

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL

RAFAEL WOLSKI DE OLIVEIRA

**PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO:
IMAGENS E POLIFONIAS DA DESINSTITUCIONALIZAÇÃO DA LOUCURA
NA CIDADE**

Porto Alegre
2012

RAFAEL WOLSKI DE OLIVEIRA

**PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO:
IMAGENS E POLIFONIAS DA DESINSTITUCIONALIZAÇÃO DA LOUCURA
NA CIDADE**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Analice de Lima Palombini

Porto Alegre
2012

Banca Examinadora

Dr. Edson de Souza

Dr. Luis Antonio Baptista

Dr. Ricardo Burg Ceccim

Dedico esta dissertação a Milton da Costa
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Analice Palombini, pela aposta, pelo incentivo, amizade, delicadeza e orientação atenta. Pelo apoio dado nos momentos de pesquisa, pela assessoria com o documentário e o apoio importante nas batalhas cotidianas do processo de desinstitucionalização da loucura.

Aos colegas do grupo de pesquisa – Adriano, Cecília, Fernanda, Marília, Maynar e Rafa Gil – pela leitura compartilhada, pelas sugestões, contribuições e companhia na empreitada.

Aos professores que aceitaram estar na banca. Edson de Souza, Luis Antonio Baptista e Ricardo Ceccim, pelo interesse no projeto e pelas contribuições.

Aos companheiros do Morada Viamão, pelos ensinamentos, pela confiança, por compartilharem alegrias e tristezas com intensidade. Por não desistirem da luta por um mundo melhor, pela resistência cotidiana.

Aos parceiros da desinstitucionalização - Lavínia Oliveira, Fátima Fischer, Vera Rezende, Carmen Britto, Fernando Neubarth, Ilse Ledur, Antonio Fernandez, Luiza Gimeno, Simone Frischembruder e Károl Cabral - pelos desafios compartilhados. Em especial para Stelamaris Tinoco, pela parceria, sintonia, amizade e apoio.

Aos amigos Greice Machado, Livia Zanchet e Ricardo Cecchin. Por sonharem juntos, pelas aventuras de fazer cinema, pela caminhada. Sem eles acreditarem, nosso filme não seria possível.

Aos amigos André Ferreira, Daniele Souza e Leandro Machado, pelo companheirismo e amizade.

A meus queridos irmãos, Jalise, Mário Vicente e Cristina, pelo apoio e interesse. Por serem pessoas especiais, das quais me orgulho e admiro muito

A Vera, minha mãe, por tudo que tem feito. Pelo apoio, carinho, atenção e inspiração. Por me ensinar o valor da educação. Por me mostrar que é importante lutar e acreditar. Por outras tantas razões que não consigo enumerar.

Ao meu pai, Nelcindo (*in memoriam*). Por ter estado junto em momentos difíceis. Por também me inspirar muito, pelas lembranças de bons momentos e pelos ensinamentos que jamais esquecerei.

A Luciana Fossi, pelo amor, carinho, companheirismo e apoio. Pela força e incentivo durante a escrita e em outros desafios da vida. Por estarmos juntos.

RESUMO

As transformações que a Reforma Psiquiátrica possibilitou na relação entre a cidade e a loucura trouxe aos usuários de saúde mental, antes confinados nos manicômios, uma abertura para a diversidade de relações e acontecimentos no espaço urbano. Ao mesmo tempo, nessa relação, existe a possibilidade de que a presença antes interdita do louco no espaço urbano possa ser agente de novos modos de ser e habitar a cidade. O contato do louco com a *polis* e vice-versa permite que todos os habitantes possam estar em contato com o estranhamento, proporcionando um terreno fecundo para irrupção de novas formas de ser, de estar e habitar a cidade. Baseado nesta relação e nesta mudança de perspectiva desencadeada pela desinstitucionalização da loucura, surgiu a produção de um documentário que retrata justamente este cenário contemporâneo, este momento singular no processo da reforma psiquiátrica, em que pessoas deixam de ocupar o manicômio e habitam a vida comum da cidade. Esta produção, iniciada no ano de 2008, inspirada na itinerância de Abel, morador de um serviço substitutivo ao manicômio, e através do depoimento de algumas pessoas que o conheciam, é o balizador desta dissertação. A partir de pensadores sobre o cinema como Deleuze, Vertov, Benjamin, Comolli, Lins, Ramos, entre outros, aos quais se soma a análise da produção do documentário "Eu Conheço o Abel", procurou-se elementos para analisar a produção de cinema documental como agente de transformação do real, e não como retratação do real, como sugerem algumas correntes da produção de documentários. A partir desta análise, puderam ser estabelecidas ressonâncias com a ética e a pesquisa em psicologia social.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Documentário, Contemporâneo, Reforma Psiquiátrica, Cidade.

ABSTRACT

The transformations that enabled the Psychiatric Reform in the relationship between the city and madness brought to users of mental health, before confined in asylums, an openness to the diversity of relationships and events around the city. At the same time, this relationship, the possibility exists that prohibits the presence before the mad in urban space can be an agent of new ways of being and living the city. The contact with the polis crazy and vice versa allows all residents can stay in contact with the strangeness, providing a fertile ground for emergence of new forms of being, living and inhabit the city. Based on this relationship and this change of perspective triggered by deinstitutionalization, appeared to produce a documentary that depicts precisely this contemporary setting, this unique moment in the process of psychiatric reform, in which people fail to take the asylum and live the common life of city. This production, which began in 2008, inspired by the roaming Abel, a resident of a substitute service to the asylum, and through the testimony of some people who knew of this dissertation is the yardstick. From thinkers as Deleuze on cinema, Vertov, Benjamin, Comolli, Lins, Ramos, among others, plus analysis of the production of the documentary "I know Abel," we tried to analyze the elements for production of documentary film as an agent transformation of the real, and not as a portrayal of reality, as suggested by some strands of documentary filmmaking. From this analysis, could be established resonances with the ethics and research in social psychology.

KEYWORDS: Cinema, Documentary, Contemporary, Psychiatric Reform, City.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA IDÉIA	15
1.1 Reforma Psiquiátrica	15
1.2 Cidade dos Manicômios	17
1.3 O Residencial como Ponto de Passagem	19
1.4 Residenciais em Viamão	20
1.5. Cidade por Onde se Anda	23
2. CINEMA E CIDADE	28
2.1. Uma Arte Cidadina	28
2.2. Cinema Documentário	32
3. PROCESSO	39
3.1 Os Loucos nas Ruas: Uma Ideia na Cabeça... Uma Câmera na Mão	39
4. MONTAGEM	52
5. POR UMA CIDADE POSSÍVEL	65
5.1. Produção de Documentário e Ética	65
5.2 Parte Final	75
REFERÊNCIAS	80

"De que modo o tempo se faz sentir numa tomada. Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é o indicio de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indicio de vida."

Tarkovsky

INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasce de muitos encontros. Um deles: o encontro com Abel, usuário de um serviço de saúde mental que coordenei por seis anos. Abel vivera muitos anos asilado em uma instituição psiquiátrica antes de acessar a rede de serviços substitutivos ao modelo manicomial. Com essa passagem, e o acesso à liberdade, constituiu uma rede de amizade e cuidado junto à população do centro da cidade por onde circulava diariamente. Nesse encontro, Abel me ensinou um caminho possível da Reforma Psiquiátrica. Uma história que virou filme.

Outro encontro: com a arte cinematográfica. Mas não falamos apenas de cinema, pois seria um termo muito genérico. Esta dissertação discorre sobre o encontro em forma de filme com Abel e com a cidade, desta forma aprofundando minha relação com o cinema documentário e as particularidades que o distinguem das outras formas de pensar e fazer cinema. Como nos coloca Aquino em relação ao documentário, "guardadas as devidas proporções, é possível afirmar que tal gênero cinematográfico, em alguns casos, guarda semelhanças irrefutáveis com as práticas de investigação depoimental e, em particular, com a (auto)biografia" (AQUINO, 2008, p. 03).

No ano de 2007 participei da realização do documentário "Ruínas da Loucura", na escrita do argumento e como assessor técnico em saúde, acompanhando toda a produção, desde a elaboração do projeto, a captação das imagens e discussão do primeiro recorte, até se chegar ao produto final. O filme, produzido pela Modus produtora, com direção de Karine Emerich e Mirela Krueel, foi financiado pela FIOCRUZ (Fundação Oswaldo Cruz) Vídeo. Através desta experiência, tive a primeira oportunidade de ver o cinema documentário por dentro e não apenas através da tela. O documentário foi realizado com os moradores e equipe do Serviço Residencial Terapêutico Morada Viamão, serviço este que eu coordenava na época em que o filme foi realizado. Durante este processo, chamou-me a atenção o que era produzido nos bastidores da realização, a atmosfera de diferentes intensidades que tomou conta do Morada Viamão, seus arredores e em outros pontos da cidade. A inserção social proporcionada e relacionada ao contato e produção da arte, da cultura e da

comunicação. As trocas e mudanças proporcionadas através do encontro entre profissionais do cinema e as pessoas filmadas – neste caso, profissionais da saúde e usuários de um serviço de saúde mental, ex-moradores de instituições asilares.

No mesmo ano, paralelo à operacionalização do documentário *Ruínas da Loucura*, arrisquei-me a ser eu mesmo um realizador cinematográfico. Surgiu então a idéia de produzir um documentário que também tivesse como temática este cenário contemporâneo, este momento singular no processo da reforma psiquiátrica, em que pessoas deixam de ocupar o manicômio e habitam a vida comum da cidade. Esta produção, iniciada em 2008, inspirado na itinerância de Abel e através do depoimento de algumas pessoas que o conheciam, irá balizar esta dissertação. Para dar conta dessa realização, agregaram-se à ideia novos parceiros. Formamos uma equipe de produção, que auxiliou com novas idéias. Circulamos juntos, conhecemo-nos e conhecemos a cidade e um outro Abel de quem ainda não sabíamos.

O encontro com o fazer cinema proporcionou outros tantos encontros. Com a cidade, suas ruas, sua arquitetura, seus habitantes, suas cores, cheiros, sons e discursos. E também o encontro com os personagens do filme, pessoas que provavelmente não teríamos tido a oportunidade de conhecer se não fosse através desta realização. O olhar do estrangeiro na cidade de Viamão, aberto ao desconhecido, com a possibilidade de encontro com a diversidade.

O encontro com o mestrado, a experiência da realização deste documentário aliada à pesquisa em psicologia social e institucional acontece dois anos após o início da produção do filme. A inserção na academia impulsionou a sua finalização, ao mesmo tempo em que pude aliar a prática à análise, transformar o processo em conhecimento. Este encontro proporcionou o aprofundamento da técnica, do estudo e da história da produção em cinema, principalmente do cinema documentário. Possibilitou o encontro com muitos autores deste cenário, como Merleau-Ponty, Consuelo Lins, Jean-Louis Comolli, Deleuze, Vertov, Tarkovsky e outros tantos que pensam o cinema.

Impulsionado também pela necessidade de aprofundar estas questões, durante esta trajetória procurei estudar mais sobre o cinema e sua criação. Candidatei-me e fui selecionado para uma vaga de discente do curso de direção de documentário, na Escola Cubana de Cinema e Televisão. Um curso de três semanas de intenso estudo teórico e prático, realizado no mês de junho de 2011. Com isso, pude conhecer um pouco de Cuba e seu povo, além de técnicas de direção, autores e pessoas que trabalham com cinema documentário em diversos lugares do mundo. Essa experiência me possibilitou produzir, em parceria com outros três diretores, um documentário sobre a solidão. Realizado na cidade de San Antonio de los Baños e intitulado "Hola Soledad", o documentário conta a relação da personagem Angélica Cabrera, 81 anos, natural daquela cidade, com a solidão de sua vida.

Em maio de 2011 fui convidado a assumir a direção de moradia do maior hospital psiquiátrico em funcionamento no Rio Grande do Sul, um dos maiores do Brasil. Uma instituição asilar com mais de 130 anos de existência, que conta atualmente com 245 moradores de longa permanência. Tal direção compreende a responsabilidade pelas nove unidades de moradia existentes no hospital e os dois complexos residenciais terapêuticos fora do espaço hospitalar, dentre eles o serviço que eu coordenava anteriormente.

O convite surgiu a partir da necessidade de coordenar a aceleração do programa de desinstitucionalização desse público asilado – plano este firmado pela gestão pública do governo do estado na administração 2011-2014, pelo governador Tarso Genro. Para mim, foi uma decisão extremamente difícil, pois estava há seis anos coordenando um serviço substitutivo ao modelo asilar, de caráter aberto, e migraria para um trabalho em instituição fechada, com todos os problemas seculares e muita resistência por parte dos trabalhadores em relação a quaisquer mudança. Contudo, acreditava poder contribuir no enfrentamento desse desafio, justamente por minha trajetória de trabalho em uma rede de atenção no território e, dessa maneira, aceitei a proposta.

Ao longo desta dissertação, procurei dar corpo ao emaranhado dessas experiências, dessas andanças pela arte cinematográfica, pela desinstitucionalização da loucura e pela cidade. O encontro com a diferença

através do cinema. Dessa itinerância, e dos diversos encontros que possibilitaram emergir esta pesquisa, resultou um texto sobre o cinema, sua realização e sua relação com a produção de subjetividade, com a cidade contemporânea, com a desinstitucionalização da loucura e também a desinstitucionalização das mídias dominantes. Tal texto nasce através da análise do principal material de pesquisa: o filme realizado sobre Abel e sua relação com a cidade de Viamão.

No primeiro capítulo, buscar-se-á relatar uma parte desse cenário. Afinal, é usual que todo filme inicie com a apresentação dos personagens e do cenário em que eles vivem, para depois introduzi-los na trama do filme. Dessa forma, primeiramente iremos contextualizar historicamente o território, a cidade onde o documentário foi realizado, e apresentar o tema e a idéia inicial do filme que é o foco desta dissertação.

Posteriormente, julgou-se importante um capítulo sobre a história do cinema, a relação desta com o crescimento urbano e com as cidades e, principalmente, explorações acerca da história e gênese do cinema documentário, para contextualizar acerca da técnica escolhida e o porquê desta escolha. Pois, mesmo dentro deste gênero cinematográfico, encontram-se concepções éticas e técnicas muito distintas.

O terceiro capítulo traz a narrativa do processo em si. Um *zoom* nos bastidores e acontecimentos proporcionados por este fazer cinema. A possibilidade de circulação pela cidade. O encontro com os sujeitos filmados. O cinema documentário, a relação com o tempo, com a cidade e com os corpos. A construção possibilitada pelo ato de fazer cinema. Como nos coloca Jean Rouch "O cinema, para mim é um meio de estabelecer um diálogo antropológico entre pessoas de diferentes culturas. O mais importante no cinema são as relações entre as pessoas filmadas e a pessoa que filma. Estas ligações não são episódicas, não cessam quando o filme termina" (ROUCH, p. 10, s/d).

Da realização à montagem, algo se passa em termos de construção de realidade. Muitos autores afirmam a importância do processo de edição e sua

relação com a narrativa cinematográfica. A transformação de um material audiovisual em um filme, um produto, levando em conta o olhar do espectador. Na pesquisa em questão, explorações acerca da montagem e edição nos auxiliam a seguir pensando sobre esse processo de construção de uma narrativa, que também é construção de realidade. A montagem é o tema do quinto capítulo desta pesquisa.

Por fim, este trabalho encerra com explorações acerca da ética do cinema documentário, pensando a relação entre realizador e sujeito filmado. E também pensar a ética do cinema em relação à mídia de massa, da submissão dos roteiros à cultura do espetáculo e da proliferação do uso da imagem no contemporâneo. A ética assim desvelada nos possibilita estabelecer relações com a psicologia e com a produção de subjetividade. Partilho então esta narrativa com os leitores: um percorrido pela cidade, pela loucura, pelo cinema, pela vida.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA IDÉIA

1.1 Reforma Psiquiátrica

A Reforma Psiquiátrica (RP) abriu um campo de possibilidades e mudanças na relação entre a cidade e a loucura. Os usuários de serviços de saúde mental, antes confinados aos manicômios, hoje podem acessar novas tecnologias e novos estabelecimentos de atenção e cuidado como o Acompanhamento Terapêutico (AT), os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS)¹, os Serviços Residenciais Terapêuticos (SRT)², entre outros.

