração continua a acompanhar essa série de desenhos, propondo uma leitura, dando a eles uma compreensão que nos escapa e desse modo, permite que sigamos a suas considerações sobre essa série atenciosamente, apesar dos desenhos serem bem pouco atrativos. É dito que, pelo fato de Fernando estar internado há mais de 15 anos, dificilmente deixaria de receber o diagnóstico de crônico, em franco processo de deteriorização, nessa fase descrita como caótica e regressiva.

O ritmo da montagem proposta nessa série constitui-se por apresentação do desenho, narração e/ou comentários de Fernando quando existentes.

A *narração* diz:- “são múltiplos os caminhos que as forças autocurativas percorrem instintivamente na busca de reestruturação da psique. Agora, imagens pintadas por Fernando vêm oferecer a oportunidade extraordinária de verificarmos a utilização da pintura como meio de defesa quando é grande o tumulto de pensamentos e emoções”.

A afirmação - *oportunidade extraordinária* - que será festejada acima é um dos principais aspectos do que foi denominado documentário-científico. Põe em cena uma hipótese que originou o experimento feito na tentativa de minimizar o sofrimento vivido por Fernando, conforme foi detectado em suas pinturas.

A hipótese que fundamenta o experimento pressupõe que a profunda regressão vivida por ele decorre de duas perdas que se superpõem e se potencializam: o rompimento afetivo com a monitora, cujo afastamento temporário é sentido como abandono, e a perda da mãe, outra fonte de afeto, cuja morte agrava o

sentimento de desamparo. Por conta dessas perdas e das reações de Fernando, resolvem inserir uma nova monitora, a qual deverá permanecer ao lado de Fernando de modo empático, sem interferir, apenas demonstrando interesse quando ele o requisitar.

A narração explica que veremos o que se passa nesse período de grande regressão: de um lado o caos e de outro o aparecimento de linhas que pouco a pouco serão reconhecidas como as linhas de sua mão esquerda, que ele pode ver enquanto pinta.

Vemos a monitora ao lado de Fernando no ateliê. A narração conta que, os primeiros desenhos que Fernando fazia ao chegar no ateliê eram muito caóticos, mas imbuídos de grande intensidade emocional, e que, das linhas confusas parecia que formas tentavam se constituir, pois “a presença da monitora catalisa o processo ordenador”. Interessante apropriação de um termo da química para caracterizar uma interação humana. O agente catalisador é aquele que acelera o tempo de reação química.¹¹⁶ No caso refere-se ao investimento afetivo que Fernando inicia a fazer em relação à monitora.

Assim, o experimento original vai sendo re-encenado para nós, passo a passo, no presente da projeção. Desse modo, as perguntas que ouvimos são puramente retóricas, com intuito didático de ajudar a argüição a destacar elementos que permitem o melhor encadeamento dos fatos apresentados. E, por conta do didatismo explícito, tal “experimento” poderá ser replicado pelo espectador.

O método de trabalho e pesquisa é o mesmo já visto, apresentação de uma série de desenhos feita em dias quase consecutivos, cobrindo todo esse período. Nessa seqüência, mais claramente do que nas outras, vai se constituindo a prova, a evidência, de que esse método é capaz de lançar luz sobre o “enigmático” mundo do esquizofrênico. O espectador é conduzido a ocupar a posição de testemunha desse processo. Nas pinturas feitas por Fernando, inicialmente garatujadas e borradas, vão pouco a pouco aparecendo fragmentos de corpo, traçados contínuos de linhas, até o surgimento de uma série de pinturas com motivos orientais.

¹¹⁶ E também: ação ou reação entre duas ou mais pessoas e forças, provocadas ou precipitadas por um agente ou forças estranhas, especialmente quando esse agente ou força se conservam essencialmente inalteradas no final dessa ação ou reação. Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, Melhoramentos, 1998.

A narração diz que, em *off*:- “do caos, para surpresa nossa, surgem elementos japoneses dos quais as cerejas foram os primeiros. Surgem múltiplos elementos japoneses: penteados, sombrinhas, bandeira do Japão, bambus, o Monte Fuji, lanternas coloridas, leques. Aos poucos, a figura de japonesa ou de japonesas torna-se mais nítida, com crisântemos decorando vestidos, sombrinhas e leques. Toda esse série se caracteriza pela leveza e delicadeza de traços, diferente do que faz habitualmente. Essa temática que nos parece estranha logo se esclareceu quando Fernando disse que a monitora se parecia com uma japonesa. E, de fato, os olhinhos de dona Aparecida tinham algo que apresentava uma característica distante com os traços orientais”. A narração conclui:- “tratava-se então da inacessível mulher amada que estava tão perto...”.

Para atestar o caráter “extraordinário” são utilizados depoimentos para corroborar o mesmo: “para surpresa *nossa*”; “temática que *nos* parece estranha”; “*de fato*, os olhinhos de dona Aparecida *tinham algo* de oriental”.

Vê-se então um desenho que mostra um grupo de japonesas ao lado de um grupo de bacharéis. Subitamente interpõe-se à série de japonesas um desenho de violetas. A narração pergunta:- “e porque violetas?”.

E responde dizendo que se trata de uma antiga lembrança que foi despertada. Trata-se de seu grande amor de infância – Violeta -, a filha da dona da casa na qual sua mãe costurava.

Nova pergunta retórica proposta pela narração:- “Porque Fernando evocou em plena série de japonesas o seu amor de infância?”. Surge então nova pintura, uma mulher em traje de japonesa aparece ao lado de apetrechos de costura. A narração afirma:- “é a costureira, a mãe de Fernando”. E conclui:- “mãe e amor de infância são assim evocados”.

Fim dessa seqüência, destacada para caracterizar a preocupação científica, com farta utilização de repertório metodológico, nesse documentário. Para evidenciar o valor da experiência posta em curso, ela foi replicada no presente da projeção, e foi acompanhada de testemunhos na forma de depoimentos, conforme visto acima.

1.7.4. Reconstituição biográfica da história subjetiva de Fernando

Parte II: documentos plásticos. Ainda no terreno do inconsciente pessoal...

Nessa parte sintetizamos a leitura proposta pela doutora Nise na sua tentativa de reconstituir a trajetória de Fernando.

Fernando, que no início do documentário faz desenhos caracterizados como geométricos, esquemáticos e abstratos, vai pouco a pouco se aproximando de uma expressão que faz uso de formas mais figurativas. Realiza composições cada vez mais complexas até começar a retratar interiores de casas, nos quais de objetos aparecem justapostos uns aos outros. Nessa fase acaba descobrindo o assoalho que passa a ser utilizado como eixo que norteia o resto da composição. Pinturas de grande ornamentação, muito trabalhadas. Gosta muito de uma pintura na qual desenha um piano ladeado por inúmeros móveis e objetos, cada qual no seu devido lugar. Permanece com esse tema até desenhar uma figura humana, um pianista. Ele diz que foi muito difícil pintar uma pessoa, mas que ele já havia treinado bem, e conta que desenhou o pianista porque o piano precisava de alguém. Para ele, essa é sua melhor pintura. Passa a pintar frutas e flores sobre bandejas e mesas quando, em decorrência das férias da monitora, percebida por ele como abandono, perde a vontade de pintar, recolhe-se em grande apatia, nas suas pinturas as formas se perdem. A morte da mãe de Fernando agrava seu sofrimento.

Em função disso é tentado o experimento descrito acima e dele advém a série de japonesas. Essa temática o leva a recuperar uma memória perdida, o primeiro amor, que serviu de base de um projeto que foi seu eixo motivador por um longo período. Estudar, ter boas notas, ser engenheiro para poder se casar com Violeta.

Nova série de pinturas até chegar a pintura dos bacheleiros e das japonesas. E então a pintura em que em meio as motivos orientais aparecem apetrechos de costura, fazendo alusão a sua mãe.

Por que nos três episódios do documentário de Leon Hirszman não se trata mais detalhadamente da família¹¹⁷?

Quase nada sabemos sobre a mãe de Fernando, a costureira mãe solteira que não foi responsável pela internação do filho. Ressaltamos esse fato, pois nos outros dois documentários é dito que a internação partiu da família, fosse da mãe de

¹¹⁷ Em toda trilogia o único familiar que aparece é uma irmã de Carlos Pertuis.

Adelina ou da mãe e das irmãs de Carlos. Nesses dois casos o gesto autoritário e violento de internar, de retirar do convívio, parte da própria família. No entanto, conforme observamos, o documentário não trata desse aspecto tão fundamental – a família do esquizofrênico – mas, faz referência à “sociedade”, que não trata bem esses doentes.¹¹⁸

Continuando com o tema da família, porque não levar em conta que, no momento em que Fernando faz o desenho no qual a japonesa aparece junto com apetrechos de costura, pudesse não se tratar de uma mera alusão à mãe, mas de um possível processo de elaborar a perda dela (elaboração de luto)?

E, como nos intriga que nenhuma menção seja feita sobre o fato de Fernando ter se beneficiado, ou não, dessas interpretações. Ou seja, de que serviriam essas conjecturas interpretativas? Teriam elas contribuído para a diminuição do sofrimento de Fernando?

1.7.5. Incursão pelo inconsciente coletivo

Voltemos ao documentário. A narração relata que algo teria perturbado a série de pinturas com japonesas. Possivelmente alguma ocorrência no relacionamento com a monitora que teria passado despercebido. Fernando mergulha novamente no caos. Vemos uma série de figuras nas quais o tema das japonesas vai sendo engalfinhado pela abstração.

A narração pergunta em *off*:- C: E o que teria passado despercebido? O que teria perturbado tanto Fernando? Porque é interrompida essa seqüência?

Não ficamos sabendo o que teria interrompido o processo de Fernando, e essa incompreensão fica registrada no documentário.

A narração continua: “surge então das profundezas de inconsciente a figura do dragão-serpente, imagem arquetípica que simboliza o aspecto negativo do feminino”.

Descobrimos que o dragão-serpente não é um símbolo, e sim um arquétipo, portanto parte do inconsciente coletivo, que diz respeito ao aspecto negativo do feminino. Sua irrupção foi provocada pela série das japonesas e, pela

¹¹⁸ Nesse sentido *Moacir Arte Bruta* é bem interessante, pois Moacir é filmado na convivência com sua família. Estamira também.

força de impulsão, ao emergir, esse arquétipo teria desestabilizado a frágil tentativa de reconstrução psíquica de Fernando.

Em muitos momentos, nos três documentários, as explicações e ampliações baseadas no universo simbólico segundo Jung, parecem um tanto fantásticas. Hécate, Mitra, Dafne, o terrível dragão-serpente, o tubo solar, o cão infernal, são alusões extremamente interessantes, mas o problema que vemos é que seu universo simbólico não é fruto de associações feitas pelos sujeitos em questão.

É como se a verdade de um ser passasse a ser proferida por um outro, o tal do hermeneuta de quem já falamos, reforçando também, a idéia de que o esquizofrênico é um despossuído – no caso, de seu próprio inconsciente, ou de sua produção psíquica.

Deixamos registrado o resumo do que fora proposto pela narração: a pintura das violetas fizera emergir a memória traumática do primeiro amor, ou seja, um tema relativo ao inconsciente pessoal de Fernando. Essa pintura é sucedida pela das japonesas e bacharéis, que se encontram separados, evidenciando dificuldade de mulheres e homens se relacionarem. Surge então a pintura de japonesa com apetrechos de costura, evidente alusão à mãe, recém falecida. Por que é que, com tantas peças na mão, indigestas o suficiente, aponta-se para mais uma variável, a nosso ver discutível, o tal do dragão-serpente?

Retomamos mais uma vez o que deixamos em aberto um pouco acima, o fato de nada sabermos sobre como Fernando reagira a essas interpretações.

Será que as alusões aos seres bizarros e motivos mitológicos, não estariam a serviço, menos do material psíquico produzido por Fernando, e de seu benefício ao se confrontar com tais interpretações, do que de mostrar a teoria junguiana em seus virtuosismos?

Continuando com a projeção, veremos seqüência de desenhos que tem como tema o anexo pertencente ao hospital utilizado para as atividades ao ar livre. A narração *em off* diz: - “Embora instável, o contato com a monitora ajudou-o a sair do caos e a catalisar suas energias psíquicas. Essa série de pinturas de paisagem, bem próximas da realidade, foram produzidas na mesma época das pinturas de japonesas”.

Vemos Fernando pintando, em proximidade com Adelina Borges. Ao fundo, uma música de cadência repetitiva, quase uma canção de ninar.

Plano geral, Fernando filmado pelas costas deixando o pátio onde teria produzido as belas paisagens. Há algo desolador nessa filmagem na qual a singela música¹¹⁹ ao fundo emoldura a voz de Fernando *em off* contando um sonho que teve. Ele diz que pisava uma estrela em pleno infinito e o fazia com muito cuidado, não queria sair de lá. Ao olhar para as coisas do mundo, não se interessou.

Segue uma série de pinturas com motivos de estrela, nas quais a câmera se atém a realçar detalhes, enquanto Fernando *em off* dá instruções de como fazer uma estrela.

1.7.6. “Subitamente arrancado desse espetáculo estelar”

Então a narração nos reporta que “Fernando foi subitamente arrancado desse espetáculo estelar”. Em voz grave denuncia:- “o hospital psiquiátrico de quando em vez resolve melhorar suas lamentáveis estatísticas e o caminho que encontra é dar alta precoce ou fazer transferências para hospitais de crônicos. Em 12 de agosto de 1977” diz a narração enquanto vemos novo *travelling* por avenidas e estradas até a chegada na entrada de uma bem mal cuidada instituição.

Em off:- “Fernando é transferido para a colônia Juliano Moreira sem que nenhuma comunicação tivesse sido feita para o setor de pesquisa do Museu do Inconsciente aonde a expressão plástica de Fernando vinha sendo acompanhada”. A câmera nos mostra então a chegada a um pátio no qual homens se movem como que à deriva. Uns estão quase desnudos, outros, recobertos pelos andrajos azulados feitos de restos de uniformes.

Narração *em off*:-“ do ponto de vista da psiquiatria tradicional, apesar de seu reconhecimento no campo das artes plásticas no Brasil e no estrangeiro, Fernando não passava de um crônico, sem possibilidade de trazer qualquer benefício para quem quer que fosse”.

Uma foto em B&P nos mostra Fernando sentado frente a um cavalete do lado de uma mulher. Ele sorri. A narração nos conta que por sorte ele foi acolhido por essa professora e que recebia visitas ocasionais do pessoal do museu que não queriam que se sentisse abandonado. *Fade off*.

¹¹⁹ Quase uma canção de ninar.

A construção da narrativa é extremamente eficiente, estávamos envolvidos com Fernando, reconstituindo sua vida e seus afetos, e, no ponto exato em que ele era tão feito de carne e sangue, vê-lo tragado e lançado nessa massa de deserdados é muito cruel. Somos brilhantemente levados a vivenciar a perplexidade e a impotência que o pessoal do Museu deve ter sentido.

Notamos que *Em busca do espaço cotidiano* o percurso pelas estradas é filmado como um deslocamento ora percebido por quem está dentro do carro, ora visto de fora, às vezes mostrando o veículo que se desloca e outras vezes não. Quando a filmagem parece partir de dentro do carro que se desloca, a câmera funciona como um olhar lançado para uma estrada que não é conhecida. Mas não se trata de uma câmera subjetiva, pois não faria sentido em relação ao modo que vem sendo construída a narração. É quase como estar num trem fantasma, à guisa de uma vontade desconhecida.

Esses deslocamentos¹²⁰ parecem também se referir a tudo aquilo que é arbitrário e autoritário, seja a remoção de um interno como Fernando, quanto a interrupção de um projetos de pesquisa.

Fernando é removido e nós acompanhamos esse deslocamento. A seqüência da chegada ao pátio de assombrações pertencente à Colônia Juliano Moreira, na qual se concretiza a violência do gesto arbitrário que afasta Fernando do Ateliê, do convívio com pessoas e atividades regulares, não poderia ser mais dramática.

1.7.7. Seqüência final: O retorno

Fernando sorridente, em seu indefectível uniforme azul, aparece com uma pasta no braço, caminhando. A narração nos conta que em janeiro de 1979 ele volta para o Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro em profunda anemia, mas muito feliz. Seqüência de filmagem que o mostra disposto, alegre, tocando piano. A narração nos conta que correu para o piano assim que o instrumento chegou ao ateliê e que fez nova pintura sobre o motivo do pianista e do piano.

¹²⁰ Notamos também que filmagens de deslocamento registrando estradas e ruas de modo impessoal aparecem em outros dois documentários selecionados: *Estamira* e *Procura-se Janaína*.

As filmagens que vemos são as que foram utilizadas todas as vezes que vemos Fernando em cena em todo documentário. Ou seja, Fernando na época em que o documentário é feito. É o Fernando que aparece na seqüência inicial, saindo de seu quarto e se deslocando pelos corredores da enfermaria, é o Fernando que será nomeado com o leiteiro, é o Fernando que aparece no ateliê. Sorridente, aparentemente calmo e pacífico, parece bem à vontade frente a câmera, pressupondo que o fez de bom grado.

Na cena do ateliê, quando fala da escola, da diferença entre ricos e pobres, única filmagem em que o vemos em interação, percebe-se que nem sempre podemos entender o que fala, e isso fica claro pelas intervenções feitas pela monitora. Teria sido esse o motivo de praticamente não vermos Fernando aparecer em cenas de interação? Rendia pouco nessa situação¹²¹?

A narração continua relatando nessa seqüência final que após esse período de grande entusiasmo ele retorna as suas preocupações cósmicas. Em 13 de junho de 1979 tenta pintar em uma cartolina muito grande uma estrela, mas o papel nunca lhe parece suficiente.

Aparecem detalhes de pinturas de estrelas enquanto em *off* Fernando fala:- “É uma estrela muito grande, leva anos para se fazer um Buda em uma montanha, só com muitos anos”.

Fernando no ateliê modela concentrado, *close* de suas mãos, da lateral de seu rosto absorto, da argila viscosa passando por entre seus dedos. Segue filmagem em plano médio dele no ateliê tentando montar e consertar o mecanismo de sua criação.

Sob essa cena a narração *em off* conta que Fernando está “tendo uma vivência que se aproxima dos mitos abortados de criação do mundo” E continua:- “Quando o deus não consegue levar a termo sua criação, ele destrói o que faz e tenta fazer novamente”.

Ouvimos então o surpreendente diagnóstico sobre o sofrimento de Fernando: trata-se de uma vivência de mitos abortados de criação do mundo!

A narração cita então a autoridade de Marie Louise Von Franz para dar conta do tema. Lembramos que Marie Louise foi uma das principais colaboradoras

¹²¹ Em *Dizem que sou louco* as falas aparecem na íntegra, mesmo quando em *off*, deixando registrado sua especificidade, sua rugosidade, seu aspecto - por vezes - incompreensível de língua estrangeira. Em *Moacir Arte Bruta e Estamira* isso também ocorre, e rende muito!

de Jung e autora de grande obra dedicada à interpretação de mitos e fábulas para a compreensão dos fenômenos mentais. É uma grande referência teórica para os junguianos. Ficamos sabendo que, “segundo uma tradição antiga, o deus do povo judeu criou sucessivos mundos até atingir um mundo que o agradou, o nosso mundo”.

Em cena, Fernando continua destrinchando a engenhoca que produziu, enquanto a narração afirma:- “Fernando falhou em levar a termo a reconstrução de sua psique”.

Em cena vemos Fernando entretido na construção de sua engenhoca composta por várias partes, ele tenta ajustá-las para que se movam a contento. Tira uma peça, troca de lugar com outra, arruma, mexe, recoloca. Depois vemos outras peças ao lado da engenhoca, não sabemos se esta refazendo ou descartando.

A narração em *off* diz:- “nas alterações que ocorreram na psique de Fernando não aconteceram as graves cisões que ocasionam o avassalamento do campo de consciente pela invasão de conteúdos emergentes do inconsciente. Mas se o ego não se espatifou, teve sua capacidade de síntese perturbada, ele é demasiadamente fraco para assumir o papel que cabe a mais alta instância psíquica de reunir seus conteúdos em unidades significativas e hierarquicamente estruturadas. Fernando falhou em levar a termo a reconstrução de sua psique. Antes da emergência de sua psicose ele já era um indivíduo profundamente ferido na sua imagem de si mesmo, sobretudo em função de condições sociais opressoras e a conflitos que o dilaceram desde a infância”.

A câmera passa para um detalhe de uma pintura de interior de casa feita por ele. Segue uma sucessão de detalhes de suas pinturas, as melhor realizadas, com bastante pausa entre uma e outra, para que possam ser contempladas em sua riqueza da composição e colorido.

A narração diz em *off*:- “todo o curso de sua vida foi demasiadamente trágico. E os métodos e tratamentos utilizados no hospital psiquiátrico massacram cada vez mais essa auto-imagem e são violentamente hostis aos movimentos de defesa das forças autocurativas que tentam a reconstrução da psique dissociada. O ateliê de pintura do Museu, incrustado como um corpo estranho no contexto do conjunto hospitalar tradicional, foi insuficiente para dar apoio ao seu frágil ego. A obra de Fernando mostra que ele foi um demiurgo fracassado”.

Pinturas de cena de exterior.

Off:- “suas múltiplas criações de mundo chegavam diversas vezes muito perto da completação, mas a partir de um certo ponto desfaziam-se e voltavam ao caos primordial”. Aparece uma pintura de caos, garatujada.

Off da voz de Fernando:- “houve tempo em que eu quis ser engenheiro para casar com Vera¹²², mas engenharia não gostaria de estudar. Close do rosto de Fernando”.

Off:- “O livro de engenharia é um monte de pedra, pedra sobe pedra. A caldeira é de tijolo sobre tijolo, tudo igual, aí tira o mistério do mundo”. Aparece Fernando pintando, sua voz em *off*:- “não sei por qual mistério eu passei a gostar de pintura e de escultura”. A frase foi gravada no experimento já falado. Desse modo, mais uma vez a montagem utiliza em contexto distinto daquele em que foi produzida, uma fala de Fernando.

Fernando assina uma pintura, vemos o manejo preciso do pincel. Então ele se levanta, acompanhado ao fundo pela mesma música que já ouvimos em vários deslocamentos – uma trilha musical composta pela repetição do som produzido por uma diminuta gama de teclas de piano – ele deixa o ateliê de pintura, passa pelo piano, entra no ateliê de modelagem, deixa sua pasta, coloca um avental, inicia a tentar ajustar as partes de sua invenção, olhar compenetrado, plenamente absorto no que esta fazendo.

Em off a narração conclui, numa fala solene e pausada:- “Fernando teve o privilégio de exprimir o destino que lhe coube. O pintor é feito um livro que não tem fim”.

É proposta uma análise do quadro clínico de Fernando: *nas alterações que ocorreram na psique de Fernando não aconteceram as graves cisões que ocasionam o avassalamento do campo de consciente pela invasão de conteúdos emergentes do inconsciente*. Ou seja, seu quadro clínico não é tão grave e ele poderia ter sido conduzido de melhor maneira se tivesse recebido o tratamento adequado.

Mas se o ego não se espatifou, teve sua capacidade de síntese perturbada, ele é demasiadamente fraco para assumir o papel que cabe a mais alta instância psíquica de reunir seus conteúdos em unidades significativas e hierarquicamente estruturadas. Aqui é aplicado o repertório clínico: o ego, a mais

¹²² Vera é o nome que escutamos, o qual possivelmente faça referência a Violeta.

alta instância psíquica, é frágil, e por conta disso não pode fazer face à irrupção do material proveniente do inconsciente.

Fernando falhou em levar a termo a reconstrução de sua psique. Antes da emergência de sua psicose ele já era um indivíduo profundamente ferido na sua imagem de si mesmo, sobretudo em função de condições sociais opressoras e a conflitos que o dilaceram desde a infância. Parte da incapacidade de se reestruturar deve-se a sua biografia, já comentada.

Desse modo, confirmando o aspecto político, é afirmado que, em casos de grande privação já observada nos primeiros momentos de vida, os danos infligidos a uma vida são parcialmente irreparáveis. Ou seja, o documentário volta-se mais uma vez à questão da necessidade de luta, pois, em muitos aspectos a questão da doença mental remete à necessidade de se rever o que uma dada sociedade postula para seus membros: discriminação, desprezo, exclusão, etc...

No entanto, a frase que termina esse documentário, *Fernando teve o privilégio de exprimir o destino que lhe coube*, é muito desconcertante. Não só a utilização da palavra destino nos pareça questionável, por pressupor uma compreensão muito pessoal do que seja a vida humana, como também, pelo fato de que Fernando ainda vive ao término do documentário.

Desse modo, afirmar que ele já tenha cumprido seu *destino* nos parece precipitado e discutível. Além disso, quem é que determina que uma pessoa cumpriu seu destino?.

Para a doutora Nise, autora do texto, Fernando é um “demiurgo fracassado”. Para Mario Pedrosa, “é o pobre e grande Fernando que se senta ao piano da sala por ele decorada para dar vazão aos acordes da arte”. E Fernando, o que sabemos que tenha sido dito por ele mesmo? Se fosse engenheiro ele não teria cumprido seu destino, que era o de ser pintor?

E o que dizer da metáfora do livro que não tem fim?

Caracterizado como um demiurgo fracassado, impelido a finalizar uma obra, e incapacitado para tal, pois, segundo “os mitos de completação de mundo”, Fernando não consegue levar a termo nenhum projeto.

E, mesmo que “o ateliê de pintura do Museu tenha sido insuficiente para dar apoio ao seu frágil ego”, por meio das atividades desenvolvidas e das pessoas que encontrou no local foi que Fernando encontrou a oportunidade de “exprimir o destino que lhe coube”, e de dar sentido a sua “busca por um espaço cotidiano”.

1.7.8. Últimas considerações

Imagens do Inconsciente fala¹²³ de muitas coisas. É um trabalho de divulgação de uma experiência terapêutica posta em prática no ateliê de terapias ocupacionais oferecidas para que os internos do hospital psiquiátrico Pedro II sob a coordenação da doutora Nise. Segundo ela,

Aconteceu que, mais do que nos outros setores, resultados provenientes da expressão livre dos ateliês de pintura e modelagem revelaram-se de grande interesse científico por revelar características do mundo interno dos esquizofrênicos, em geral bastante hermético (SILVEIRA, 1982, p.13).

Por conta do interesse científico advindo das obras produzidas, e para possibilitar sua conservação, arquivamento e disponibilidade para consulta e pesquisa, foi criado um Museu, chamado Museu do Inconsciente.

O documentário fala do ateliê, das terapias ocupacionais, do Museu, e fala também, das imagens do inconsciente, e não de um inconsciente qualquer, mas o dos esquizofrênicos internados no hospital.

Fala de como são tratados, melhor dizendo, maltratados, e critica métodos e a visão clínica da dita psiquiatria tradicional. E nos dá aula sobre o inconsciente, sobre um método de interpretação, disponibilizado e replicado aos nossos olhos, além de nos dar a conhecer, mesmo que brevemente, três internos.

Deixa claro que o museu está *incrustado como um corpo estranho no contexto do conjunto hospitalar tradicional*, e que não serve a seus propósitos.

Compara o que é proposto pela terapia ocupacional nos ateliês a tudo aquilo que diz respeito à psiquiatria institucional: métodos, prontuários, remoções arbitrárias, instalações precárias, maltrato.

Lembramos mais uma vez o que já foi registrado no conjunto de intenções de Leon Hirszman na realização desse documentário: "*Imagens do Inconsciente* foi concebido como um projeto que deveria se situar fora do mercado tradicional de

¹²³ Fala-se muito, copiosamente, nesse documentário!

cinema ou televisão, seu público sendo formado pelas instituições interessadas nas questões do Inconsciente”.

O que se pretendia era: “suscitar uma discussão sobre saúde mental, uma discussão da qual pudessem participar do enfermeiro ao monitor, dos psiquiatras aos psicanalistas, passando pelos administradores de instituições médicas”.