A Reforma Psiquiátrica prevê a transformação da atenção e cuidado das pessoas em sofrimento psíquico grave e a substituição de um modelo manicomial por uma rede de serviços inseridos no território. Trata-se de um processo em constante movimento, com avanços e retrocessos.

A desinstitucionalização da loucura vai para muito além das mudanças na atenção e nos serviços e prevê uma transformação no plano da cultura – nas relações e no lugar social da loucura no tecido urbano. Tais transformações possibilitam aos usuários uma abertura para a diversidade de relações e acontecimentos no espaço urbano. Ao mesmo tempo, nessa relação, existe a possibilidade de que a presença antes interdita do louco no espaço urbano possa ser agente de novos modos de ser e habitar a cidade. Contágio urbano que não se limita aos usuários de saúde mental, necessariamente: o contato do louco com a *polis* e vice-versa permite que todos os habitantes possam estar em contato com o estranhamento, proporcionando um terreno fecundo para irrupção de novas formas de ser, de estar e habitar a cidade. Nessa perspectiva, a cultura e a comunicação

¹ Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), instituídos pela Portaria GM 336/2002 (BRASIL, 2002), são centros cujo objetivo é oferecer atendimento à *peças com transtornos mentais graves*, realizar o acompanhamento clínico e a reinserção social dos usuários pelo acesso ao trabalho, lazer, exercício dos direitos civis e fortalecimento dos laços familiares e comunitários.

² Os Serviços Residenciais Terapêuticos são alternativas de moradia, inseridas na comunidade, para pessoas *egressas de internações de longa permanência* em hospitais psiquiátricos. A criação destes serviços faz parte do processo de implementação da Reforma Psiquiátrica e cumprem o estabelecido na Lei Federal nº 10.216/2001 (BRASIL, 2001), Lei nº 10.708/2003 (BRASIL, 2003), Lei Estadual nº 11.791/2002 (RIO GRANDE DO SUL, 2002).

desempenham um papel de extrema importância, pois são instâncias subjetivantes, formadoras de opiniões, tendências e discursos.

Quando falamos em cultura, poderíamos pensar que a desinstitucionalização da loucura se dá de igual forma em diferentes locais? No município de Viamão, após seis anos coordenando um Serviço Residencial Terapêutico, este autor se depara com um cenário peculiar, que serve como subsídio para pensar o processo de desinstitucionalização da loucura. No Brasil, a lei federal que estabelece a substituição dos manicômios por uma rede de serviços com diferentes complexidades para atenção em saúde mental tem dez anos de existência. Já no estado do Rio Grande do Sul, a lei da Reforma Psiquiátrica tem vigência há vinte anos – foi o primeiro estado do país a aprovar uma lei dessa natureza. Esse pioneirismo refletiu-se no modo de operar processos de desinstitucionalização, bem como nos modos de organização dos movimentos de resistência à reforma psiquiátrica. Contudo, observa-se que, no interior de um mesmo estado, a condução do processo de substituição de um modelo manicomial para uma rede substitutiva se dá de forma diferenciada em cada região. Em Viamão, a particularidade desse processo talvez esteja atrelada, principalmente, ao fechamento de uma conhecida instituição asilar em seu território. Que repercussões na cultura local podem se produzir a partir da convivência de seus cidadãos com uma instituição total fechada e abandonada?

O objetivo de produzir esta pesquisa, utilizando como ferramenta a produção audiovisual das cenas e discursos daqueles que estão em contato com ex-moradores de manicômios, habitando o território comum do espaço urbano, partiu do desejo de registro das mudanças que ocorrem em relação à cidade e à loucura na contemporaneidade: os novos modos de ser e habitar o espaço urbano a partir das transformações ocorridas com os movimentos de desinstitucionalização da loucura. Nascia então a primeira ideia do documentário, com base em um panorama local e peculiar, o qual será necessário relatar aos leitores para que se apropriem da dimensão de onde partimos. Essa primeira ideia sofreu alterações, sendo modificada ao longo da produção, assim como a intenção de “registro” dos acontecimentos,

transformada pela experiência do documentário, que não apenas realiza "registros", mas também proporciona transformações na realidade, como veremos mais adiante.

Que cidade é essa que falamos? Que pessoas são essas? A idéia de trazer um pouco da história da cidade de Viamão, de Abel, tema do nosso documentário, e do SRT onde ele residia não tem o intuito de capturá-los, de encerrá-los em algum regime de verdade. Mas de trazer ao leitor a dimensão de que é necessário entrar em contato com esse panorama, com esse ponto de vista do autor. Não falamos de qualquer cidade e, ao mesmo tempo, falamos de todas as cidades (GOMES, 2008).

1.2 Cidade dos manicômios

Viamão, pertencente à região metropolitana de Porto Alegre, distante 25 km ao nordeste da capital, conta com 227 mil habitantes, sendo que mais de 90% vive na zona urbana. O município já foi o centro político administrativo da Província de São Pedro (nome que levava à época o estado do Rio Grande do Sul), quando o exército espanhol ocupou a cidade de Rio Grande, em 1763, obrigando a mudança da sede política e militar da Província. Viamão permaneceu como capital até 1773, o que lhe rendeu importância e melhorias construídas pelo império, tais como fontes de água e a capela da cidade. No ano de 1773, o então governador José Marcelino de Figueiredo mudou a sede governamental para Porto Alegre, que até então era o porto utilizado por Viamão e conhecido, não como Porto Alegre, mas como Porto de Viamão (PREFEITURA MUNICIPAL DE VIAMÃO, s/d).

Algum desavisado poderia crer que Viamão, após ter deixado de ser centro administrativo, foi gradativamente perdendo seu valor, o que não chega a ser uma afirmação incorreta. No entanto, conforme foi perdendo relevância como capital administrativa, a cidade ganhou importância na história da loucura deste Estado.

Em 1873, os limites da cidade de Porto Alegre iam das margens do "rio guahyba" até o monte onde ainda hoje se situa a Santa Casa de Misericórdia.

Naquele ano, o relatório do provedor da Santa Casa revelava preocupação com as condições em que estavam os alienados nos “xadrezes escuros, frios e úmidos nos pavimentos baixos deste edifício” (COELHO JUNIOR, 1873, p.10). O texto apontava a necessidade de resolução do problema da superlotação, destacando que não eram pequenas as despesas para manter e reparar os estragos causados por tais internos. No intuito de solucionar o problema apontado, em 1874 a Corte autorizava o início da construção do Hospício São Pedro (atualmente chamado de Hospital Psiquiátrico São Pedro), afastado do centro urbano, na zona rural de Porto Alegre, junto à estrada que levava à Viamão.

O Hospício São Pedro foi inaugurado dez anos depois da autorização para sua construção, no ano de 1884, com a internação de 41 "alienados". Vinda de todos os cantos do Estado, a população dentro do Hospício São Pedro cresceu vertiginosamente. Na década de 1970, chegou a ter de 5.000 moradores. A cidade de Porto Alegre cresceu igualmente, incorporando o Hospício ao seu perímetro urbano, de forma que hoje ele faz parte da região central da cidade (FAGUNDES, 2006. COSTA, 2007. WADI, 2002).

O Leprosário Itapuã, inaugurado no ano de 1940, foi outro importante local de aprisionamento da loucura no Estado do Rio Grande do Sul. Localizado ao sul da cidade de Viamão, mesmo nos dias de hoje o lugar é de difícil acesso. Logo após a inauguração do leprosário, os portadores do Mal de Hansen passaram a ser buscados pelo Serviço de Profilaxia da Lepra e compulsoriamente levados para lá, de onde a maioria nunca mais pôde sair (FONTOURA, BARCELOS e BORGES, 2003).

O crescimento da cidade de Porto Alegre e a superpopulação do Hospital Psiquiátrico São Pedro levaram à utilização de outras estruturas para exclusão e aprisionamento das pessoas consideradas loucas, seguindo sempre a conhecida lógica de criação dos hospícios em lugares distantes dos aglomerados urbanos. O próprio leprosário Itapuã, já esvaziado e obsoleto pelos avanços no tratamento da hanseníase e pelas mudanças na política de atenção, foi um dos locais que recebeu uma parte dos moradores do Hospital Psiquiátrico São Pedro. A instituição passou a ser denominada Hospital

Colônia Itapuã. (ibidem), e muitos de seus internos, chamados, em Itapuã, de “mentais”, ainda hoje lá residem.

Outro local designado para o asilamento de pessoas portadoras de diagnóstico psiquiátrico foi a Unidade Dom Bosco, um enorme prédio que fora antes um abrigo, Instituto Ana Jobim, da antiga Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (FEBEM), transformado na década de 70 em uma unidade psiquiátrica do Hospital Psiquiátrico São Pedro, no território de Viamão.

Com o fechamento dessa Unidade, em 2005, a maioria dos moradores retornaram ao Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, enquanto outros ficaram residindo no então recém criado Serviço Residencial Terapêutico, em terreno contíguo ao da unidade asilar recém extinta.

1.3 O Residencial como Ponto de Passagem

Os Serviços Residenciais Terapêuticos (SRTs) fazem parte da rede de serviços que respondem às diretrizes da Reforma Psiquiátrica e se constituem como serviços substitutivos para atender em caráter de moradia pessoas em sofrimento psíquico. Trata-se de um dispositivo fundamental no processo de Reforma Psiquiátrica e estratégico na atenção aos usuários da saúde mental.

Na sua prerrogativa, os serviços residenciais devem ser espaços abertos, acolhendo e dando passagem a pessoas com suas histórias e experiências singulares de vida. Ao atentarmos para as possíveis relações que se dão nesses espaços, percebemos que as configurações podem ser as mais diversas possíveis, pois cada residencial é um espaço único. A subjetividade dos moradores, a comunidade onde o residencial está inserido, os costumes locais, o funcionamento da equipe, entre tantos outros fatores, irão incidir no funcionamento e nas características do residencial. E, da mesma forma, o residencial onde habitam pessoas que recém saíram dos hospitais psiquiátricos tem geralmente um funcionamento muito diferente de um residencial com pessoas oriundas de outros serviços da rede de saúde.

O fato é que as propostas e ações que se efetivam no processo de trabalho de algumas experiências nos Residenciais revelam que é possível

transformar um modo de atenção excludente em uma multiplicidade de atos e devires, afetando o sujeito e o espaço urbano. A vida circulante nos SRTs pode ser provocadora de modos singulares de habitar, de vizinhar e de ser cidade. A convivência entre pessoas que viveram institucionalizadas e vizinhos pode ser uma via de desinstitucionalização da loucura, na medida em que os primeiros conquistem a cidade e que esta, por sua vez, possa se abrir para a loucura e acolher o sofrimento.

1.4 Residenciais em Viamão

No final do ano de 2002, foram concluídas as obras das quatro casas que compunham o residencial Morada Dom Bosco, como estratégia de desinstitucionalização da unidade de mesmo nome pertencente ao Hospital Psiquiátrico São Pedro. O processo não teve continuidade devido à mudança de gestão do governo estadual no ano seguinte.

Segundo relato dos moradores e profissionais, as casas funcionavam como anexo da unidade, e a lógica de funcionamento das casas e a da área hospitalar eram semelhantes. Os moradores não tinham saída livre, era necessária autorização da direção da unidade com horário de saída e horário para retorno. Os usuários passavam o dia nas casas e dormiam à noite na unidade. Se desobedecessem às regras, eram levados para a cela-forte na unidade. As refeições vinham prontas da unidade, havendo um refeitório comum a todos em uma das casas.

Tal lógica de funcionamento perdurou até o segundo semestre de 2005, quando uma intervenção da Secretaria Estadual de Saúde em conjunto com o Ministério Público Estadual determinou o fechamento da unidade, devido às precárias condições de higiene, à estrutura deficiente, ao alto índice de mortalidade e à violação de direitos humanos que ocorriam no local. Na ocasião, mais de cem moradores foram transferidos para uma nova unidade reformada no Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, e vinte e seis moradores ficaram residindo nas quatro casas do residencial Morada Dom Bosco.

Após a transição e desvinculação como anexo da Unidade Dom Bosco (agora fechada e abandonada), o residencial Morada Dom Bosco foi constituído como residencial terapêutico – incorporou novas formas de morar, caracterizando-se principalmente como um serviço aberto, respeitador do direito de ir e vir de cada um de seus moradores. Por opção dos moradores e da equipe, o serviço foi rebatizado para Morada Viamão, levando o nome da cidade onde está localizado e não mais o nome da antiga unidade. Mostrava, assim, a potência e o desejo de abertura para a cidade nessa transição que fora, sem sombra de dúvidas, um divisor de águas nas vidas daqueles moradores.

Fez-se necessário um investimento de ações visando autonomia e empoderamento dos moradores de curto a longo prazo, pois, uma vez que desospitalização não é o mesmo que desinstitucionalização, a autonomia, nas práticas voltadas ao público institucionalizado, devia ser uma meta a ser alcançada e não um requisito para justificar a saída de espaços asilares. Alguns funcionários contam que houve uma plenária com todos os trabalhadores da unidade antes do fechamento, com a finalidade de compor a equipe do residencial. Na ocasião, muitos dos trabalhadores de nível superior ridicularizaram, como descabida, a ideia de um residencial funcionando de forma autônoma, sem a unidade. A equipe que apostou na ideia foi composta por aqueles trabalhadores que não tinham contato direto com os institucionalizados, como pessoas que trabalhavam na cozinha, manutenção, rouparia etc. A nova equipe assim formada esteve sob a coordenação da psicóloga Cristiane Knijinik. Desde então, foram diversas iniciativas de educação permanente para qualificar o trabalho da equipe como, por exemplo, supervisões clínico-institucionais e curso de aperfeiçoamento em acompanhamento terapêutico.

Os resquícios de um profundo processo de institucionalização foram logo percebidos no cotidiano do residencial Morada Viamão, em seus primeiros momentos de existência. Alguns moradores estavam, na maior parte do tempo, agrupados. Habitados a utilizar as roupas idênticas do hospital, frequentemente uns utilizavam as roupas de outros. Quando a equipe percebia

a ausência de alguém, o primeiro local em que tratavam de procurá-lo era no prédio abandonado do Dom Bosco – geralmente, alguns moradores ficavam vagando pelas ruínas do prédio cinzento.

Abrindo brecha em um “terreno da exclusão”, as quatro casas que compõem o residencial Morada Viamão localizam-se entre duas instituições totais. A primeira: a unidade Dom Bosco, não mais em funcionamento. O imenso prédio que fora um abrigo da FEBEM, depois hospital psiquiátrico, hoje é uma construção abandonada, desgastada pela não utilização e depredação, onde cresce a vegetação. Estrutura cinzenta, com a maior parte dos vidros quebrados, estilhaçados, cujo interior, com a umidade colorindo as celas-fortes e a ferrugem corroendo as grades, desintegra-se silenciosamente, é o lugar onde, há cinco anos, viviam encarceradas aproximadamente cento e vinte pessoas. A segunda instituição total a fazer vizinhança com o Morada Viamão é o presídio semi-aberto da cidade. Moradores e trabalhadores do residencial observam diariamente a circulação dos apenados, de um lado para outro. Neste território, entre duas instituições totais, uma inativa e a outra superlotada, entre a presentificação de um futuro que buscamos com a reforma psiquiátrica e a existência de espaços de confinamento, os moradores e trabalhadores legitimam novas formas de existência, respeitando o direito de ir e vir.

Nesse cenário, algumas estratégias institucionais conduziram o trabalho da equipe. As assembleias eram frequentes, qualquer situação ou dúvida coletiva poderia desencadear a realização de uma, e havia um espaço semanal que se configurava como reunião de condomínio. Algumas demandas foram identificadas, umas mais urgentes que outras. Logo se viu a necessidade de duas ações que deveriam acontecer paralela e continuamente. A primeira delas, a necessidade de abrir-se à cidade e deixar a cidade e seus acontecimentos entrarem no espaço residencial. A segunda era a necessidade de heterogeneização do público do residencial, pois, no início, os moradores vinham de um mesmo local, todos do sexo masculino, todos adultos jovens, todos vitimizados pela mesma violência institucional. O modo Dom Bosco de estar no mundo revelava-se algo estarrecedor. Nos novos encaminhamentos,

priorizaram-se pessoas oriundas de outras instituições, mulheres e idosos, tornando o residencial um espaço com a diversidade própria do mundo.

Hoje, após cinco anos, o cenário é outro, os moradores não procuram mais o prédio do Dom Bosco, e a circulação pelo espaço urbano já é uma realidade. Os desafios são diferentes, embora persistam sinais da institucionalização. A política de um residencial como lugar de passagem, como um meio e não um fim; é uma estratégia permanente de mobilidade institucional. Através dos planos terapêuticos singulares, alguns moradores conquistam novas formas de habitar o espaço urbano, constituindo novas redes sociais e novos vínculos de vizinhança e cuidado. Seja no retorno ao convívio com familiares através do resgate desses vínculos, seja em peças ou casas alugadas, ou indo residir com referências de cuidado, somente no ano de 2010 foram oito os moradores que saíram do residencial para outras moradias no espaço urbano, em Viamão ou em outros municípios.

Apesar de se julgar oportuna a descrição deste cenário, não nos deteremos no residencial ou em sua relação com a cidade de Viamão como foco desta pesquisa. A caracterização serve de subsídio para nos aproximarmos dos caminhos percorridos por um ex-morador do local cuja história de vida é central na pesquisa.

1.5. Cidade por Onde se Anda

A cena de Abel, morador do SRT, caminhando no centro da cidade, cumprimentado por onde passa, adentrando nos estabelecimentos comerciais da cidade, pegando panfletos de propaganda, ofertas, cartões de visita e redistribuindo nas ruas aleatoriamente, foi instigante, inspiradora para se pensar as relações com a loucura em território urbano.

Durante os cinco anos em que morou no residencial, Abel viveu em pleno contato com a cidade, seus moradores e acontecimentos. Ex-interno da FEBEM, no Instituto Ana Jobim, vivenciou a passagem dessa instituição para Unidade Dom Bosco do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Após muitos anos de clausura, vivenciou intensa e incessantemente sua liberdade.

Às vezes ia ao centro mesmo de madrugada, tomava um café na funerária e circulava em outros poucos pontos abertos. O plantonista da funerária, entrevistado durante as filmagens do documentário, relatou que era um prazer recebê-lo, pois “batendo papo, a noite passa mais rápido”. Em seu percurso diário, Abel conversava com as mais diversas pessoas, entrava em conflito com algumas delas, mas, de maneira geral, era benquisto. A comunidade no Orkut (rede social da internet) mantida em sua homenagem, com mais de 2900 integrantes, dá testemunho disso. Figura pública de Viamão, no período eleitoral, comentava-se que, enquanto as comunidades dos candidatos a prefeito da cidade não tinham mais de 400 inscritos, a de Abel estava sempre “bombando”.

Ele costumava cantar canções evangélicas, entrava no culto da Igreja Universal, do centro de Viamão, nos momentos das cantorias. Algumas vezes, inesperadamente, colocava a mão sobre a cabeça de alguém no residencial e entoava em voz alta essas canções; tal atitude muitas vezes causava risos no próprio Abel e no receptor desta espécie de “benção”.

Seu local preferido era o “paradão”, terminal de ônibus das linhas municipal, um dos poucos pontos onde o movimento é contínuo, 24 horas por dia. Muitas vezes, Abel passava as noites neste local. Seu corpo aparentava viver com toda intensidade possível os encontros que o território da cidade propicia; ou melhor, ultrapassava o possível no encontro entre corpos, produzindo agenciamentos-loucos com o corpo-mulher, corpo-criança, corpo-café-oferecido, corpo-som-ofertando, corpo-motorista, corpo-cobrador, corpo-panfleto etc. Figura física que parecia carregar em si toda a fragilidade de um corpo moribundo, de corpo por muitos anos institucionalizado, corpo egresso de manicômio. Carregava também a potência que só um corpo que fora aprisionado carrega em si. Experimentava diferentes possibilidades de existência no encontro com a rua, com a liberdade, com o caos urbano, que somente um corpo ainda por vir poderia experimentar. Como nos coloca Pelbart (2004 p.43), corpo que dá “passagem a outras forças que um corpo “blindado” não permitiria.”

Através do depoimento de alguns ex-funcionários do Dom Bosco, sabemos que uma punição comum dentro do manicômio para aqueles que fugiam, ou tinham permissão para sair e não cumpriam o horário de retorno determinado, era a administração de toda a medicação que aquele morador deveria tomar nos turnos em que esteve fora – hipermedicada, a pessoa era jogada na cela-forte. Quando houve a passagem do manicômio para o residencial, um problema estava instaurado. Abel ia ao centro e não retornava. "Não quero ficar amarrado", dizia algumas vezes. Era necessário que a equipe se deslocasse até o centro e o convencesse a voltar para casa. Quando retornava, acompanhado pela equipe ou sozinho, recebia comida, café, a medicação de acordo com a prescrição... e podia retornar ao centro quando quisesse. A conduta da equipe era o diálogo, para que retornasse, pois não seria castigado nem impedido de sair. Isso, no entanto, causava preocupação e sofrimento aos trabalhadores, e muita discussão. Era uma postura que demandava um exigente exercício de tolerância, sempre que Abel não retornava. Além disso, ignorava-se em que condições ele se encontrava, principalmente quanto ao atendimento de suas necessidades de alimentação, abrigo e medicação, na dosagem e horários prescritos.

Algumas estratégias então começaram a ser colocadas em prática. Uma amiga de Abel que trabalhava no centro se dispôs a ficar com a medicação do meio-dia e deixar à disposição para que ele pudesse tomá-la sem precisar retornar para casa. Ao invés da imposição, fazia-se o convite para que retornasse, dando-lhe a ver o sentido de nossa preocupação quando passava as noites na rua. Gradativamente, Abel começou a retornar diariamente para o residencial. As estratégias propostas mostraram-se exitosas.

As idas ao centro da cidade acompanhando Abel eram sempre memoráveis. Cristiane, ex-coordenadora do residencial, narra que certa vez foi almoçar com Abel no centro e que, ao pagar a conta, o caixa disse a ela: "só paga um almoço, o Abel, no meu restaurante, é convidado". Ricardo André Cecchin, quando estagiário do residencial, foi iniciar um trabalho de Acompanhamento Terapêutico com Abel. Logo que chegaram ao centro, Abel lhe apresentou um vendedor ambulante. Ricardo conversou rapidamente com o

vendedor e, em pouco tempo, percebeu que Abel já havia se ido. Ricardo ficou algum tempo procurando-o pelas ruas do centro e não o encontrou mais, retornando ao residencial sozinho.

Da clausura no manicômio ao espaço comum da convivência urbana, em pouco tempo, Abel estabeleceu relações com muitas pessoas no centro da cidade. Relações de respeito, cuidado, amizade, curiosidade e algumas vezes de rechaço. Seu andarilhar era diário, saía cedo do Residencial Terapêutico, fosse com chuva intensa ou sol escaldante.

Nessa época, vinte e seis pessoas residiam no Morada Viamão. Todas elas muito peculiares, carregadas de histórias impressionantes, com uma vida atravessada por uma dureza institucional avassaladora em meio a qual se forjavam diferentes formas de experimentação da liberdade e da convivência na cidade. Cada história daria um filme, certamente. Contudo, o encontro com Abel foi marcado por uma aprendizagem singular. Como trabalhador da saúde, com uma trajetória desde a graduação na saúde mental, eu muitas vezes circulava pela cidade através do acompanhamento terapêutico. Passava por lugares e situações inusitados, que foram possíveis devido a este ofício. Na loucura de Abel, enxergava também um pouco da loucura em mim. Abel ensinou-me muito sobre o andar na cidade, sobre potência de vida, sobre cinema, sofrimento, desinstitucionalização e, sobretudo, sobre amizade.

Muitos autores do cinema documental afirmam que todo filme inicia com uma boa história. A relação de Abel com a cidade e vice-versa era algo que poderia disparar uma boa narrativa, para pensar a cidade, a relação com a loucura, a solidão, o sofrimento, a amizade etc. Contudo, cinema também é (auto)biografia (AQUINO, 2008). Ou, como nos coloca Almodóvar, quando fazemos cinema, procura-se entrever os enigmas da vida; não resolvê-los, mas revelá-los: "O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes da vida". (ALMODÓVAR, 2008, p. 259). Dessa forma algumas questões são oportunas: Por que optamos pelo documentário? Que particularidades existem na narrativa do cinema

documentário? Que cinema é esse? O que se passa durante o ato de filmar? Que relações podemos estabelecer entre esse processo e a pesquisa?

Procurou-se até o momento trazer um pouco da historicidade do lugar e do personagem escolhido para esse filme. A fim de seguirmos adiante, faz-se necessário um percurso pela técnica e especificidade da arte cinematográfica e, principalmente, do cinema documental para, posteriormente, estabelecermos relações com a pesquisa em psicologia social. Dessa forma, as relações entre cinema e cidade, o surgimento desse gênero intitulado documentário e as diferentes correntes que foram originadas a partir dos primórdios desta forma da fazer cinema, são oportunos para compreendermos tal particularidade.

2. CINEMA E CIDADE

2.1. Uma arte cidadina

O cinema hoje conta com pouco mais de um século de existência. Desde sua invenção é perceptível a relação desta criação da modernidade com as cidades. Sua expansão e evolução acompanha o crescimento urbano e a migração de um cenário onde a maioria da população mundial se concentrava no campo para expansão e presença, cada vez maior e mais rápida, de grandes conglomerados citadinos. Desde o cinematógrafo, diferentes correntes pensaram o fazer cinema e diversas técnicas foram criadas para realizá-lo. O cinema já foi mudo, preto e branco, ganhou cores, sonoridade e três dimensões. Novas tecnologias de captação de imagens, de som e de projeção cinematográfica foram e continuam sendo criadas com o passar dos anos. Hoje, o cinema se apresenta de formas distintas, concepções diversas, entre elas, o chamado cinema documentário.

Considerados os pais da sétima arte, os irmãos Lumière, filhos do fabricante de películas fotográficas Antoine Lumière, patentearam o cinematógrafo, máquina de filmar e projetor de cinema, invento criado pelo francês Léon Bouly, em 1892. Os fotogramas em movimento projetados na tela traziam imagens documentais das cidades francesas no final do séc. XIX. O cinema nascia urbano. Como, por exemplo, "A chegada de um trem na estação" e a "saída dos operários da fábrica Lumière", dois filmes que estavam entre os dez apresentados nas primeiras exposições públicas de cinema no ano de 1895, onde a cidade em movimento, suas ruas, seus habitantes, automóveis e trens eram imagens vistas com espanto pelos espectadores da sessão realizada na cidade de Lyon, França.

Vinte e três anos depois, Lênin, em discurso logo após o estabelecimento da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, afirmou que "o Cinema é, para nós, a mais importante de todas as artes" (STAN, 2003, p. 48). Era época de intenso investimento na arte do cinema como propaganda e sua utilização como pedagogia das massas.

Em 1927, Walther Ruttmann realiza o filme "Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade", clássico documental alemão que mostra um dia na vida da metrópole. Imagens do cotidiano, como um trem em velocidade chegando à cidade e em cada estação. A cidade adormecida, quando o relógio da torre sinaliza 5 da manhã, para logo em minutos as ruas serem tomadas pela população. "Durante sessenta minutos, o filme não se centra em nenhum indivíduo, cenário ou panorama particular. Tal como o cineasta afirmou, "a minha idéia era fazer algo a partir das milhares de energias que encerram a vida de uma grande metrópole" (ANDRADE, S. s/d).

Dziga Vertov, cineasta russo, revolucionou o cinema em 1929 com o filme "Um homem com uma Câmera". O filme dentro do filme mostra as imagens de um homem com uma câmera, filmando um dia da cidade e de seus habitantes em Moscou, na então União Soviética. Em várias cenas, o filme traz a associação da lente da câmera com o olho humano. Considerado um marco no desenvolvimento de um cinema que questiona a dicotomia entre ficção e documentário, foi realizado sem atores e sem roteiro. Essa obra, que faz parte do movimento "Cine-Olho", protagonizado por Vertov e outros cineastas da época, "aponta para a criação de uma linguagem fílmica universal, totalmente escrita no filme, e para completa separação do cinema do teatro e da literatura" (VERTOV, 2009, p. 95).

Vertov sem dúvida era um experimentador. Seus manifestos traziam a necessidade do cineasta abandonar o mundo de mentira das fábricas de filmes, com suas lâmpadas de mercúrio e sóis elétricos, para produzir cinema onde a vida acontece.

Ao contrário da fábrica de filmes, onde a câmera é quase imóvel, onde toda a "vida" é visada pela lente da câmera em uma ordem restrita e determinada de planos e cenas, a vida aqui não aguarda pelo diretor nem obedece às suas instruções. Milhares, milhões de pessoas ocupam-se com seus negócios. A primavera segue o inverno. Tempestades, chuvas trovoadas, neve não obedecem a roteiro algum. Incêndios, casamentos, funerais, aniversários - tudo acontece em seu próprio tempo; eles não podem ser mudados para se encaixar em um calendário inventado pelo autor do filme. Um homem com uma câmera deve desistir de sua costureira imobilidade. Ele deve exercer seus poderes de observação,

rapidez e agilidade ao máximo para manter a paz com o fenômeno fugaz da vida (VERTOV, 2009, p. 98).

A diversidade dos habitantes da cidade, perceptível nos filmes relatados acima, poderia ser atribuída ao caráter documental de seus registros? Contemporâneo a Vertov e Ruttmann, em 1927 o diretor Fritz Lang realiza o filme de ficção "Metrópolis". O filme apresenta a cidade futurística, hermética, onde suas máquinas sincronizadas funcionam dia e noite, alimentadas por operários homogêneos e cabisbaixos, movendo-se de forma robotizada.

Uma cidade do futuro também apresenta-se, contemporaneamente, em Blade Runner, direção de Ridley Scott (1982). O filme retrata Los Angeles no início do séc. XXI, uma megalópole sombria e claustrofóbica. Nas ruas populosas e nos arranha-céus, não se pode diferenciar, entre a diversidade dos habitantes, quem é humano e quem é andróide. A cidade *high-tech* é escura, povoada pela diversidade de seus habitantes e poluída visualmente.

Em outro filme, na cidade de Berlim, dois anjos perambulam, interessados no fenômeno humano. Ouvem pensamentos dos habitantes, suas angústias, desejos e lamentações. Intrigado, um dos anjos decide abandonar sua condição de imortalidade e experimentar ser humano, ter sensações como frio, alegria, tristeza, dor, e apaixonar-se. Win Wenders, em "Asas do Desejo" (1987), realiza uma grande obra cinematográfica, que tem em seu pano de fundo a cidade e seus habitantes.

Já em "Amores Brutos" (2000), filme de Alejandro González-Iñárritu, três histórias se entrecruzam com maestria na Cidade do México. O adolescente que se apaixona pela cunhada e tenta conseguir dinheiro em rinhas de cães para fugir com ela. O empresário que se divorcia para viver com a modelo no auge de sua carreira. O ex-guerrilheiro comunista que vive como mendigo e é matador de aluguel. Três vidas distanciadas que se relacionam a partir de um mesmo acontecimento urbano, um acidente de trânsito que gera mudanças significativas a todos eles.

De diversas formas, a cidade é palco ou protagonista na obra cinematográfica desde os seus primórdios. Como refere Deleuze, "o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo" (DELEUZE, 2007, p.87).