A idéia era a de fazer circular conhecimento, romper barreiras, alastrar fronteiras, propiciar “uma discussão que pudesse escapar do universo corporativo a que estaria inicialmente restrito, atingindo um espectro mais amplo, o da criatividade e do conhecimento no Brasil”.

Saindo das instituições e se alastrando como força de impulsão: trata-se no caso de disseminar o saber sobre o outro mundo em que vivemos, o inconsciente, e possivelmente, a partir daí, consolidar a crença no caráter subvertedor desse conhecimento.

Pois, “estando fora do mercado, o filme se tornaria mais operativo, adquirindo mesmo, exatamente por isso, um caráter político”. (LOUREÇATO; CALIL, 1995, p.73).

No reencontro com Nise da Silveira e na decisão de filmarem juntos, decide por em foco a produção desses internos e mostrar os mundos infinitos que percorriam apesar de seu isolamento e penúria.

Em suas palavras,

Desde o meu primeiro filme, procurei articular política, sociedade e arte. Não acredito que estejam separadas; aliás, o governo americano tem plena consciência disso (...) Política é a minha vida, sempre foi, mas nunca no sentido menor, restritivo. A política por acaso é separada da psicologia? (LOUREÇATO; CALIL, 1995, p. 73).

1.7.9. O que vemos e ouvimos em cena

Desconhecemos a razão pela qual a qualidade do registro fotográfico feita no documentário é realizada sem qualquer atrativo em especial¹²⁴. Teria sido intencional?

¹²⁴ Feita por Luis Carlos Saldanha e Lísia Nara (fotografia de cena)

Seria uma forma de não ofuscar a produção plástica? Uma maneira adotada para tratar o tema, enfatizando a experiência institucional e os achados referentes a aplicação da teoria junguiana, deixando a ênfase recair sobre a narração enquanto a filmagem se ocupa – predominantemente - com os *documentos plásticos*.

Mesmo as filmagens posteriores, de Fernando no ateliê, assim como as filmagens feitas para a reconstituição biográfica, são bastante sumárias.

E se pensarmos que, a cena de apresentação de Fernando, na qual ele aparece estirado no chão, foi cuidadosamente montada, a indagação permanece, sobretudo quando se comparam as filmagens do documentário com as impecáveis filmagens retiradas do filme de Humberto Mauro.

Em contraposição evidente, as imagens de Mauro são esteticamente instigantes e de grande qualidade técnica: *travellings* ressaltando as ondulações dos pavimentos das calçadas, reflexos nas superfícies de carros capturando arranha-céus distorcidos, composições e enquadramentos detalhistas.

E também, conforme já apontado, o documentário consagra poucas filmagens para Fernando falando de si ou de suas pinturas apesar do diretor dizer que “a linguagem verbal, a expressão corporal e as relações de auto-valorização do tipo *ter um quarto só para si* são mostradas no filme” (LOUREÇATO; CALIL, 1995, p. 68).

Todas as vezes que ouvimos Fernando comentar sobre uma pintura que vemos em cena, sua voz está em *off*. Na única filmagem em que aparece dialogando com uma monitora, percebe-se que sua fala é de difícil compreensão.

Outras falas são provenientes de gravações de uma série de oito sessões tendo como mote uma dramatização sobre o mito do dragão-baleia, conforme lemos no livro escrito pela doutora Nise. Essas falas serão recortadas, reformuladas e utilizadas na montagem do filme, ou seja, são *descontextualizadas*.

A tônica dominante é a apresentação dos documentos plásticos, do método de interpretá-los e o importante papel do Museu na conservação e arquivo para que possam ser acessados por pesquisadores e estudiosos.

Fica a impressão que Fernando Diniz está sendo utilizado de modo exemplar, para demonstrar uma tese, a tese do que a exclusão e o descaso em se oferecer tratamentos adequados podem fazer com uma pessoa.

Leon Hirszman considera o episódio dedicado ao interno como o caso do mais “social” da trilogia.¹²⁵

A exclusão de Fernando é explicitada desde o início: pobre, mulato, filho de mãe solteira, uma simples costureira. Na escola, é excluído pelos meninos brancos, fosse por inveja de suas notas, fosse por sua condição. E pelas meninas, porque o achavam feio e desajeitado. As essas exclusões iniciais vem se sobrepor a exclusão aferida por um laudo, que parte de uma gesto policial até atingir o sistema judiciário.

Propomos refazer, sem cortes, a narração feita por Ferreira Gullar na seqüência inicial do filme.

O Museu do Inconsciente tem uma história singular, uma origem humilde, nasceu no setor de terapia ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro, organizado pela doutora Nise da Silveira em 1946.

A psiquiatria vigente considera o tratamento por meio de terapias ocupacionais, métodos quaisquer, meios auxiliares dos tratamentos habituais tais como insulino-terapia, eletrochoque, psicotropos, psicocirurgia.

A terapia ocupacional, em amplo sentido, não visa cumprir uma função de utilidade para o hospital psiquiátrico, mas sim fornecer um canal de expressão para o paciente.

De fato o Museu surgiu das produções advindas do setor de pintura e de modelagem situados em condição de igualdade ao lado de vários outros setores ocupacionais como a encadernação, marcenaria, trabalhos manuais femininos, música, danças folclóricas, recreação, etc.

Aconteceu, porém que, mais do que nos outros setores, resultados provenientes da expressão livre dos ateliês de pintura e modelagem revelaram-se de grande interesse científico por revelar características do mundo interno dos esquizofrênicos, em geral bastante hermético.

Daí nasceu a necessidade de se organizar esse material em um museu que reunisse as obras produzidas nesses setores de atividade a fim de propiciar a pesquisadores e estudiosos condições de estudo de imagens e símbolos e para o acompanhamento de casos clínicos através dessa expressão espontânea.

¹²⁵ (LOUREÇATO; CALIL, 1995, p. 68)

O museu não parou de crescer, recebe a cada dia novos documentos plásticos. Em julho de 1983 reunia 200 mil telas, pinturas sobre cartolina, desenhos e modelagens. Em janeiro de 1981 o Museu foi transferido para nova sede, um prédio de dois andares mais adequado às suas múltiplas atividades.

Nas palavras de Mario Pedrosa, é mais que um Museu. É um espaço de criação e de convivialidade, onde artistas em potencial trabalham, criam, convivem. Ali foi reunido um grupo de internos tirados do pátio do hospício para a sessão de terapia ocupacional, e do ateliê para o convívio onde pessoas geram o afeto e o afeto estimula a criatividade.

O recinto do ateliê foi muitas vezes escolhido como motivo para as pinturas, o que mostra que é significativo para seus freqüentadores.

O método de pesquisa do Museu do Inconsciente consiste basicamente no estudo de séries de pinturas de uma determinada pessoa.

Pinturas de um mesmo autor, assim como os sonhos, se analisadas em série, revelam a repetição de motivos e a existência de uma contaminação no fluxo de imagens do inconsciente.

Verifica-se que essas imagens têm paralelos com temas míticos. Isso porque a peculiaridade da esquizofrenia reside na emergência de conteúdos arcaicos que configuram fragmentos de temas míticos - na tela aparece um papiro, com seus hieróglifos.

Essas pesquisas de paralelos mitológicos têm importância tanto teórica quanto prática. A tarefa do terapeuta será de estabelecer conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional que esta sendo vivida pelo paciente.

O trabalho no ateliê revela que a pintura não só proporciona esclarecimentos para a compreensão do processo psicótico, mas constitui-se também como agente terapêutico. Retendo sobre cartolina, tela, barro, fragmentos do drama que esta sendo vivido desordenadamente, o indivíduo dá forma às suas emoções, despotencializa figuras ameaçadoras. A pintura permite detectar, mesmo nos casos mais graves, o movimento das forças auto-curativas inerentes à psiquê buscando diferentes caminhos. A pintura pode ser utilizada como elemento para o reciclar interior.

Habitualmente a psiquiatria detém-se simplesmente na miséria do aspecto externo do esquizofrênico, não mostrando interesse nas imagens que expressam suas

sofridas vivências internas ou pela maneira que sente o hospital psiquiátrico e seu tratamento e tampouco se interessa pelas riquezas de seu mundo interior.

Com a ajuda das pinturas descobrimos novos insights da vida interna dos esquizofrênicos e a prova de uma pulsão criadora que sobrevive mesmo quando a personalidade se dissocia. Sem se ater a essa pulsão criativa, a psiquiatria continua falando em embotamento afetivo, deteriorização.

O trabalho realizado no Museu do Inconsciente aponta para a necessidade de reformulação dos serviços médicos e da atitude da sociedade para com esses doentes e para a radical mudança desses tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos.

Ao se ler o texto sem quebras, o caráter institucional se alia ao aspecto político. Enquanto o primeiro valoriza e valida a experiência dos ateliês, o segundo concentra-se em denuncia a violência perpetrada pela psiquiatria oficial e ao descaso da sociedade para o que se passa com os ditos esquizofrênicos. Denúncias feitas em voz alta, nesse período de distensão política e retorno a ordem democrática.

O documentário-político apela para que seja revisto o que está sendo praticado no interior dos hospitais sob o nome de tratamento. Sugere novas práticas, aponta para uma nova compreensão do que seja a esquizofrenia, pede pela mudança de atitude e de conduta em relação aos internos, equiparados a uma população carcerária.

O que nos parece é que, a força desse texto, quando lido na íntegra, tenha estabelecido o tom do documentário, condicionando tudo o que se ouve e é posto em cena.

E que, a preocupação em se ater mais especificamente a um dado interno, tenha sido posta de lado em prol de uma generalização que tem um alvo mais urgente: a denúncia de um estado de coisas que atinge muito mais gente do que somente o interno em foco.

Desse modo, os internos abordados parecem se ater a um papel figurante seja em relação a sua produção plástica ou a seu papel como instrumento de denúncia.

Lembramos que essa narração é acompanhada pelas cenas do interior de um hospital psiquiátrico, local desconhecido para a maioria do público, ou seja, é um

documentário que tem o mérito de romper uma barreira quase intransponível. Talvez por isso mesmo sejam tão poucas as filmagens, e feitas com grande distância.

Parece-nos indiscutível também que a força desse texto se sobreponha às questões relativas à esquizofrenia propriamente dita.

O documentário, ao se deter nessa produção plástica, atesta, pela contraposição, que isolar, prender, impregnar as carnes e mentes desses internos é fruto da ignorância, da prepotência, do preconceito.

Dito de outro modo, é evidente o interesse e encantamento causado pela produção plástica apresentada, no entanto, as pinturas acabam cumprindo o papel de instrumento à serviço da denúncia entre o que é produzido e vivido pelos ditos esquizofrênicos e a mão pesada como são tratados.

Enquanto isso, o Museu do Inconsciente se compromete a guardar o que seria descartado, alcunhando essas obras de *documentos plásticos*. Ao fazê-lo, afirma que as vidas confinadas nesses presídios psiquiátricos não serão esquecidas, não terão sido em vão, os mundos nos quais seu desvario os fez aportar servirão como uma cartografia de universos desconhecidos, "mapas" de mina que a ignorância ou pequenez de horizonte deixou de lado, para que "aventureiros", de outra ordem, lancem mão.

Sendo assim, o brado da arte contra a barbárie, encontra forte esteio nesse projeto derradeiro de Leon Hirszman.

2. ESTA-MIRA, ESTASERRA, ESTAMAR: ESTAMIRA ESTÁ AQUI E ESTÁ EM TODO LUGAR.

O documentário nos interessou, pois se credenciava ao que queríamos pesquisar e não por ter sido extremamente premiado¹²⁶ ou ter tido uma bela passagem pelo público e pela crítica.

Lançado em 2004, é o primeiro longa-metragem do fotógrafo Marcos Prado. Demorou quatro anos para ser realizado. A equipe técnica original era composta por Marcos Prado, direção, fotografia e fotografia still; Alex Lima, assistente de direção e de produção e Leandro Lima, técnico de som direto.

Estamira é um trabalho longo (1º 13' 25"), tematicamente complexo e intrincado quanto a montagem. Alterna imagens coloridas e em *PB*, sendo possível detectar seqüências temáticas, geralmente na própria alternância da cor e do *PB*.

Identificamos trinta e uma seqüências temáticas, sendo doze em *PB* (com a duração de 41'19") e dezenove coloridas (com a duração de 1º 13'26").

A filmagem em *PB* é geralmente utilizada para as fotos do "álbum de família", embora a apresentação da filha mais nova, Maria Rita, seja toda ela feita em cor, fotos e filmagem.

Destaca-se que o começo e o final do filme são em *PB*.

Com exceção das fotos do "álbum de família" e as filmagens do hospital Pedro II, todo o material é fruto do trabalho de Marcos Prado e sua equipe,

A classificação "álbum de família" é atribuída a uma ampla seleção de fotos referentes ao passado de Estamira, seus maridos, seus três filhos, sua mãe. Marcos Prado utiliza também imagens filmadas por Leon Hirschman no interior do Hospital Psiquiátrico Pedro II, Engenho de Dentro-RJ, retiradas do documentário *Imagens do Inconsciente*.

Ao extenso material fotográfico que deu origem ao documentário somam-se as gravações das falas, solilóquios e comentários de Estamira, assim como os depoimentos e conversas dos familiares e amigos.

¹²⁶ O filme recebeu inúmeros prêmios, dentre eles: melhor documentário do Festival do Rio e da Mostra de São Paulo em 2004, e em 2005, grande prêmio do festival de Marselha; assim como de melhor documentário nos Festivais de Havana, de Toulouse e o de direitos humanos de Nuremberg. Já são mais de 25 prêmios conquistados em festivais nacionais e internacionais.

Para realizar a análise do documentário a única fonte de referência utilizada é proveniente do material fornecido na edição comemorativa do lançamento do DVD, em 2004, na qual, além do filme propriamente dito, apresenta na forma de bônus suplementar, uma extensa entrevista feita com o diretor que será parcialmente transcrita aqui e uma seleção de curta-metragens. O curta-metragem intitulado *Estamira para todos e para ninguém* será também utilizado para fornecer mais informações sobre o documentário em questão. Nessa edição comemorativa encontram-se além do material supracitado os seguintes registros, agrupados por temas: *Risadas de Estamira*; *Amigos de Estamira*; *Décio Prado e Dona Estamira*, que não serão utilizados nesse trabalho.

2.1. A entrevista com o diretor

Na entrevista mencionada acima - concedida para o lançamento de uma edição especial do documentário -, Marcos Prado conta como iniciou sua incursão pelo aterro sanitário.

Durante a *ECO 92*¹²⁷ foram firmados diversos compromissos na tentativa de combater a poluição da baía da Guanabara. Nessa época decidem criar o aterro do Jardim Gramacho para receber os resíduos da baía.

Em 1993, Prado decide fazer um ensaio fotográfico, documentando o aterro durante onze anos, pois as estimativas diziam que em 2005 ele já estaria com sua capacidade totalmente esgotada.

No fim do ano 2000, analisando o material que já havia realizado, Prado se deu conta que não sabia ao certo se faria um livro ou uma exposição com todo o material que tinha fotografado. Seu projeto inicial era instigar a reflexão das pessoas sobre o que ocorria com o lixo que geravam em suas casas.

Ao rever seu material percebe que faltava chegar mais próximo das pessoas. Foi assim que, em uma de suas incursões com esse objetivo, vendo uma senhora que estava sentada em seu acampamento, pediu licença para tirar o retrato dela. Ela consentiu sob a condição de que ele voltasse para conversar um pouco

¹²⁷ Cúpula ou Cimeira da terra é o nome dado a Conferência para as Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, realizada entre três e quatorze de junho no Rio de Janeiro. Seu objetivo principal era buscar meios de conciliar o desenvolvimento sustentável com a conservação dos ecossistemas da Terra.

mais com ela. No seu retorno ela começou a desenhar enquanto contava que morava num castelo todo enfeitado com coisas do lixo. Então, após desenhar seu castelo, ela começou a desenhar as dimensões do mundo, iniciando uma conversa mais metafísica, na qual dizia: “Tem o eterno, tem o infinito, o absoluto, o além do além. Vocês ainda não viram, cientista nenhum ainda viu”.

Marcos Prado ficou intrigado com a mulher, e conversando com as pessoas do local, descobriu que achavam que Estamira era a bruxa do lixo. Fascinado por esse encontro, permanece um mês pensando nela, até que se dar conta de que gostaria de fazer um documentário sobre a mulher.

A voltar ao aterro, descobre que Estamira tinha sido apedrejada, fica chocado com o ocorrido, apesar de saber que o lugar era bastante inóspito. Decidido a procurar por ela, parte para a antiga estrada Rio - São Paulo, até chegar a um barraco bem velho e precário. Assim que põe os pés em seu interior, Estamira diz para ele: “Tarda, mas não falha”.

Ele diz que estava pensando em fazer um filme sobre a vida dela e ela responde que estava esperando por aquilo desde há muito tempo. Marcos Prado afirma ter percebido em Estamira uma predisposição para contar a vida dela. E nele e em sua equipe, uma vontade em escutá-la. No entanto, jamais imaginaria que quatro anos transcorreriam para dar conta da empreitada.

Prado e José Padilha haviam pensado em dirigir esse documentário e o filme *Ônibus 174* conjuntamente. Os dois estavam iniciando a trabalhar com cinema e já haviam co-produzido *Os Carvoeiros*¹²⁸ e dirigido o documentário televisivo, *Brazil's Vanishing Cowboys*¹²⁹.

Apesar de Marcos Prado acabar dirigindo *Estamira* e José Padilha, *Ônibus 174*¹³⁰ resolvem dividir a produção dos filmes, pois não tinham dinheiro para alugar separadamente câmeras, técnico de som, etc.

Marcos Prado decide que, seguindo um conselho recebido durante a filmagem de *Os Carvoeiros* - o de que um filme não existe sem o som - um técnico de som estaria sempre presente nas filmagens. Convida então Leandro Lima¹³¹, um garoto de 19 anos na época, para a função de técnico de som. E convida também

¹²⁸ Noble, Nigel. *Os Carvoeiros*, Brasil, 1999. Marcos Prado é co-produtor com José Padilha, que é também o roteirista do filme.

¹²⁹ Padilha, José e Marcos Prado. *Brazil's Vanishing Cowboys*. EUA, Brasil, 2003.

¹³⁰ Padilha, José. *Ônibus 174*. Brasil, 2003. Marcos Prado é co-produtor.

¹³¹ Leandro Lima acaba de fazer o som direto de *Linha de Passe* de Walter Salles e Daniela Thomas.

Alex Lima, que passa de assistente de fotografia para assistente de direção e de produção. Quanto a si mesmo, como já era fotógrafo *still*, vai adaptando-se aos poucos a fotografar para o cinema.

Relata que quando essa trinca se juntava, existia uma grande felicidade, uma alegria por irem escutar dona Estamira profetizando.

Assinala também que a riqueza do material obtido deva muito ao fato de que a maior parte do tempo foi a mesma equipe que trabalhou junto, fato esse que gerou bastante cumplicidade entre eles e as pessoas que aparecem seguidamente no documentário.

O diretor conta que, no segundo ano de filmagem, ganhou uma *Super 8* (CANON) de um amigo, o que o possibilitou a voltar sozinho para o aterro e a fotografar sem equipe. Caracteriza a si mesmo nessa época como um “guerreiro solitário”.

Nesse mesmo ano, a equipe estava filmando na casa de Estamira quando ela diz: - “Marcos, sabe qual é a sua missão?”.

E responde: - “Sua missão é revelar a minha missão”.

O diretor relata terem ficado muito feliz com essa incumbência. Por quatro anos seguiram filmando, filmagens às vezes esporádicas, às vezes intensas, sem nunca se romper o “pacto”¹³² estabelecido no início do projeto, no qual uma pessoa predisposta a contar sua história encontra outra disposta a escutar essa história.

Algumas vezes esse pacto permitiu que a equipe chegasse na casa de Estamira e, sem trocar qualquer palavra, ligasse a câmera, o gravador e comesçassem a filmar. Só no momento em que paravam, para trocar uma fita por outra, cumprimentavam a mulher. O diretor diz que num piscar de olhos ela sabia que ele estava ali para contar a vida dela.

Não tinha idéia de como ia montar o filme, como ia contar aquela história, e só no final do segundo ano, quando os filhos de Estamira concordaram em dar entrevistas, ficou claro como tentaria costurar o material registrado.

Passa doze meses numa ilha de edição para montar o filme, sendo que muito material foi descartado. E, por ter sofrido muito nesse processo, aproveitou a edição especial feita para DVD para exibir parte do material descartado, inclusive um

¹³² Termo utilizado por Marcos Prado.

curta-metragem de quarenta e quatro minutos intitulado *Estamira para todos e para ninguém*.

Ele relata que, em dezembro do ano 2000, por conta do retorno de Estamira ao lixão e início das filmagens, ela conta ter ido pela primeira vez se consultar num centro de saúde e que estava sendo medicada. Estava tentando tomar os remédios, apesar de não saber ao certo como fazê-lo. Esse gesto partiu de uma iniciativa dela mesma, no sentido de se cuidar.

Esses comentários feitos pelo diretor se originam em acusações que recebeu de ter “explorado” a loucura de Estamira. Prado ressalta enfaticamente que Estamira não é alguém que não dá conta de si mesma, e que, ao contrário, ela sempre arbitrou livremente sobre seus atos, sempre teve autonomia para ir e voltar, para exercer sua vontade. Na maior parte das vezes em que foi ao Centro de Assistência Psico Social (CAPS) ela foi desacompanhada.

E acrescenta que, para ele, essa mulher dona de um estilo de vida *suís generis*, desregrado, apesar de ser diagnosticada como louca, é, no entanto, muito lúcida.

2.2. Estamira

Trata-se de um documentário, de longa duração (1º 13' 25 “), temática complexa e intrincado quanto a montagem.

Iniciamos separando as seqüências cromáticas das em PB. São doze seqüências em PB e dezenove coloridas. As partes em PB totalizam 41' 19 “e as coloridas 1º13' 26”.

Foi feito também o cômputo da duração de cada seqüência e os temas tratados nelas.

As fotos relativas ao passado de Estamira são todas apresentadas na seqüência acromática. Chamou-se a essas fotos de álbum de família. A exceção é uma foto colorida de Maria Rita, a primogênita, emoldurada em um porta-retrato que fica na sala do barraco de sua mãe.

Iniciaremos com a análise da primeira seqüência do documentário, com duração de nove minutos e dez segundos, uma seqüência em PB.

2.2.1. O princípio

No início do filme a massa sonora invade a tela escura, e então começam a surgir na tela plano detalhe de objetos e animais desconexos entre si. Capturados pela música, vemos imagens fragmentárias de objetos usados, amassados, jogados ao léu.

O uso do som é uma questão complexa por produzir uma informação adicional ao material tratado. No caso, percebe-se desde o início, que existe a intenção de se capturar o espectador pela emoção, de modo a instigá-lo.

Um crucifixo largado horizontalmente, um detalhe de rosto de cão, filhotes mamando, fogão, bacia com lagartixa no interior, chão de terra, barraco de zinco e madeira. Alguém se move no interior escuro dessa morada precária, saindo por uma porta sem trancas.

Imagens fragmentárias de objetos e bichos, como que flagrados de relance, sejam pela câmera, sejam pela mulher que se move no interior do barraco. Um crucifixo largado ao chão e coberto de pó surpreende. Ele não está pendurado, não está cumprindo sua função simbólica, é mais um objeto destituído de utilidade imediata. Na realidade, e só o saberemos a posteriori, sua aparição nessa seqüência inicial funciona como um indexador de algo que vai aparecer no curso do filme: Estamira é alguém que ousou desligar-se de Deus, e continuar seu caminho sem ele.

Vemos uma mulher negra, mais velha, passar por um portão que dá numa estradinha de terra. A câmera continua a acompanhar essa mulher. Quem é essa mulher, o que se passa, para onde vai?

Não a vemos que não pelas costas, acompanhando seu caminhar ligeiro ladeando uma via percorrida por carros, caminhões, ônibus. Um plano de detalhe mostra sua mão direita entretida numa espécie de movimento de teclar que descobriremos no decurso do filme ser um tique recorrente dessa mulher.

Ela sobe no ônibus e senta-se num banco. No interior do ônibus, seja pelo reflexo do espelho retrovisor seja pelo foco da câmera, plano de detalhe do rosto da mulher aparecem na tela, dando a impressão que um jogo está se estabelecendo entre as imagens e nosso olhar. Parece que um quebra-cabeça está sendo montado lentamente, nos deixando em suspensão.

A superposição entre as imagens e música é instigante, nos faz querer saber o que se passa, gerando uma expectativa crescente. Essa expectativa também se dirige ao corpo de Estamira, do qual só vemos fragmentos. A própria corporeidade dela vai sendo percorrida pela câmera, lentamente, resultando em uma contundente presença física.

Placas no trajeto nos dizem para onde está indo, funcionando como um plano de localização. No ponto antecedido por uma placa na qual está escrito Aterro de Gramacho, ela sai do ônibus e começa a andar, adentrando por nova estrada de terra, grande, sinuosa, esse lugar imenso e desértico. Não vemos ainda seu rosto, mas acompanhamos novamente o seu percurso, nesse trajeto de enorme impacto visual.

A trilha sonora alia instrumentos de percussão a uma massa vocal masculina, conferindo uma atmosfera contundente para o caminhar resolutivo dessa mulher por uma estrada de terra na qual passam também imensos caminhões. O autor da trilha, Décio Rocha, é um artista multimídia que produz instrumentos e brinquedos com coisas achadas no lixo. O som ocupa uma posição de destaque no filme, seja a trilha sejam as falas e ruídos.

Novo plano de detalhe enfatiza o tique de sua mão, que parece servir como um elemento de orientação para ela.

Inicia-se uma tomada aérea que reforça a sensação de grandiosidade e desolamento desse local destinado à coleta de lixo, contrastando com a pequenez e aparente fragilidade dessa figura humana. A mulher, no entanto, não se intimida com essa imensidão inóspita, ela continua a andar com seu passo firme e resolutivo.

A filmagem aérea permite ampliar nossa visão, servindo como plano de localização. E nos permite ver as distâncias a serem percorridas e o tamanho da investida em curso.

A tomada aérea reforça também a determinação e a força da mulher, ela não se intimida frente a grandiosidade do que adentra, ela segue em frente, ela tenta atingir uma destinação que nos é desconhecida. Quem é ela, para onde vai?

Trata-se de uma mulher em movimento, e uma vez mais a dimensão humana da mulher é contraposta a da imensidão do local e à robustez das máquinas em movimento, tais como carros, ônibus e caminhões.

Quem é ela, o que faz nesse lugar? Como se atreve?

Atrevimento, pois se trata de uma audácia da parte de uma mulher já não tão jovem, que se dispõe a enfrentar uma imensidão tão proscrita, como a de um Aterro Sanitário. Sim, audácia e coragem são postos em cena como atributos dessa mulher como se verá no curso do documentário.

Um cortejo de cachorros a recepciona. Já tínhamos visto um cão nas cenas iniciais, eles reaparecem, eles estarão presentes durante todo o filme. Os cães a reconhecem, ela é familiar a eles. Ela demonstra conhecer esse local que estamos vendo pela primeira vez.

Passa por um veio de água, passa por cima de alguns obstáculos, até chegar ao local escolhido para trocar a roupa. Com macacão, cabelo preso, ela, enfim, olha e é olhada pela câmera, frontalmente. E, nessa mediação estabelecida pela câmera, ela também olha para nós, assim como nós olhamos para ela, de frente, pela primeira vez.

A imagem é filmada em *contra-plongée*, a luz do sol em suas costas ofusca nosso olhar. Os raios de luz parecem sair de seu corpo, como se fosse recoberta por um manto luminoso. Majestosa em seu porte seguro, ela posa hirta e compacta, lançando um longo e desafiador olhar para a câmera¹³³.