A relação do cinema com a cidade interessa muito a este autor. As palavras de Vertov, contrapondo um cinema feito sob controle e um cinema realizado no tecido urbano, são de grande serventia para pensar o processo de pesquisa e criar interlocuções com a psicologia social.

Bruno Dumont, cineasta francês, considerado pela crítica de Cannes um dos grandes nomes do cinema contemporâneo, relata em entrevista para o *making-of* de seu filme, "A Humanidade" (1999), que não gosta de cinema, não se considera um cinéfilo. Tece uma crítica às escolas de cinema, onde os alunos ficam grande parte do tempo encerrados em salas de cinema, vendo filmes. Dumont defende que a forma de aprender a fazer cinema é nas ruas, no contato humano, imbuindo-se de uma postura antropológica, para, daí sim, arriscar-se a ser um realizador.

Para o documentarista Comolli (2008), filmar as cidades significa conhecer seus mistérios³. A particularidade do cinema é que o mesmo "não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca" (COMOLLI, 2008, p. 179). Ou seja, o cinema não só revela algo do destino cinematográfico das cidades, mas, de tanto filmá-las, o cinema transforma a cidade. "A cidade filmada substitui toda cidade real, ou melhor, se torna o real de toda cidade" (COMOLLI, 2008, p. 179).

Segundo este autor, a cidade filmada se torna texto, hipertexto e, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis na cidade. A câmera filma o invisível, o que ainda não se tornou olhar ou o que não se tornou espetáculo, filma o "fluxo temporal que faz de toda a cidade um trançado

³ Apesar dessa afirmação de Comolli, o que ele diz a seguir, isto é, o fato de que filmar a cidade é transformá-la parece condizente com a idéia de produzir mistérios na cidade e não de conhecê-los.

de movimentos, o lugar de todos os lugares e o tempo de todos os tempos: passagem" (COMOLLI, 2008, p. 180).

Contudo, desde que o cinema foi considerado como uma forma de manifestação artística ou laboral, seguiu caminhos diversos e muitas vezes antagônicos. Existem diferentes maneiras de se entender cinema, e uma quantidade enorme de técnicas e de concepções acerca do fazer cinema. Nesse sentido, e na medida em que o cinema vem inaugurar e pode atualizar o espetáculo, Comolli alerta que, diante da cidade dominante de hoje – a dos publicitários, dos turistas e da vigilância generalizada –, é preciso que o cinema reencontre a cidade do guerrilheiro: a cidade que desvia do espetáculo, que se desenvolve de improviso. "Diria que essa cidade invisível é aquela do cinema documentário, a cidade que se mantém reservada, na borda do quadro, que não se entrega aos olhares, que se esquiva da tomada" (COMOLLI, 2008, p. 185).

2.2. Cinema documentário

Quando se escolheu fazer cinema em Viamão no ano de 2008 e, posteriormente, explorar essa experiência como pesquisa sobre a cidade contemporânea, a escolha se deu pelo cinema documentário. Por que o documentário?

Lembramos, com Lumière, que o cinema nasce documentário. Este se afirma como estilo cinematográfico no ano de 1922, quando Robert Flaherty apresenta o seu filme "Nanook, o Esquimó". Este marco no cinema introduz uma nova forma de conceber a arte cinematográfica, quando "descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo" (RAMOS, 2008, p. 26). Segundo o autor, se a narrativa ficcional se utiliza de atores para encarnar personagens, "a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades do mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentam de modo próximo o universo mostrado" (RAMOS, 2008 p.26). Dessa forma, podemos dizer que a narrativa documentária estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico.

Ramos nos coloca que o documentário não é a única forma de discurso que estabelece asserções sobre o mundo – encontramos isso em outras narrativas como a escrita, o teatro etc., mas existe uma particularidade que se refere à utilização predominante nesta narrativa de imagens-câmera. "Essas imagens trazem o mundo em sua carne e nelas respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer" (RAMOS, 2008, p. 81). Essas imagens-câmera tornam a narrativa documentária encarnada de mundo através de cenas, sons e ruídos intermediados pela presença da câmera.

As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longa: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc. (RAMOS, 2008, p. 81).

Historicamente, o documentário surge às margens da narrativa ficcional, da propaganda e jornalismo. O documentário clássico predominou nas produções desde o Nanook, de Flaherty até 1960 e ainda hoje é uma narrativa utilizada. Sua principal característica é a pretensão de recuo ou neutralidade do sujeito da câmera em relação ao objeto a ser documentado e a presença de locução em *voz over* como uma voz do saber, que vem complementar as imagens e discursos mostrados, induzindo o espectador ao que se espera atingir com o documentário. As correntes britânicas e soviéticas "compõem as duas grandes visões da estética documentarista na primeira metade do século XX" (RAMOS, 2008, p. 66). Embora guardem diferenças entre si, ambas tem como característica comum o intento de educação das massas. São personagens dos primórdios do documentário clássico sempre grandes figuras a serem seguidas como exemplo (reis, presidentes, caçadores, vencedores, milionários etc.) ou personagens considerados exóticos (esquimós, pescadores, uma aldeia na África etc.) ou, ainda, grandes acontecimentos (Hiroshima e Nagasaki, Holocausto etc.). Os principais expoentes do documentário clássico (Flaherty, Nichols e Grierson) sustentam que é um estilo de retratação do real, observativo, negando a transformação da realidade a partir da presença da câmera e da interação com o cineasta na tomada.

Segundo Ramos, o discurso que sustenta o sujeito da câmera intervencionista "despreza as ilusões éticas da posição de recuo do sujeito da câmera, particularmente se baseadas em conceitos como imparcialidade, liberdade do espectador, engajamento ou ambiguidade" (RAMOS, 2008 p. 99). Dessa forma, o sujeito da câmera participativo na tomada aparece na virada estilística da tradição documentária dos anos 1960. O chamado cinema direto com corte interventivo costuma ter a obra de Jean Rouch e Edgar Morin (*Crônica de um Verão*, 1960) como referência. "A nova forma estilística documentária do direto, baseada em entrevistas e depoimentos, afirma-se e expande-se rapidamente, atingindo seu auge nas décadas seguintes" (RAMOS, 2008, p. 270).

O cinema direto é considerado uma grande virada estilística no documentário – até então, este gênero desprezava a interação do cineasta na tomada. Ramos (2008, p. 320) afirma que "a grande e revolucionária contribuição de *Crônica de um Verão* para a história do cinema é a descoberta da fala, da fala provocada pela entrevista, como elemento dramático dialógico, abrindo espaço para uma nova intervenção do sujeito-da-câmera na tomada". Este estilo influencia grandes documentaristas como Agnès Varda, J. L. Comolli, Erick Gandini, João Moreira Salles, Eduardo Coutinho entre outros.

A evolução tecnológica no cinema na década de 60 permitiu que os novos aparatos tecnológicos (gravadores acoplados, câmeras portáteis, fáceis de carregar e, mais recentemente, as *handycams*) facilitassem a proliferação da estilística particular do cinema direto, permitindo inclusive que se transitasse pelas ruas com o equipamento. Desse modo, a máquina-câmera, no movimento de constituir uma imagem, torna-se ainda mais descolada de um controle por parte do cineasta, procedimento muito distinto de como vemos no cinema ficcional ou no documentário clássico, onde o que se espera da imagem captada é exatamente ou o mais próximo possível do que está escrito no roteiro. Ou seja, "uma circunstância do mundo, que é exterior a câmera, deixa seu traço em um suporte sensível dentro da câmera, numa situação determinada que chamamos tomada" (RAMOS, 2008, p. 128). Jean Rouch afirma que a interferência do cineasta no mundo é indissolúvel de sua presença

na tomada, e que é preciso aproveitar as potencialidades das novas tecnologias para abrir a narrativa documentária à interação do cineasta (RAMOS, 2008, p. 270).

Dessa forma, concebe-se a tomada no cinema direto como um território, um campo de possibilidades que afirmam o "cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável e ao presente" (LINS, 2007, p. 11). "Onde existe a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem, e só ali [...] Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem" (LINS, 2007, p. 12).

O cinema documentário, concebido a partir de uma posição interacionista do sujeito da câmera, instaura uma ruptura na história do cinema. A produção fílmico-documental se insere então no sentido de produção virtual de uma realidade que se constrói no ato de documentar. Dessa forma, ao se produzir um documentário, agencia-se transformações no real, como nos aponta Lins:

Se, no início dos anos 60 – especificamente até o golpe militar de 1964 – existia uma concepção mais estreita de cinema político, que aliás rendeu poucas obras, também foi uma década excepcionalmente marcada por uma renovação cinematográfica que perturbou radicalmente as relações entre a imagem e o mundo. A idéia, implícita ao cinema clássico, de que a imagem reproduz o real – na ficção e no documentário – sofreu abalos consideráveis, e o cinema tornou-se também produtor do real, de acontecimentos, motor de comportamentos, falas, gestos e atitudes. Foi um momento em que as fronteiras entre vida e arte, ficção e documentário, ator e personagem, sujeito (cineasta) e objeto (personagens e situações) se dissolveram, em que se experimentavam novas relações entre a imagem e o som (LINS, 2007 p. 41).

Assim, valemo-nos também do cinema documentário: circular pelas ruas com uma câmera na mão sem roteiro prévio, sem certezas, sem saber o que pode acontecer. Segundo Lins, "O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a

quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um "território compartilhado"(LINS. 2007, p. 108).

Mas a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete. (...)Não nos encontramos mais diante de imagens subjetivas *ou* objetivas: somos apanhados numa relação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmera que a transforma (portanto, a questão de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva não se coloca mais). É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de "fazer sentir a câmera" (DELEUZE, 2007 p. 89).

Comolli nos lembra que é no cinema documentário, em sua prática, que há uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina. "É um cinema pobre, artesanal, pouco capaz de atingir o mercado ou a indústria. Nele, os efeitos são mais simples, as *mise-en-scènes* mais despojadas" (COMOLLI, 2008, p. 20). Dessa forma, ele fornece uma ferramenta de análise melhor, "porque ela enfrenta com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas" (COMOLLI, 2008, p. 68) e "porque as questões de relação, de responsabilidade, de transmissão nela são mais urgentes" (COMOLLI, 2008, p. 68). O documentário pôde resistir como um centro de invenções, um laboratório de fórmulas raras, porque permaneceu como uma categoria minoritária, nunca ou raramente objeto de investimento econômico na escala televisiva ou do cinema de ficção e, conseqüentemente, à margem dos apelos às normas e convenções que a maior parte das ficções promove. Dessa forma, o autor refere que os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis e frágeis, mas são úteis para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido (não seria esta a função da pesquisa?). Enquanto os roteiros de ficção afastam o acidental, o aleatório, e são alimentados pelo controle, a prática documentária serve-se do descontrole e do acidental como processo. "O não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo" (COMOLLI, 2008, p. 177).

O cineasta João Moreira Salles nos auxilia a pensar sobre o inusitado na prática documental: "o acaso, portanto, deve fazer parte do filme. O fortuito, a surpresa, o acidental. Há documentaristas que saem para a rua com um mapa,

sabendo o que procuram. E há aqueles que saem sem mapa nenhum e sem saber direito o que querem. Estes me interessam mais hoje em dia" (SALLES, 2007, s/d).

Vemos, com Comolli, que o cinema documentário pode se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, do que resta, a escória, o resíduo e a parte maldita. Ocupa-se dos personagens que produzem buracos ou burrões nos programas (sociais, escolares, médicos, normativos etc.), "que escapam tanto da norma majoritária como da contra-norma minoritária tal como esta é cada vez mais bem roteirizada pelos poderes: contudo eles vivem não lhes faltando nem sofrimento nem alegria, experimentando angústias, dúvidas ou felicidades que não são, ou são muito pouco, as dos modelos circundantes" (COMOLLI, 2008, p. 173).

Identificamos dessa forma, no cinema documentário, a potência de ruptura, de criação, de possibilidade de mudanças, como refere o artigo de Baptista sobre o documentário de Eduardo Coutinho:

O documentário, sem sociologismos ou psicologismos, focaliza o anonimato de vidas-imagens atravessadas pela cidade, provocando estranhamento à previsibilidade entranhada no mundo esgotado do sempre igual, onde a singularidade de uma história perde a força do assombro. Vidas-imagens que recusam a violenta conclusividade das tipologias, do exotismo que nos conduz ao reconhecimento e à identificação do já visto. Na tecedura dos relatos, um mosaico díspar de experiências oferta-nos a radicalidade política da alteridade propiciando-nos a chance de recusarmos aquilo que somos, o que fomos, ou o que deveríamos ser (BAPTISTA, 2008, p. 02).

Em um belo texto de 1977, intitulado "a Vida dos Homens Infames", Foucault busca analisar fragmentos de discursos oriundos de arquivos de polícia, de petições ao rei e dos arquivos de internações na França, no período de 1660-1760. São fragmentos que têm em comum o encontro com o poder por parte de pessoas comuns, que somente dessa forma eram biografados. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. "Que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que

pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro" (FOUCAULT, 1992, p. 91).

Sem esse choque com o poder, nenhuma palavra estaria ali para lembrar de seu fugidio trajeto. Vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e desaparecer. "Eles não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens" (FOUCAULT, 1992, p. 92).

As colocações de Comolli sobre a prática da produção do cinema documentário – essa prática minoritária, realizada em conjunção com o sujeito filmado – e a provocação de Foucault sobre a biografia dos homens comuns, não-grandiosos que se estabelecia no poder soberano nos levam a interrogar: quais relações com o poder são possíveis de se estabelecer com a prática da produção de documentário? A essa questão, procuraremos dar desenvolvimento no último capítulo deste trabalho.

Esta análise será realizada a partir da produção do documentário em Viamão, onde foi perceptível, nos encontros para sua realização, o contato com a pluralidade de ideias acerca de uma mesma cidade, de uma mesma pessoa. As polifonias da cidade encontraram repouso na fita magnética da câmera, em associação com as multiversas imagens de pessoas, prateleiras, praças, ruas, carros, cães, igrejas, entre outros elementos que guardam em si memórias, histórias e marcas da vida na cidade. O cinema como invenção urbana, produção urbana, território compartilhado.

3. PROCESSO

3.1 Os Loucos nas Ruas: Uma Ideia na Cabeça... Uma Câmera na Mão

Em meados de 2008, surgiu a ideia de produzir um documentário sobre Viamão enfatizando as relações dos moradores e trabalhadores do centro da cidade com Abel, um morador do Serviço Residencial Terapêutico Morada Viamão, ex-interno de Hospital Psiquiátrico. Nas andanças pelo centro da cidade, fosse acompanhando Abel, fosse conversando sobre ele com os habitantes do lugar, percebia-se um imaginário rico em histórias sobre sua pessoa. Na principal comunidade do Orkut a seu respeito, muitos mitos e fatos acerca dele recheavam as páginas, depoimentos e listas de discussão. Andarilho, louco, abandonado, incompreendido, morador de rua, profeta, violento, carinhoso, “gente boa”, entre tantos outros atributos, alguns contraditórios, eram utilizados em uma comunidade cujo título era “Eu conheço Abel”. Impossível não pensar sobre esta afirmação “Eu conheço”. É possível fazer esta assertiva acerca de alguém? As pessoas conheciam mesmo Abel?

Essas questões levaram a um argumento do documentário. Coletar depoimentos dos moradores da cidade com a questão: Você conhece o Abel? Imaginava-se que os diferentes depoimentos acerca de uma mesma pessoa não viessem desvelar sua identidade, mas justamente complexificar a ideia de “conhecer” alguém. Na época, a opção era por Abel não aparecer no documentário, o que poderia inclusive levar o espectador a se indagar se ele de fato teria existência ou se apenas apareceria nos depoimentos das pessoas, talvez como um mito urbano.