O modo como o diretor decidiu apresentar a mulher para nós finaliza a tensão dramática de modo imponente. Ela recobre suas vestes com um macacão, demarcando a separação do mundo extra-aterro do mundo do aterro, que é também o do trabalho. Prende seus cabelos, e desse modo, com o rosto bem nítido, se deixa olhar.

Notamos que essa seqüência introdutória é bastante hábil em colocar o espectador numa posição de expectativa, seja pela música, seja pela estratégia de criar suspense graças à filmagem da mulher de costas para a câmera, que nos leva a indagar:- Quem é ela? Para onde vai?

Inicialmente havíamos visto fragmentos de seu rosto, o qual só aparecerá em sua inteireza no fechamento da cena, quando, não por acaso, aparece olhando para a câmera, através da qual seu rosto, seu corpo e seu olhar desafiador são finalmente expostos a nós.

¹³³ Como a esfinge a dizer: decifra-me ou te devoro.

A partir daí um interessante jogo especular se trava: ela olha para nós enquanto olhamos para ela. E, ao mesmo tempo, ela olha para Marcos Prado que está atrás da câmera, enquanto ele busca nela algo que quer nos mostrar.

Estabelece-se um contraponto entre a apresentação inicial e esse fim de seqüência. Apresentada em movimento, percorrendo esse imenso trajeto, justapõe-se sua figura à magnitude do entorno e a concretude das máquinas.

Em contraposição, ao final da seqüência, a filmagem em contra-*plongée* acaba por magnificar a silhueta dessa mulher sendo aureolada pelo brilho do sol e revestida por uma envergadura dramática marcada pela intensidade, equiparando-se a uma força da natureza.

2.2.2. Primeira seqüência em cor

A música de fundo da seqüência em *PB* desliza para a nova seqüência, anunciada pela cor. Num céu límpido e impecavelmente azul, restos de plásticos e papéis voam lado a lado com urubus. Parece que estamos frente a um quadro abstrato, em movimento: fragmentos de superfícies brancas, coloridas e negras, voam, lado a lado com urubus quando então aparecem as letras negras nas quais se lê *Estamira*. Ao fundo, a música já há algum tempo cedeu lugar ao siflado forte do vento.

As letras negras são, ao mesmo tempo, bastante simples. O enigmático título aparece como um objeto dentre outros objetos levados pelo vento. No entanto, as letras não se movem, ela tem firmeza, solidez, não são evanescentes.

Essa cena trás o nome do documentário, que é também o nome do objeto a ser documentado. Um nome que parece ter sido inventado. O que é *Estamira*? Um nome, um lugar, um acontecimento? Algo inventado, uma criação? Não sabemos ainda.

Continuando com o título, brincando um pouco com ele: esta-mira, a mira do olho, da câmera, do espectador. E miragem também, pois esse documentário em particular, não se atém ao registro de uma dada realidade. Nele se fará uso de câmeras subjetivas, filmagens que buscam a beleza, “visões” distorcidas pelas labaredas, filtros, vento. E até mesmo de “licenças poéticas”, das quais falaremos em outro tópico.

2.2.3. Segunda seqüência em cor

Seqüência com duração de sete minutos e vinte e sete segundos, na qual a mulher idosa e negra aparece trabalhando. Ela está parcialmente coberta por uma grande prancha de madeira, de dimensão um pouco menor do que uma porta. Em plano médio vemos seu rosto, cabelos desgrenhados, camiseta suja, cigarro no canto da boca.

A seguir, num plano de conjunto, vemos a mulher de pé, posicionada à esquerda do quadro, segurando a tal da prancha de madeira, enquanto na ponta direita, um homem (Pingueleiro ou Pinguelo) sem camisa e com chapéu, também trabalha. Eles estão circundados por grandes sacos repletos de material coletado, caixotes e lixo. Também aqui impressiona a beleza plástica, pois a paleta cromática é restrita a tons de azul e tons de areia, opacos, contrastando com a luminosidade das peles morenas do homem e da mulher.

Em *off* ouvimos a voz da mulher: - “Minha missão é, além de eu ser Estamira”.

Aqui se completa a apresentação de Estamira, aqui ela sai do anonimato da seqüência anterior e ganha um nome, uma voz. Na seqüência acromática ela era seguida pela câmera até finalmente olhar para nós. Ou se deixar olhar. Agora ela diz seu nome e a que veio, e concluímos, por conta do seu nome no letreiro, que o documentário vai tratar dela.

Sabemos que essa mulher está ligada ao lixo e ao céu, ao que está embaixo e ao que está no alto, pois é assim que seu nome aparece na cena. E que a mulher, cuja determinação fica evidente no longo percurso que realiza para chegar ao seu local de trabalho, tem uma missão.

Ela se apresenta dessa maneira, ou melhor, o diretor decidiu apresentá-la para nós desse modo, escolhendo esse depoimento dentre todos aqueles que foram capturados ao longo de quatro anos. Para o diretor, Estamira é uma mulher com uma missão.

Corte para um primeiro plano com rosto de Estamira tendo atrás de si o céu de estonteante azul no qual urubus revoam. Em sua frente aparece, discretamente, a tal da prancha de madeira. Ela continua (fala na cena): - “É revelar a verdade, somente a verdade, seja a mentira, seja capturar a mentira e jogar na cara ou então, ensinar a mostrar o que eles não sabem... os inocentes”. Ela meneia

a cabeça em sinal de reflexão antes de concluir: - “Não tem mais inocente, tem esperto ao contrário”.

É interessante notar que *ensinar a mostrar* está também na base do projeto de Marcos Prado, ele queria *ensinar* as pessoas a terem responsabilidade frente tudo aquilo que jogavam fora, *mostrando* através de fotografias o acúmulo gradual do lixo nesse aterro. E, de certo modo, *ensinar a mostrar* é uma das motivações de uma certa tradição de cinema documental. Caso o fosse, o que estaria esse documentário tentando nos *ensinar a mostrar*?

Não sabemos ao certo o que entende por “esperto ao contrário”, e preferimos dizer que é um dos construtos enigmáticos de Estamira tais como “trocadilo”, “controle remoto”, “gravador sanguíneo”.

Durante o filme observa-se a recorrência desses construtos e o diretor comenta, na entrevista já mencionada, que foi acusado de deixar muitas repetições de falas de Estamira. Ele diz que a redundância é uma característica dela e que optou por deixá-la por conta da fidelidade ao projeto. E que ele mesmo não entende muitas das coisas que ela diz, mas nem por isso as retirou do filme.

A câmera muda de posição passando para o outro lado da madeira que ela segura.

Primeiro plano da lateral do rosto e dos cabelos sendo molhados. Ela está sentada e uma mão (do Pinguelo?) despeja água por uma jarra de plástico amarela.

Em *off* ela diz: - “Vocês é comum, eu não sou comum”, enquanto sua voz em cena emite interjeições tais como - “puxa vida” - além dos barulhos que faz ao cuspir água. E, continua a dizer em *off*, enquanto a câmera passa a deslizar por seu corpo, da cabeça aos pés, vagarosamente, numa sucessão de plano detalhe que nos permitem descrevê-la.- “Só meu formato é comum, vou explicar para vocês tudinho agora, para o mundo inteiro”.

Moscas voam, o som delas e o do vento são muito intensos, quase recobrando o que continua a enunciar - “É cegar o cérebro, o gravador sanguíneo d’cês e o meu eles não conseguiram porque eu sou formato gente, carne, sangue”. O som do vento soprando é intenso, conferindo às suas palavras um caráter extraordinário. Ao mesmo, enquanto ouvimos sua fala, vemos seus pés na terra e ela meneando a cabeça, como que absorta.

Essa seqüência cromática possibilita que Estamira continue se apresentando para nós. A água correndo por seu corpo é acompanhada

simultaneamente pela câmera de modo que passemos a reconhecer esse corpo como o corpo de Estamira. É uma câmera amorosa que, ao capturar e afirmar a beleza dessa mulher, a disponibiliza para nós. Estamos próximos de sua pele, de sua carne. Os pés dela apoiados na terra úmida, seu rosto e seus cabelos molhados, o céu ao fundo, Estamira parece completamente à vontade.

Ela diz que embora seja de carne e sangue, nós somos comuns e ela não. Temos aqui a primeira diferenciação de Estamira: ela não é comum como nós. O que a diferencia de nós é que ela não foi cegada, seu cérebro permanece preservado, o nosso não.

Manobra intrigante, ela se diferencia de nós e não o contrário e bem no início do documentário. Ao fazê-lo, ela parece confirmar que sabe ser diferente da maioria. É nesse liame que Estamira se situa, ela se encontra num lugar que poucos de nós ousariam estar, cumpre sua missão e profetiza. Nessa diferenciação, a questão da normalidade ou não de Estamira pouco importa, pois o está em jogo é a especificidade dessa mulher, sua singularidade e o que tem para nos mostrar.

É interessante notar a justaposição de vozes que ocorre nessa cena: ouvimos as interjeições de Estamira proferidas por sua boca que engole água vez por outra enquanto - extra-diegeticamente - escutamos suas reflexões. Além disso, o zumbindo intenso das moscas e o do vento emoldura as palavras de Estamira, conferindo a elas uma dimensão extraordinária. Trilha sonora e som acidental são muito marcantes e contribuem para caracterizar Estamira enquanto uma força de natureza.

O modo como a mulher alterna o olhar para a câmera e para frente, além do tom que usa e sua gesticulação explicativa sugerem uma espécie de diálogo em voz alta de cunho pedagógico. Ela está explicando *tudo para o mundo inteiro*. Ela está revelando, “utilizando-se” da filmagem para ter maior audiência para o que tem para dizer.

Ao vê-la sendo lavada, ocorreu-nos também a evocação de um rito do batismo. Como em um rito de passagem, equipe de filmagem, Estamira e nós, seremos iniciados.

Molhada, Estamira se prepara para o processo de conhecimento que se inicia: Marcos Prado e sua equipe apresentaram a ela um método de conhecimento novo, mediado por instrumentos até então desconhecidos: câmeras, gravadores.

Estamira continua a falar, olhando para a câmera. Está sorridente e jovial com seus cabelos molhados, tendo ao fundo o céu de intenso azul no qual urubus sobrevoam.

A câmera continua a percorrer o entorno: uma cadeia de montanhas no horizonte, um reservatório de água tendo em uma das margens construções e na outra, uma faixa de vegetação baixa que ladeia uma das estradas de terra do aterro.

Ela segue falando:- “Sangue, formato homem par. Eles não conseguiram, a bronca deles é essa, do trocadilo”. Muda o tom de voz, fica mais raivosa, e finaliza olhando para a câmera com o dedo hirto: -“do trocadilo”.

Plano detalhe: sua mão massageando a barriga em círculos. Em *off.*, diz olhando para a frente:-“Do trocadilo, hipócrita, safado”. Passagem para um primeiro plano, o rosto de Estamira está alterado, tomado pela raiva. Ela continua:- “Canalha, indigno, incompetente”. Olha para a câmera e pergunta: “Sabe o que é que ele fez?”.

Enumerando com o auxílio dos dedos, em tom professoral continua a falar, ora olhando para a câmera, ora um pouco mais à frente:- “Mentiu pros homens, soduziu os homens, cegou os homens, soduziu os homens, incentivou os homens pra depois jogar eles no abismo... êta... foi isso que ele fez, entendeu, por isso eu tou na carne, quer saber por quê?”

Ela continua - “Pra desmascarar ele com a quadrilha todinha”. Reaparece o dedo hirto enquanto ela diz, energicamente: - “E derrubo, e derrubo”.

Olha para a câmera: - “Quer me desafiar, hem?”

Esfregando a mão no rosto, em um movimento intenso que parece indicar uma espécie de indignação calma, continua a falar:- “É ruim, é. Ele é tão poderoso ao contrário, que eu, até depois da carne velhinha desse jeito, (abraça a si mesma para dar ênfase ao que diz) feia desse jeito, boba desse jeito, ele quer mais, aí, aí, é mole?”.

Contrariada pelo conteúdo que está revelando, olha para frente, absorta, enquanto indaga:- “Cê é bobo, rapaz!”

Estamira passa de um estado de calma, quando sorri pra a câmera confortavelmente instalada no ambiente do Aterro, para um estado raivoso, ao contar sobre um de seus perseguidores, o trocadilo. Essas mudanças de humor repentinas são um dos traços da mulher.

É interessante notar que o trocadilo¹³⁴ recebe a acusação de ser hipócrita, safado, sedutor, incompetente, indigno, de cegar os homens e de incentivá-los até a perdição. Ela escapou, mas ele não se cansa de tentar capturá-la.

Quando olha para frente e indaga:- “Quer me desafiar? É ruim, é... Cê é bobo, rapaz!”, não sabemos ao certo a quem se dirige sua fala, é um enunciado ambíguo em relação ao seu destinatário. Essa ambigüidade cria um cisco no olho, um atrito, de repente é posto em cena aquele(s) que optaram por ficar invisíveis e inaudíveis. Outra surpresa é que, a adesão ao presente feita pela opção de observação, por conta de interferências como esta, coloca em cheque inclusive a questão temporal, pois evidencia que estamos em tempo e espaço diferentes, espectador e equipe de filmagem. Descolados da adesão naturalista ao que se inscreve na tela, percebemos que algo ocorre e que nos é desconhecido.

Continuando com o que Estamira diz, ela começa a revelar parte de sua missão, que é a de resistir, desmascarar e derrubar essa força maligna. O trocadilo tem uma quadrilha, não age sozinho. E ela continua encarnada enquanto tiver essa missão.

O corpo que vimos há pouco, de modo tão vívido, tão enraizado na terra, parece indicar um gesto de resistência e de permanência, explicitado nas filmagens recorrentes que vemos ao longo do documentário. É enfatizada a naturalidade com a qual se movimenta em meio aos destroços, ao barro, sob sol intenso, ventanias, tempestade, acompanhada por moscas ruidosas que parecem não importuná-la.

Ao fundo, uma espécie de valsa inicia, dando seqüência a uma sucessão de cenas de paisagem com a locução de Estamira em *off*. As cenas de paisagens acompanham o entardecer até a noite total.

Na primeira cena, vê-se o pôr do sol, a tela é recoberta do vermelho sanguíneo do sol fulgurante ao fundo. A voz em *off* de Estamira, como se ela mesma estivesse descrevendo o que vê, com a voz modulada e pausada, embalada ao fundo por essa espécie de valsa: - “Olha lá, paisagem: o morro, a serra, as montanhas”.

¹³⁴ A sedução é vivida como fatal para essa mulher. No curso do filme vamos conhecendo um pouco sobre sua história, sua desilusão com os homens. E saberemos também que essa mulher, que sempre foi crente, um dia, depois de seguidas violências sexuais, perde a fé. Mas ela não foi cegada nem tampouco atirada ao abismo. Ela continua aqui, encarnada, tentando “ensinar a mostrar” a verdade, mesmo sabendo que não tem mais inocente nesse mundo.

O que vemos parece uma tentativa do diretor de se infiltrar no interior de Estamira e ver o mundo através de seus olhos.

A câmera, que já havia adotado parcialmente essa tendência, agora parece querer penetrar o interior de Estamira, no que infere desta. Ou seja, o que veremos é fruto dessa inferência, que funciona nos moldes de uma filmagem que parece funcionar como um plano subjetivo.¹³⁵

Por esse artifício da montagem, a mulher narra o que vê, enquanto nós, conduzidos por sua voz e pela música de fundo, acompanhamos seu olhar, sendo assim, induzidos à contemplação.

A montagem busca estabelecer a cumplicidade entre nós e a mulher. Como se, pela fatura dessa montagem, o âmago da mulher tivesse transbordado, e esse transbordo tivesse tal magnitude a ponto de imprimir na película fílmica seu intenso sentimento de comunhão com o mundo. As coisas do mundo e o sentimento de Estamira seriam assim, amalgamados e vertidos para nós.

As próximas imagens parecem ter recebido um tratamento com filtro azulado que tingem a montanha de lixo sob a qual se avista, num plano abaixo, próximo à estradinha que está posicionada na frente da mulher, uma fogueira. O tom azulado confere às imagens uma textura feérica dotada de estranha beleza.¹³⁶

Nessa estrada vemos passar um caminhão, seguido por uma rajada de vento carregando lixo e, um pouco depois, um cão passa. Ouvimos a voz da mulher em *off*: - “Paisagem e Estamira”.

Primeiríssimo plano das labaredas produzidas pela combustão do gás metano emitido por um duto. As imagens são filmadas através dessas labaredas resultando em uma visão distorcida acentuada pela escuridão da noite. Imagens quase intangíveis, a filmagem tenta registrar as chamas que saem de um poste; as luzes distantes, perfiladas, que sinalizam moradias; o movimento de um caminhão que faz manobras pelo aterro. Vemos sua silhueta e seus faróis, tudo distorcido pelas labaredas.

¹³⁵ Plano subjetivo: a mobilidade da câmera e o caráter centrado do que mostra fizeram com que fosse comparada com um olho no exercício do olhar. Por ser o enquadramento, além disso, o vestígio de uma escolha naquilo que é mostrado, procedendo de uma intencionalidade, a analogia entre quadro e olhar foi com frequência prolongada pela assimilação de um plano a uma visão subjetiva (no sentido neutro: relacionada com um sujeito). (AUMONT, 2006)

¹³⁶ A alcunha “cosmética da fome” resultou em grande celeuma quando foi utilizada por Ivana Bentes para discutir o filme *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles. Menciono a alcunha para simplesmente dizer que não a desconheço, e que acho muito bem colocada em muitas análises, mas não aqui.

Em *off* a voz de Estamira continua sua litania: - “Estamira, Estamar, Estasserra, Estamira está em tudo o que é canto, em tudo o que é lado, em todo lugar”.

Com o fogo, faróis e luzes despontando na escuridão, ela continua em *off*: - “Até meu sentimento mesmo veio, todo mundo vê Estamira”.

Ponto de inflexão da cena: enquanto a câmera segue a luminosidade do fogo e das luzes através da profunda escuridão, o som da música se eleva, aumentando a intensidade dramática. A fatura poética do material filmado, trabalhado pela montagem, alcança um poderoso resultado de indução emocional no espectador.

É como se, no momento em que Estamira fala de seu sentimento, parece que de fato estamos próximos do dela, exatamente por estarmos sentindo o nosso.

Ver e sentir mais uma vez se aproximam nesse documentário. Claramente há uma intenção de emocionar. Como se o racional fosse o nítido e o sentimento, algo com contornos pouco claros, imprecisos, nesse caso, associado às luzes, ao fogo, as imagens distorcidas vistos ao fim dessa seqüência.

Essa seqüência tem a fatura da câmera subjetiva reforçada pelo solilóquio que ouvimos em *off*. O conteúdo poético é potencializado pela voz de Estamira embargada de emoção; pelo fundo musical, e por uma opção de registro fotográfico, inclusive pelo próprio momento da tomada, que ocorre em um dos momentos mais sugestivos do dia, o do crepúsculo, onde o dia se metamorfoseia em noite, a luz em escuridão.

A vermelhidão do sol se pondo tinge todas as superfícies de um tom áureo e os contornos começam a se apaziguar. Hora em que a severidade da consciência relaxa a guarda, em que a escuridão começa a tornar os contornos imprecisos.

No Aterro, o anoitecer não é a momento do descanso, pois, nesse local, o trabalho é contínuo, a humanidade não para de produzir lixo. No entanto, o trabalho é feito em turnos, sendo que no fim dessa seqüência vemos Estamira descansar ao lado de seus amigos.

Plano de conjunto, noite. A câmera acompanha Pinguelo¹³⁷ brincando e acariciando seus cães, e, atrás dele, a estrada de terra, margeada pela superfície

¹³⁷ Pinguelo ou Pingueleiro, ele recebe ambas denominações.

aquosa de um reservatório que se situa próximo ao aterro. Essa superfície de água reflete as luzes do perfil luminoso das residências ao fundo do aterro.

A música segue num tom mais comedido. Temos agora uma cena “doméstica”, na qual vemos Estamira de costas, reclinada numa poltrona improvisada, sugerindo que passe desse modo certas noites no Aterro. Estamira, absorta, parece olhar para frente.

As sombras intensas produzem um resultado óptico interessante, uma espécie de teatro de luz e sombras. A luminosidade (artificial) é tênue, o sombreamento sugestivo, como se o doméstico e o fantástico se alternassem sem conflito. Essa manobra condiz com o que Estamira segue contando em *off* sobre o período em que começou a revelar e a cobrar a verdade.

Em *off*:- “Felizmente, nesse período em que eu comecei a revelar e a cobrar, finalmente, sabe o que é que aconteceu?”

Câmera volta a se posicionar atrás de Estamira, que, em primeiro plano, recosta o rosto em uma das mãos. O plano detalhe reforça a atitude reflexiva, meditativa de Estamira. Ela está fortemente absorta. Essa seqüência está terminando, reforçando a imagem construída em seu curso, a de uma mulher com uma missão, guiada por suas próprias formulações.

Em *off*, a voz da mulher continua:- “Felizmente tá quase todo mundo alerta”. “Erra só quem quer”.

Plano médio de Estamira sentada em sua “poltrona”. Ela tosse, massageando e pressionando sua barriga, gesto esse que se repetirá ao longo do documentário e que expressa indisposição, inquietação, mal-estar. Ouvimos o som de um caminhão passando, acompanhamos o olhar de Estamira seguindo seu trajeto e o sombreamento do veículo refletido no corpo da mulher.

Engenhosamente, por conta da opção tomada pela montagem, é nessa seqüência que Estamira nos revela quem é, qual é a sua missão e nos mostra o local no qual escolheu revelar, além de nos “convidar” a ver e sentir com ela.

Conta que permanece encarnada, apesar de velha, feia e boba, pois tem que combater a mentira, o trocadilo, o esperto ao contrário. Como as imagens que vemos parecem surgir do olhar de Estamira, uma cumplicidade entre nós e a mulher vai sendo “construída” uma vez que, lançados frente os mesmos objetos que o seu olhar percorre, sua voz (em *off*) nos convida a ver como vê e a sentir como sente.

Sob essa urdidura entre imagem e texto, outra camada é justaposta, um fundo musical à serviço de uma resultante dotada de forte intensidade dramática.

Essa seqüência tem outra particularidade: acompanha Estamira por todo um dia, começa de dia e termina de noite.¹³⁸

O local onde está é o Aterro, seu local de trabalho, sua moradia eventual, mas é também o mundo, o universo, pois suas reflexões não têm fronteiras.

Desprovido de paredes ou de tetos limitadores, o território noturno de Estamira e de seus amigos é uma apropriação humana de um confin inóspito. Uma paragem de fim de mundo, que por conta das atividades de um grupo de pessoas, torna-se um lugar de vida possível.

2.2.4. Restos e descuido

A cena que segue a seqüência descrita acima é sucedida por outra longa seqüência - oito minutos e vinte e três segundos-, em PB.

Segue a tendência do convite à reflexão lançado na seqüência anterior, ao articular um embate entre imagens, os sons acidentais, fundo musical e o que é narrado, em *off*, por Estamira, numa voz com entonação grave, calma e pausada.

A maior parte da filmagem nessa seqüência é feita à distância, alternando o plano geral com o médio.

Notamos que não há, em toda sua duração, qualquer voz em cena, só os ruídos fazem parte da trilha incidental.

Não ouvimos Estamira em cena, não há nenhum close de seu rosto, só o de seu amigo, Sr Francisco.

É como se a câmera estivesse pairando no ar, registrando esse mundo à distância, do qual se aproximasse de vez em quando, para destacar ou tentar emitir um comentário visual, na forma de enquadramentos. Depreende-se daí que seja um mundo alheio a quem o registra.

Em plano médio, vemos os caminhões descarregarem lixo enquanto a massa humana, assim como Estamira e o Sr Francisco, se engalfinhando para coletar algo que tenha algum valor.

¹³⁸ No teatro clássico a ação dramática se passa no curso de um dia, num mesmo espaço físico, tendo um só núcleo dramático. Essa seqüência cumpre esses preceitos, mais uma possibilidade para se aprofundar a análise desse documentário.

Em plano geral, vê-se o aterro, os montes de lixo, a massa humana, os urubus e as garças, o céu.

Nessa seqüência, descrita de modo mais sucinto, escutaremos em *off* Estamira dizer:- “Isso aqui é depósito de restos, às vezes é só resto, mas às vezes tem também descuido. Resto e descuido”.

Vemos Estamira catando lixo com um enorme saco nas costas.

Ela continua:- “Quem revelou o homem como único condicional ensinou ele a conservar as coisas. Conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais, o quanto pode. Você tem uma camisa, você tá vestido, você tá suado, você não vai tirar a camisa e jogar fora, você não pode fazer isso. Economizar as coisas é maravilhoso, porque quem economiza tem.”.

Plongée, que segue um raio de sol até o rosto do Sr Francisco. Por conta da refração da luz nas lentes da câmera, a filmagem adquire uma certa dimensão feérica. É como se um raio de sol atingisse o homem. Em close, avistamos seu rosto, e, em plano médio, a câmera prossegue, como que escrutinando esse homem que parece ter sido forjado em magma, barro e sol, hirto e digno em sua camisa branca contrastando com o negror de sua pele.

Segue então Pinguelo e seus cachorros, quase um tipo pasoliniano¹³⁹. Ambas imagens são acompanhadas pela voz de Estamira, em *off*, dizendo:- “Não ensinou a trair, humilhar, a tirar, ensinou a ajudar. Miséria não, regras sim”.

Câmera em *contra-plongée*, passa para o céu, e vôo de urubus.

Em *off*:-“Miséria, não, regras, sim. Quem economiza tem”

Off:- “Então as pessoas têm que prestar atenção no que elas usam, no que elas têm, no que jogam fora, porque ficar sem é muito duro”. Estamira está sentada, despeja água, ouve-se bem nitidamente o barulho dela.

As latas indicam que está preparando comida numa pequena clareira de terra batida na qual uma lata apóia uma panela.

Em *off* “-O trocadilo faz de tal maneira que quanto menos as pessoas têm, mais elas menosprezam, mais elas jogam fora. (nesse momento a câmera se concentra no movimento intenso de urubus sobrevoando o aterro, disputando o lixo com os homens)

¹³⁹ Pensamos na cena de *Urubus e passarinhos*, em Totó caminhando ao lado de seu jovem companheiro.

Em *off*: “-Eu, Estamira, sou a visão de cada um, ninguém pode viver sem Estamira, eu me sinto orgulho e tristeza por isso. Porque eles, os astros negativos, ofensivos, sujam o espaço de todos, sujam tudo”. Vêm-se, alternadamente, Estamira no aterro e os urubus no céu, em revoada.

Trator remove uma montanha de lixo para um local mais baixo.

Passa para o plano geral no aterro, enquanto Estamira diz em *off*: - “A criação é abstrata, a água é abstrata, o fogo é abstrato, Estamira é abstrata”.

Em cena, tratores, pessoas, lixo sendo despejado, o corpo de um cavalo morto, muito inchado (teria morrido afogado?), sendo içado e atirado numa montanha de lixo. Novamente vêm-se, em plano geral, o aterro, um caminhão atirando lixo, os coletores.

Em *off*’- “-Visivelmente, naturalmente, se eu me desencarnar, eu tenho a impressão que eu serei muito feliz, e que também vou poder ajudar alguém. Porque o que mais adoro é ajudar, um bichinho, uma pessoa”. Estamira passa pelo Sr Francisco, sentando sob um montinho de lixo.

Em *off*’:-“Tem vinte anos que eu trabalho aqui, eu adoro trabalhar aqui, eu adoro trabalhar”.

No céu, a câmera se detém no sobrevôo dos urubus, enquanto uma tempestade vai se formando. A voz de Estamira em *off*:-“Visivelmente, materialmente, quando eu me desencarnar, acho que vou ser muito feliz, eu vou poder ajudar alguém”.

A tempestade é acompanhada por forte ventania, que revolve o lixo e o faz voar. Os trovões parecem fazer parte da música, há uma sincronia entre a música e os ruídos que constituem a trilha sonora acidental.

Muitas dessas cenas do aterro já parecem ter sido desbravadas em nossas retinas por Sebastião Salgado, de modo que é impossível deixar de pensar nos numerosos ensaios do fotógrafo em relação às crudelíssimas atividades nas quais os humanos desenvolvem para sobreviver.

Em plano médio vemos Estamira iniciando uma gesticulação que se repete ao longo do documentário, seja quando está com raiva ou quando “dialoga” com as forças da natureza. Ela enrijece os braços levantados perpendicularmente na altura do busto e começa a movê-los. O embate é entre a mulher e a ventania que antecede a tempestade.

A câmera vai destacando cada vez mais o céu, a revoada dos urubus, das garças e do lixo.

Em *off*, Estamira continua a falar, enquanto o céu vai escurecendo, raios, urubus, até ficar preto, e com o sol ao meio:- “Tem o eterno, tem o infinito, tem o além, tem o além dos além, vocês não viram, cientista nenhum ainda viu”.

Em cena, um *contra-plongée*, parte do chão, coberto por restos de lixo e pedaços de madeira carbonizada, segue por um tronco de árvore seco, no qual um urubu está pousado. Ele se move, colocando-se a postos, como que tendo avistado algo de interesse.

A seguir, por meio de uma filmagem trêmula, indicando a aproximação da equipe com a câmera na mão, vê-se um grupo de curiosos olhando um corpo de mulher jovem, morta, no chão, seios e barriga de fora, de shortinhos e pernas abertas. Sob essa cena, vista rapidamente, é justaposta a voz de Estamira dizendo: “- Sabe de uma coisa, o homem quando fica visível, depois que nasce, depois que desencarna”...

Câmera alterna filmagem de urubus, no céu, com planos com a jovem morta, filmados em plano geral.

O corpo morto continua cercado por curiosos, dentre os quais vemos uma mulher que pega um pedaço de saco de lixo com o qual recobre o corpo da jovem. A narração continua: -“A carne derrete, fica só os ossos, os raios, os cabelos, as unhas, e aí ele fica formato homem transparente, igual que era, só que formato transparente”.

Numerosos urubus no céu, como quando se aglomeram por conta da morte de um bicho. Um curioso levanta o plástico, e o retorna, novamente, sob o corpo da moça. Voz de Estamira: - “Meu pai, minha mãe, meus amigos, tá tudo perto de mim no formato homem transparente e ficam todos perto”.

Câmera passa para o aterro, os urubus. Mais uma vez aparece o corpo, agora, largado sozinho, enquanto ao fundo, a massa humana está ocupada com nova remessa de lixo sendo lançada no aterro. Nessa última aparição do corpo coberto pelo plástico, ouvimos Estamira dizer: - “olha só, eu vejo, ó, to vendo!” enquanto a câmera flagra um grupo de urubus destroçando algo morto.

A seqüência termina com sua voz em tom sereno, dizendo:- A gente fica formato homem transparente, e vai, vai, como se fosse pássaro, voando, voando. (câmera mostra um urubu voando). Quando tou na minha casa fica tudo ali. ""

2.2.5. A Estamira de Fernão Ramos e a nossa

Vamos comentar algumas críticas que Fernão Ramos dirige ao documentário *Estamira*, em seu mais recente livro, no capítulo intitulado “O horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo”¹⁴⁰.

Salientamos que é um autor cuja leitura recomendamos, e que trás pertinentes reflexões sobre o documentário. Todos os itálicos referem-se a citações textuais retiradas desse capítulo.

Nesse poderoso ensaio, o autor traça um panorama do retrato do *popular* no documentário brasileiro, concentrando-se na produção entre 1990/2000, década, marcada pela retomada do projeto democrático, na qual, paradoxalmente, deixa-se de lado um olhar de interesse pela cultura popular, de valorização, um olhar mais lírico, mais amplo, e passa-se, gradativamente, a um foco que vai se especializando em expor, tanto a miséria física quanto o endurecimento desse popular, cada vez mais forjado em ferro, armado, letal.

Mostra de que maneira os corpos do *outro-de-classe*, dos populares, são expostos sem cerimônias frente às câmeras, distintamente do que ocorre com os mortos de mesma classe social dos que filmam, ou de sua audiência.

O popular é geralmente o *outro-de-classe* tanto do realizador, quanto, possivelmente, de sua platéia.

Denomina *estética do miserabilismo*, a tendência em se colocar o foco e seguir escancarando uma imagem de miséria e imagens chocantes que acabam por produzir horror.

Essa concepção estética, em seu colorido cada vez mais sombrio e seu tom exasperado, acaba produzindo uma forma de catarse na qual, culpa, horror e choque acabam justificando o recuo em relação a esse outro, sem possibilidade de interlocução.

Concordamos com inúmeras considerações que faz ao longo do ensaio, mas nos surpreendemos nos momentos em que fala de *Estamira*: é como se

¹⁴⁰ RAMOS, Fernão Pessoa. “O horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo” (pp. 205- 247) em *Mas, afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

tivéssemos visto filmes distintos, por conta do que chamaremos de pré-conceitos implicados em – ambas - análises.

A nosso ver, tal atitude se deve ao fato que, Fernão Ramos tenha encontrado a possibilidade de estabelecer um poderoso contraponto, pela proximidade temática, entre dois trabalhos, que para ele caracterizariam *um pouco a evolução do Brasil e do documentário brasileiro entre 1992 e 2005*. Trata-se de Boca de lixo, documentário de 1992 de Eduardo Coutinho e Estamira. Ambos os filmes se passam em um aterro, daí a oportunidade de se estabelecer a comparação entre filmes distando uma década um do outro.

Para Fernão Ramos, nessa passagem, o tom adotado pelos trabalhos muda, enquanto o fosso entre pobres e ricos aumenta. A representação do popular vai abandonando caracterizações anteriores e passando a se concentrar na representação de um sobrevivente a um meio adverso. Não há mais espaço para se falar sobre a cultura do popular, suas práticas, suas dotações artísticas, como em outros tempos. O tom que o popular¹⁴¹ adota, nessa passagem de tempo, é exasperante e urgente em sua ânsia de trazer à tona a ferida aberta, indicativa da situação de violência conflagrada no país.

O contraponto desses dois filmes serve então para exemplificar a passagem de um tom mais lírico, para outro dotado de um *naturalismo cruel*, entendido como expressão estética que faz opção para a exposição de aspectos do real sob a égide do grotesco, do cruel, do violento, adotando um tom exasperado e opressivo.

Eduardo Coutinho e Marcos Prado, para o autor, teriam entrado na esfera da representação da *imagética do miserabilismo*, mas enquanto revela os méritos do primeiro ao fazê-lo, acusa o outro de ter mão pesada, de narcisismo autoral, de embelezamento da miséria.

Faremos nossos comentários aos contrapontos feitos pelo autor.

Segundo Fernão Ramos, o documentário de Coutinho *não chafurda na representação do abjeto e vira o norte para a descoberta de personagens delicados, para as personalidades singulares e complexas que emergem no meio adverso*.

¹⁴¹ Fernão Ramos vai tratar também da representação do *popular criminalizado* nesse artigo, que, apesar de não será tratada aqui, nos parece de grande pertinência e acuidade.

Não conseguimos localizar o que o autor chama de *charfudar no abjeto*, a não ser o plano que comentaremos mais ao fim, de urubus devorando uma carniça.

Com relação à atribuição de qualidades como delicadeza, singularidade, e complexidade às *personalidades* retratadas por Coutinho, por tudo que escrevemos, são qualidades que facilmente atribuiríamos a Estamira. E diversas outras, ressaltando assim sua complexidade, ou até, por que não, o mérito da direção em não “tipificar” nem reduzir Estamira a um estudo de caso.

Estamira para Fernão Ramos, não é um *personagem delicado, singular e complexo*, mas alguém que *grita muito e postula sobre tudo na limpidez lógica do discurso psicótico*.

Coutinho, seguindo seu estilo, achou uma poesia leve e acidental no lixo, emergindo sem muito esforço, enquanto Prado estetiza o lixo e, com a mão pesada, tenta realçar beleza e genialidade em seu personagem.

Enquanto Coutinho *passa sem pudor pelo asqueroso*, pois o que busca é *contextualizar o que lhe interessa*, ou seja, *meandros de personalidades, histórias de vida que a toada de voz de Coutinho, com jeito, vai extraíndo e conformando*. Marcos Prado, *através de enquadramentos, da foto rebuscada, e pela ação do sujeito-da-camêra exibicionista*,

Enquanto em Coutinho, *a riqueza das personagens que emergem do embate é surpreendente, marcando a crença (de Coutinho) na riqueza da natureza humana mesmo em condições adversas*; Marcos Prado *estimula a encenação exibicionista de Estamira*.

Enquanto *Boca do lixo mostra um momento de confluência e a força da singularidade autoral do cineasta*, em Estamira *está a sensação de que existe uma autoria que considera a si mesma consagrada para extrair o sublime do disforme*. (grifos nossos).

Como contrapor uma trajetória como a de Eduardo Coutinho, longa, consistente, rica em experimentação, trajetória que se percorre – e dialoga – com momentos históricos tão agônicos do país, com esse primeiro trabalho de direção de um - até então - fotógrafo?

Como afirmar em Marcos Prado essa *autoria que considera a si mesmo consagrada a extrair o sublime do disforme*?

E, o que é disforme? O aterro? Estamira?

Como atribuir o que quer que seja a outrem? De onde depreender tanta coisa?

Nesse momento, Fernão Ramos parece abandonar - muito brevemente -, o exercício crítico e partir para uma subjetivação, calcada em sensações. Podemos considerar que, o fato de ter uma vasta experiência no âmbito dos documentários, comprovada pelos inúmeros escritos, aulas, palestras, o autorize a fazer tal julgamento a partir de um só trabalho.

Por outro lado, podemos conjecturar que tal avaliação, que nos parece prematura, seja decorrente de outros fatores.

Fatores objetivos, como a oportunidade de se utilizar um trabalho para fazer dele um "caso exemplar". Nesse caso, para estabelecer um contraponto.

E, fatores subjetivos, verificados pela quantidade de alusões que faz ao filme de Marcos Prado. Desse modo, acreditamos que o pesquisador não tenha gostado da personagem, fato bastante compreensível, nem tampouco da estética do filme, fato também aceitável.

O que dizer, de modo geral, sobre os comentários que Fernão Ramos faz sobre o filme de Marcos Prado?

Para nós, não é possível nem achar que Estamira grite muito, nem que não seja delicada, ou singular, nem que não tenha inúmeros méritos pelo que conseguiu construir em um percurso em *condições tão adversas!*

Com relação aos termos que usou para descrever Estamira, a nosso ver, o pesquisador, teórico e crítico, utiliza os mesmos termos que foram desferidos pela tal da psiquiatria tradicional, como podemos ver no filme de Leon Hirszman, no trabalho de Miriam Chinaiderman dedicado a Janaína, ou nos próprios prontuários lidos por Estamira.

Ressaltamos que, termos como lógica do discurso psicótico, pretensa genialidade da mulher, personalidade exibicionista, sob uma aparência descritiva, tem uma ação fortemente desqualificadores e tendem a ajudar muito pouco pessoas como Estamira.

Por exemplo, dizer que alguém é exibicionista é como dizer que demanda muita atenção, mas e daí? Como, quando, com que finalidade tal exibicionismo aparece? O que fazemos com tais qualificações? Poderíamos afirmar que Estamira seja alguém que goste de aparecer, e que Marcos Prado tenha "alimentado" essa demanda?

Poderíamos dizer que a mulher grita muito e postula sobre tudo?

Ou só dizemos tais coisas quando consideramos alguém desinteressante, desagradável, alguém que ocupa o lugar de personalidades mais interessantes, ricas e delicadas?

E o que dizer de um diretor que deixa em foco tal criatura?

Não seria ela - a direção -, que deveria ser acusada de criar tais distorções, de escolher mal seus *personagens*, de não saber conduzir suas falas, de deixar tais desacertos "roubarem a cena"?

Estamos dando vazão a uma tentativa de entender o que Fernão Ramos viu em Estamira que não vimos. Sem represálias, por certo, pois o que escreve tem muito valor.

Acreditamos também que a cena dos urubus destroçando a carne morta tenha incomodado o escritor. Quanto a nós, vimos a cena inserida em um contexto na qual faz sentido. .

Seria uma cena dispensável? Possivelmente sim! Mudaria o sentido da seqüência? Acreditamos que não. Mas ela incomodou sobremaneira Fernão Ramos, que diz:

A estética do miserabilismo tem agora um contorno ausente em *Boca do lixo*: é feita para chocar, como mostra o plano demorado de um cadáver humano, deixado em meio às montanhas de lixo, sendo devorado por urubus. (RAMOS, 2008, pp.222-223)

Na realidade, o corpo morto de uma jovem parcialmente desnuda é visto em cinco rápidas aparições, ao longo da seqüência descrita acima. Todas as cinco aparições, fruto de uma filmagem com câmera na mão, são indexadas pela voz de Estamira, falando sobre a morte, o desencarnar, de modo muito particular: sem medo, sem susto, em contigüidade com a vida, pois os mortos ficam em formato transparente perto de nós.

Já descrevemos as cinco aparições: o corpo da jovem sendo avistado por um grupo de curiosos, depois sendo recoberto por uma mulher com um plástico negro, a seguir é visto quando um curioso levanta a cobertura, depois filmado com a cobertura plástica, e finalmente, visto largado só, pois a multidão está ocupada com nova remessa de lixo.

Ou seja, não há um único plano, mas cinco breves aparições - em plano de conjunto - vistas em montagem paralela com as filmagens de urubus no céu. Essas filmagens são recobertas pela fala de Estamira, fora da cena, refletindo sobre a morte, sobre a presença dos mortos na vida, sobre a transubstanciação dos mortos em pássaros.

Não é possível afirmar que seja o corpo da moça que esteja sendo devorado por urubus. Notamos, no entanto, que a maneira como essa seqüência é montada, dá abertura para que esse comentário seja feito como o pesquisador de fato o faz.

Observamos a coincidência do fato do corpo da jovem ter sido recoberto – parcialmente - por um plástico negro, e que, na seqüência em que se vêem os urubus devorando uma carniça, esse mesmo material aparece sob ela.

Ressaltamos, no entanto, que esses pedaços de plástico são onipresentes em todas as seqüências no aterro, pois são os invólucros reforçados usados na maior parte das lixeiras urbanas. Por conta da filmagem em PB, dos cortes rápidos e da montagem, essa impressão é possível.

Mas o que dizer do fato que, nessa mesma seqüência, vimos um pouco antes, tanto os urubus ao lado dos restos deixados por Estamira em sua “cozinha” quanto o corpo de cavalo ser atirado ao aterro.

Não podemos afirmar se são restos animais ou restos humanos, pois a cena comporta certa ambigüidade, mas está inserida numa longa seqüência, em que Estamira fala de restos e desperdício, e, sobretudo da morte, no que acontece com as pessoas quando morrem, e como pensa a própria morte.

Não conseguimos ver intenção de choque quando a morte busca ser entendida, tratada, compreendida, aproximada da vida com o que é feito em toda essa seqüência.

Notamos que, nessa seqüência, de modo mais reiterativo do que em outras, aparecem os urubus: pousados no lixo, sobrevoando o aterro, ocupando todo o céu, parecendo avistar uma presa no topo de uma árvore seca, aglomerando-se como quando tem algo morto por perto.

Imaginado que fosse o caso, de que a moça estivesse sendo devorada por urubus, indagamos se não parece ao pesquisador grave afirmar, sem maiores investigações, que a equipe de filmagem possa ter permanecido impassível vendo

um corpo humano ser devorado! Não pudemos investigar tal ocorrência, mas pretendemos fazê-lo.

Fernão Ramos finaliza a abordagem desse documentário fazendo uso, inclusive, do tão falado *travelling* de Pontecorvo. Segundo ele, *sobra, em Estamira (...) o travelling a mais, aquele que estetiza no vazio e escorrega sem querer, justamente onde o procedimento maneirista não cabe, onde ele eticamente não pode caber.*

O contraponto parece afirmar o aspecto do “bom exemplo”, do “achado oportuno” que parece preponderar a uma abordagem mais detalhada desse documentário. Fernão Ramos exerce assim o peso de sua mão, calcando nas tintas de sua pena, em prol de seu achado. Seus comentários são distantes dos nossos, pelas razões expostas acima.

Seguindo com nossos comentários, é uma seqüência bastante reiterativa, sejam as imagens vistas em cena, sejam as formulações de Estamira ao refletir sobre restos e desperdícios, sobre morte e vida, sobre economia e consumo.

A proximidade entre homens e animais, seja no aterro, seja na casa de Estamira, parece indicar a interligação entre todos os seres vivos. Essa proximidade, ou contigüidade, é observada também nas cenas que mostram Estamira e seus amigos após uma refeição. O fogareiro, as panelas empilhadas sobre a terra, as moscas sobrevoando, os urubus ao lado, não há nojo, asco, desagrado, são todos mortais, todos estão interligados. Homens e bichos: mortais, coletores e de passagem nesse mundo.

Nosso parecer é que temos aqui uma faceta do projeto “ambientalista¹⁴²” que motivou o diretor a filmar o Aterro, ao mostrar tanto a magnitude do desperdício produzido pela “sociedade de consumo”, quanto o lado dos que se apropriam desses restos e os transformam. Consumo e reciclagem, gases e combustão, morte e vida.

E, por fim, nos parece que essa justaposição de filmagens de refeição, moscas, urubus, panelas sob a terra, etc., mostra a singular apropriação que um grupo de pessoas faz de certos espaços públicos e inóspitos, verdadeiras “terra de ninguém”, ao constituir neles, lugares de convívio e paragem momentânea, nos

¹⁴² Não nos parece que essa justaposição de filmagens de refeição, moscas, urubus, panelas sob a terra, etc. seja posta em cena para denunciar condições indignas de vida, na forma de um discurso político tradicional.

quais uma refeição partilhada em uma proto-cozinha, permitem momentos de descanso e reconstituição de forças¹⁴³.

2.6. A história de Estamira, relatada por ela mesma e por sua filha mais velha

A família de Estamira é constituída por três filhos. Hernani, o filho mais velho, é fruto de seu primeiro casamento. Seu pai se enamorou por Estamira e a retirou de um bordel em Goiás Velho, aos 17 anos. Carolina, a filha do meio, é fruto do segundo casamento da mulher.

Estamira fala do pai, do carinho que ele tinha por ela, de como toda sua sorte mudou quando levaram seu pai aos 43 anos, e disseram para ela que estava morto. Quando o pai morreu, sua mãe ficou perdida. Estamira tinha muita pena dela, por ser tão perturbada.

O avô materno passou a abusar de sua filha e dela mesma, a neta. Tinha nove anos quando pediu para ele uma sandalinha, ele disse que só daria se a menina dormisse com ele. Aos 12 anos ele levou Estamira para uma casa de prostituição, em Goiás Velho, depois de internar a própria filha.

Estamira deixa o bordel aos 17 anos para se casar com o pai de Hernani, que conheceu no local. Mas o marido era cheio de mulher e ela não agüentou e partiu, foi para Brasília, indo parar na casa de uma prima, onde conheceu um mestre-de-obras, o italiano, pai de Carolina. Esse teria judiado mito dela, traía Estamira com mulheres que levava para a casa deles.

Estamira, ao ser preterida e traída, larga o marido, abdicando de uma situação de certo conforto material, deixando tudo para trás, levando os filhos debaixo dos braços.

Começa a coletar num lixão, ficando cinco anos por lá, fato esse inaceitável para os filhos. Eles pedem para que ela deixe o local, mude de trabalho, e ela então passa a trabalhar num lugar chamado *Mar e Terra* e muitas vezes, ao sair, bebe com os companheiros. É estuprada pela primeira vez no centro de Campo Grande. Outra vez, ao retornar para casa, situada em uma rua pouco movimentada e pouco iluminada, é novamente estuprada. Ela pede para que o estuprador pare

¹⁴³ *Dizem que sou louco*, que trataremos no próximo capítulo, aborda a questão da ocupação do espaço público.

em nome de Deus, o homem desdenha, diz que não tem Deus não, e a estupra de todas as maneiras, inclusive no ânus.

Segundo Carolina, a mãe fica muito revoltada com aquilo, mas não apresenta ainda nenhum transtorno mental. A filha acredita que sabe exatamente o momento em que a mãe começa a sofrer perturbações: primeiro diz que estão preparando macumba para ela no trabalho; depois relata estar sendo perseguida pelo FBI; a seguir reclama que está sendo filmada dentro do ônibus; mas o momento determinante ocorre no dia em que estava no quintal da casa da sogra e passa a olhar fixamente para um coqueiro que balançava com o vento. Estamira diz que aquilo que estavam vendo era o real.

A filha diz que a partir desse episódio a mãe teria perdido a fé e iniciado a sofrer alucinações. Os filhos de certo modo associam a perda de fé com a perda de juízo. Para o filho o transtorno da mãe é obra do demônio.

Não fica claro quem seja o pai de Maria Rita, a filha caçula. A menina viveu com ela no lixão até que o irmão a entregou a uma mulher - Ângela Maria - que cuida dela desde então. A menina aparenta ter sérias dúvidas se deveria ficar com a mãe verdadeira ou a adotiva. Carolina diz que sua mãe se preocupa muito com a caçula pelo fato dela ainda não ter se encontrado.

Estamira divide seu tempo entre o trabalho no aterro e o descanso em seu barraco. No aterro tem um grupo de amigos, destacando-se Pinguelo e o senhor Francisco, com quem gostaria de casar.

No barraco, as filmagens acompanham momentos tranquilos de Estamira, sozinha ou ao lado das filhas, cercada por bichos, cuidando de seus afazeres; e momentos tensos, seja em função das provocações do filho e dos netos por conta do seu repúdio a Deus, seja por conta de seu próprio mal estar, que ela ora atribui à ação dos remédios ou a ação do “controle remoto”.

2.2.7. Homenagem a Leon Hirszman

Na cena 25, Carolina acompanha a mãe ao Centro de Assistência Psico-Social. É uma cena muito terna, de grande cumplicidade entre elas.

Carolina relata o quanto Estamira sofreu por ocasião da internação de sua mãe. Aparece em cena uma foto da mãe de Estamira, uma foto três por quatro, da época em que teria sido internada no Hospital de Engenho de Dentro.

Essa menção gera a introdução no documentário de fragmentos da seqüência inicial do episódio dedicado a Fernando Diniz, feita por Leon Hirszman no mesmo hospital. Através das grades, mulheres vestidas com grandes camisolões apóiam-se nelas ou encontram-se caídas no chão.

A introdução desse desolador “documento” fílmico nos remete – imaginariamente - à época da mãe de Estamira, comprovando, de modo expressivo, o sofrimento que Estamira presenciava cada vez que ia ver a mãe.

Dupla recordação: da mãe de Estamira e da importância de Leon Hirszman na memória fílmica brasileira. Ao nos remeter à época da mãe de Estamira o filme nos leva a indagar se as coisas mudaram ou se continuam tão precárias no âmbito da saúde mental¹⁴⁴.

É significativo também o fato de que, o episódio retirado de *Imagens do Inconsciente*, seja justamente aquele que é considerado por Leon Hirszman como o mais caso mais “social” da trilogia.

As imagens prestam outro duplo testemunho: os horrores de um hospital, “depósito de pobres” nas palavras de Leon Hirszman; e a ação do tempo sobre a imagem, empalidecida, mal conservada¹⁴⁵.

2.2.8. Crenças

A questão da religiosidade é um tema de inquietação e provocação recorrente por parte dos familiares de Estamira. A descrença da mãe é inaceitável, inadmissível.¹⁴⁶

Os filhos professam a fé cada qual ao seu modo, sendo Hernani, o mais radical. Freqüentador da “Igreja Adventista do Sétimo Dia”, sua crença, por ser alardeada o tempo todo, acaba deixando transparecer sua fragilidade.

¹⁴⁴ Daí a permanência do filme de Hirszman não só como referência, mas por conta do que denuncia.

¹⁴⁵ Essa colagem serve para documentar o (mau) estado de conservação em que se encontra um filme tão aclamado quanto *Imagens do Inconsciente* e nos leva a indagar sobre o estado de conservação das obras produzidas no Brasil.

¹⁴⁶ Em um país como o Brasil, a pertinência a uma comunidade religiosa se apresenta como uma das únicas salvaguardas contra o abandono do poder público e a desesperança total, tema presente em filmes como *Linha de Passe* de Walter Salles e Daniela Thomas (Brasil, 2008).

Ele é acusado pela mãe de ser um mero “copiador”, ou seja, alguém que decora o texto mais não o entende. Filho mais velho, filho varão, revela em sua opção religiosa sua própria fraqueza.

Para ele a loucura da mãe é fruto do demônio. Sua mãe estaria endemoniada, e por recusar a tutela da palavra divina (no caso, a leitura da Bíblia), ela não teria salvação! E, por conta disso, ele justifica seu afastamento e até uma despreocupação em relação à mãe, pois, não só ela escolheu o caminho errado, como insiste em permanecer nele.

Na realidade, seu afastamento parece advir da tentativa – frustrada - de tentar internar a mãe, empreitada que não deu certo.

Muitas das cenas gravadas com os filhos evidenciam como o gesto de Estamira de abandono da fé transtorna o terreno das crenças de sua família. A todos aqueles que a provocam com a questão da fé, ela os manda “enfiar Deus no cu”!

Esse “Deus enfiado no *cu*” parece indicar os inúmeros abusos sexuais sofridos por Estamira.

Segundo o relato de Carolina, sua mãe foi seguidamente violentada. Em uma das vezes, ocorreu também penetração anal, apesar de Estamira ter suplicado que seu ânus fosse poupado. A filha diz que um pouco depois desse episódio, a mãe, antes crente, passou a sofrer alucinações.

Possivelmente o conjunto de vivências traumáticas como essa, afinal já na infância ela já fora abusada pelo avô, esteja no bojo dos ataques de raiva¹⁴⁷, em que diz:- “Deus estuprador, o trocadilo é o poderoso ao contrário.”

Ou quando vocifera:- “O trocadilo enganou os homê, sodoziu os homê, ele e sua gangue de safados!”.

A falibilidade da proteção divina acaba por remeter Estamira a si mesma: o “poder real” está nela conforme afirma em diversas passagens. E o conhecimento superior passa por ela, mas ela não o guarda para si, pois tem a missão de revelar, ensinar a mostrar a verdade.

Já afirmamos ser significativo que Marcos Prado, ao montar o material resultante de quatro anos de trabalho, tenha escolhido nos apresentar Estamira como uma pessoa que tem uma missão, palavra proveniente do léxico religioso.

¹⁴⁷ Isso não é uma interpretação, isso é uma montagem que feita a partir das informações presentes no filme.

Mas, como ela mesma diz, sua missão, em primeiro lugar é ser ela mesma. (*Minha missão é, além de eu ser Estamira, é revelar a verdade...*)

Estamira não questiona a existência de Jesus Cristo, mas seu problema é com a “gangue de safados” que falam em nome de Deus.

Quando discute a educação, diz que só tem “copiador”. Acusa o filho de ser copiador, de ler e não entender o que está lendo. Ela diz:- “as pessoas apreendem é com as ocorrências, não é copiar hipocrisias nem mentiras charlatães”.

Desdenha da dependência que o Hernani demonstra ter com a bíblia, que carrega em todas as circunstâncias. Dúvida que ele possa pensar por si mesmo.

As provocações da mãe são acompanhadas por reiteradas afirmações de fé da parte da família.

Acreditamos que isso se dê inclusive por estarem frente a uma câmera: têm que “mostrar” que são diferentes da mãe, que são crentes.

E, nesse testemunho que os afirma como “crentes”, a contínua insistência em afirmar a própria fé parece estar a serviço de uma diferenciação em relação à mãe.