Com quase nada de conhecimento acerca da técnica de filmagem, ou mesmo das particularidades do cine documentário, apenas de posse de uma ideia e uma *handycam* Canon, optou-se por fazer o filme de forma totalmente amadora, artesanal. A ideia foi compartilhada com Ricardo Cecchin que, na época, estava concluindo seu estágio em psicologia no Residencial Morada Viamão. Adepto de experimentalismos e sem medo de lançar-se ao desconhecido, aceitou na mesma hora. Greice Machado, amiga e integrante do

Coletivo de Rádio Potência Mental⁴, ficou sabendo da ideia numa conversa de bar durante o III Mental-Tchê⁵ e se colocou disponível e entusiasmada para ajudar, o que foi uma grande sorte, pois Greice, além de possuir uma grande sensibilidade na condução das entrevistas, tinha experiência de trabalho em outro documentário.

Sem um roteiro construído, sem uma pesquisa prévia para identificar possíveis depoentes ou entrevistados, somente de posse de um dispositivo, nossa equipe lançou-se pelas ruas de Viamão em busca de pessoas que quisessem dar seus depoimentos sobre Abel, sobre a cidade e sobre a loucura.

Obviamente tínhamos algumas pistas dos lugares onde poderíamos obter êxito em nossa busca: a funerária, a praça, a cafeteria, a tabacaria, o hospital, o “paradão” etc. No entanto, a sensação que predominava era de insegurança. “Será que alguém aceitará estar no filme?”, nos perguntávamos.

Saímos de Porto Alegre, ainda cedo, na manhã de um sábado ensolarado de outono. Chimarreando para espantar o frio, fomos rumo a Viamão, seguindo a Avenida João Pessoa, que depois muda a denominação para Bento Gonçalves – vai do centro de Porto Alegre até os limites com Viamão, quando novamente troca de nome para Av. Senador Salgado Filho, ou rodovia Tapir Rocha, que corta Viamão ao meio, abrindo caminho até o litoral norte do Estado.

Na Avenida Bento Gonçalves, na metade do caminho entre o centro de Porto Alegre e Viamão, passamos em frente ao Hospital Psiquiátrico São Pedro, com seus grandes prédios históricos, construídos na época do império, e seu enorme pátio dianteiro. Um observador atento percebe que, no final de semana, não se avista nenhum morador do manicômio circulando pelo pátio, diferente dos dias da semana em que as equipes nas unidades são maiores e

⁴ Um coletivo independente e aberto formado por usuários da rede de saúde mental, estudantes e profissionais de psicologia, saúde e comunicação social. Veicula um programa ao vivo, quinzenalmente às sextas-feiras, 10h, na Rádio Comunitária da Lomba do Pinheiro - 87.9 FM

⁵ Evento anual que reúne usuários, familiares, profissionais, estudantes, autoridades, comunidade e demais interessados para debater sobre a Saúde Mental e mais especificamente para reforçar a militância da Luta Antimanicomial

se permite o livre acesso ao pátio. Nos finais de semana, o prédio ganha características de monumento, tomado pelo silêncio e sem pessoas ao seu redor.

Passamos pelo bairro agronomia. Neste ponto a avenida é mais larga, tomando proporções que já caracterizam uma rodovia; suas margens repletas de mata nativa dão ares interioranos à paisagem. Cruzamos o pontilhão que marca a divisa entre Porto Alegre e Viamão, e, a partir daí, já se notam as paradas de ônibus numeradas. Os viamonenses identificam os lugares da cidade pelo número da parada mais próxima. O Morada Viamão, por exemplo, fica na parada 36. Avançamos rumo ao centro pela rodovia caminho para o litoral, onde a população convive semanalmente com acidentes de trânsito e atropelamentos. Seguimos por seis quilômetros na rodovia que divide a cidade. Dobramos à esquerda em uma rua discreta que leva até o centro. Vemos a rodovia ficar para trás, e uma atmosfera diferente se faz notar. A velocidade dos carros agora é menor do que na rodovia, e o centro de Viamão é um dos poucos lugares em que o pedestre tem prioridade e que a faixa de pedestre é respeitada. Enquanto isso, a poucos metros dali, outros veículos seguem num rumo cego ao litoral.

Paramos o carro próximo à igreja universal, saímos e nos perguntamos aonde íamos primeiro. É metade da manhã, e nenhum de nós havia tomado café. Optamos em ir à padaria “Qui-delícia”, a algumas quadras dali, um dos locais freqüentados por Abel diariamente. Entramos e sentamos junto a uma das mesas. Pedimos café e sanduíches. Enquanto a atendente vai buscar o pedido, decidimos que perguntaríamos ali se alguém gostaria de fazer parte do filme. Quando a atendente volta, falamos que estávamos fazendo um filme sobre Viamão e perguntamos se ela gostaria de participar. Responde-nos que era muito envergonhada, chama sua colega de trabalho e explica a ela que estávamos fazendo um filme, perguntando-lhe se participaria. A outra atendente hesita um pouco, logo depois nos responde que teria que pedir autorização para a gerente. Volta em seguida, dizendo que tudo bem, “se o filme é sobre Viamão, a padaria deve aparecer”. Arrumamos a câmera no tripé, de forma que a atendente ficasse em primeiro plano, com as prateleiras da

padaria aos fundos. Na imagem, vestindo seu uniforme laranja com um avental preto por cima, está sorridente; entre ela e as prateleiras, um fluxo constante de atendentes e clientes da padaria.

Ela nos conta que gosta de trabalhar em Viamão. "É um lugar tranquilo, o povo é hospitaleiro". Fala que a padaria esta progredindo e que pretende progredir mais ainda. Diz que Viamão é muito calma comparada à vizinha Porto Alegre: as pessoas não são tão aceleradas, todo mundo se conhece, muitos clientes passam por lá diariamente. Perguntamos se conhece Abel. Ela sorri e nos diz que ele vai muito ali, "O Abel vem tomar suquinho". "Às vezes, ele vem meio rebelde, mas vem". E segue: "Conheço ele desde quando estou aqui, ele penetra em Viamão e frequenta aqui. Às vezes vem muito nervoso, quer bater em todo mundo". Perguntamos o que fazem quando ele está nervoso. "A gente dá um suco pra ele e ele se acalma na maioria das vezes, a gente sempre trata bem e ele se acalma. Mas é muito raro ele chegar assim". "Às vezes ele some um tempo, daí todas nós nos perguntamos 'onde será que anda o Abel?'... por que tu sente falta, né? mesmo que não seja uma pessoa sempre agradável é alguém que convive". Perguntamos a ela o que ele buscaria "penetrando" no centro de Viamão. "De repente ele é uma pessoa muito carente... como ele sai a vagar, como a gente diz, é porque ele não tem tudo que procura lá onde ele vive".

Saímos da padaria e seguimos à procura de outras pessoas que pudessem compartilhar do documentário. Era meio-dia, o comércio em Viamão fecha suas portas nesse horário; no sábado as ruas ficam desertas à hora do almoço. Vamos até a praça da prefeitura, à meia quadra da padaria. Já avistamos algumas pessoas sentadas ou deitadas sob a sombra das árvores. Alguns cochilam, outros conversam, outros lêem jornal. Chegamos a um grupo de três homens idosos que conversam entre si. Com a câmera na mão, perguntamos se conhecem o Abel. Nitidamente desconfiados, fogem do foco da câmera enquanto respondem que sim. Dispersam-se rapidamente. Um deles parece disposto a conversar, mas deixa claro que não quer ser filmado. Fala-nos que todo mundo conhece o Abel, "ele é doente da cabeça... esta lá no Ana Jobim internado. Eu já fui lá ver ele... os outros doentes mental tudo de

arrasto... eles vivem que nem bicho do mato... eu vi com meus olhos". A conversa não evolui muito, saímos dali em direção à outra praça, distante duas quadras daquela. No caminho, conversamos sobre nossa abordagem com a câmera ligada, concluimos que a estratégia não poderia ser essa.

Chegamos à praça da igreja. Avistamos um senhor junto aos carros do estacionamento que fica na praça. Vamos até ele. O "flanelinha" nos conta que trabalha há mais de vinte anos ali no centro. Conhece todo mundo de Viamão, propõe-se a participar do filme. Fala que foi candidato a vereador e é presidente da Associação dos Guardadores de Carro. Sua fala toma tons de discurso. Critica a atual gestão municipal, convida para conhecer as vilas de Viamão, "a verdadeira realidade", nos diz. Fala da praça, das árvores que foram cortadas a mando do atual prefeito, deixando o povo sem uma única sombra na praça em frente à igreja mais antiga do Estado. Quando perguntamos se ele conhece Abel, primeiro faz uma expressão de dúvida. Seu colega de trabalho que está ao lado na hora da filmagem diz: "aquele que vem sempre aí... o *pimo*". O "Flanelinha" dá uma gargalhada e diz "Ah! O Abel... claro que conheço... o Abel é um fato histórico... o rapaz aquele, doente". E segue nos dizendo: "O Abel é uma pessoa carismática... tem que saber entender ele... o Abel é meigo, uma pessoa carinhosa... ele tem a deficiência dele, mas quem sabe lidar com ele... o Abel é mais que um amigo. Pra ele todo mundo é pai, todo mundo é primo... ele tem um carinho. Falta alguém que adote ele e leve pra um lar... não adianta só dar remédio, remédio, remédio. O remédio ajuda, mas de repente o Abel está falando uma coisa muito mais importante... que os nossos políticos e a nossa sociedade aqui não ouvem... que é dar um carinho pra ele... uma atenção. Ele só se torna agressivo com quem mexe com ele, fora isso ele é um homem muito brincalhão." Então, emenda um discurso sobre os menores que estão na rua e retorna a criticar o atual prefeito. A entrevista já dura aproximadamente trinta minutos e temos dificuldade em nos inserir no discurso do "flanelinha", ex-candidato, cuja fala é ininterrupta. Eis que chega sua esposa na praça, e ele nos apresenta. Abraçado a ela, agora fala de sua vida e de como conheceu sua companheira de vinte e sete anos de casamento. A entrevista somente encerra quando a fita da câmera termina.

Descemos uma quadra até o “Paradão”. No final de semana o movimento não é tão intenso como nos outros dias. Uma senhora dorme enrolada num cobertor, com uma marmitta ao seu lado. Um senhor, trajando o uniforme da empresa de transportes Viamão, anuncia em voz alta que vai sair o Estalagem. Algumas crianças correm. Paramos em uma das bancas que ficam abertas dia e noite. A vendedora é uma senhora com o cabelo vermelho. Muito simpática, propõe-se a participar do filme. Apresenta-se e diz que tem 44 anos, mora em Viamão há vinte anos e trabalha há sete meses na banca que pertence a sua irmã. Perguntamos como é trabalhar ali. Diz: “É um local muito louco” e ri em seguida. “Aqui tu vê de tudo... tem mendigo, doente mental... tem gente normal... e é uma bagunça danada, sabe.” E prossegue: “As vezes tu chega de manhã aqui e vê cada figura que só em Viamão mesmo” ri novamente. “Tem um maluco que anda de chambre, gritando e cantando... daqui a pouco ele olha pra um e já se invoca com aquele, *né*”. “Tem uma senhora também que anda cheia de sacolinhas... que mora por aqui também”. “Fora isso, normal, *né*”. Ri mais uma vez. “Não sei se *tu viu* uma matéria no fantástico esses dias de uma prefeitura que *tava* pensando em recolher todos os mendigos e mandar *tudo pra* São Paulo... Eu acho que mandaram *tudo pra cá*”, dá um gargalhada e em seguida fica séria e nos diz: “É..., mas o pessoal se preocupa... Já foram na prefeitura falar para a assistente social pra recolher o pessoal, principalmente no inverno que é muito frio..., mas não teve jeito”. Depois nos conta de um pessoal de uma fazenda terapêutica que recolhe as pessoas de Viamão com uma *kombi* e as leva para lá. Diz que, quando as pessoas voltam, chegam bem arrumadas, de banho tomado. Perguntamos a ela, quanto a isso de que nos contava, se acredita ser diferente em outros centros urbanos. Ela nos responde que Viamão é diferente, sim, pois todo mundo se conhece. Conta que, quando trabalhou no censo, conheceu muitas pessoas da área rural de Viamão. Sua fala é interrompida por uma cliente, que pede por um café. Após a cliente sair, perguntamos se ela conhece o Abel. “Conheço”, nos diz. “Abel é uma figura de Viamão... Eu moro aqui há vinte anos e há vinte anos eu conheço o Abel, *né*”. “Agora mesmo ele *tava* por aqui... Ele é *tipo* uma criança... Dança... Canta... Daqui a pouco quase é atropelado... Ele pega papezinhos e distribui... Acho que na cabeça dele é um

trabalho". Terminamos esta entrevista e retornamos para Porto Alegre exaustos. Não é fácil seguir o rastro de Abel.

A narrativa das vivências experimentadas por nossa equipe no primeiro dia de gravação do documentário "Eu conheço Abel: Loucura e Poesia na Cidade" tem como principal objetivo ilustrar os bastidores da captação de imagens e demonstrar a diversidade de personagens e de discursos que encontramos. A pluralidade de idéias acerca de uma mesma cidade, de uma mesma pessoa. As polifonias da cidade encontram repouso na fita magnética da câmera, em associação com as multiversas imagens de pessoas, prateleiras, praças, ruas, carros, cães, igrejas, entre outros elementos que guardam em si memórias, histórias e marcas da vida na cidade.

Até a finalização do documentário foram cinco incursões ao centro de Viamão com a câmera na mão, quase cinco horas de material gravado e dez personagens que se propuseram a dar depoimentos sobre a cidade, sobre Abel e sobre a loucura. Contudo, o aspecto que nos interessa nesta pesquisa não tem a ver especificamente com o material captado. Muito menos com o que está impresso na fita magnética e, sim, com o que se passou entre equipe e entrevistado. Muito mais da interação do que da imagem constituída. Muito menos do que o recorte espaço-temporal que a reprodução do vídeo denuncia e mais do que se agencia durante o ato de captação, com possibilidades de reverberações posteriores.

A cada nova incursão na cidade com o objetivo de captar as imagens e discursos, mais nossa equipe se apropriava da ferramenta audiovisual e entrava em contato com técnicas próprias utilizadas por documentaristas. Seja através de leituras, seja da visualização de filmes documentários que nos inspiravam a aperfeiçoar nosso trabalho. A timidez e recusa em intervir na cena, em interagir com o personagem que estava falando para a câmera, evidente no primeiro dia de filmagem, foi, aos poucos, deixada de lado. Apropriamo-nos de uma técnica interacionista do cineasta, trazendo para dentro da tomada, de forma mais evidente, nossas concepções. Acreditamos que o encontro entre sujeito da câmera e sujeito entrevistado é prenhe de possibilidades de mudanças, próprias ao encontro entre diferentes. Ou seja,

nos desvencilhamos de concepções que entendem e defendem um papel de neutralidade por parte do cineasta. Dessa forma, esta pesquisa acompanha a produção de um documentário audiovisual, procurando problematizar como a produção fílmico-documental pode operar no sentido da desinstitucionalização da loucura. Partimos de uma concepção de produção de cinema documental como agente de transformação do real e não retratação do real, como sugerem algumas correntes da produção de documentários.

Após algum tempo captando imagens, entrevistando as pessoas no centro de Viamão, geralmente no sábado pela manhã, pois todos da equipe tinham outros trabalhos, tivemos a notícia de que Greice Machado iria para Espanha fazer seu mestrado na Universidade Pública de Navarra. Fizemos uma pausa durante o inverno de 2009. Nesse período, Ricardo e eu fomos uma vez ao centro de Viamão para gravar, passamos a manhã caminhando, conhecendo pessoas que falavam de Abel, mas nenhuma quis ser filmada. Chegamos à conclusão que precisávamos de uma terceira pessoa para tornar o processo mais fácil. Convidamos Livia Zanchet, nossa amiga em comum que recém terminara a residência em Saúde Mental pela Escola de Saúde Pública do Estado do Rio Grande do Sul, tendo escrito um trabalho sobre as relações de vizinhanças de um serviço Residencial Terapêutico em Porto Alegre. Pensamos nela por já ter uma apropriação do tema das relações entre cidade e loucura. Livia topou incorporar-se à nossa equipe e retomamos os trabalhos do documentário.

Em frente ao Hospital de Viamão, um dos locais frequentados por Abel, realizamos uma entrevista com a dona de uma lancheria. Relata que o Abel vai ali todos os dias, mais de uma vez por dia. "Ele é muito carente, o Abel... eu gosto muito dele", nos diz. Faz uma pequena pausa e segue: "Ele não incomoda ninguém, pode ser assim doente, mas ele é bem carinhoso, ele conversa com a gente... Acho que todo mundo gosta dele... tem algumas pessoas com quem ele é meio agressivo, não sei se é porque tratam mal ele, mas eu sempre *tirei ele pro meu lado*... algumas pessoas têm medo dele, mas eu já o conheço há tanto tempo, quando ele está com fome ele pede alguma coisa pra comer, se não ele não pede. Ah! E cigarro também, ele gosta muito

de cigarro, mas daí cigarro eu não dou, porque é vício *né*, daí eu vendo pra ele... e ele é muito honesto, sabia? Às vezes ele não tem dinheiro pra me pagar e diz "mãe, depois eu te pago" e eu digo pra ele tá, vou te dar, mas tu tem que me pagar, aí depois ele volta e diz "ó mãe, vim trazer o dinheiro".

Perguntamos sobre as pessoas que tratam Abel mal, se ela acha que isso acontece muito em Viamão, se é uma particularidade daquela cidade. Ela nos responde: "Ah, eu acho essa cidade muito desumana... não tem muitas pessoas humanas aqui... se te vêem jogado aí nem dão bola... se tu *ta* sendo assaltada passam e fingem que não vê... Acho que está faltando muito amor nessa cidade, não tem muitas pessoas boas aqui em Viamão". Volta a falar do Abel: "Não sei porque algumas pessoas tratam mal ele, se ele ficou assim desse jeito, não é por culpa dele". Desse jeito como? Perguntamos a ela: "Assim, *lelé da cuca*, desse jeito, que pra ficar assim basta um estalar de dedos... pode acontecer com qualquer um, eu digo que pra ficar louco basta um estalo de dedos, tem fases na vida da gente que é difícil, se tu não for forte pode acontecer contigo também". Perguntamos se acontecesse com ela, como ela gostaria de ser cuidada: "Ah! Eu gostaria de ser bem cuidada, não queria estar na rua que nem o Abel!". Contestamos a ela se não é uma escolha do Abel estar na rua, se ele não gosta de conviver com as pessoas. Ela diz: "É verdade, a moça do abrigo que cuida dele uma vez veio falar comigo, disse que ele já esteve preso, que não é bom prendê-lo, que ele hoje come com a própria mão e que se prender ele, ele fica vivendo que nem um bicho, vai se atirar". Após isso, perguntamos se o Abel não faz bem para as pessoas que ele encontra. Ela nos diz que sentiria muita falta do Abel, que ele é uma pessoa carinhosa e que conversa com ela: "Quando ele não vem aqui, a gente acha falta dele".

Seguimos as pistas de Analice Palombini (2007), Karol Veiga Cabral (2005) e Fábio Araújo (2007), quando, para falar do acompanhamento terapêutico, reportam-se à noção de acontecimento em Derrida. Para Derrida, acontecimento é invenção, uma novidade não antecipável. Algo que "interrompe o curso do possível e, como o impossível mesmo, surpreende toda previsibilidade" (DERRIDA, 2004, p. 38). O autor refere que "um acontecimento

sempre evoca uma ferida no curso cotidiano da história, na repetição e antecipação comum de toda experiência" (DERRIDA, 2004a, p. 106). Segundo Palombini (2007, p. 83) "o acontecimento se define por suas condições de *impossibilidade*, isto é, como um salto que um possível realiza do impossível, de modo surpreendente, incalculável, incondicionado; ele é invenção, e não repetição do mesmo que remete ao possível no sentido clássico da palavra". Essa concepção de acontecimento nos permite pensar as afecções possibilitadas pelos encontros de Abel com os cidadãos de Viamão e até mesmo nossos encontros com ele e os proporcionados pela produção do documentário sobre Abel e a cidade.

A presença de Abel nas ruas, entregando panfletos, causando estranhamento para alguns e relacionando-se com outros de forma costumeira, sem dúvidas possibilitou a irrupção de acontecimentos nas vias tranquilas do centro de Viamão. Tal assertiva ficou evidenciada na entrevista realizada com o atendente das Lojas Colombo, localizada na avenida principal do centro de Viamão. A fluidez de sua narrativa e sua pertinência ao tema do documentário desencadeiam a entrevista mais longa que realizamos. Conta-nos situações inusitadas protagonizadas por Abel, como uma vez em que ele estava entregando panfletos em uma sinaleira, e um camioneiro oferece-lhe uma carona e depois o abandona no litoral do Rio Grande do Sul. "A população do centro de Viamão sentiu falta do Abel. Ficaram revoltados com a situação". Diz que a Polícia Militar resolveu intervir, deslocou uma viatura até o litoral e trouxe Abel de volta a Viamão.

O atendente conta também sobre uma cena em que Abel entra na loja para pegar alguns panfletos para distribuir, e os colegas lhe informam que o atendente estava de aniversário naquele dia. "Abel abriu um sorriso e me abraçou... quando ele abraça, ele sempre encosta a cabeça no peito da gente". Conta-nos como a situação foi engraçada: "depois disso, todos os dias quando Abel aparecia na loja... sempre inventavam alguém de aniversário, só pro Abel ir abraçar... mas agora ele não cai mais nessa... já viu que é truque".

Podemos relacionar também a dimensão de acontecimento de Derrida possibilitada pela produção de um filme nas ruas de uma cidade como Viamão.

Um grupo de pessoas que não são do lugar, com câmera, luzes, tripé, microfone sempre despertava a atenção e curiosidade dos transeuntes em suas rotas costumeiras. Como vimos de forma explícita na noite em que fomos gravar no "paradão" e encontramos por acaso Abel. Muitas pessoas chegavam até nós, perguntavam sobre o que estávamos filmando. Trabalhadores noturnos, crianças, moradores de rua. A noite em Viamão é habitada por cidadãos distintos dos que encontrávamos durante o dia, como em qualquer outra cidade. Abel era nosso anfitrião, apresentava pessoas, caminhava de um lado para outro, intervinha nas entrevistas. Justo, pois estávamos realizando um filme sobre ele.

Nessa noite, entrevistamos o cobrador do ônibus de Viamão. "Abel é um mito... é que nem a Madonna", assim ele inicia a conversa. Em determinado momento da entrevista, perguntamos se Abel anda de ônibus. "Anda direto, pra cima e pra baixo". Perguntamos se ele paga passagem. "Não paga... todo mundo conhece ele... sobe aí e *vamo* embora... se *tu for* botar na balança ele é doente mental, *né*, daí tem direito ao passe livre". Nisso um colega da mesma empresa que estava fora da cena, olhando para ver do que se tratava tudo aquilo exclama: "Ah! É o *Abelão*?". E o nosso entrevistado confirma: "Ele mesmo".

Através das imagens obtidas, dos diários de campo, dos bastidores e dos percursos percorridos para produção deste filme iniciado em 2008, vislumbram-se muitos elementos que explicitam o caráter de composição do cinema documentário, de encontro entre diferenças e a possibilidade de irrupção do inusitado, como veremos de forma mais aprofundada nos capítulos seguintes.

Sempre costumávamos perguntar aos entrevistados, depois que eles traziam histórias curiosas, fatos e cenas sobre Abel, sobre como seria Viamão sem a sua presença. O atendente das lojas Colombo nos responde que as pessoas comentariam por um tempo e depois esqueceriam, pois Abel tinha muitos conhecidos, mas não amigos. A dona da lancheria em frente ao hospital nos diz que sentiria muita falta dele, pois era uma pessoa carinhosa. Em um salão de beleza, entrevistamos a cabeleireira e perguntamos se ela achava que

Abel poderia ser cuidado pelas pessoas que ele encontrava na rua. Ela nos responde que isso já acontecia. "Pra ele todo mundo é pai, mãe, primo, ele sempre tem um laço de família, então as pessoas ajudam a cuidar... se ele cai, levam ao hospital... se ele perde um chinelo nós aqui no salão fazemos uma vaquinha e compramos um chinelo novo pra ele". Quando perguntamos como seria Viamão sem o Abel, ela nos responde: "Acho que cada cidadão de Viamão pode olhar ele pra além das doenças, ver que ele é inofensivo... cada um se doe um pouquinho pra que Abel dure mais um pouco".

Devido a uma fatalidade, Abel faleceu repentinamente, em consequência de um aneurisma, em 2010, aos 42 anos de idade. No dia seguinte, o jornal local, Diário de Viamão, circulou com uma foto enorme de Abel estampada na capa. "Abel nos deixou...", dizia a manchete, em letras garrafais. Nas páginas centrais, o jornal trazia uma longa matéria com fotos e depoimentos do residencial e de seus amigos do centro de Viamão. Sua morte causou comoção.

Ex-interno de longa permanência de hospital psiquiátrico, ex-morador de um Serviço Residencial Terapêutico, Abel tornou-se uma figura conhecida por muitos em Viamão. A possibilidade de viver em um serviço substitutivo ao modelo manicomial permitiu-lhe um trânsito livre pelo lugar, sem punições, sem rigidez de horários, o que permitia seu caminhar diário. Suas redes afetivas na cidade lhe propiciaram vínculos de cuidado e pertencimento.

Suas andanças, seu carisma e sua rede constituída inspiraram a produção do documentário e, posteriormente, esta pesquisa – projetos que iniciaram quando Abel estava vivo e circulando. Muitos passos que constituíram esta jornada foram compartilhados com Abel em trocas e conversas. Tínhamos a expectativa de que Abel visse conosco o filme acabado. A cada cena, imaginávamos sua reação ouvindo os relatos sobre si.

Lançamo-nos na construção do documentário "Eu Conheço Abel" dois anos antes de sua morte, seguindo seu andarilhar pela cidade com a certeza que sua caminhada tinha muito a nos dizer. Através dessa produção fílmica, tivemos a oportunidade de conhecer um Abel que não se faria visível sem o

documentário. A cada dia, a cada depoimento, a cada relato de coisas que ele fez, de impressões que causou conhecê-lo de uma maneira diferente. Ficou o desejo de conhecê-lo muito mais. Avançamos na caminhada, inspirados por Abel e suas andanças. A vontade de aprender e problematizar com seus passos e o desejo de compartilhar esta experiência ainda vigoram.

Após o processo de captação das imagens, tínhamos em mãos um rico material sobre a cidade de Viamão, sobre Abel, sobre os personagens que foram entrevistados e sobre nós mesmos. A sua morte redimensionou toda a montagem do documentário. Tínhamos o material e o desafio de fazer dele um filme. Alguns autores que escrevem sobre a obra cinematográfica referem que a montagem de um filme é tão importante, quanto o processo de criação ou captação das imagens. O processo de feitura de um documentário segue acontecendo durante a etapa de edição, como veremos no próximo capítulo.

4. MONTAGEM

Acerca de duas mortes e de três nascimentos

O meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça,
morre no papel;
é ressuscitado pelas pessoas vivas e pelos objetos reais que
utilizo,
que são mortos na película mas que,
dispostos numa certa ordem e projectados num ecrã,
reanimam-se como flores na água.

Robert Bresson

A montagem ou edição de um filme é o processo que consiste na seleção, ordenação e ajuste do material captado. Geralmente é realizada por um montador ou editor, mas muitos cineastas realizam eles próprios a edição de seus filmes. No caso do documentário "Eu Conheço o Abel", o processo de edição foi realizado pela mesma equipe que o filmou, principalmente por falta de financiamento e recursos para remunerar o trabalho de um montador.

Pode-se dizer que o risco da montagem e edição do material serem realizadas por quem o filmou é, principalmente, o valor afetivo que tal pessoa atribui às imagens que produziu. A dificuldade de cortar e montar sob o ponto de vista do espectador, e não mais como realizador, seria a principal justificativa para terceirização deste processo.

No documentário sobre Abel e Viamão, apesar da edição ser realizada por quem o filmou, foi durante esse momento que se incorporou outras pessoas para apreciação do material até então selecionado. Essas pessoas teceram sugestões que contribuíram na sua finalização. O processo tornou-se, assim, mais coletivo, composto no interstício do olhar de espectador e produtor.

É no processo de montagem que existe a possibilidade de afirmação da politização através do cinema enquanto imagem. Benjamin refere que o cinema "é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo" (BENJAMIN, 1994, p. 192). Sua função social importante se realiza na possibilidade de criação de um equilíbrio entre o homem e o aparelho: "O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas

pelo modo com que ele representa o mundo, graças a este aparelho" (BENJAMIN, 1994, p. 189). Ou ainda:

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 1994, p. 187).

Para Benjamin, o cinema em si não é uma expressão artística. O que pode determiná-lo como arte é o processo de montagem do filme, "a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha" (BENJAMIN, 1994, p. 175). O autor refere que a obra de arte surge através da montagem, "na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento, que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado" (BENJAMIN, 1994, p. 178).

Baptista, em artigo sobre Walter Benjamin e o documentário Edifício Master, do cineasta Eduardo Coutinho, afirma a importância da montagem cinematográfica para Benjamin, não somente como uma modalidade de arte, mas também como um modo singular de pensamento, possibilitando "artifícios fecundos para o escape de uma filosofia que dicotomiza forma e conteúdo, estética e política, pensamento e vida". (BAPTISTA, 2008, p. 02). Para o autor "a técnica cinematográfica detonaria, em sua explosão, a naturalização do real, assim como a compacidade do Sujeito que observa, como soberano hermeneuta, esta suposta realidade" (Ibidem). E nos relata:

O "universo carcerário" implodido ofereceria à modernidade a convocação de um mundo preñado de paradoxos e de possibilidades de ação; por meio das técnicas de montagem dos fotogramas, o movimento das imagens incitaria um estranhamento desestabilizador àquilo que naturalmente percebíamos, dissolvendo o peso do "universo carcerário" que aprisionava o existir do humano, a política, a história e o próprio humano em uma única versão (BAPTISTA, 2008, p. 02).

Baptista afirma que "dessa implosão, pedaços de histórias incompletas, fragmentos de narrativas seriam montados pelas urgências políticas do agora, atentas às que ficaram, no passado, na metade do caminho, inacabadas, interrompidas pela força da barbárie ou pelo esquecimento ávido de futuro" (BAPTISTA, 2008, p.03).

Sem dúvida, o processo de montagem de um filme é tão importante quanto a criação de um roteiro ou dispositivo, ou até mesmo do processo de captação e criação das imagens. Como Tarkovsky nos relata, para fazer um longa metragem, o seu autor roda milhões de metros de filme e, de tudo isso, aproveita apenas dois mil e quinhentos metros, ou uma hora e meia de projeção. "Um bom exercício de imaginação é pensar nesses milhões de metros indo parar nas mãos de vários diretores, para que cada um montasse o seu próprio filme - a que resultados diferentes chegariam!" (TARKOVSKY, 1990, p.74). Para este autor, no ato de montar, "trata-se de selecionar e combinar os segmentos de fatos em sucessão, conhecendo, vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos. Isso é cinema" (TARKOVSKY, 1990, p. 74).

Godard afirma que para ver é necessário filmar. Com o documentário "Eu Conheço o Abel", rodamos um total de seis horas de material, para chegarmos a um filme de 25 minutos de duração. O primeiro momento que sucedeu à captação foi a visualização de todo o material. Inevitavelmente surpreendemos-nos com as imagens, pois muitas partes não se acercavam do que se imaginava com a primeira intenção de filme: muitas imperfeições, ruídos, enquadramentos mal feitos, muitos rodeios nas falas e, ao mesmo tempo, algumas frases e intervenções preciosas que haviam passado despercebidas por nossos olhos e ouvidos. O trabalho de edição, seleção e combinação das cenas foi árduo.