Além disso, a crença funcionaria também como um instrumento de defesa contra a “loucura”.

2.2.9. O trabalho no aterro

O aterro é mostrado como o local de trabalho de Estamira, de onde tira seu sustento e compartilha sua vida com seus amigos, sendo aceita tal como é.

Lá ela não é aprisionada, lá ela pode ter acessos de raiva, manter contato através do controle remoto que se aloja em sua barriga e a incomoda, falar e cantar em línguas desconhecidas. O aterro é o local de sua liberdade.

A partir de Estamira o lixo se reacomoda: ele passa a ser o entorno, um dos locais preponderante no qual a veremos. Ao eleger a mulher como foco, a discussão sobre o lixo se desloca, apesar de presente. Muitas nas filmagens do aterro parecem comportar a densidade afetiva que Estamira dirige, em suas falas, ao local.

Em alguns momentos, temos a impressão de um registro à moda de Sebastião Salgado, como nas cenas de multidões cercando caminhões despejando montanhas de lixo.

Outras filmagens são tomadas à distância, com filtro, granuladas, dando uma impressão de irrealidade, de fantasmagoria. As filmagens noturnas são distorcidas pela combustão dos gases.

Intensa coabitação de humanos e animais. Os urubus “roubam” a cena, parecem muito agradar a equipe de filmagem.

Em muitas das cenas do aterro – ilusoriamente – somos posicionados como se estivéssemos vendo da mesma forma que Estamira. No entanto, as imagens que parecem sair da cabeça da mulher são “vistas” por Marcos Prado e montadas com a voz em *over* dela.

Nesse real transfigurado, talvez possa ser possível pensar no registro de uma subjetividade compartilhada. Ou inferida.

Estamira se apresenta como uma trabalhadora que gosta do que faz¹⁴⁸. Há vinte anos freqüenta o aterro, ganhando seu dinheiro de uma maneira livre, sem patrões. Ela valoriza seu trabalho por ter propiciado seu barraco, um refúgio para descansar. Ela diz:- “eu não vivo por dinheiro, eu faço dinheiro”. “Eu que faço, não tá vendo eu fazer?”, ela pergunta enquanto coleta lixo.

No entanto, o fato de ser uma coletora de lixo é uma opção quase inaceitável para os filhos, sobretudo o varão. Para eles, o local é perigoso e motivo de preocupações constantes.

2.3. A questão da loucura. Loucura? Lucidez?

Vamos nos ater mais detidamente na questão que nos move nesse trabalho, que é a de verificar a questão da loucura posta em cena.

¹⁴⁸ Adotando um registro mais sociológico, recomendamos o curta-metragem *Estamira para todos e para ninguém* que trata mais detalhada do Aterro e seus freqüentadores. Ouvimos o relato de outros catadores de lixo e nos surpreendemos pelo o modo como valorizam o que fazem e como temem perder essa oportunidade. Temem a concorrência, o grande afluxo de novos catadores, e a possibilidade de um dia o aterro ter que ser fechado. Definem-se como trabalhadores honestos que garantem o sustento de seus familiares escapando da miséria. Freqüentado por ex-traficantes, ex-presidiários, desempregados, crianças, operários sem aposentadoria, “perturbados” mentais de todas as categorias, o aterro não é tão recompensador como antes. No passado, catava-se mais e obtinha-se maior remuneração. Hoje, o material é pior e tem mais concorrência.

Conforme já dito, o documentário foi segmentado, para fins de análise em trinta e uma cenas, sendo doze em PB e dezenove em cor.

Chegou-se a trinta e uma seqüências por conta da constatação de mudança temática, do uso ou não de cor, da mudança de local de filmagem. Ao se rever o documentário diversas vezes, percebeu-se que algumas seqüências que parecem distintas por conta da mudança cromática ou pela montagem, foi feitas no mesmo dia. Nessa análise, o que conta é como vão aparecer no curso do filme, ou seja, nas vinte e duas cenas espalhadas pelo documentário nas quais a “loucura” é posta em cena. São elas:

- Estamira refletindo sobre si mesma: loucura, perturbação, lucidez, depressão infinita: cenas 2; 4; 5; 8; 10; 12;14; 15; 16; 19; 22; 23; 25; 26; 27; 28; 29; 30 (totalizando dezoito cenas);
- Os filhos refletindo sobre a mãe: cenas 6; 9; 11; 18; 24 (totalizando quatro cenas);
- **Cena 2: (7’27”)** cor/ externa/ dia. Ao ser banhada Estamira começa a estabelecer a diferença entre ela e nós. “Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato é que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho, para o mundo inteiro. É cegar o cérebro, o gravador sanguíneo, mas o meu eles não conseguiram. Eu sou formato homem par, mãe, avó. E começa a falar, olhando volta e meia para a câmera”, e a bronca deles é essa, do trocadilo, hipócrita, safado, indigno, incompetente, canalha, mentiu pros homê, seduziu os homê, estimulou os homê pra depois atirá eles no abismo. Por isso eu to na carne, pra desmarcará ele e a quadrilha toda, e derrubo, voz com raiva, olha para a câmera, quer me desafiar? “Ele é tão poderoso ao contrário que mesmo depois de velhinha desse jeito, feinha desse jeito, ele ainda quer mais.
- **Cena 4: (4’06”)** cor / interior do barraco, Estamira com a cabeça para escondida entre as mãos, como se estivesse rezando, fala em língua incompreensível. Em *off* ouvimos: “Agora vamos” e a câmera retorna para ela, sentada, mas já com a cabeça ereta, filmagem em plano médio, e daí para close do rosto, onde permanece com poucas modificações. Nasci em sete do quatro de quarenta e um, carne e sangue formato homem par, mãe e avó, e ai sabe o que aconteceu?

Eles levaram meu pai, ele nunca mais voltou “, diz em voz emocionada.”-Aí minha mãe ficou pra cima e pra baixo comigo, coitada de minha mãe, era mais perturbada do que eu, por que eu sou perturbada e sou lúcida, eu sei distinguir a perturbação, senão eu não seria Estamira”. Tosse, enquanto diz rápido, olhando furtivamente para a câmera: “intervenção do real radar, verificar!”

Volta a olhar para a câmera: - "Ah, o controle remoto. Tem o controle remoto superior natural e tem o controle remoto artificial. O controle remoto é uma força quase igual, olha para cima, para uma lâmpada num soquete, é como força elétrica, a eletricidade. Na carne e no sangue tem os nervos. Os nervos da carne sanguínea são como os fios elétricos”.

- **Cena 5: (9’38”)** cor/ externa/ dia, Estamira no aterro reclama que não dormiu direito por conta da ação do controle remoto. Fala incompreensível, Sr Francisco ri e olha amorosamente para ela. O fim dessa seqüência é marcado por forte tempestade e a mulher aparece gesticulando para os raios e trovões.
- **Cena 6: (4’17”)** cor / interior do barraco/ dia, Estamira com seus filhos. Primeira vez que a palavra loucura é mencionada, e isso se dá pela boca dos filhos.

Nessa cena, a mulher será objeto de comentário dos filhos. A equipe se "aproveita" do momento em que Estamira se retira da sala para ir à cozinha para filmar os comentários dos filhos, nitidamente respondendo a uma pergunta da equipe. Carolina olha para a câmera e responde- "Não, não é que ela seja louca". O irmão complementa:- “é o sistema nervoso”.

A filha conta que pela vontade de seu irmão, Hernani, a mãe já estaria internada, mas ela sabe que a mãe prefere viver dois anos em liberdade a passar cinco anos em um hospital. Acrescenta que não faria nada contra mãe, mas que o irmão, por ser mais velho, é quem toma decisões na casa.

Estamira retorna e inicia uma discussão com Hernani, interrompida por Carolina, que olha para a câmera e comenta: “Se deixar isso continua até amanhã.”

- **Cena 8: (5’33”)** cor/ externa/ dia. No aterro Estamira vocifera ao se lembrar do dia em que a internaram. Ela fala uma fala incompreensível numa espécie de *walk-talk*. Olhando para a câmera inicia uma imprecisão que claramente refere-se ao pai de Carolina: “Eu te amei, eu te amei”...vai se emocionando, Sr

Francisco se afasta, introdução de uma foto PB de Estamira e seu segundo marido, como um *flash back*, ela continua: “mas eu te desprezo, não mais encostarás em mim”, e inicia a cantarolar uma canção meio italiana.

- **Cena 9: (3’36”)** PB, externa/ dia. Filmagem (plano geral) dos caminhões de lixo chegando no aterro enquanto a fala em *off* de Carolina conta sobre os dois estupros que a mãe teve, de como era crente e confiante, acreditava que tinha sido uma provação, e que os primeiros sinais que algo se passava foram a mãe reclamar que no trabalho teriam feito uma macumba para ela, e depois, que estava sendo seguida, e filmada, no ônibus. Então um dia, olhando um coqueiro na casa da sogra, teria tido que aquilo era o real.
- **Cena 10: (3’13”)** cor/ interna/ dia. Seqüência em casa na qual claramente lhe foi perguntado sobre Deus, ou a fé, e ela responde, brava, reafirmando sua posição, e levanta-se e passa a bater com uma espécie de cajado no chão pontuando sua indignação em relação a Deus e afins.
- **Cena 11: (1’27”)** PB/ externa/ dia. Hernani conta como foi que ele e seu pai fizeram para tentar internar Estamira, sem sucesso.
- **Cena 12: (3’15”)** Cor/ externa/ dia. Versão de Estamira sobre a tentativa de internação, demonstrando sua raiva pelo pai de Hernani e por seu filho também. Ação do controle remoto, sinais de dor e desconforto na região da barriga.
- **Cena 14: (3’59”)** cor/ externa/ dia. No aterro ela fala para a câmera, mão com sinais de interferência de algum aparelho no qual ela “tecla”. Ela conta que o sentimento de Estamira está longe, está em todo lugar. Ela poderia ser irmã, ou filha, ou esposa do espaço, mas não é. E comenta: “Olha lá eu descendo”, parece estar em transe, muito absorta, olha de esguelha para a câmera.
- **Cena 15: (2’18”)** PB/ externa/ dia. Seqüência em que acompanhamos sua ida ao Centro de Assistência, carregando sua requisição de retorno. *Off*: “A doutora em perguntou se eu ainda estava escutando vozes. Eu escuto os astros, eu sem

carne, invisível, escuto tudo... mas a cabeça dói, eu falei pra ela, parece que dá choque às vezes”.

Off: Fico pensando, como é que eu sou tão lúcida?

- **Cena 16: (4’16”)** cor/ interna/ dia. Conta sobre sua decepção com a médica. “Ela disse que ia me passar remédio pra raiva. Eu fiquei muito decepcionada, triste. Eu não tenho raiva dela, eu não quero mal a ela, mas ela é uma copiadora. Mostra o prontuário: “quarenta dias, veja só, presta atenção nisso, eles estão dopando com só um remédio. Não pode. O tal do diazepam. Se eu sou louca e se bebo o diazepam, fico mais louca ainda, entendeu? Como é que pode, toda vez que eu vou lá é sempre o mesmo remédio? Não pode, grita, olha de modo indignado, close de rosto, da boca dela, entendeu agora, eu não tou brincando, olha aqui” mostra uma bolsinha cheia de cartelas de remédio que ela despeja na cama, onde esta sentada. “Eu vou devolver pra ela, pra ela dar pros seviciados deles, que não sou eu. Porque quando fui operada”, levanta e abaixa a calça mostrando uma cicatriz nas costas, câmera muda o foco para cima de sua cintura, sem interromper o fluxo verbal da mulher, evitando desse modo expor seu corpo: "esses remédios são da quadrilha do dopante, pra fazer as pessoas querer Deus, o trocadilo é ela." (a doutora)
- **Cena 18: (4’33”)** cor/ interna- externa/ dia. Maria Rita vem visitar a mãe e Hernani esta presente, a relação com a filha é tranqüila, mas com Hernani inicia nova discussão sobre Deus.
- **Cena 19: (4’20”)** cor/ interna/ dia. Estamira sentada, prostrada, *off:* - sou louca, sou doida, sou lúcida...ela conta sobre o cometa comandante.
- **Cena 24: (6’20”)** cor/ interna/ entardecer. Natal de 2002, família toda no barraco da mãe, sentada ao lado do Sr Francisco. Neto provoca a avó sobre Deus, início de discussão.
- **Cena 25: (3’08”)** PB/ interna/ dia. Mãe e filha no interior de um trem. Reminiscências em *off* sobre a mãe de Estamira. Inserção do trecho retirado de

Imagens do Inconsciente de Leon Hirszman sobre o Hospital de Engenho de Dentro, para onde foi a mãe de Estamira.

Nessa seqüência fala da mãe e conta que a grande tristeza de sua vida é de não ter feito nada por ela, essa pobre mãe abusada pelo pai e internada à própria revelia. Ela diz - "O que mais eu sinto falta é da minha mãe, eu me lembro sempre da minha mãe. Um dia ela me perguntou se eu via *elas*. *Eles* é o que atentava ela, os astros negativos".

- **Cena 26: (6'22")** cor/ interna/ dia.. Estamira no Centro de Saúde, ela mostra sua carterinha e a escutamos ler seu prontuário em voz alta:- "quadro psicótico de evolução crônica, alucinações auditivas, idéias de influência, discurso misto, deverá permanecer em tratamento contínuo". Aparece o prontuário também, em meio a cena.
- **Cena 27: (1'27")** cor/ externa/ dia. Estamira sentada comenta que a vida não tem dó, reclama dos remédios, dos zumbidos na cabeça. Reclamando, diz se sentir mal por conta dos medicamentos; arrota um pouco e diz que, - "Tem coisa zoando nos meus ouvidos, eu acho que é o dopante. Tô desgovernada, nervosa, pensei em parar um ano de beber remédio, minha cabeça ferve como um copo de Sonrisal".
- **Cena 28:** PB/ interna/ dia. Seqüência em que conjectura, em cena - "bom, deficiência mental eu acho que tem quem é imprestável, né?... perturbação também, não é? Perturbação é perturbação, mas não é deficiência. Porque não pode ficar perturbado?"
Em outro momento, ela diz: "Sou louca, sou lúcida, sou perturbada", e acrescenta: "E qual é o problema de ser perturbada?"
- **Cena 29: (4'44")** cor/ externa/ noite. Elocubrações e mudanças de humor. Em um dado momento nessa seqüência ela diz que sua depressão é imensa, infinita e que não tem cura.

- **Cena 30: (6'02")** PB/ externa/ dia. Ida a praia, tique na mão, conversas com o mar.

2.4. Questões

Estamira é louca?

O que sabemos sobre a loucura dessa mulher?

Em muitas das cenas em que Estamira é filmada em seu barraco, a câmera registra sua raiva endereçada a Deus, ao “dopante”, à doutora vista como “copiadora”, aos erros da medicina, ao trocadilo.

Em muitos momentos, dentro de casa, sozinha com a equipe, Estamira parece dar vazão aos seus demônios pessoais. Desconhecemos o tipo de intervenção que a equipe tinha com ela.

Nas cenas em família, vemos interações marcadas por agressões e provocações. Acreditamos que a presença da câmera tenha modulado em parte essas “performances”, mas que tais interações ocorram a despeito dela.

No Aterro, as manifestações de transtorno de Estamira são registradas em muitas filmagens, sendo que, também aí, ela passa de um estado para outro com certa facilidade. No local é filmada a peculiar gesticulação que faz nos momentos que anunciam uma tempestade: movimento dos braços, da cabeça, como um regente de orquestra.

Em muitas filmagens, mudanças de humor são registradas, Estamira passa do riso à raiva e vice-versa. Em muitas dessas ocasiões a câmera não é desligada nem a interação interrompida, a seqüência filmada deixa em cena, no curso de sua duração, a *polifonia emocional* da mulher.

Não consideramos que sua “doença” tenha sido escancarada, ou provocada, mas posta em cena, ou melhor, não retirada da cena. O resultado não é uma exposição “obscena” de sua perturbação, mas um conhecimento a mais que nos permite que nos aproximemos da mulher em suas várias facetas.

Parece que há disposição para conhecer Estamira, para estar próximo dela e de seu mundo, e nos parece que houve uma troca afetiva nessa interação.

Por exemplo, na cena 16, quando em meio a um ataque de raiva, por conta do descaso da médica, ela se levanta e abaixa a calça mostrando uma cicatriz

nas costas, a câmera, muda o foco para a parte lateral da mulher, acima de sua cintura, sem interromper o fluxo verbal da mulher. Com essa manobra – sutil -, evita-se expor o corpo da mulher sem interromper o que ela está falando: uma denúncia grave feita com muita raiva. Se tivessem cortado a filmagem, a fala de Estamira seria perdida, e não teríamos acesso a esse momento em que a equipe propiciou contenção e acolhimento à mulher. A câmera - metonímia da equipe - permaneceu com Estamira, de modo cuidadoso e respeitoso.

Não constatamos nesse documentário que Estamira esteja sendo descuidada ou abusada, mas nos parece que, nesse projeto meio híbrido, de um registro que transita entre observação e interações dissimuladas, Marcos Prado e sua equipe preferiram¹⁴⁹ não se colocar em cena, mas deixar todo o foco na mulher.

Com relação à questão da loucura, não há uma única argumentação, mas um conjunto de argumentos que seguem uma via não conclusiva.

Do mesmo modo, os comentários feitos sobre as coisas ou as pessoas, acabam se reunindo a outros comentários, e mesmo a outras “experiências”, propiciando o cotejo de percepções dissonantes. Exemplificando: em uma cena o filho conta como entende a “loucura” da mãe; em outra nós a vemos num momento de perturbação, e em outro momento, ela reflete sobre seu estado.

Essa profusão de comentários sobre algo, no caso, a perturbação mental, relativiza a contundência da “prova”, que, apesar de sua materialidade capturada pela câmera, é mais complexa do que sua simples visibilidade.

Desse modo, atendo-se a questão da doença mental, temos acesso a uma série de “provas”: os depoimentos dos filhos; as filmagens das idas ao centro de saúde; os prontuários; as cartelas de remédios; as reclamações de Estamira contra a ação dos remédios e a obtusidade dos médicos; as oscilações de Estamira capturadas pela filmagem; as indicações dela de alucinações; as gesticulações e tiques; indicando assim que algo se passa com Estamira.

No entanto, o que provam as “provas” é uma questão deixada em aberto, opção do diretor que nos remete a nosso engajamento pessoal para dar conta do que se passa na tela.

¹⁴⁹ Se decidissem se colocar em cena, seria outro documentário, não esse!

2.5. Digressão: caprichos da montagem e “invisibilidade”

O diretor algumas vezes parece não resistir a tentar “explicar” o que ocorre com Estamira. Vamos a um exemplo:

Na primeira cena na qual se vê Estamira em estado de perturbação, ela está sentada em uma poltrona em seu barraco. Essa cena, colorida, vem a seguir à seqüência descrita anteriormente, quando diz que seu pai, sua mãe, seus amigos, ficam todos perto dela em formato transparente, voando como pássaros. Tão logo essa seqüência em PB acaba, inicia uma seqüência colorida, com Estamira em sua casa.

Falando diretamente para a câmera, nitidamente respondendo a uma pergunta sobre seus pais, Estamira, em estado de perturbação, começa a falar de seus pais, da morte deles, da falta que fazem, até que o fluxo narrativo seja conturbado por conta da “ação” do “controle remoto”.

Consideramos que aqui ocorra uma demonstração de “virtuosismo” da montagem,¹⁵⁰ pois, não só temos a contigüidade temática entre as seqüências como também, se Estamira acredita que os mortos - “homem formato invisível” - freqüentem sua casa, sua perturbação poderia, em parte, advir daí?

Seria uma indicação de alucinações ou delírio¹⁵¹?

O controle remoto se relacionaria a aspectos biográficos de sua vida?

Não temos qualquer intenção de tentar fazer interpretações sobre Estamira com os elementos que dispomos, mas nos indagamos se por conta de momentos como esse, em decorrência de opções tomadas durante a montagem, o diretor não estaria tentando sugerir algumas possibilidades para nós?

No documentário Estamira aparece muitas vezes falando e olhando para a câmera, para depois afastar um pouco o olhar. Como a opção tomada é de que a equipe de filmagem não apareça, parece que estamos frente a um documentário nos moldes de registro observativo. No documentário observativo a equipe de filmagem e os objetos filmados compartilham o mesmo tempo/ espaço só que a equipe opta por não se pôr em cena. Para quem assiste a esse tipo de documentário a idéia é de

¹⁵⁰ Inclusive pela alternância entre seqüências com cor e em PB.

¹⁵¹ Fazendo uma distinção muito breve, alucinações são perturbações que ocorrem na esfera dos sentidos, enquanto o delírio na esfera do pensamento, da lógica e do raciocínio.

transparência, como se estivessem vendo o que vêm por si mesmos, ou do mesmo modo que a equipe de filmagem.

No entanto,

(...) O ato subjacente de estar presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente, como “uma mosquinha na parede”, convida ao debate sobre quanto o que vemos seria igual se a câmera não estivesse lá, ou quanto seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida. (NICHOLS, 2007, p. 153)

Os procedimentos adotados indicam que o diretor não quer aparecer, mas deixa escapar traços de sua presença. Em muitos momentos o resultado dessa intenção resulta em forte ambigüidade no ar, por conta da incerteza em relação a quem se destina uma determinada fala cujo olhar dirige-se à câmera.

Às vezes Estamira parece se dirigir diretamente para Marcos Prado, inclusive deixando escapar seu nome, fato esse que não foi escamoteado durante a montagem.

Em outros momentos Estamira parece se servir da câmera para chegar até nós, como, por exemplo, na segunda seqüência colorida, quando diz que vai explicar tudinho para todo mundo.

Seguiremos com questões presentes no capítulo “Documentary Modes of representation” do livro de Bill Nichols intitulado *Representing Reality*¹⁵². A tradução é nossa e destacamos alguns itens para tratar do documentário em questão.

O modo observativo, em sua acepção pura, prescindiria de montagem, trilha musical, comentários com a voz fora de cena, subtítulos, segundas tomadas, e mesmo entrevistas estariam fora de seu escopo. Pressupõe a não-intervenção do diretor, como se ele cedesse o controle para o que está ocorrendo frente à câmera. Forma de registro muito adotado para os estudos etnográficos, na tentativa de observar como vivem culturas distintas da própria, suspendendo crenças, julgamentos, comentários.

A ausência de comentários e a relutância no uso de imagens que sirvam como ilustração reforça a ênfase colocada na atividade dos indivíduos em situações sociais como a família, a comunidade local, o lugar de trabalho. É o que vemos em

¹⁵² Bill Nichols, “Documentary Modes of Representation” (pp. 38-44), em *Representing Reality*, USA, Indiana University Press, 1991.

muitas das filmagens no aterro, ou nas tentativas – falhas – de certas filmagens em família.

As situações ou imagens recorrentes tendem a reforçar o efeito de realidade, ancorando a facticidade no tempo e no espaço. Essas “locações” recorrentes acentuam a especificidade histórica do mundo observado e as micro-transformações que ocorrem no dia-a-dia. Em *Estamira* as locações preferenciais são o aterro e seu barraco, e as filmagens das idas e vindas entre eles.

Além disso, essas locações preferenciais acabariam adquirindo uma significação crescentemente, algo como uma geografia emocional do espaço. Talvez por conta dessa geografia emocional, Marcos Prado tenha incorrido no modo que optou por registrar o aterro, que alterna momentos opressivos com momentos feéricos.

Como os filmes observacionais se ancoram no presente, eles tendem a fazer uso de um registro que deixa o tempo correr de modo mais solto, distendido. As recorrências fortalecem a impressão de desenvolvimento narrativo e das transformações que ocorrem no tempo. Para realizar *Estamira*, Prado utilizou material obtido durante quatro anos, e conforme já dizemos, ele mistura, e camufla, as filmagens. Camufla, pois, algumas filmagens, ao passar do PB para a cor, indeterminam a tomada, como se fossem filmagens feitas em dias distintos.

Do ponto de vista do que vê o que se passa na tela, essa forma de registro pode equiparar-se à fruição que o espectador experimenta quando frente a um filme qualquer, pois os “atores sociais” são observados de longe. Acompanham-se suas ações, suas interações, identificam-se seus códigos de comportamento. Grande parte de *Estamira* adota essa proposta, e, por conta disso é como se o que estivéssemos vendo fosse o puro registro da realidade transcorrendo frente nossos olhos, sem interferência.

Nas seqüências em que *Estamira* está em sua casa, sozinha e em família, e em certas seqüências no aterro quando fala dirigindo-se para a câmera, claramente observa-se a ocorrência da direção de cena na forma de perguntas e comentários que não escutamos. Em muitas cenas em que *Estamira* está só, volta e meia escapam indícios dessa “presença-ausente”, como na cena 38, quando *Estamira* diz “agora vamos”, indicando que está pronta para ser filmada.

A opção pela invisibilidade cria desconforto em certos momentos tais como, na cena seis, quando *Estamira* vai para a cozinha e uma câmera a

acompanha, enquanto outra fica com os filhos. A “transparência” acaba conferindo um tom de “onisciência e onipresença” desagradável, principalmente por se romper o “pacto” estabelecido com a mulher. Na seqüência do Natal de 2002, ocorre a mesma coisa, sendo que será gravado o que o neto “cochicha” para a mãe!

As cenas em família adotam um tipo de registro distinto dos demais: voz em cena, enquadramentos protocolares, ausência de fundo musical, evidente “presença-invisível” da equipe.

A presença da equipe de filmagem é uma ausência cuja presença é sentida, mas mantida fora de cena. O modo observativo acaba implicando em uma série de questões éticas. Vamos assinalar algumas questões levantadas por Bill Nichols ao problematizar esse modo, tentando respondê-las, quando possível.

- O caráter não-obstrutivo do diretor, seria verdadeiramente possível?

Acreditamos que não. No entanto, não sabemos o quanto essa câmera e essa equipe, ao dispensarem uma escuta atenta e cuidadosa, acolhimento e reconhecimento, poderiam ter cumprido um papel terapêutico para Estamira.

- O documentarista manifesta respeito pelas pessoas retratadas ou serve-se delas para o que almeja demonstrar?

Nossa percepção é de respeito e cuidado. Além disso, pelo que afirmaremos ao fim, não nos parece que o diretor tenha algo tão específico a demonstrar, mas que se propôs a adentrar algo não muito bem conhecido.

- Quando algo acontece que possa por em risco as pessoas retratadas, teria a equipe algum tipo de responsabilidade em intervir?

-Teria direito a continuar filmando se o que está a sua frente põe em risco as pessoas para as quais o foco da câmera se dirige?

Falamos disso por ocasião da cena 16, na qual Estamira vocifera contra o “dopante” e abaixa as calças, e a câmera, sem cortar o plano, move o foco para a lateral da mulher.

- A presença do diretor e sua equipe poderia ter interferido, de forma nociva, na vida das pessoas retratadas?

- Teria pedido consentimento para filmar as pessoas? Elas teriam direitos sobre sua imagem?

Não o sabemos, mas acreditamos que algumas cenas em família revelam opções um tanto desastrosas, como trataremos a seguir.

2.5.1. A questão ética. O “pacto”

O “pacto” parece estar na base do compromisso ético firmado entre Marcos Prado e sua equipe com Estamira. É o diretor que define o que quer dizer com pacto: "uma pessoa querendo contar sua história para uma pessoa disposta a ouvi-la".

É também, o compromisso de uma pessoa para com a outra e uma intimidade compartilhada, muitas vezes sem palavras, segundo as próprias palavras do diretor.

Ele conta que:- “a gente chegava, entrava na casa dela já filmando, e só na hora que precisávamos parar para trocar uma fita, a gente se olhava e se cumprimentava”. O diretor atribui o bom resultado do filme à coesão da equipe, que permitiu que todos os participantes estivessem muito familiarizados com ela.