Alerta-nos o escritor e cineasta Comolli que o "dispositivo de *mise-en-scène* - e, em última instância, a máquina - fabrica sempre outra coisa que não aquilo que os sujeitos que a usam teriam desejado" (COMOLLI, 2008, p.70). Ou, como escreve Schaeffer, esse é o combate essencial que se trava no interior da obra cinematográfica. "A película, o filme te traíram, dizes, mas que

ingenuidade ter acreditado que fossem teus amigos! Eles não estão contigo, mas contra ti, eles não estão do lado do homem, mas do lado do mundo" (SCHAEFFER, 2010, p. 70). Dessa forma, entende-se que fazer cinema é lidar com imperfeições, e é no momento da montagem que se deve, não combatê-las, mas agenciar com as imagens dando seqüência ao processo de criação. Schaeffer reitera que sempre ficamos surpresos com o que a imagem e o ruído dizem de novidade, que, em resposta à nossa linguagem, recebemos uma "coisagem". "E só na presença de todos esses materiais imobilizados, desses movimentos capturados, dessas palavras geladas, que se deverá tentar compor alguma coisa, arranjá-los a nosso modo, fazê-los dizer o que gostaríamos que dissessem" (SCHAEFFER, 2010, p. 70).

Pode-se dizer que a montagem é onde se manifesta a narrativa. Uma outra coisa porvir, um "*outrar-se*" (RAMOS, 2008) durante o processo. Comolli nos diz que, na captura do outro, operada pelo cinema documentário, há algo de inaceitável e ao mesmo tempo de maravilhoso. "Essa captura do outro é insuportável. Ela o é para o outro, claro, no momento ou depois do filme ele vai se olhar ou se encontrar preso no olhar dos outros espectadores, e então será visto como ele não se vê, e julgado" (COMOLLI, 2010, p. 70). Ela é intolerável também para o cineasta, que desejava fabricar outra coisa que não o que a máquina capturou. O maravilhoso é que esse outro a ser filmado é aquele que ainda não é antes de ser filmado. "Todo o filme deveria (me parece) ter a ambição de alcançar o campo das transformações e o tempo das metamorfoses - não é para isso que servem os "estranhos caminhos"?" (COMOLLI, 2010, p. 79).

Entre a captação de um grande ou extenso material e sua transformação em um filme para exibição, algo se passa, e faz-se necessário um trabalho exaustivo para se chegar ao recorte final. Deleuze afirma que o processo de montagem deve ser uma arte minimalista. Às vezes é preciso restaurar partes perdidas, encontrar tudo que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la atrativa; "mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos

tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro" (DELEUZE, 2007, p. 32).

Dziga Vertov, em um de seus manifestos, afirma que, através da montagem, o cinema é capaz de aproximar tempos e espaços distintos, de transformar pessoas ou criar seres humanos perfeitos. A relação do cinema com o tempo, com o registro do tempo, com a presentificação do passado rumo ao futuro (Deleuze), é algo que, no processo de montagem, tem sua máxima expressão. Sob este aspecto, Tarkovsky tem muito a nos dizer:

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é o indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. Como no infinito da imagem, a que nos referimos anteriormente, sempre há mais num filme do que aquilo que se vê. [...] Sempre descobriremos nele mais reflexões e idéias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor (TARKOVSKY, 1990, p. 139).

Para Tarkovsky, o trabalho de um diretor consiste em "esculpir o tempo", onde o cineasta, a partir de um "bloco de tempo", com uma enorme quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do filme. "O tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro" (TARKOVSKY, 1990, p. 141). Dessa forma, o ritmo "não é a seqüência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros" (TARKOVSKY, 1990, p. 141).

Segundo Comolli, o cinema nunca filma os seres ou as coisas como tais, mas ele filma suas relações com o tempo. "As relações dos seres e das coisas com o tempo da tomada e, conseqüentemente, com o tempo da tela mental. O cinema torna sensível, perceptível e, às vezes, diretamente visível o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos" (COMOLLI, 2010, p. 113).

Deleuze refere-se à montagem como o principal ato cinematográfico. Em seus escritos sobre o cinema, a partir das teses sobre o movimento de Henri Bergson, formula que o autor do cinema é um pensador que pensa com imagens, e nos traz dois diferentes tipos de imagens: a imagem-movimento, mais relacionada ao cinema clássico, e a imagem-tempo, relacionada ao cinema moderno.

A imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o tempo como curso, ou em planos sucessivos: "um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir" (DELEUZE, 2007, p. 322). A passagem da imagem-movimento para imagem-tempo se dá com a ruptura do vínculo sensório-motor, isto é, a possibilidade de criação de puras situações óticas e sonoras, com a "ascensão de situações às quais já não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias, de espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem as extensões qualificadas" (ibidem, p. 323). "São situações, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. O problema do espectador torna-se "o que há para se ver na imagem?" (e não mais "o que veremos na próxima imagem?")" (ibidem).

A imagem-tempo, para Deleuze, implica, não a ausência de movimento, mas a reversão de uma subordinação onde já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. O tempo como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou à sucessão dos planos, onde a ligação não se dá por mera justaposição: "o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes". A questão principal não é como as imagens se encadeiam, mas "o que a imagem mostra", como nos relata nesta passagem:

Já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser "imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras", e

das quais somos escravos (*Ici et ailleurs*). É o método do ENTRE, "entre duas imagens", que conjura todo o cinema do Um. É o método do E, "isso e então aquilo", que conjura todo o cinema do Ser = é. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (*Six fois deux*) (DELEUZE, 2007, p. 217).

É nesse sentido que, no cinema moderno, "a montagem ganha um novo sentido, determinando relações na imagem-tempo direta, e conciliando a imagem quebrada como o plano-sequência" (DELEUZE, 2007, p. 219). Deleuze nos coloca que, dessa forma, "a força do pensamento dava lugar, pois, a um impensado no pensamento, a um irracional distintivo do pensamento, ponto de fora e para além do mundo exterior, mas capaz de nos devolver a crença no mundo. A questão não é mais: o cinema nos dá a ilusão do mundo?, mas: como o cinema nos restitui a crença no mundo?" (DELEUZE, *Ibidem*).

O homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar. Qual é, então, a saída sutil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: "algo possível, senão sufoco". É essa crença, que faz do impensado a potência distintiva do pensamento, por absurdo, em virtude do absurdo (DELEUZE, 2007, p. 205).

Deleuze, ao apresentar o cinema como um mundo, refere a importância desta arte em criar rupturas, espaços vazios que possibilitem o pensamento. Segundo o autor, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber de acordo com nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Dessa forma, não raro, percebemos apenas clichês. "Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em

seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser "justificada", como bem ou como mal..." (DELEUZE, 2007, p. 31).

Como superar os clichês? Como permitir, através da montagem de um filme, criar espaços de rupturas que permitam eclodir o pensamento?

Trazemos às linhas desta dissertação, de forma sucinta, contribuições destes teóricos do cinema e filosofia que nos permitem pensar no processo de criação de um filme. O que se passa desde o surgimento da primeira ideia de um filme, sua preparação, nos seus bastidores, na produção e captura das imagens que irão compô-lo, até a montagem dessas imagens e sua posterior exibição?

Deleuze, Benjamin, Vertov, Comolli e outros, de formas distintas, trazem-nos a potência política do cinema e a importância do processo de montagem. No documentário "Eu Conheço o Abel", este processo foi, sem dúvida, uma questão que demandou muito planejamento, idéias foram surgindo e idéias foram abandonadas. E a pergunta principal era: o que se quer com este filme?

Primeiramente, gostaríamos de realizar um filme sobre Abel, uma pessoa considerada louca, portadora de diagnóstico psiquiátrico, e sua relação com a cidade. Sim, gostaríamos que o filme pudesse, implicitamente, supor algo sobre a reformulação da assistência em saúde mental. A respeito da diferença entre um Abel preso em um manicômio e um Abel que transita pela cidade e mora num residencial terapêutico. Mas não desejávamos que o filme abordasse em primeiro plano as questões da assistência. Queríamos fugir de um formato usualmente utilizado nos filmes sobre a Reforma Psiquiátrica, que abordam comumente uma relação de antes e depois: mudanças advindas de um estar livre e um estar preso. Portanto, não foram incluídas nenhuma cena do manicômio onde Abel vivera muitos anos, nenhuma tomada de grades, celas-fortes, paredes cinzentas. Tampouco, alguma cena do SRT onde vivia ou relato de algum trabalhador do local.

No primeiro recorte da edição, fizemos uma seleção de cenas que poderiam ser aproveitadas, ao mesmo tempo em que algumas cenas e discursos foram sendo excluídos. Deste primeiro material selecionado, realizou-se uma primeira tentativa de filme, com aproximadamente 45 minutos de duração (muito extenso ainda, para o material que tínhamos disponível). A construção se deu com uma divisão do filme em quatro partes.

Na primeira parte, cenas de Abel no centro da cidade durante a noite. Essas cenas foram gravadas quando encontramos Abel no "Paradão", em uma noite em que fomos entrevistar algumas pessoas que trabalham por lá nesse horário. Sabíamos que era um local frequentado por ele em vários momentos do dia. À noite, é um dos únicos locais do centro que tem movimento e comércio aberto. Ao chegarmos lá, nós o encontramos sentado em um banco, fumando e conversando com um menino. As entrevistas realizadas naquela noite foram acompanhadas por Abel, assim como algumas cenas foram captadas com a presença dele, tomando café, sentado, interagindo com a câmera ou conversando com nossa equipe. Naquela época, tínhamos muito claro que essas cenas não comporiam o filme, pois o dispositivo proposto para o documentário era filmar pessoas que se dispunham a falar sobre Abel. Após seu falecimento, durante o início da montagem, optamos por trazer ao filme essas cenas, capturadas ao acaso, juntamente com uma locução explicando que não seriam utilizadas, não fosse o falecimento do protagonista.

Na segunda parte, cada um dos entrevistados faz uma asserção sobre Abel: "O Abel é uma lenda" (Cobrador do ônibus), "é uma figura conhecida de Viamão" (atendente da banca no "Paradão"), "Abel é mais conhecido que a Madonna" (cobrador de ônibus), "o Abel é uma *figuraça*" (funcionário das lojas Colombo), "Abel é um fato histórico" (flanelinha), "o Abel é mais conhecido que o prefeito" (policia militar), "o Abel é o louquinho de Viamão" (Cabeleireira)...

A terceira parte consistia nas entrevistas em si. Os entrevistados contam de onde conheciam Abel, relatam curiosidades sobre ele, dão opinião sobre sua circulação, falam de suas concepções sobre a loucura etc.

Finalmente, na quarta parte, novamente imagens de Abel no "Paradão", imagens do jornal da cidade no dia seguinte ao seu falecimento, imagem do Orkut de Abel. Esta quarta parte era acompanhada por uma locução que contava um pouco do processo do filme, que este havia iniciado em 2008, quando Abel era vivo, e a expectativa de que ele pudesse ter visto o filme concluído.

Esta primeira tentativa de filme trazia, no nosso entendimento, muitos problemas. Havia o tempo longo de duração, em relação ao qual era necessário operar mais cortes. Mas, além disso, o filme tornara-se clichê, não trazendo, em sua montagem, nenhuma novidade. O que a figura de Abel poderia nos ensinar? Sua relação com as pessoas de Viamão teria algo a nos dizer? Através da montagem, dever-se-ia introduzir estas perguntas. Era necessário fugir da sucessão de imagens que nos aponta Deleuze; ou, ainda, o desafio era realizar um documentário que se relacionasse com seu tempo ou entrasse no âmago da realidade, como referem Benjamin, Comolli, Vertov e Tarkovsky. Que resultado se poderia extrair do agenciamento entre câmera, homem-com-a-câmera e entrevistado?

Analice Palombini foi nossa espectadora dessa primeira edição, propondo modificações que foram retomadas na construção dos cortes subseqüentes, até a edição final do vídeo. Um apontamento era quanto ao fato de Abel aparecer logo no início do filme, assim como o anúncio de sua morte. A filmagem de Abel, apresentada de saída, excluiria a possibilidade de uma construção imagética da sua figura pelo espectador, com base nos depoimentos narrados. E o anúncio antecipado de sua morte retiraria qualquer elemento surpresa ou de suspense. Outro apontamento importante sugeria enfatizar a relação de Abel com as ruas da cidade, seu andarilhar pelas calçadas, avenidas e praças.

Após finalizarmos os primeiros recortes sobre essa edição do filme, o mesmo ainda parecia demasiado exaustivo, principalmente pelo caráter ininterrupto das entrevistas. Foi necessária mais uma ida a Viamão (dois anos depois da última tomada realizada), numa manhã de sábado, para realizar novas cenas da cidade: o "Paradão" cheio de pessoas, a praça e a Igreja

histórica, a imagem da câmera passando entre os transeuntes em uma rua qualquer. Também foi nesse dia que fizemos duas tomadas com um caráter ficcional e dirigidas com objetivos menos imprevistos. Ricardo, munido de muitos panfletos de lojas, fez as vezes de Abel. Primeiro, parado em uma calçada, entregando panfletos aos que passavam, com a imagem fora de foco; depois, circulando e entregando os panfletos, com a câmera sob seu ombro, focando a mão com os panfletos e estes sendo passados para outras mãos. Esses trechos foram introduzidos ao longo do filme, para fazerem pausas, vírgulas entre os blocos de entrevistas; ou inseridas como imagens, em conjunto com o áudio do entrevistado. Durante essas cenas, que foram realizadas quase um ano depois de Abel ter falecido, Ricardo muitas vezes dizia ao entregar o panfleto para as pessoas: "Panfleto do Abel". A maioria das pessoas, ao ouvir a frase e ver que estávamos filmando, não hesitava em pegar o panfleto, sorria e agradecia.

Dos sete entrevistados escolhidos para compor o filme, com todas as suas falas sobre Abel, muitas vezes contraditórias ou controversas, o funcionário das lojas Colombo se destacava por sua fluidez narrativa e suas histórias incríveis sobre nosso personagem. Utilizamos partes de sua entrevista para dar liga entre um bloco e outro do filme.

Dessa forma, a montagem final inicia com cenas de nossa chegada a Viamão, pela RS 040, e cenas de nossa equipe no Paradão, em conjunto a uma locução:

Em 2008 iniciamos as filmagens sobre a história do Abel. Circulávamos no centro de Viamão com a câmera na mão, percorrendo as ruas e estabelecimentos em busca dos relatos que compõem este filme. Enquanto caminhávamos buscando a história do Abel, Abel também caminhava, traçando a sua própria história. Não sabíamos que rumos tomariam nossas caminhadas. Nem nós, nem Abel.

Após a aparição do título do documentário na tela, a Cabeleireira fala: "Vamos falar de Abel, Abel é uma figura ilustre de Viamão", e sucedem-se frases assertivas sobre a figura de Abel. Ao final desse bloco, o funcionário das

lojas Colombo relata que Abel fica o dia todo caminhando no centro de Viamão; esse relato é seguido de uma tomada em movimento por uma rua da cidade. Após, um bloco onde os entrevistados falam asserções sobre a cidade de Viamão, que encerra novamente com o funcionário das lojas Colombo contando da relação de Viamão com Abel. Em seguida um bloco sobre quem é Abel para essas pessoas, como o conheceram, como ele se relaciona com a cidade, onde ele mora etc. Finaliza com a Cabeleireira relatando que as pessoas da cidade podem cuidar de Abel, que cada um se doe um pouquinho, sem preconceitos, para que "Abel dure mais um pouco". Ao final, os créditos e a notícia da morte de Abel junto com cenas dele no Paradao.

O filme, montado dessa forma, superou a simples sucessão de imagens, criou-se um todo recheado de contradições sobre a figura de Abel e sobre a cidade de Viamão. A locução no final foi extraída, pois era nela que se induzia explicitamente o espectador a pensar sobre o filme o que queríamos que ele pensasse. As asserções contraditórias, sem a intervenção direta do autor sobre quem é Abel e o que é Viamão, são uma forma de produzir uma liberdade para o espectador. O que há para se ver no filme?