Continuando no âmbito dessa palavra, ressaltamos a percepção de Estamira quando diz, durante uma filmagem:- “Marcos, sua missão é revelar a minha missão”.

O diretor, como já comentamos, escolheu apresentar a mulher como alguém que tem uma missão. Ela quer revelar a verdade para outras pessoas, e nada melhor do que contar com a escuta que subitamente o diretor propicia para ela. Sua missão se consolida ao redor do “pacto” estabelecido entre ela e a equipe encabeçada por Marcos Prado.

Outro pacto é aquele que foi firmado entre Marcos e sua equipe, afinal quantas primaveras, tempestades e Natais eles não passaram com o pé na lama? Os respingos das tempestades na lente da câmera parecem ter sido deixados como sinais dessa presença invisível!

Acreditamos que o “pacto” esteja na base ética desse trabalho, mesmo quando interrompido temporariamente, conforme ficamos sabendo na entrevista editada nos bônus do DVD, na qual ele assume sua falta.

Marcos Prado conta que decide procurar a família sem pedir a autorização de Estamira, a mulher não gostou disso e teria parado de falar com ele. Esse rompimento originou a filmagem da ida de Estamira à praia, última seqüência do documentário.

O diretor descobre, na ocasião, que Estamira gostaria de ir até a praia. Buscando “quebrar o gelo” (palavras do diretor) que se estabelecera entre eles por conta do ocorrido, ele propõe levá-la ao local, e ela aceita. A cena origina-s então de uma tentativa de reconciliação.

Indagamos-nos: porque o diretor não pediu autorização diretamente para a mulher?

Ou teria pedido e ela não dera?

Continuando com a questão da família, nessa mesma entrevista Prado revela que o encontro com os filhos foi muito importante para ele, pois não sabia como montar o filme. Segundo ele, foi esse encontro com os filhos que o permitiu estabelecer um norte para a montagem.

Notamos nas seqüências em família, maneirismos de “estudo de caso” invadir o documentário. Ele muda de estilo e passa para um registro “realista”, descritivo, para mostrar a “faceta” mãe de Estamira e de sua vida-em-família.

Presenciamos inúmeras brigas, provocações, que levam às indagações tais como: a necessidade da família de se “expor” para a câmera e dar seu testemunho público – oficial – de sua fé e de sua “normalidade”.

Causa-nos grande desconforto a filmagem do Natal de 2002, em família.

O neto provoca a avó de modo repetitivo, e olha para a câmera ao fazê-lo. Notamos também, nessa circunstância, que é como se essa família sem qualquer atrativo especial, aproveitasse a presença da câmera para se aventurar frente a ela.

O que nos parece, é que nessas cenas em família, mais do que em outras situações, observamos certa “inexperiência” ou falta de jeito dessa equipe em manejar uma situação como essa. O neto nitidamente está exibindo para a câmera um comportamento de falta de consideração e crueldade para com a avó.

Poderíamos pressupor que, por Estamira ter desaprovado o encontro de Marcos Prado com seus filhos, as cenas em família sejam tão cheias de atritos? Ou será que tal fato se dê por conta de um arremedo de “visibilidade social” propiciada pela câmera, que tivesse propiciado “performances” individuais, como essa?

As cenas de Estamira com as filhas mulheres não trazem essa atmosfera conturbada, são mais calmas, mais amorosas. E o registro abandona a palheta anterior, passa para algo já visto nas primeiras cenas do documentário: fotografia em PB, trilha musical, voz em *off*, etc.

Uma indagação derradeira seria a de que tivesse buscado os filhos também para pedir sua autorização, pensando em eventuais questões jurídicas, para não ser acusado de explorar uma pessoa que eventualmente apresenta quadros “psiquiátricos”?

Levantamos essa conjectura, pois, nessa mesma entrevista, Marcos Prado, respondendo a uma questão que não ouvimos, afirma que Estamira era alguém que se “virava” sozinha, que era “senhora de seus atos”, que teria procurado o Centro de Assistência Psico-Social por sua própria vontade. Acreditamos que nesse momento ele estivesse se defendendo de possíveis acusações de ter “explorado” a loucura da mulher.

Por fim, não poderíamos deixar de comentar uma “peculiaridade”: a opção pela invisibilidade ocorre também nessa entrevista, só que do lado oposto!

Marcos Prado responde a perguntas sem que vejamos quem as fez nem que escutemos o que lhe foi perguntado. Por conta das respostas que ouvimos, inferimos o que aconteceu. Por que será que o diretor teria feito isso?

Porque teria editado/ interferido inclusive na entrevista feita com ele e que foi anexada no documentário como bônus?

2.6. Comentários finais:

Um documentário que não abraça causas, apesar de estar imbricado em várias delas.

Há um excesso de elementos “retóricos”: uso intenso de montagem; fragmentação da ação narrativa; das imagens; da sobreposição de ruídos, trilha musical e da voz em *off*. Opção por um registro fotográfico exuberante que não poupa o uso de filtros; que alterna fotografia colorida e em PB sem sentido evidente, inclusive confundindo filmagens mais recentes com as mais antigas, embaralhadas na montagem e na mudança cromática. E, tudo que escapa e fica registrado

enquanto vocalizações ou olhares em direção à câmera, assinalando a presença-ausente do diretor e sua equipe.

Em certos momentos é como se a direção buscasse se colocar no lugar de Estamira: são os momentos “poéticos” do documentário, nos quais “vemos” o aterro como se através dos olhos da mulher.

Como se, por conta do que chama de “pacto”, o documentarista estivesse tentando compartilhar subjetividades. Um risco tomado. Gravado. Registrado.

No que diz respeito ao nosso interesse pela loucura posta em cena, o documentário tem o mérito de dar passagem a uma mulher que se indaga, e nos leva a indagar, sobre o que de fato é isso.

Doente mental ou não, discussão que percorre o filme e permanece ao fim da projeção, Estamira existe e resiste a se tornar prisioneira, seja dos familiares, seja de uma instituição qualquer.

É um trabalho rico em mostrar as variações de estados mentais, e ao afirmar o repúdio à institucionalização e a busca por autonomia à revelia dos demais, ou da família.

Estamira não joga o *lixo* para fora, para que fique no escanteio, no lugar do não-dito, do não-representável. Restos e desperdícios ficam em cena, inclusive em seus piores momentos, seja no aterro ou em família.

E, ao nos propor a ver tanta coisa que é posta de lado de uma só vez - o lixo, a pobreza, a velhice desamparada, o desatino mental ocasional -, sem fazer uso de qualquer tipo de discurso militante, faz sim, um convite à reflexão.

3. MATIZES DE UMA DOCUMENTARISTA

3.1. Trajetória

Em *Dizem que sou louco* (1994; 13 min; película, 16 mm) Miriam Chinaiderman sai pelas ruas do centro de São Paulo, com uma equipe de profissionais e amadores.

Em *Artesões da Morte* (2001; 18 min; película; 35 mm) entrevista pessoas dos que trabalham com os mortos, de coveiros a médicos legistas; em *Gilete Azul* (2003; 16 min; vídeo) se aproxima da artista plástica Nazareh Pacheco e seu trabalho.

Por conta de um projeto proposto pela UFSCar (Universidade Federal de São Carlos) trata a questão das políticas de cotas nas escolas em dois trabalhos, *Isso, aquilo e aquilo outro* (28 min; vídeo, 2004) e *Você faz a diferença* (18 min; vídeo, 2005).

Em *Passeio no Recanto Silvestre* (2006; 15 min; película, 35 mm) vai de encontro ao artista muti-meios José Agripino de Paula, que “dizem estar louco”.

Em 2007, com verbas do Projeto Rumos do Itaú cultural realiza *Procura-se Janaína*.

Em 2008, filma *Sobreviventes* (2008; 48 min; vídeo), um documentário no qual entrevista pessoas que sobreviveram a situações extremas, fosse prisão e tortura; morte de filhos; descoberta de doença grave; passagem psiquiátrica; prisão por crime.

Em 2009 concluiu um documentário sobre um bairro de São Paulo, *M'Boi Mirim, Dos Índios, Das Águas, Dos sonhos* (26 min; vídeo) em projeto selecionada pelo prefeitura.

Em entrevista dada para o jornal do CRP¹⁵³ – Conselho Regional de Psicologia – diz gostar de trabalhar nesse formato pequeno, a seu ver tão apropriado para a realização de documentários. Diz ainda que não saberia trabalhar em um *set* de filmagem com muita gente.

¹⁵³ Jornal do CRP, edição jun./jul. de 2009.

E, ao ser questionada sob suas opções profissionais, Miriam Chinaiderman afirma que não deixaria seu consultório para tornar-se uma documentarista em tempo integral. São lugares distintos, e não se separaria de nenhum deles.

Conclui afirmando ter especial interesse pelos que tem pouca voz e pouca visibilidade social.

3.2. Breve incursão por seu primeiro trabalho, *Dizem que sou louco*.

Esse trabalho, realizado com um orçamento muito pequeno, origina-se no convite feito por uma cooperativa de acompanhantes terapêuticos que buscava ver como eram os "loucos de rua", como era a interação deles com a cidade.

Aproveitando o que já tinha sido filmado, de modo amadorístico, pela cooperativa ao longo de dois anos, a essas filmagens se juntaram as que foram feitas com o apoio de uma equipe mais profissional, contratada graças a um aporte de verbas que a documentarista recebeu. Essas imagens resultantes de modos distintos de filmar e equipamentos múltiplos, que faz uso de recursos de câmera que permitem imagens borradas ou escorridas, gramaturas e matizes diversos, acabou contribuindo para enriquecer o documentário, e conferir a ele uma dimensão plástica que faz juz ao assunto tratado.

Imagens de pessoas aparecem mescladas a fontes de jardins públicos; fragmentos de conversas justapostos à música; os risos da equipe que entrevista os moradores de rua se misturam aos sons de carro e as imagens de um grupo de pessoas que de certo modo contribuem para o colorido da cidade sem que o percebamos.

Muito humor depreende-se nesse documentário solar, realmente solar em sua profusão de filmagens diurnas, por uma cidade que, de repente, fica alegre com a perambulação dessa gente filmada em meio a uma trilha musical extremamente sugestiva. Lamartine Babo, Cartola, Walter Franco, Tom Zé, Arnaldo Batista dentre outras escolhas perspicazes, legítima poesia brasileira dando cor a esse documentário paulista, libertário, brincalhão.

Já no início do documentário, em sua *Alvorada* anunciada na composição de Cartola, Cachaça e Ermírio Bello de Carvalho, cuja letra nos diz que: - *alvorada lá*

no morro, que beleza, ninguém chora, não tem tristeza, ninguém sente dissabor, e o sol colorindo, é tão lindo, tão lindo, e a natureza sorrindo, tingindo, tingindo, alvorada.

Em cena vemos uma mulher se movimentar de lá para cá, com sua trouxa e uma bituca de cigarro nos lábios - visto em fragmento de close -, próxima a uma entrada de metrô. Ela porta uma espécie de manto nas costas e carrega um cetro feito de cabo de vassoura.

Filmada em movimento e de modo fragmentário, a luminosidade da luz solar é intensificada pelo amarelo do manto, dos azulejos da entrada do metrô, e pela música que fala desse sol tingindo de cores o mundo.

E o *tingindo, tingindo* da letra se mescla à filmagem de água que escorre de uma fonte da praça pública que é também revestida de cor. Em meio a essa água, transformada em luz por conta de recursos de câmera, aparecem faces femininas, possivelmente de outras mulheres de rua tal com a já vista. Nessa superposição de imagens, elas parecem se transformar em ninfas aquáticas, e os fragmentos de vozes sobrepostas aos latidos de cães sugerem um mundo no qual o onírico ganha materialidade.

Novo espaço público, canteiro central do Minhocão, filmagem dos passos rápidos, em movimento, dos pedestres e da equipe de filmagem. Essa câmera a postos pela cidade é colocada em cena. O foco, as pessoas que estão por sua crosta, sua superfície, e que em nosso movimento rápido, atribulado, pouco vemos.

Minhocão, projeto urbanístico que desfigurou a cidade e foi altamente criticado. Primazia dos automóveis em detrimento das pessoas. Na profusão de pessoas, carros e ruídos, ninguém olha ninguém, seja pela pressa seja pelo descaso.

Em nova seqüência, a entrada de passagem subterrânea adquire uma outra dimensão quando filmada em *contra-plongée* emoldurando um homem em sua indumentária surpreendente. Com um tecido em forma de elmo, ele parece um cruzado medieval contraposto ao muro da cidade fortificada. O trivial virá fantástico surpreendente. Quem é esse homem, quem são essas pessoas?

Essa câmera propõe que nossos olhos se abram para outras alvoradas e nos encoraja a ocupar os espaços públicos, como que dizendo: porque não?

Anjos e cisnes entrelaçam-se em estátua de praça, e então entra em cena um fragmento de um documentário sobre os *Shtetels*, que eram pequenas

comunidades¹⁵⁴ rurais na Europa Central no início do século XX, habitadas por judeus. Em cena vê-se um grupo de homens barbudos dançando em roda e sua alegria é tocante. A comunidade assiste a dança, parece festa, celebração.

O fato de se parecem tanto com o homem em seu elmo, pela alegria, pela barba, pelo tom libertário, nos faz pensar na alegria possível nesse mundo, na vida em comunidade, pensar que a vida pode ter mais dança, mais corpo, como a daqueles homens se divertiam em sua roda composta por mãos e braços unidos, cantos, apesar de sua condição. Pensar em tanta coisa...

Outros depoimentos são ouvidos, dentre os quais destacamos um, pela originalidade: em primeiro plano vemos uma mulher, negra, com um turbante na cabeça. Ela conta que “o Paulo Maluf chupou minha perna dentro da igreja e eu que era loura, branca, bonita, era como moça de cinema, me mataram, completa, olhando para a câmera com certa desconfiança. Em contraponto a música ao fundo diz:” O seu cabelo não nega mulata, porque és mulata na cor, mas como a cor não pega mulata, eu quero o teu amor.”¹⁵⁵

O documentário continuará justapondo fragmentos de depoimentos a fragmentos de imagens da cidade; sobreposições de imagens, música e falas.

Aproxima-se ao que Bill Nichols entende como modo poético,

(...) Enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal (...) Sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar as associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (NICHOLS, 2005, p. 138).

Faz parte dessa forma de registro deixar a trama aberta para que associações, evocações, reminiscências possam ocorrer, para que cada um de nós escreva seu próprio filme.

Citamos como exemplo, a inserção do fragmento fílmico no que mostrar um grupo de homens dançando em um *shtetel*. Essa evocação está distante em tempo e em espaço, ela é uma alusão, mas nessa justaposição é como se uma

¹⁵⁴ Marc Chagall retratou *shtetels* em diversas pinturas.

¹⁵⁵ A questão racial se apresenta como queixa para a mulher e como marca de uma diferença para a equipe. É interessante pensar que anos depois a documentarista transitou pela questão da discriminação racial e política de cotas.

memória do mundo viesse à tona, sugerindo outras possibilidades de vida em grupo que acabam sendo disponibilizadas para nós.

Por conta da liberdade no registro que o documentário poético se permite, inserções como essa, da dança de roda em um *shetel*, acabam convidando a novos acréscimos, originados pelas vias associativas de cada um de nós.

Segundo Nichols, “esse modo enfatiza mais um estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas”¹⁵⁶ (NICHOLS, 2005, p. 138).

Um estado de ânimo: libertário, solto, em disponibilidade para o acontecimento. Um tom de alegria, "sem lenço e sem documento" porque não?

E afeto, presente nos encontros afáveis e bem humorados da equipe e seus sujeitos. Não há um saber prévio sobre o que vai acontecer não se tenta convencer ninguém sobre coisa alguma. A música, as imagens fragmentárias, os riscos de luz, as justaposições, as pessoas em cena, Interesse e curiosidade são despertados: quem são essas pessoas que estamos vemos?

Será que só as estamos vendo porque foram tiradas do mundo e postas em cena?

São loucos? O que indica isso: o que falam; o que vestem; o fato de habitarem na rua?

Doente mental ou não, discussão que fica no ar, são seres que existem e resistem a se tornar prisioneiros, seja dos familiares, seja de uma instituição qualquer.

O documentário prossegue em sua fragmentação da ação, das imagens, a sobreposição de ruídos, música e voz em cena e *off*. Em muito desses momentos o material concreto é transfigurado, e essa transfiguração traz à tona a possibilidade de existência de formas de vida distintas das demais, de afetividades sinceras, de liberdade.

Ensaio poético-musical com um convite instigante: ver através de um olhar mais solto, mais desprendido de pré-conceitos, o que se passa com esses outros habitantes da cidade, que não é só nossa, mas de todos nós.

¹⁵⁶ Grifo nosso

Essa primeira incursão de Miriam Chnaiderman na realização de um documentário demonstra gosto e disponibilidade pelo humano, para conhecer o que não se conhece, abertura para o imprevisto, suspensão dos conceitos e da crença.

E o interesse pela escritura, pela maneira com as imagens do mundo vão tomando corpo. O espaço público, feito de terra, água, asfalto, bitucas de cigarro na calçada, é a moradia de muitas dessas pessoas. Espaço público e pessoas que por ele circulam, ou habitam, se confundem e podem ser vistos como sujos, limpos, feios, bonitos, pois o que vai colorindo e tingindo esse mundo é o nosso olhar, com sua (má) vontade e (in) disponibilidade.

Essa câmera, colocada em funcionamento, anuncia então que o que fazemos com nosso olhar é "coisa" nossa.

Nós, normais?

Eles, loucos?

Ou nós, juntos, com possibilidades de coabitação?

3.3. Passeio pelo Recanto Silvestre

Em *Passeio pelo Recanto Silvestre* Miriam Chnaiderman se associa a David Calderoni, psicanalista e músico para fazer um documentário sobre José Agripino.

Miriam relata¹⁵⁷ que David Calderoni contou para ela ter assistido uma entrevista que Pedro Bial fizera com José Agrippino de Paula por ocasião do relançamento do seu livro *Panamérica* - prefaciado por Caetano Veloso-, e que ficara encantado com o que ele responderá ao jornalista.

Bial teria perguntado a José Agripino se a aceitação do diagnóstico de esquizofrenia não seria apenas um estratagema para ele obter dinheiro da Previdência e Agrippino respondera que, "a 'esquizoidia' era real num mundo que pagava '30 sanduíches' pela criação de um romance".

Miriam e David Calderoni adoram essa resposta a qual os leva a pensar em José Agrippino de Paula.

¹⁵⁷ Texto no prelo com suas indagações sobre sua experiência como documentarista, o qual nos foi disponibilizado para esse trabalho.

Seus livros *Lugar Público* e *Panamérica* (lançados em 1965 e 1967, respectivamente, e re-editados pela Editora Papagaio) tiveram grande influência para o tropicalismo.

Em 1970, no auge do Ato Institucional, ele estréia o espetáculo “Rito do amor selvagem” no teatro São Pedro. Casado com a bailarina Maria Esther Stokler, nas palavras de Miriam, eles “encarnavam um ideal libertário de um outro jeito de vida e de relação com o mundo”.

José Agrippino é também o realizador, em 1968, de *Hitler Terceiro Mundo*, filmado em 35 mm. No filme conta com a colaboração, dentre outros, de Jô Soares, Ruth Escobar, Eugênio Kusnet, Jairo Ferreira e Jorge Bodanzky na fotografia. Fez também fazer *Céu sobre Água* em 1978.

Miriam Chnaiderman e David Calderoni decidem escrever um projeto e fazê-lo disputar um concurso. O projeto é aceito e é agraciado com um prêmio da Secretaria de Cultura do Município que banca a co-produção do filme, fato esse que os permite dar corpo ao que tinham em mente: recuperar a importância de José Agrippino, tirado de circulação.

- **Transcrição do projeto proposto:**

“Desejamos colocar em movimento, imagens que re-posicionem na cultura, José Agrippino de Paula, importante personagem de relevantes movimentos culturais brasileiros, tais como o Tropicalismo e a filmografia Super-8 dos anos sessenta e setenta, além de contribuições inestimáveis na área teatral e literária. Não se trata de exibi-lo como um criador passado, mas sim de proporcionar-lhe os meios para uma criação presente. Em nossos contatos, José Agrippino manifestou uma firme e precisa disposição autoral: quer fazer sozinho um filme Super-8 cujo título Passeios no Recanto Silvestre já traduz uma intencionalidade estética”.

Miriam Chnaiderman conta que evitou expor José Agrippino frente as câmeras tal como o fizera Pedro Bial ao perguntar a Agrippino sobre a atribuição de esquizofrenia que lhe havia sido conferida.

No entanto, por conta dessa questão, pedem autorização para o irmão de José Agrippino, Guilherme de Paula, que é também seu tutor jurídico, que concorda com as filmagens caso fosse a vontade de Agrippino.

A documentarista, David Calderoni e uma exígua equipe de filmagem vão procurar por Agrippino e nesse encontro surge a idéia de que o artista faça novamente um filme, idéia que o agrada, sob uma condição: ele pede uma câmera de Super 8. Imprescindível para o artista, somente essa máquina disponibiliza recursos que domina perfeitamente, pois José Agrippino se auto-intitula *um poeta do Super 8*.

O documentário vai então registrar a busca da equipe no encaço da máquina, até o encontro, que se dá numa feirinha de objetos usados. Miriam e sua equipe parecem se divertir com o vendedor, perguntando se conhecia o livro de Agrippino - *Panamérica* - e o fazem ler um trecho especialmente picante! Não sabemos ao certo porque fazer esse homem ler esse trecho, mas sabemos que ambos, o homem e o trecho, agradam à equipe.

Esse modo de filmar, cedendo ao encontro e o encanto pelas coisas e pessoas no mundo, sem buscá-las ativamente, será mantido em todo o documentário.

Um olhar que seleciona os trechos dos filmes de Agripino que quer nos mostrar. E, um olhar posterior, que escolhe o material que será utilizado na montagem, para que adquira a forma do documentário em questão.

Desse modo, podemos identificar uma inscrição no modo participativo, no sentido de que, *se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação que não existiria se não fosse pela câmera*. (NICHOLS, 2005, p.155)

Nesse tipo de registro,

A sensação de carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta na cena. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. (NICHOLS, 2005, p. 155)

A documentarista está presente o tempo todo, mesmo que fora de cena, como no momento em que nos informa, em *off*, que queria dar alguma coisa para José Agrippino, pois como tinha recebido um financiamento da prefeitura era justo compartilhar o prêmio com ele. Em cena vemos Agrippino prostrado frente a uma janela de sua casa através da qual um sofá de vime é transportado. Descobrimos que o artista pediu que lhe fosse dado algo para a equipe pudesse sentar!

Nessas idas e vindas Agrippino vai adiando sua filmagem, mas, enquanto isso, ele dá lições de cinema, fala sobre profundidade de campo, sobre os tipos de câmeras em termos de qualidade fotográfica. Ele afirma que precisa de tempo, para filmar precisa ter uma inspiração, afinal ele é um *poeta do Super 8*.

As verbalizações de Miriam são de aceitação, ela concorda com ele, quer que ele se sinta a vontade. E, Agrippino, de fato, fica tão à vontade que acaba não filmando seu filme, pois a documentarista tem um prazo - oficial - para terminá-lo.

O que é posto em cena, e re-afirmado pela documentarista, é que o tempo de Agrippino é outro, um tempo em que os filmes não têm data de expiração, são puro devir. Seu tempo particular é antípoda do tempo regido por prazos, dependente de verbas públicas.

Miriam anuncia em seu último encontro que vai ter que terminar o filme e José Agrippino, docemente, reafirma sua intenção de filmar. Pede desculpas, com uma gentileza tocante, alegando estar muito ocupado com outro projeto. Trata-se de uma peça teatral, que se chamará *A Repetição*, e que está dando muito trabalho para ele, pois os personagens são muito complexos. Reafirma que vai filmar e assegura a equipe que está guardando "direitinho" os filmes, mas precisa de mais um tempo.

Triste ocorrência: Agrippino morre um pouco depois!

Para muitos o projeto desse documentário teria sido logrado, permanecendo como a crônica de um insucesso.

Afinal, a proposta feita para que Agripino filmasse; a expectativa gerada por seu retorno às câmeras; os esforços desferidos para que isso desse certo, como a saída no encaixe da câmera de *Super 8* e dos rolos de filme para ela - os quais o artista não parece se convencer que tenham validade -, tudo isso cai por terra, o documentário acaba sem que ele tenha filmado uma seqüência sequer!

Assim sendo, esse trabalho – aparentemente inconcluso -, não somente registra uma sensibilidade e uma forma de vida, com também acaba se transformando no testamento artístico do artista: nele são vistos fragmentos dos belíssimos filmes que fez, dos livros que escreveu, da peça que estreou em meio do AI-5. Os amigos de Agrippino - um grupo de "notáveis" como Peticov, Aquillar - comparecem no re-lançamento de seus livros numa livraria do Embu para prestigiá-lo.

Não obstante o logro, como que em uma peripécia às avessas, na qual uma vontade fica suspensa e não se concretiza, mas rouba a cena, comprovada pela própria apropriação do título do filme que Agrippino faria - *Passeio ao Recanto Silvestre* -, que acaba sendo transposta para o documentário em curso.

Pois afinal, fora ou não um passeio por um recanto silvestre, seja o local, o Embu das Artes, quanto a própria experiência do mundo *silvestre* do artista?

Vamos comentar uma interessante seqüência do documentário, na qual é filmado o re-encontro de Agrippino com Jorge Bodansky, que realizou a fotografia de *Hitler Terceiro Mundo*.

Essa entrevista é intercalada na montagem do documentário com trechos retirados do filme *Hitler Terceiro Mundo*.

Cordial e afável, mas um tanto quanto senhor de si, Bodansky começa a contar que tinha sido com Agrippino que aprendera a lidar com os imprevistos na filmagem. Estão sentados de frente para a câmera nas tais das poltronas de vime, e nota-se que Bodansky dirige-se mais para a equipe de filmagem do que para Agrippino quando fala.

Se pensarmos que Bodansky domina o vocabulário técnico, as técnicas de enquadramento, ou seja, que está ciente de que o que vai aparecer em cena é a filmagem dele com Agrippino, esse olhar que se dirige à câmera, ou ao fora de campo, é, no mínimo, peculiar. É, contudo, compreensível, se considerarmos que as falas de Agrippino são lânguidas, sinuosas, pedem por um outro tempo de escuta. E que nem todos têm para dar. É evidente que para Bodansky seja difícil prescindir da equipe para lidar com Agrippino, seja em busca de um apoio, seja na forma de um olhar solicitando algum tipo de cumplicidade.

Por exemplo, em certo momento em que está contando, feliz de si mesmo, como tinha aprendido a lidar com o imprevisto, Agrippino começa a falar:- "É um problema esse negócio de armas, armas é um problema", e inicia uma fala sobre uma pessoa que teria virado investigador de polícia...

Bodansky olha para a equipe, sem jeito, um pouco irônico, como que perplexo frente o desatino de Agrippino, parecendo demonstrar uma atitude de 'afinal o cara é meio doido, não é mesmo'!

Agripino, impávido, continua a falar das armas, até que Bodansky resolve perguntar:- Mas que armas?

E Agrippino fala que era a que tinham usado nas filmagens, e então Bodansky, surpreso, sorri e não perde a deixa:- "Em pleno AI-5 nós filmando com armas de verdade"!

E, sem se dar conta da possível bravata que seu parceiro acaba de resgatar de uma possível gaveta de guardados mnemônicos, Agrippino complementa:- "É, mas a metralhadora era de plástico".

É um momento especial nesse encontro entre o cineasta e o poeta do Super 8, quase que demonstrando a distância entre a poesia e o pensamento calcado na lógica formal. Não há cronologia para Agrippino, sua temporalidade é outra.

O que seria uma falta grave em outro tipo de registro - o olhar que sai de cena em busca do olhar da equipe -, nesse outro registro, proposto pelo modo participativo, ele é absolutamente compatível. Afinal o convite para estar com Agrippino partiu da equipe de filmagem, e é com ela que Bodansky intercala seu olhar quando na interação com Agrippino. E, para nós, fica evidente que a cena é maior, incluindo o que está por traz da câmera.

Miriam Chnaiderman deixa clara sua proposição nesse documentário: ela não vai dirigir nem impor sua vontade, Agrippino tem um tempo, todo seu, e isso é posto em cena.

E, se essas particularidades, de viver em outro tempo; de se ocupar indefinidamente com certas questões; de não se constranger pela vontade do outro; de morar numa casa bagunçada, empoeirada, um verdadeiro arquivo; são sinais de loucura, que fazer?

Artista ou "louco?".

"Louco" e artista?

Ou nem isso nem aquilo?

Pois é a *verdade de um encontro* que está em jogo (NICHOLS, 2005, p.155), e é posta em cena, e não a verdade absoluta. É o tangível, e não o impossível.

3.4. Procura-se Janaína

O projeto de *Procura-se Janaína* (2007; 54 min; vídeo) foi um dos cinco selecionados em 2007, pelo Itaú Rumos Cultural para receber apoio institucional e financeiro.

A documentarista e psicanalista Miriam Chnaiderman lembra-se de uma menina recebida bem pequena na FEBEM, da qual não tinha notícia alguma em muitos anos. Decide ir ao seu enalço e o documentário acompanha essa busca.

Essa seria uma possível sinopse desse documentário. Suspense, obstáculos, pistas falsas, peripécias que poderiam caracterizar um filme de investigação. Ou um *road-movie*, filme de errância no qual a trajetória é sempre mais importante do que o objetivo alcançado.

Misto de tudo isso, esse é o terceiro filme da documentarista a pôr em cena a questão da "loucura". Na realidade é o quarto, pois no documentário *Sobreviventes* (2006) Miriam entrevista uma pessoa que passou por internação psiquiátrica. Mas pelo fato desse documentário ter um tema condutor - entrevistar pessoas que enfrentaram situações de enorme sofrimento - e se apresentar na forma de um painel, ou coral, não foi selecionado para nosso trabalho.

Mais uma vez a documentarista vai tratar de um grupo de pessoas com necessidades especiais, e de um assunto, a loucura. Poderíamos pensar que se trata de uma questão de viés profissional, afinal a documentarista¹⁵⁸ é precedida, pelos anos de ofício, pela psicanalista. Na verdade, é uma inquietação que parece movê-la.

Voltando ao documentário em questão, parte-se no enalço de Janaína que pode ter sido perdida, irremediavelmente, nas malhas da engrenagem institucional. Sim, porque quando se perde de vista a menina, ela já carrega um laudo psiquiátrico, e isso com apenas sete, oito anos. O último lugar no qual teriam notícias dela seria na unidade denominada Sampaio Viana que fazia parte da FEBEM.

Janaína é uma vida que foi depositada por uma mãe, por um período, e nunca foi reclamada de volta, por quem quer que fosse de sua família! Sua mãe, a genitora Anésia no linguajar dos prontuários, pede ao juizado de menores que seus

¹⁵⁸ E ensaísta também.

filhos sejam acolhidos por falta de condições econômicas. Ela tem quinta série completa, diploma de cabeleireira e de cozinheira.

Ao ser recebida na FEBEM, Janaína tem apenas quatro meses de vida, seu irmão é maior e nesse primeiro momento parece não sair de perto da menina. As visitas da mãe são esporádicas até que, passados dois anos sem visitação, ela perde o pátrio poder sobre as crianças.

Investigativo, apoiando-se em depoimentos e colaborações,

Miriam indaga em voz alta:- "O que será que acontece com uma criança tão sem lugar nesse mundo?".

E, ao invés de se ater a uma conjectura intelectual, sua indagação se alia a uma inquietação com caráter de urgência, e a partir daí ela será protagonista dessa busca. Emprasta seu corpo, sua voz, suas indagações, seus comentários, a serviço dessa indagação.

Documentário que pode ser pensado como o faz Nichols ao se ater ao modo performático. Uma *performance* é ativada na forma de busca, há uma inquietação em curso, que é posta em cena e que ao fazê-lo, funciona como elemento condutor e tensor dramático.

A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvermos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada no filme e que o cineasta procura torna nossa. (NICHOLS, 2005, p. 171)

No entanto, enquanto o modo performático dá margem a muita experimentação, transitando próximo ao experimental, esse é um trabalho sóbrio e sem grandes arroubos de filmagem. Como elemento estilístico, recorrente nos filmes de Miriam Chinaiderman, paisagens urbanas são avistadas pela janela de um veículo em movimento, as quais, nesse trabalho, somam-se filmagens de estrada.

3.4.1. A equipe de roteiro

Para ir de encontro ao que procura conta como auxílio de um grupo de profissionais que interagiram com a menina. Essas psicólogas, Deborah Sereno, Eliana Sisle e Yara Sayão vão trabalhar o roteiro com Miriam.

Deborah Sereno e Eliana Sista, conforme descobriremos, trabalharam na extinta Clínica Integração, que recebia encaminhamentos da Febem para atendimento de crianças com pouca idade, e a psicóloga Yara Sayão que trabalhava na Febem, e que faz a maior parte da condução do filme. Esse grupo de profissionais vai evocar outros profissionais, que evocaram outros, até que a trama seja completada.

3.4.2. Das materialidades: pessoas; depoimentos; visita às instalações; leituras de prontuários; fotos e filmagens de arquivos.

O documentário inicia com a visita aos incomensuráveis arquivos de uma unidade desativada, a unidade Sampaio Viana, na tentativa de saber o que se passou com Janaína. Um prontuário leva a outro, aos quais se juntam pareceres, mudanças de conduta, transferências.

São duas as principais fontes de informação para a investigação: os depoimentos dos profissionais e os prontuários e relatórios lidos em voz alta por Miriam.

Essas fontes, ao expressarem o que sabem, mantêm o tônus da busca, funcionando como fio condutor da ação dramática.

A unidade Sampaio Viana é uma das locações preponderantes da filmagem. Desocupada, é silenciosa, clara, calma, parece uma escola, uma instituição religiosa. É difícil imaginar como seria quando abrigava um contingente enorme de crianças.

Os entrevistados, ao percorrerem as salas e corredores vazios, vão descrevendo o que acontecia nas salas vazias que vemos. Seus relatos vão dando vida ao espaço, possibilitando a reconstituição imaginária. Não é uma descrição física, mas das atividades, do funcionamento, da ocupação, das dificuldades. Muitos se lembram de Janaína, e esses comentários, junto com algumas filmagens da menina, nos dão alguns indícios de como era ela.

Segundo Yara Sayão, para os que trabalhavam na FEBEM, Janaína era um “tapa na cara”, porque mostrava toda a limitação de uma instituição gigantesca

em oferecer um cuidado especial para uma criança que tinha necessidades diferenciadas.

3.4.3. Comentários sobre Janaína

Não falava, alimentava-se mal, tinha nojos, quase não ficava doente, tinha características de prematuro, era risonha, gostava de brincadeira com mãos e canto, não gostava de colo, tinha uma boneca, são muitas as pequenas revelações feitas sobre a menina, das quais o que depreendemos era que Janaína era diferente das outras crianças. Mas, o que tinha Janaína?

3.4.4. Mobilização de esforços

Para sabê-lo era necessário a realização de exames a serem realizados em outras unidades. Era necessário afastar a hipótese de deficiência auditiva, por conta da suspeita de se tratar de uma manifestação precoce de esquizofrenia.

Inicia-se então uma longa sucessão de depoimentos no sentido de mostrar a tentativa feita para que a menina recebesse tratamento psicoterapêutico.

A principal dificuldade residia em encontrar um local que tratasse uma criança tão pequena. Encontram uma vaga na Clínica Integração, na qual trabalhavam muitas das psicólogas que vemos no documentário, e uma bolsa. Foi também conseguido transporte para Janaína, uma Kombi ou uma ambulância, conforme a disponibilidade no dia. Ou seja, conseguiram "driblar" a instituição e mobilizar vários esforços na tentativa de tratar a menina. Os depoimentos demonstram o grau de interesse e envolvimento que essas profissionais dedicavam à menina.

Outro momento em que vemos essa comunhão de esforços ocorre quando contam que Janaína estava muito febril, e que, pelo fato dela ficar tão pouco doente em comparação com as outras crianças, chegam a conclusão de que o motivo poderia ser a perda de uma boneca da qual era muito apegada. Contam o esforço que fizeram para tentar encontrar a boneca, em vão.

E, agora, uma vez mais, o que vemos em cena é a reativação de seus esforços nessa busca de Janaína.

3.4.5. Vida e morte na Unidade Sampaio Viana

Em meio à procura, novas histórias. Ficamos sabendo que muitos bebês eram abrigados ali, que era difícil cuidar deles, que não tinha gente suficiente para limpar mamadeira, dar de mamar, trocar fraldas. As filmagens fornecidas pelos arquivos da TV Globo e da TV Cultura permitem que visualizemos o que ocorria na época que Janaína esteve na instituição.

Comentam que Janaína tinha dificuldade de se alimentar, mas que não ficava doente. O médico na época, Doutor Clóvis, não confirma essa avaliação e diz que como muitas crianças ficavam doentes com grande frequência, comparativamente Janaína não adoecia tanto, mas não que ela não adoecesse nunca!

Ele diz que por se tratarem de crianças muito carentes, elas comiam muito, mas não ganhavam peso, o que poderia ser decorrente de contaminações, infecções gastrintestinais e a própria carência afetiva.

Essas indagações geram uma seqüência na qual será comentado que a mortalidade infantil era alta, fato inevitável quando se aglomera muita gente em um lugar pouco adequado e insalubre. O médico comenta a seguir que, a primeira vez que viu as crianças se balançando nos berços, parecia que eram movidas pelo vento.

Então é feita uma revelação surpreendente, fornecida pela diretora do local e confirmada por outros profissionais: contam que, quando as crianças ficavam doentes, tentavam cuidar delas por lá mesmo, com todas as dificuldades e riscos implicados.

A razão de tal iniciativa era a constatação que as crianças que iam direto para o hospital não voltavam, morriam por lá. Acreditam que, por conta desse risco assumido, – o de buscarem tratar dos doentes nessas instalações precárias –, tenham conseguido salvar muitas vidas, apesar das mortes eventuais.

3.4.6. Verbas

A Clínica Integração é fechada; a *Enfance*, comunidade terapêutica para o atendimento psiquiátrico de crianças maiores será também fechada. Falta de verba é algo comum para locais que tratam desse tipo de público.

Não mais podendo permanecer na unidade Sampaio Viana , uma unidade de triagem e não de tratamento, Janaína é removida para um IPSOS - Instituto de Psiquiatria Social. Nesse novo endereço, situado em Diadema, permanecerá pouco tempo, pois também será fechado por falta de recursos.

Retorno – provisório - para a Sampaio Viana, partindo a seguir para Sorocaba, em direção ao Hospital Psiquiátrico Jardim das Acácias.

Na entrevista com uma parte da equipe da "Associação Pró-Reintegração Social da Criança", é desnudado o estado de perene penúria que assombra o setor.

Os motivos são diversos, tais como o número reduzido de locais de atendimento, devido ao fechamento de diversos ambulatorios e comunidades de atendimento psicológico e psiquiátrico de qualidade, sem que novos locais sejam estabelecidos; o afastamento dos pacientes de sua família e amigos, em decorrência da para lugares distantes; a falta de investimento em melhorias nas instalações já existentes.

Por decreto a unidade da Sampaio Viana será desativada, e o que deveria ser um processo gradativo de transferência de pacientes, torna-se uma interrupção abrupta.

Janaína é uma das crianças que tem a vida prejudicada por tal ocorrência, seu tratamento é interrompido, seus avanços também.

Como diz a documentarista: uma criança tão sem lugar no mundo...

Como é possível não ter um lugar nesse mundo para uma criança?

Pois o que vemos é também um Estado tão sem verba para a saúde de modo geral, e para a questão psíquica de modo especial. ...

3.4.7. O abrigo ABCD. Uma deambulação?

A documentarista ruma então para um abrigo infantil, uma das modificações realizadas por conta das lutas do Estatuto da Criança e do Adolescente: locais menores, onde essas crianças, deixadas ou abandonadas, possam ter melhor atenção e cuidado.

O que vemos em cena é um grupo de crianças percorrendo os aposentos da casa e mostrando seus desenhos, seus pertences, seu quarto, dizem o que querem fazer, do que gostam, como se estivessem recebendo alguém de quem

gostariam de se aproximar. Para proteger sua identidade foram utilizadas máscaras com personagens como o *Bob Esponja*.

O psicólogo que coordena a casa é filmado em close, voz em cena.

Ele diz que ainda tem muita coisa para melhorar, o estatuto ainda demanda implementação, os direitos da criança devem prevalecer em detrimento do de seus pais em casos especiais. Relata quão traumática é a adoção de crianças quando a família estrangeira é a requerente, pois o tempo para a criança se familiarizar com os pretendentes é insuficiente, assim como o tempo de separá-la dos que ainda estão cuidando dela.

3.4.7.1. Questões

Porque colocar o abrigo em cena? Para mostrar essa iniciativa e contextualizá-la com o momento presente? Para mostrar que modificações já ocorreram, e que, mesmo longe do ideal, é a possibilidade do momento?

Para comparar com o vivido por Janaína, abandonada pela mãe, separada do irmão, sem continuidade nos tratamentos, transferida de um lugar para outro?

Para, ao fim do documentário, mostrar que devemos manter a luta e a esperança de que um mundo melhor é possível, desde que pessoas tais as quais vistas no documentário continuem a lutar por nós, e por todas essas vidas infantis?

Para nos mobilizar, para estimular a prática da adoção, como que a nos lembrar, como sociedade civil, que nem só o Estado faz o homem?

3.4.8. Cuidados

Miriam tem uma preocupação recorrente: cuidar. Cuidar e dar voz.

Cuidar dando voz faz - sim - parte do ofício de um psicanalista, e aqui ela mostra não o método, mas no que essa prática implica em seu olhar para o mundo.

Nesse documentário o direito a voz é levado a sério, mesmo quando a pessoa não esteja em cena, como o motorista de táxi que Miriam encontrava nas saídas da PUC. Ela conta que, ao dizer que pretendia procurar por uma menina, esse motorista, coincidentemente, lembrava-se de Janaína porque tinha trabalhado na FEBEM e a tinha conduzido em diversas oportunidades.

Respeito e agradecimento são manifestados por todos aqueles que contribuíram e colaboraram, sobretudo “os profissionais que não desistem e batalham por um cotidiano melhor para crianças e adolescentes em situação de risco pessoal e social”.

Pode-se pensar que o documentário tem um viés, pois só pôs em cena pessoas inteligentes, competentes, disponíveis, etc.

No entanto, se pensarmos que existe uma busca, uma "investigação" em curso, um não-saber prévio, e um querer-saber em ação, claro está que a documentarista não teria como prever esse fato.

E, assim sendo, é surpreendente a qualidade humana dos profissionais postos em cena, tendo em vista a grande prevenção existente contra eles.

Trata-se de um grupo de profissionais que estiveram muito próximos de uma realidade de difícil trato: a instituição gigantesca, na qual se misturavam todas as modalidades de enjeitados sociais. Crianças abandonadas, menores infratores, crianças com hidrocefalia, crianças com atraso motor, crianças como Janaína, um monte de gente com necessidades urgentes e específicas, sem possibilidade de obter uma atenção diferenciada, um tratamento adequado.

O que fazer em meio a essa realidade?

Ficamos sabendo, sumariamente, o que fizeram esses profissionais.

Eles contam que tinham muitas dúvidas, mas que estavam ali para tentar fazer o melhor possível.

3.4.9. Seqüência dos sofás

A seqüência inicia com um grupo de psicólogas vendo um vídeo da época da Clínica Integração, na qual a maior parte delas trabalhou. Vinte anos se passaram, elas se reconhecem na filmagem, brincam. Estão espalhadas por um conjunto de três sofás em frente a TV.

Numa mesa de centro, vemos salgadinhos e taças de bebida, mostrando que a equipe de produção se preocupou em bem recebê-las.

A cena começa bem leve, alegre, o vídeo traz lembranças de outro tempo. As risadas, os petiscos, cuidados iniciais para preparar o grupo para o que virá a seguir.

Miriam começa a contar em que ponto está a busca, para então dar a notícia da descoberta do paradeiro de Janaína. Ela conta, para elas e para nós, onde está e como está a menina, agora com vinte e poucos anos.

O que conta é acompanhado pela filmagem da expressão facial¹⁵⁹ do grupo, emoção encarnada nas expressões de susto, perplexidade e tristeza escorrendo pelos olhos molhados.

Salientamos também a "*performance*" que é posta em cena: Miriam tem um saber prévio, ela já sabe o que aconteceu com Janaína. Munida de seu "saber" ela se preocupa em *cuidar* desse encontro, iniciado de modo descontraído, para reforçar a coesão do grupo e prepará-lo para o que tem a revelar.

A revelação é feita aos poucos, permitindo que a emoção passe pelos corpos, para que seja acolhida e posta em movimento¹⁶⁰.

Exercita-se a sensibilidade, pois aqui não há encenação, somos simultaneamente tocados, pela revelação e pela emoção que se depreende nesses rostos molhados.

Pois, evidentemente, não se fala só dessa Janaína ao se pensar na Janaína. E, o que para muitos é só um caso, uma ocorrência dentre tantas outras, para elas é o dia a dia de sua profissão.

E, então, o que se vê também, é que são essas profissionais não são "imunes" ao sofrimento, apesar de "treinadas", sentem, choram, ficam tristes.

Ao final dessa revelação, Miriam, anteriormente preocupada com esse grupo, lança a proposição para que juntas *cuidem* do encontro com Janaína. Nesse pedido de ajuda, de participação, a documentarista engaja mais uma vez esse grupo, elas resgatam a possibilidade de voltar a cuidar, por pouco que seja, de Janaína.

Sugere que façam uma linha de tempo com fotos da menina, desenhos, na tentativa de ir alinhavando, mais uma vez, o percurso desconhecido da vida de Janaína.

¹⁵⁹ O diretor iraniano Abbas Kiarostami, em *Kirim*, seu último trabalho, 2009; põe todo o foco em um grupo de mulheres que assistem a um filme, que trata da trágica história de Kirim, uma princesa persa. Nada vemos além de rostos femininos, como nesse momento do documentário.

¹⁶⁰ Não sabemos, se a psicóloga Yara Sayão, que faz parte da equipe de roteiro, já sabia o que havia acontecido com a menina. Seu rosto demonstra emoção, mas pode ser a emoção decorrente do compartilhar com as outras, a tristeza frente o destino de Janaína.

3.4.10. Encontro com Janaína

O encontro é anti-climático. Ao se encontrar Janaína ela parece reduzida a uma pequena parcela de si, suas possibilidades vitais encolheram. Jeito afável, riso largo, ele pisca sem parar e olha de modo vago. Vocaliza, não fala.

Janaína se perdeu pelo caminho, talvez não de modo irremediável, talvez sim. Não o sabemos. O documentário finaliza após esse re-encontro.

A lembrar que em um comentário em *off* na seqüência anterior, uma psicóloga não se conforma e diz: - "Mas ela só tem vinte e poucos anos, ela tem a vida pela frente". Ao que Miriam retruca: - "Passarinho que nasce na gaiola, ele não sabe como é fora da gaiola".

Miriam vai falar com a psiquiatra que trata de Janaína. A médica tem um discurso pronto, cheio de certezas, mas, como ela mesma diz, as crises de Janaína começaram em 1993 e ela foi deixada de lado, sem cuidados, por um longo período.

Novamente Miriam lê seu prontuário e relatórios de quando chegou. Pela primeira vez adota um tom professoral, postada de frente para câmera, de corpo inteiro ela compara os avanços de Janaína na época em que estava sendo tratada e o quadro atual, mostrando o quanto ela havia regredido em seus ganhos.

Notamos que em nenhum momento Miriam dá um nome para o que Janaína tem, sempre que lê os prontuários nos quais se lê psicose, esquizofrenia precoce, é para salientar que por conta da atribuição desses rótulos, um conjunto de medidas é tomado, sendo que nos últimos tempos elas se resumem a medicação e algumas atividades como aprender a lavar a própria roupa!

Em sua interação com a psiquiatra que está encarregada de Janaína, percebe-se o vazio do discurso médico. A psiquiatra diz que não há verbalização espontânea; que Janaína é medicada, pois corre o risco de se machucar; confirma que seja ela é dócil apesar de não interagir. Segundo ela, as suas perdas - evidentes - decorrem do período que ficou sem tratamento. Janaína tem perdas em várias áreas: da afetividade, da fala, motora.

Miriam ao entrevistar essa psiquiatra, não põe em questão suas certezas, mas formula algumas questões, que a profissional rebate prontamente.

A documentarista tenta entender o que se passa, sem julgar, sem provocar.

3.5. Alinhavando linhas e entrelinhas

Trataremos aqui de arrolar algumas cenas que levam a pensar, que incomodam:

- As imagens de arquivo de televisão, que mostram os bebês se balançando nos berços; a quantidade de crianças; pareciam alegres, esperançosas, sem saber o que de fato se passava: que podiam morrer, pois o local era mal saneado; que poderiam se distanciar irremediavelmente de seus familiares.
- A cena de entrevista com o pessoal da "Associação Pró-reintegração social da criança", deixa claro de que maneira propostas terapêuticas que iam bem foram desativadas por falta de verbas. E que, em função desse fechamento, profissionais competentes, qualificados e especializados perderam a possibilidade de continuar esse trabalho e uma série de vidas que ficaram sem tratamento. Porque não é em qualquer lugar que se cuida de uma criança pequena com questões psicológicas complicadas, ainda mais em se considerando que isso era feito em convênio com verbas públicas.
- A filmagem em movimento por uma estrada enquanto em *off* uma voz feminina conta como eram transportados os internos em sua transferência do Hospital do Juqueri para o Hospital Psiquiátrico de Sorocaba. Ela conta que eles eram assim identificados: ignorado, preto, mudo, 1; ignorado, preto, mudo 2; ignorado, pardo cego; 1, ignorado, pardo, cego, 2; e assim por diante. Essa cena funciona como registro de um estado de coisas que ocorria no passado, e é muito duro ouvir que um ser humano possa ser assim chamado.
- Quando Miriam refere-se ao local onde se encontra Janaína: "Associação Protetora dos Insanos de Sorocaba". Esse nome surge em meio a uma seqüência onde os profissionais que conheceram Janaína fazem suposições de como ela estaria. Insanos de Sorocaba é possível isso? Fato que será confirmado quando vão ao local, pois está escrito na entrada do hospital!
- Na instituição, em meio a uma filmagem de suas instalações, a câmera passa por um mural onde se vê um cartaz que chama a atenção. Ele é feito na forma de um círculo, e escreveremos em forma de frase seu conteúdo: Denúncia. Basta de hipocrisias. Maledicências e Infâmias. O departamento de psiquiatria adverte: o Ministério da Saúde faz mal ao Hospital Psiquiátrico e coloca em risco a

continuidade do tratamento dos pacientes internados. Assinalamos que o cartaz foi feito em nome da Federação Brasileira de Psiquiatria.

- Em outro momento, a câmera acompanha a moça caminhando, ela é filmada passando por um cartaz onde se lê: "vamos colorir a vida". Nessa seqüência aparecem também duas jovens terapeutas ocupacionais, uma delas diz que estão aumentando as atividades propostas a Janaína, e que ela começou a apreender a lavar a própria roupa! A outra mostra uma casa comunitária¹⁶¹ na qual Janaína poderá viver um dia. Janaína "reduzida" a uma moça de vinte e poucos anos que está apreendendo a lavar a própria roupa! São essas as expectativas nas quais ela é investida nesse momento de sua vida!

3.6. O que essas linhas indicam?

Que o documentário, que adota um tom respeitoso na abordagem dos profissionais entrevistados, não é ingênuo.

A documentarista parte "desarmada", em direção aos entrevistados, mas ela não se encontra em terreno desconhecido, ela é um profissional da área, ela vem tratando do tema, ela interage com outros profissionais, ela não desconhece o que se passa no que ela mesma alcunha de "depósitos de crônicos".

Depósitos, pois, muita gente para poucos profissionais; poucos profissionais e poucos rótulos, quase sempre os mesmos, aplicados em série, o que acaba produzindo, em larga escala, um grande estrago: mais medicação, menos estimulação, pré-conceitos que norteiam profissionais mal preparados a adotar condutas que reforçam o afastamento de crianças como Janaína.

Miriam percorre arquivos e almoxarifados e encontra, comparativamente aos anos em que a menina vem sendo institucionalizada, poucas linhas escritas sobre ela. A maior parte das descrições não é de grande serventia, comprovam-se uma as outras. Em meio delas, Miriam tentará refazer a linha de vida de Janaína.

¹⁶¹ Essas casas comunitárias fazem parte das intenções da reforma do setor psiquiátrico em curso, elas aparecem em cena como o abrigo ABCD. São informações a mais que recebemos.

Recuperando os fios desfeitos, ela nota que, no período em que a menina recebeu cuidados, ela havia começado a brincar, a se comunicar, a ajudar o monitor e outras crianças, a mostrar interesse pelas coisas.

E que, por conta das transferências e falta de cuidados, ela perdeu o que tinha conquistado, sendo que no presente já nem falava ou interagia.

É o que ouvimos, dito de modo pausado e grave. E preocupado, pois mostra como se "fabrica" uma exclusão.

E, constata, em tom pesaroso: - "Enquanto o irmão foi adotado, Janaína acabou em um hospital psiquiátrico".

Irmãos afastados e com destinos tão distintos! E se tivessem permanecido juntos, e se... Conjecturas. A vida de Janaína é uma sucessão de perdas.

3.7. As linhas se tocam

Nesse momento pensamos na cena com o menino adotado pelo casal italiano e na cena com as crianças do abrigo, e o contraponto se estabelece.

A adoção e a internação.

A possibilidade de se refazer a vida apesar do abandono, no caso do irmão adotado; e a reiteração do abandono até que, por conta de tanto sofrimento, o ser se fecha e não quer se abrir mais, no caso de Janaína.

São muitos os cortes, abandonos, transferências, remoções, mas nenhum lugar de permanência; muitos profissionais pelo caminho, mas ninguém que, de fato, tenha permanecido com ela, ninguém para quem ela tenha sido verdadeiramente especial!

Talvez quando se fale em exclusão social não se tenha em vista o que isso quer dizer, é o problema de palavras usadas, abusadas e maltratadas.

O documentário termina assim: a equipe se despede de Janaína, abraços e beijos. A seguir vão surgindo os letreiros com os créditos, enquanto em cena vemos as crianças brincando no abrigo ABCD. A música é alegre, o final lança uma brisa, talvez essas crianças possam ser, não só abrigadas, mas também acolhidas.

3.8. A documentarista.

A documentarista, psicanalista e ensaísta Miriam Chnaiderman parece realmente se dedicar a pôr em cena o que é posto de lado, escondido, pouco dito.

“Ossos do ofício”, diriam, afinal a que se dedica um psicanalista em sua clínica?

Reminiscências, choros, fragmentos de fala que relutam em ser ditos; quanto mistério perpassa o imaginário das pessoas sobre o interior dessas quatro paredes.

Mas então, a psicanalista vai para a rua, literalmente, mas o faz sem estardalhaço, sem holofotes, sem o tom de autoridade que normalmente torna caricata a exposição pública desse tipo de profissional. Tampouco é o profissional indo a rua de modo missionário, ou autoritário, para nos dar a conhecer algo, ou comprovar algo para si mesmo.

Miriam não é a doutora Miriam, ela não vai falar sobre, ela vai falar com.

Geralmente os psi – psicólogos ou psiquiatras -, fazem uma vulgata de seu domínio de saber para o “público” que geralmente quer saber se algo é “normal” ou não, algum comportamento ou sentimento.

Miriam documentarista não se coloca no lugar da autoridade, nem tampouco trai o que sabe. Mas o que sabe não é anterior ao que se propõe saber, ela vai de encontro ao que quer pesquisar e a vemos fazer isso, com sua equipe enxuta, que se modifica em cada documentário.

Existe uma abertura para o que está para ser conhecido, projeto em curso, um conhecimento que se constrói no transcurso do documentário.

Miriam não usa termos técnicos nem um linguajar complicado, suas falas são sintéticas e alusivas: "*passarinho que mora na gaiola*" (Sobre Janaína); "*bonito isso, né, de querer mostrar pro filho onde ele viveu*" (comentando com o vigilante sobre a família de italianos que leva o filho adotado para conhecer o local); "*Zé, você tá tão bonito, tão luminoso!*" (em referência a José Agrippino)".

De volta aos ossos do ofício, Miriam Chnaiderman parece confirmar que a luta é constante, estimulando um combate que não seja feito aos brados, mas com suavidade, inteligência e bom humor.

Seus documentários não são panfletários porque não fala pelo outro, mas com o outro.

E parece estar sempre afirmando que vale a pena viver a vida, esforçar-se para isso, tentar permanecer por aqui, mensagem essa que se depreende, inclusive, pela escolha musical feita nos filmes.

O que estamos afirmando não nos parece ser de senso comum, pois afinal a morte no mundo vem sendo posta em cena de modo insidioso e sem sentido.

Em seus trabalhos fica claro que não somos isto ou aquilo, as indagações não se resolvem. É como se afirmasse, em baixo tom, que estamos por aqui para conhecer, e para nos surpreender.

CONCLUSÃO

Na introdução foi relatado o percurso para se chegar à delimitação do tema: feitas as primeiras indagações sobre como o artista aparecia no cinema, abandona-se o artista em direção ao louco, com o louco parte-se rumo ao Brasil, para finalmente aportarmos no documentário.

Como na brincadeira infantil do telefone sem fio, que começava com uma palavra que era seguidamente sussurrada de uma criança para outra, até que, ao fim da linha, a palavra dita em voz alta, tão aguardada, tão surpreendente. Poucas vezes o resultado permanecia imutável após sua enunciação, geralmente, desfigurado, essa desfiguração, por conta da boa vontade, era motivo de chacota e alegria.

No nosso caso, essa palavra outra é o "louco", que parece provocar tanto ruído quanto diversas palavras sussurradas ao mesmo tempo. Como se, ao percorrer esses fios de linha, algo se interrompesse, se modificasse, não fosse mais o mesmo, mas, nesse caso, a diferença adquirisse a marca de uma gravidade, e não de uma alegria.

Não sabemos ao certo quem seja, nem tampouco como deva ser. Mas o que se pretende com esse rótulo não nos parece contribuir em nada para que “as coisas” melhorem para seu lado. Por conta de indagações como essa é que nos lançamos nesse projeto de verificar de que modo aparece nas telas, como é posto em cena.

Na imprensa escrita, as raras menções dirigidas a esse grupo heterogêneo de pessoas dizem respeito à insidiosa falta de investimento dispensada para melhorar o modo como são atendidos. Breves notícias denunciam falta de atendimento, falta de leitos disponíveis, baixa contratação de pessoal qualificado para o setor, aliada a péssima remuneração.

Não vamos nos ater a essas mazelas da saúde pública no país, sempre em crise e em penúria, mas ressaltar que nessa poucas linhas a eles dedicadas utilizam-se sempre as mesmas palavras, tais como exclusão; invisibilidade social; estigmatização; ou formulações como “dar a voz a quem não o têm”, que vem sendo, pelo uso freqüente, desgastadas, esvaziadas, perdendo o viço e a potência.

Não poderíamos deixar de apoiar, valorizar, dar crédito, a todo um corpo de profissionais de saúde que se dedicam a essas pessoas, e que se encontra em perpétuo combate com o Estado, fato esse que nos cabe pôr em evidência e que é posto em cena no trabalho *Procura-se Janaína*. Mas, não pretendemos adentrar tal seara, por acreditar que não é nesse escrito que tais assuntos devam ser tratados.

Como já foi reiterado, não estamos interessados em afirmar *nossa* visão de loucura, mas estamos interessados na visibilidade que se dá a questão da loucura, quando posta em cena, em um grupo selecionado de documentários.

OS FILMES CONVERSAM ENTRE SI

- O "louco" em cena

Fernando Diniz, filho de uma costureira mãe solteira que tem que deixá-lo para ir trabalhar. Bom aluno, seu mundo desaba quando descobre que sua amada vai se casar. Vai nadar na praia de Copacabana, se desnuda e é preso, sendo então removido para o hospital psiquiátrico, para nunca mais sair.

Esse é o sumário da estória de vida que nos é contada. São poucas as filmagens de Fernando, e as poucas palavras que profere no documentário são de difícil compreensão. Mas será que sua história¹⁶² é mesmo essa, ou essa é a história que restou e que foi alinhavada pela doutora Nise?

Somos levados a considerar o que a narrativa busca tornar compreensível através da interpretação proposta para deslindar os "documentos plásticos" feitos por Fernando.

Ou seja, o foco do que é posto em cena recai sobre os documentos plásticos. Quanto ao "louco", o que sabemos sobre ele nos é dito por terceiros, que se credenciam a fazê-lo por terem tratado dele.

Ele é visto rapidamente, e a única cena na qual é filmado em interação é muito breve e cortada. Quando ouvimos sua voz em *off*, o interesse é despertado mas frustrado, pois o que nos é dado a conhecer, por nós mesmos, é muito pouco.

¹⁶² Pois nos fica a indagação de porque teria tido uma crise tão severa já na adolescência? Como o presente trabalho não busca discutir psicopatologia, o comentário diz respeito a indagações feitas em decorrência ao que nos é apresentado como "justificativa" ou etiologia.

Pensando em **Janaína**, há uma preocupação em refazer sua história, através dos relatos espontâneos dos profissionais que com ela trabalharam, dos depoimentos colhidos no processo de investigação, das leituras de prontuários e relatórios de acompanhamentos. As falas raramente utilizam repertório técnico, elas são afetivas e se atêm a nos contar coisas sobre a menina. Não ficamos sabendo muita coisa sobre Janaína, afinal ela era uma criança que fora institucionalizada aos quatro meses.

Enquanto em *Imagens do Inconsciente* a narração nos invade de conceitos, de interpretações sobre o que está se passando com Fernando, aqui a linha de vida será construída no curso do filme. Não se interpreta, mas vai se alinhavando depoimentos, informações, leituras de prontuários e relatórios.

Em **Estamira** há também uma reconstituição de sua história de vida, feita por ela mesma e pelos relatos, dos filhos, e também por fotos dela e dos filhos. Nota-se muitas vezes uma intenção explicativa para o que se passa com a mulher, por conta da montagem. Estamira quase não sai de cena, grande riqueza do documentário, e podemos vê-la em diversas situações, e momentos. Em família, no Aterro, trabalhando ou descansado ao lado dos amigos, em movimento, sozinha em seu barraco, indo ao centro de Saúde.

- **O diagnóstico**

Quando a doutora Nise afirma "jamais ter constatado embotamento psíquico em um interno, afirmando que esse parecer é simplesmente um sinal de desinteresse médico", pensamos na atividade de **Fernando** no ateliê, em seu caminhar resoluta de um setor a outro, na sua concentração no ato de pintar, em como parece em casa no local.

Imaginamos como seria **Janaína** no período em que foi estimulada, no apego a uma simples boneca de plástico, nas brincadeiras com mãozinha e música, no encantamento manifestado pela luz atravessando o papel celofane colado ao vidro da janela. E na voz de Miriam Chnaiderman nos contando o que relatórios e prontuários indicam.

A doutora Nise diz que "enquanto a psiquiatria tradicional constata deteriorização, nos ateliês e no Museu se constata a ação de forças auto-curativas da psique". O mesmo se observa nos relatos das psicólogas que atenderam

Janaína: falam de suas dificuldades, não de impossibilidades. Falam de seus avanços, de suas conquistas.

Estamira põe em xeque o que lhe é dito, ela questiona o uso da medicação, ela se indaga sobre o que tem, ela sabe que oscila entre momentos de lucidez e de perturbação. Para ela a atribuição de loucura é como um xingamento, o qual repudia. A loucura equipara-se a uma sentença de morte, a filha, Carolina, sabe que a mãe prefere ter a vida abreviada a viver em um hospital.

Ela lê o diagnóstico que lhe foi conferido. Escutamos, pelos relatos dos filhos, a suposta etiologia de suas crises: as diversas traições e abusos, as dificuldades financeiras para se manter com os filhos, as quais se somam os dois estupros.

Em cena vêem-se suas mudanças de humor, de estado, o que é de enorme riqueza. Como diz Estamira, no que consideramos uma das mais expressivas reflexões sobre a questão: “perturbação não é deficiência, perturbação é perturbação, e qual é o problema de ter perturbação”?

Nos documentários de Miriam temos situações distintas. Em *Dizem que sou louco*, vemos pessoas mais arredias e outras mais afeitas ao contato, como todos nós. Muitos “**loucos de rua**” são surpreendentes, pelo que vestem e/ou pelo que falam, mas o modo como o documentário é construído faz com que não sejam vistos como bicho em zoológico. Eles estão por aí, ocupam as ruas, perambulam, conversam, se misturam ao asfalto, podem precisar de ajuda, não o sabemos, podem ter necessidades que desconhecemos, mas o que é posto em cena desperta o interesse, a perda de medo, a curiosidade em sua melhor expressão.

Em *Passeio pelo Recanto Silvestre* não se pergunta a **Agrippino** se pensa que é louco. Algo se passa com ele, ele parece gravitar em outra temporalidade, mas o que nos intriga é a própria questão da sensibilidade artística, reforçada, no documentário, pela inserção de inúmeras realizações de Agrippino: filmes, fotos, peças teatrais, livros. O olhar que Bodansky lança para a equipe de filmagem evidencia o estranhamento que possa ocorrer na interação com o artista. Sua fala, a maneira que articula sua fala, há algo, uma diferença.

Uma diferença que se afirma, que não precisa ser escondida, que não sabemos no que demanda de cuidados da parte dos que se propuseram a ajudá-lo para pudesse permanecer nessa casa no Embu. E que, pelo fato de não haver

abandono, de que sua circulação seja livre, que fale com a dona da livraria, com as pessoas que o visitam, suas peculiaridades possam ser preservadas.

Procura-se Janaína, é a cena antípoda, mostrando o que o abandono, a falta de afeto, a institucionalização, a perda da visibilidade e da possibilidade de circular pelo mundo, produzem. De fato o documentário parece “investigar” a fabricação de uma loucura, todos os ingredientes estão lá.

É muito difícil afirmar que **Janaína** teria vindo ao mundo com um “defeito de fabricação”, pelo fato de apresentar características de ter nascido antes do tempo e de ter sido abandonada aos quatro meses, período em que habitualmente os bebês são ainda amamentados. Falha endógena ou traumatismo precoce, discussões que muitas vezes ocupam a mente de profissionais da área, são conjecturas levantadas a posteriori para se tentar entender o que é que aconteceu de tão errado nessa criança para ela ter ficado tão sem lugar no mundo.

- **A questão institucional: o bom combate ou a luta inglória**

Em *Imagens do Inconsciente* (1986), *Estamira* (2006) e *Procura-se Janaína* (2007), parece que estamos vendo a mesma cena no que diz respeito ao modo como a instituição é posta em cena.

“Depósito de pobres” nas palavras de Hirszman, “depósito de crônicos”, nas de Miriam, horror estampado na cara de Estamira ao pensar em ir para um desses lugares, nos quais nada pode fazer para retirar sua mãe. O que vemos desses lugares não é encorajador, seja as filmagens de Leon no Hospital de Engenho, ou as filmagens da FEBEM retiradas dos arquivos televisivos, ou a assepsia monástica do Hospital Psiquiátrico no qual se encontra Janaína, a Associação de Proteção dos Insanos de Sorocaba.

Apoiando-nos nas informações postas em cena nos documentários, podemos constatar que, passados vinte anos do filme de Leon Hirszman, continua-se a “fabricar” loucuras no país.

Em *Procura-se Janaína*, por conta de sua atualidade, realizado em 2007, mostra-se as razões para esse estado de coisas, e vamos, sim, deixá-las registradas, uma vez mais.

São elas: falta de verbas para o setor; necessidade de mais abrigos e clínicas de atendimento; necessidade de se implementar o Estatuto da Criança e do

Adolescente; necessidade de se manter projetos que estão sendo bem sucedidos, apoiá-los, aperfeiçoando os profissionais; manutenção dos atendimentos, que são descontinuados por falta de investimento; rever o que o Ministério da Saúde preconiza para essa população.

Porque o setor público, em um país gigante, relativamente pobre ou medianamente rico, iria investir nesse grupo de risco? Risco, pois se trata de um grupo de pessoas consideradas improdutíveis, inúteis, de pouca serventia. Para que servem? Para estudar seu inconsciente? Para desenhar e esculpir?

Questão política em curso: a luta contra a segregação; contra o uso abusivo de medicação e de técnicas violentas; pelo direito de expressão; pela dignidade, liberdade e autonomia.

Enfim, nova palavra “cansada de guerra” - a luta pelos direitos humanos. E por que não, pelos direitos artísticos, de autoria, pois à produção dos internos psiquiátricos não se confere valor artístico, impedindo inclusive que possam ser comercializadas!

Essas são preocupações políticas, jurídicas, pragmáticas, mas os documentários não tratam somente dessas questões, mas também da maneira como vemos a loucura.

- **Família**

Em dois dos três casos abordados por Hirszman a internação parte de uma iniciativa da família. A mãe de **Adelina Borges** a interna depois que estrangula a gata, a mãe e as irmãs de **Carlos Pertuis**, quando ele, tomado de agitação, as convida para ver o planetário celeste.

Fernando Diniz é preso, por banhar-se nu em Copacabana e desacato a autoridade. Conforme já falamos, no caso de Fernando o que nos chama a atenção é que a mãe é pouco mencionada no texto narrado, é só ficamos sabendo que ela ia visitar o filho com frequência quando é dito que morreu!

Janáina é abandonada pela mãe aos cuidados do Juizado de Menores e transferida para uma unidade de triagem da FEBEM. Apesar dos esforços das psicólogas e assistentes sociais, ninguém da família será encontrado e sua mãe perde o pátrio poder após dois anos sem visitar a menina.

Estamira teve a mãe internada e não quer ir para um hospital de modo algum. Ela faz questão de afirmar sua potência em "fazer" dinheiro e se manter. Ter um barraco para descansar é uma "benção". Ela sabe que sua liberdade depende de manter-se financeiramente, e isso a torna tão surpreendente.

Alguns "loucos" de rua já passaram por uma instituição, mas é na rua que eles vivem, e sobrevivem. Nada sabemos sobre suas famílias.

José Agrippino de Paula é abrigado por seus familiares, que parecem ter algum recurso financeiro para mantê-lo em sua "atividade" particular. Seus livros estão sendo re-editados, garantindo tão somente um dinheirinho para comprar uns sanduíches. Ou seja, nesse comentário ele demonstra como os direitos autorais são irrisórios no país.

- **Cadeiras, poltronas, bancos e sofás, lugares de pouso.**

Em *Procura-se Janaína*, a primeira vez que a vemos, **Janaína** está sentada em um banco, sozinha, parecendo convidar alguém a sentar junto com ela. Ao fim do encontro, Miriam a acompanha ao supermercado para presenteá-la com algo que a faça recordar da equipe.

Assim como Janaína, **José Agripino** também é presenteado por Miriam. Ela conta, em *off* que, como tinham ganhado um prêmio da prefeitura, queriam dar alguma coisa para ele. Agrippino pedira cadeiras para a equipe de filmagem sentar.

Esses assentos parecem ganhar força própria. Em *Imagens do Inconsciente*, **Fernando Diniz** conta que gostaria muito de ter uma poltrona, para ele algo maravilhoso. **Estamira**, em uma das seqüências analisadas, descansa em uma poltrona improvisada ao fim de um dia de trabalho no Aterro. Em sua casa é filmada em uma poltrona. Quanto ao sofá, eles estão presentes na cena em que Miriam conta para o grupo de profissionais que ela, finalmente, descobriu onde está Janaína.

Essas cadeiras, bancos, poltronas, sofás convidam à conversa, ao encontro, ao descanso e reflexão. Interessante recorrência nos documentários.

- **Os documentaristas, nossas impressões.**

Leon Hirszman trata a loucura com grande interesse, seduzido pela riqueza e profusão das pinturas, esculturas, modelagens, e maravilhado ante um

mundo desconhecido que os ditos esquizofrênicos parecem tratar com tanta intimidade.

Imagens do Inconsciente torna público o que acontecia em um hospital psiquiátrico brasileiro em meados dos anos oitenta, momento de distensão política no qual o país retornava a ordem democrática após uma longa ditadura.

Ditadura e prisões andam juntas e esse é um dos brados do documentário: porque tratar os esquizofrênicos como população carcerária?

Porque prendê-los, fazê-los perder autonomia jurídica, torná-los incapacitados?

O documentário vai trazer a público também a produção plástica de um grupo de internos, produção essa propiciada pela experiência promovida pelos ateliês de terapia ocupacional. Como é dito no documentário, a produção desses internos é ignorada pela “psiquiatria oficial”.

A "Trilogia do Inconsciente" lança o convite para que a sociedade mude sua visão em relação a essas pessoas mostrando o que ocorre quando é dado estímulo e acolhida aos esquizofrênicos.

Detivemos-nos um pouco mais na trajetória de Leon Hirzsmann do que na dos outros documentaristas, pelo simples fato que ela se encerraria um pouco tempo após concluir esse trabalho. Através das "imagens do inconsciente" diretor tenta se aproximar da visão que essas pessoas têm do mundo, apontando para uma outra possibilidade do humano.

Na análise do primeiro filme de **Marcos Prado**, mostrou-se como ele chegou a Estamira por acaso, sem qualquer intenção de tratar a loucura, pesquisá-la, etc. e tal. Estamira foi encontrada em suas incursões pelo Aterro do Jardim Gramacho, no qual ele tinha sim, uma intenção, que era a de fazer um ensaio fotográfico para que as pessoas se conscientizassem da responsabilidade que tinham pela produção de descartes diários que desaparecem frente a seus olhos, mas que tem peso e volumetria.

O diretor encontra Estamira, a “bruxa do lixo” e, como ressaltado, encantamento e interesse o levam a decidir seguir com ela pelo aterro.

E, por conta do “pacto¹⁶³” estabelecido com a mulher, ele põe em cena, ao acompanhá-la, o preconceito existente em relação à “loucura”; a situação do

¹⁶³ Por pacto, como já escrito, Marcos Prado aponta o fato de que havia uma pessoa querendo falar e uma equipe disposta a estar com ela.

atendimento médico praticado nos ambulatórios públicos; o medo manifestado pela ameaça de internação; a crítica a medicação sem tratamento e acompanhamento.

Não estamos mais nos meados dos 80, como no filme de Hirzsmann, mas no início do segundo milênio. Estamira, assim como Janaína, nos permitem ver que, no Brasil, poucos avanços ocorreram seja no setor de atendimento público, seja no entendimento que a tal da “sociedade” faz dos ditos esquizofrênicos.

Marcos Prado não adota o tom da denúncia, mas instiga a reflexão.

Sobre **Miriam Chnaiderman** falamos pouco, e ressaltamos que valeria a pena ler seus diversos escritos, confrontá-los com os filmes, ou seja, dedicar todo um trabalho para ela.

Nos filmes selecionados observamos um misto de interesse, encantamento, repúdio e preocupação.

Interesse e encantamento em se aproximar da singular conformação que a vida manifestada por esse grupo heterogêneo de pessoas adquire quando em contato com uma câmera.

Aceitação ao afirmar sua diferença e seu direito a se constituir como uma forma de vida possível.

Inquietação que põe em marcha uma investigação, como no caso de Janaína.

Repúdio manifesto discretamente, alicerçado, consistentemente, em uma série de “provas” que demonstram, publicamente, o que ocorre quando falta tratamento e acolhimento para pessoas como a menina em questão.

Nos documentários, a diretora parece indicar que, em certos momentos, a “loucura” aparece como uma possibilidade, uma manifestação possível da existência humana, dando passagem, inclusive, a formas de expressão instigantes.

Mas que, nos momentos de sofrimento e transtorno, se não for acolhida de modo competente e consistente, acabaria deixando seus “portadores” sem lugar nesse mundo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Shwarcz, 1996.

AUMONT, Jacques. “Meu caríssimo objeto”. In: *Revista Imagens*. No. 5. Campinas, SP: Editora da Unicamp, ago./dez de 1995. P. 18-27.

_____, *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington (USA): Indiana University Press, 2000.

BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume 1*. São Paulo: SENAC, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino – O primeiro cinema, São Paulo, Scritta, 1995.

DA-RIN, Silvio. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FICKS, José Paulo. *Delírio: um novo conceito projetado em cinemas*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____, *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995. Capítulo: “Historicismo em *O iluminado*”

LAING, R.D. O eu dividido. São Paulo: Ed. Vozes, 1973.

_____, Sobre Loucos e Sãos.: Entrevista a Vincenzo Caretti. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.

LASCH, Christopher. *The minimal self*. New York: W.W.Norton & Company Inc., 1984.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.

LINS, Consuelo e Claudia Mesquita. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2008.

LOURENÇATO, Arnaldo; CALIL, Carlos Augusto. *Leon Hirszmazn: É bom falar*. Montagem de entrevistas feitas para a Mostra Leon de Ouro no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1995.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. USA, Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

PESSOTI, Isaías. *A loucura e as épocas*. SP: Editora 34, 1994.

PESSOTTI, Isaías. *O século dos manicômios*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume 2*. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal, o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2008.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1982.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SZASZ, Thomas. *A Fabricação da Loucura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3° ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

_____ (org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Ed. Graal, 2003.

FILMOGRÁFICAS

(segundo a ordem em que os filmes são citados)

- *Amadeus*. Milos Forman, EUA, 1984.
- *Basquiat*. Julian Schanabel, EUA, 1996.
- *Bird*. Clint Eastwood, EUA, 1988.
- *Caravaggio*. Derek Jarman, Inglaterra, 1986.
- *Chaplin*. Richard Altenborough, Inglaterra, 1992.
- *Farinelli*. Gerard Corbiau, França / Bélgica, 1994.
- *Frida*. Julie Taymor. EUA, 2002.
- *Nijinsky*. Herbert Ross, Inglaterra, 1980.
- *Pollok*. Ed Harris, EUA, 2000.
- *Camille Claudel*. Bruno Nuyten, França, 1988.
- *Henry e June*. Philip Kaufman, EUA, 1990.
- *George e Frederic*. James Lapine, EUA, 1991.
- *Terra de Sombras*. Richard Alttenborough, Inglaterra, 1993.
- *Amada Imortal*. Bernard Rose, EUA, 1994.
- *Carrington*. Christopher Hampton, Inglaterra, 1995.
- *Os Amores de Picasso*. James Ivory, EUA, Inglaterra, 1996.
- *Moça com brinco de pérola*. Peter Weber. Luxemburgo/EUA/ Inglaterra, 2003.
- *O carteiro e o poeta*. Massimo Troise e Maichael radford, Itália/ França, 1994.
- *Shakespeare apaixonado*. John Madden, EUA, 1998.
- *As Aventuras de Molière*. Laurent Tirard, França, 2007.
- *Andrei Rublev*. Andrei Tarkovski, URSS, 1966.
- *Trinta e duas curtas metragens sobre Glen Gould*. Canadá, 1993.

- *Van Gogh*. Maurice Pialat, França, 1990.
- O livro de cabeceira. Peter Greenaway, EUA, 1996.
- O iluminado. Stanley Kubrick. EUA, 1980.
- *A cova da serpente*. Anatole Litvak, EUA, 1948.
- *Psicose*. Alfred Hitchcock, EUA, 1960.
- *Freud além da alma*. John Huston, EUA, 1962.
- *Minha esperança é você (A child is waiting)*. John Cassavetes, EUA, 1963.
- *Repulsa ao sexo*. Roman Polanski, Inglaterra, 1965.
- *Uma mulher sob influência*. John Cassavetes, EUA, 1974.
- *Quando fala o coração*. Alfred Hitchcock, EUA, 1975.
- *Estranho no ninho*. Milos Forman, EUA, 1975.
- *Equus*. Sidney Lumet, Eua, 1977.
- *Frances*. Graeme Clifford, EUA, 1982.
- *Clean, shaven*. Lodge Karrington, EUA, 1994.
- *Seven*. David Fincher, EUA, 1995.
- *Gênio indomável*. Gus Von Sant, EUA, 1997.
- *Garota interrompida*. James Mangold, EUA, 1999.
- *O silêncio dos inocentes*. Jonathan Demme, EUA, 1991.
- *A prova*. John Madden, EUA, 2005.
- *Camille Claudel*. Bruno Nuytten, França, 1988.
- *Possessão*. Andrej Zulavsky, França/ Alemanha , 1981.
- *Lua na Sarjeta*. Jean-Jacques Beineix, França, 1983.
- *A história de Adele H*. François Truffaut, França, 1975.
- *O homem da linha*. Jos Sterling, Holanda, 1986.
- *O Ilusionista*. Jos Sterling, Holanda, 1983.
- *Abel*. Alex van Wardeman, Holanda, 1983.
- *Dodeskaden*. Akira Kurosewa, Japão, 1970.
- *Dolls*. Takeshi Kitano, Japão, 2002.
- *Império dos sentidos*. Nagisa Oshima. Japão, França, 1976.
- *O enigma da Kasper Hausen*. Werner Herzog, Alemanha, 1974.
- *Fitzcarraldo*. Werner Herzog, Alemanha, 1982.
- *Coração de cristal*. Werner Herzog, Alemanha, 1976.

- *Stroszek*. Werner Herzog, Alemanha, 1977.
- *Os idiotas*. Lars Von Triers, Dinamarca, 1998.
- *Léolo*. Jean- Claude Lauzan, Canadá, 1991.
- *La madre muerta*. Juanna Bajo Ulhoa, Espanha, 1993.
- *A história de Adele H*. François Truffaut, França, 1975.
- *A ilha*. Kim ki-duk, Coréia do Sul, 2000.
- *Contra a parede*. Faith Akin, Alemanha/ Turquia, 2007.
- *O Inquilino*. Roman Polanski, EUA/França, 1976.
- *Cabo do Medo*. Martin Scorsese, EUA, 1991.
- *Mulher solteira Procura*. Barbet Shroeder, EUA, 1992.
- *Louca Obsessão*. Rob Reiner, EUA, 1990.
- *Jogos Mortais I*. James Wan, EUA, 2004.
- *O massacre da Serra Elétrica*. Tobe Hooper, EUA, 1974.
- *Rachel's wedding*. Jonathan Demme, EUA.
- *Crônica de uma casa assassinada*. Carlos César Sarraceni, Brasil, 1971.
- *Imagens do Inconsciente*. Leon Hirshman, Brasil, 1986.
- *Moacir Arte Bruta*. Walter Carvalho, Brasil, 2006.
- *Estamira*. Marcos Prado, Brasil, 2004.
- *Vigília Insana*. Crícia Giamatei, Brasil, 2001.
- *Dizem que sou louco*. Miriam Chinaiderman, Brasil, 1994.
- *Passeio pelo Recanto Silvestre*. Miriam Chinaiderman, Brasil, 2006.
- *Procura-se Janaína*. Miriam Chinaiderman, Brasil, 2008.
- *Kirim*. Abbas Kiarostami, Irã, 2009.
- *Linha de Passe*. Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil, 2008.
- *Loki - Arnaldo Batista*. Paulo Henrique Fontanelle, Brasil, 2008.
- *Uccellaci e uccellini*. Pier Paolo Pasoloni, Itália, 1966.