Cursino e Lins (2010) nos trazem o que se evidencia no sistema de montagem de um filme onde há conflito de fragmentos. "Ordenar um seqüência de imagens e fabricar um acontecimento é diferente de ordenar uma seqüência de imagens para que o acontecimento seja fabricado pelo espectador" (CURSINO E LINS, 2010, p. 88). No segundo caso, segundo as autoras, possibilita-se uma autonomia sobre o tempo, ou cria-se um espaço à "potência do ver".

Sobre o circular diário de Abel pelas ruas, muitas interpretações são evocadas pelos personagens do documentário. A atendente da padaria nos afirma que "se ele saí a vagar por aí... é porque não encontra tudo que quer no lugar onde mora". O flanelinha nos diz que "muitas vezes ele está na rua, mas Abel conta fatos cabeludos que acontecem lá no Ana Jobim, é por isso que ele vive sempre na rua... se é verdade dele eu não sei, mas um dia ainda vão descobrir".

Ao visualizar o filme, o espectador não percebe claramente onde Abel vive, mas que o mesmo está sempre nas ruas. Sobre a sua moradia, segundo as falas dos entrevistados, poderia ser o Ana Jobim, a APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais), o abrigo ou um lugar qualquer, como nos diz o atendente das lojas Colombo: "Não sei onde ele mora, eu acredito que ele mora em Viamão, pois esta sempre aqui". Intencionalmente, durante as entrevistas, não corrigíamos acerca da moradia de Abel. Deixávamos isso aberto aos entrevistados e, no processo de montagem, deixamos em aberto também ao espectador do filme, até o momento dos créditos finais.

As asserções contraditórias sobre Abel – "louco", "agressivo", "inofensivo", "agressivo quando não medicado", "como uma criança" etc. – possibilitam um conflito que reporta o espectador a uma forma diferente de estar diante das imagens. A supressão da locução final e a exibição de narrativas antagônicas foram uma escolha do sistema de montagem.

A montagem, assim como a captação das imagens, a escolha para onde a câmera vai se dirigir e as escolhas dos personagens são etapas da produção de um filme onde as subjetividades se entrecruzam. Lembramos Comolli, que nos alerta sobre o quanto a captura do outro num documentário é insuportável para todos os implicados. Qual o limite ético?

5. POR UMA CIDADE POSSÍVEL

5.1. Produção de Documentário e Ética

Ruas e carros se cruzam. E construções e ônibus. Penas e rostos sorridentes. Mãos e bocas. Ombros e olhos.

Volantes e pneus giram. Carrosséis e mãos de tocadores de realejos. Mãos de costureiras e uma roda da fortuna. A mão de mulheres entrelaçadas e sapatos de ciclistas.

Homens e mulheres se encontram. Nascimento e morte. Divórcio e casamento. Tapas e apertos de mãos. Espiões e poetas. Juízes e réus. Agitadores e suas audiências. Camponeses e trabalhadores. Estudantes trabalhadores e estrangeiros delegados.

Um redemoinho de contatos, sopros, abraços, jogos, acidentes, atletas, danças, taxas, visões, roubos, papéis, indo e vindo destacam-se de toda sorte de trabalhos humanos.

Como deve fazer o ordinário olho nu para dar sentido ao caos visual da vida fugaz?

Dziga Vertov

Então o cinema pode ser chamado cinema-verdade, uma vez que tenha destruído qualquer modelo de verdade para tornar-se criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.

Gilles Deleuze

O entregador está parado na esquina. Segura embaixo do braço um punhado de panfletos de diversos estabelecimentos. O outro braço em riste e, na mão, apenas um panfleto com promoções de uma relojoaria. É verão, no centro da cidade o calor é insuportável. O suor escorre em seu rosto, sob o sol escaldante, seus olhos estão semicerrados. As pessoas passam apressadas, é horário de pico, os carros buzina, o trânsito está lento. No posto de gasolina, os frentistas admiram a beleza da morena que sai pontualmente às 18 horas da loja em frente ao posto, local onde ela trabalha. Diariamente ela percorre o mesmo caminho em direção ao ponto do ônibus que está lotado a essa hora. O camelô recolhe calmamente sua banca com produtos falsificados, DVDs piratas, correntes e bijuterias, enquanto conversa com o segurança do banco, em frente ao qual, na calçada, ele expõe seus produtos. A meia quadra dali, um rapaz pega a bolsa de uma mulher e sai correndo, algumas pessoas correm em sua direção. Ouvem-se gritos, mas não se enxerga mais o rapaz que sumiu entre a multidão. O entregador segue parado com seus panfletos na

mão. Alguns passam, pegam os panfletos e lhe cumprimentam pelo nome, é uma pessoa conhecida por muitos na cidade. Apesar do calor, ele veste um casaco, suas roupas são maltrapilhas, seu chinelo de dedos é desgastado pelo ir e vir por ruas e avenidas. Uma senhora, de mãos dadas com uma criança, caminha com uma sombrinha para se proteger do sol. Ao passar pelo entregador, a criança estica o braço para pegar um panfleto, mas é puxada de volta pela senhora, que a repreende enquanto seguem caminhando. O entregador resolve caminhar. Atravessa a rua e anda alguns passos. Enquanto caminha, levanta uma das pernas e arrasta a outra. Vai distribuindo os panfletos. Entra na igreja evangélica, o culto já começou. Ergue os braços, deixa cair os panfletos coloridos, com imagens de produtos de lojas a exibir preços, palavras e frases como "imperdível", "promoção", "só esta semana", "venha conferir". O entregador agora canta em voz alta junto aos fiéis. Sai da igreja em seguida, caminha até a parada do ônibus e pega o primeiro que passa. Já escureceu e, aos poucos, as ruas esvaziam-se.

Um cineasta resolve fazer um filme sobre a cidade. Com uma câmera em punho, sobrevoa a cidade em um helicóptero. Registra cenas panorâmicas da cidade. Planos em movimento dos prédios, da praça central, da favela e do bairro de classe média e até mesmo das mansões. Cenas da fumaça saindo das chaminés, o pôr do sol refletido nas vidraças dos arranha-céus. Uma tomada do parque com as copas das árvores vistas de cima. Os carros engarrafados numa grande avenida. Os pedestres como formiguinhas atravessando a rua quando o sinal fecha para os automóveis.

Outro cineasta também opta por realizar um filme sobre a cidade. Circula pelas ruas com a câmera na mão. Registra crianças em bando correndo. O bar da esquina lotado de pessoas, algumas conversam, bebem, outras cantam e dançam em torno de uma banda de samba. Conversa com as pessoas, realiza entrevistas com personagens que não imaginavam que iriam participar de um filme quando saíram de suas casas naquela manhã. Um morador de rua, um entregador de panfletos, uma dona de casa que foi fazer compras no supermercado, um feirante, um gari, um flanelinha, um empresário. No centro da cidade, entra em contato com gente de todo lugar, que vive nas favelas ou

nos condomínios fechados, ou até mesmo que não tem domicílio. Todas essas pessoas se encontram nos locais de domínio público. Registra um acidente de automóvel, uma discussão entre os donos dos carros, os curiosos que param. A câmera é sensível às diferentes texturas do terreno, aos buracos na calçada, à terra nos parques. A máquina captura uma infinidade de cores, semblantes, sons, ruídos, vozes. O casal apaixonado que se beija em frente ao prédio. O guarda que acorda o morador de rua que dorme no banco da praça. Entrevista a profissional do sexo que está parada, aguardando algum cliente em frente ao hotel sem estrelas. Registra os trabalhadores da construção civil que constroem mais um prédio, com metal, fogo, cimento, pedra, areia, vidro e água.

A cidade filmada se transforma, as pessoas filmadas se transformam. E a cidade e as pessoas, filmadas e transformando-se, transformam também aqueles que as filmam. Vimos em Comolli que a potência do documentário é a transformação, o resgate do caráter guerrilheiro do cinema documental. Em Derrida, exploramos a dimensão do acontecimento que pode eclodir durante a produção de um filme.

Inspirados na caminhada de Abel, realizamos um documentário entrevistando pessoas que lhe conheciam, registrando cenas dos lugares onde ele costumava passar. Conhecemos pessoas diferentes, que nos fizeram conhecer um Abel que não conhecíamos. Uma cidade que não conhecíamos. Realizamos essas entrevistas e montamos um filme a partir do seu percurso. Recortes de falas, cenas da cidade e seus habitantes. Imagens e falas que vivenciaram esse encontro.

Tal andarilhar nos leva à figura do trapeiro, explorada por Walter Benjamin a partir do poema de Baudelaire, "O vinho dos trapeiros". Para Benjamin, o trapeiro, aquele que recolhe na capital o lixo do dia que passou, cata tudo que a cidade grande jogou fora. Tudo que ela perdeu, tudo o que desprezou e destruiu, é reunido e registrado por ele. O trapeiro "procede como um avarento com seu tesouro" (BENJAMIN, 1989, p.78), separa as coisas e "se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis" (Ibidem). Benjamin aponta que "o passo

do poeta que erra pela cidade à cata de rimas deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça" (BENJAMIN, 1989, p. 79).

Abel rotineiramente saía às ruas de Viamão. Catava panfletos no comércio local e os redistribuía entre os transeuntes. Nesse andarilhar, conhecia pessoas, relacionava-se com elas. Seguindo sua trilha, saímos às ruas recolhendo imagens e sons. Seleccionamos alguns fragmentos dessas cenas e montamos um filme.

Lins traz à tona uma discussão pertinente à realização do cinema documentário. "A câmera é definitivamente um instrumento de poder que pertence a quem filma, dirige e monta. É possível prejudicar uma pessoa com um simples enquadramento ou manipular na montagem o que é dito" (LINS, 2007, p.24). Ou, como nos coloca Ramos (2008, p.213), "na realidade, nos sentimos à vontade para tomar determinadas liberdades com imagens do popular que, se fossem imagens de entes próximos, seriam tidas como de mau gosto". Tais passagens nos lançam à discussão da ética na produção da pesquisa ou, neste caso, também na produção de cinema documental.

Filmar pode ser designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo, nos alerta Comolli (2008). Dessa forma, torna-se importante reverberar questões tais como: quem filma? Quem fala? Segundo quais relações de força? Em qual posição ou suposição de poder?

O filme de Abel e Viamão foi realizado e montado em forma de documentário. Processo este realizado sob determinadas concepções éticas, estéticas e políticas, que são evidenciadas por diversos aspectos que vão desde a apropriação do tema por parte dos que estavam filmando (não fomos em busca de uma história totalmente desconhecida), à escolha pelo cinema documentário e a técnica de condução deste processo (realização de entrevistas, não utilização de roteiro prévio, sem conhecimento prévio dos personagens, aberto ao imprevisível).

Outro exemplo de escolha estilística no documentário de Abel: destacamos a opção pela não utilização da "voz over" na montagem, termo utilizado para descrever a voz que narra e enuncia o que o espectador deve pensar ao ver determinada cena ou determinado discurso. Recurso muito presente nos documentários até os anos 60 e utilizado ainda hoje, principalmente nos documentários "educativos". A opção por não dispor deste recurso parte principalmente da concepção de montagem em que o espectador pode pensar livremente, não sendo induzido pelo autor a pensar exatamente o que ele quer.

Merleau-Ponty (1983) nos afirma que o filme não está destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade a história que ele nos conta. Em se tratando de cinema documentário, como o filme de Abel, é importante se levar em consideração que foi um filme pensado e construído - uma realidade construída, portanto. O filme é sempre um ponto de vista; não se filma nem se olha impunemente.

O sujeito filmado identifica "o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao mundo" (COMOLLI, 2008, p. 81). Diz o autor que, "no cinema, esse retorno do olhar para si é o retorno de um olhar passado pela máquina" e, nesse sentido, "o que chamamos de "olhar" no cinema difere radicalmente do "olhar" da experiência visual não cinematográfica" (COMOLLI, 2008, p. 139). Ou seja, é como Comolli refere a armadilha do cinema documentário: o espectador crê que aquela realidade filmada se apresentaria a ele como separada do filme que a representa. Quando falamos de cinema documentário, falamos de produção de realidade, um registro único, não repetível.

Aquino, em um texto sobre o filme "Santiago", de Walter Salles, fala-nos da importância da questão ética no cinema documentário;

Daí a obrigação primeira e última do documentarista, segundo Salles: a responsabilidade para com o personagem, de modo que se preserve o fato de que "a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão seja de natureza ética". É o tipo de relação, portanto,

estabelecida entre documentarista e documentado que se firma como o divisor de águas do gênero. Sua especificidade reside, precisamente, na noção de encontro entre ambos" (AQUINO, 2008, p. 04).

Aquino nos sinaliza que o documentário, de um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Documentar a vida presente representaria uma investida tão ficcional quanto outra qualquer, no entanto, o que mais importa é a desconstrução dos regimes de verdade que tal investida opera, ou não. "Em suma, o filme se caracterizará, precisamente, como um acontecimento materializado a partir de uma operação ético-estética intensiva. Acontecimento desessencializado, dessubstantivado, dessubjetivado. Acontecimento híbrido, rizomático, informe" (AQUINO, 2008, p. 10).

No processo de realização do filme "Eu conheço Abel" – desde o nascimento da ideia, passando pela captação de imagens e montagem –, destacamos o que Ramos chama de ética interativa. Segundo o autor a questão ética no documentário possui uma premência que não existe no campo da ficção, e esses "aspectos éticos tencionam diretamente a forma da presença do sujeito (e sua equipe) que sustenta a câmera na tomada" (RAMOS, 2008, p. 34). O quadro ético que sustenta a intervenção e interação do sujeito da câmera com o mundo é constituído por uma visão crítica ao conjunto de valores que supõe a imparcialidade deste sujeito. A ética interativa "valoriza aquele documentário que se abre para indeterminação do acontecer" (RAMOS, 2008, p. 37).

Vimos em Comolli, Ramos, Lins, Benjamin, Derrida, entre outros, o quanto um filme tem a ganhar ao se manter aberto ao acaso, ao imprevisível, ao transcorrer livremente. Comolli nos auxilia, afirmando que o problema do documentário "não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens" (COMOLLI, 2008, p. 60). Ou, como diria Ramos, não se trata de representar o outro, "tomando distância e estabelecendo método

para que tal se efetive sem deformações" (RAMOS, 2008, p. 314). Trata-se de representar o mesmo, aberto para o mergulho no outro.

Trata-se da abertura para o tempo da fala (RAMOS, 2008, p. 310) ou "o cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós" (COMOLLI, 2008, p.57). Outro ponto que se deve destacar como concepção na estilística utilizada no processo do filme "Eu Conheço o Abel" é o uso das entrevistas e a técnica de condução destas entrevistas. Estilo característico do cinema direto, protagonizado por Jean Rouch e Edgar Morin.

Tínhamos pistas de pessoas que poderiam falar sobre Abel; não conhecíamos nenhuma delas antes da realização do filme. Sempre quando terminávamos alguma entrevista, perguntávamos ao entrevistado se ele tinha a indicação de mais alguém que pudesse participar do filme. Circulando de um lado para outro, conhecíamos a cidade e as pessoas. Tínhamos em mãos um dispositivo, mas não sabíamos ao certo o que a pessoa falaria sobre si, sobre Abel, sobre Viamão e sobre a relação delas e de Abel com a cidade. O roteiro era construído no ato da realização.

Comolli nos diz que filmar equivale a escutar, e tal fato revela uma diferença enorme, porque escutar hoje não é mais vivenciado. Segundo o autor, "a entrevista, esta forma aberta, flutuante, e, de certa maneira, muito mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo" (COMOLLI, 2008, p. 59). E o desafio da prática documentária é o de "trazer esse poder de mostrar para as mãos e para o território dos homens concretos" (COMOLLI, 2008, p. 203). "Depositar o poder de mostrar na própria relação que funda a possibilidade de filmar" (Idem).

Lins, em seu livro sobre o documentário de Eduardo Coutinho, diz da importância que teve, a partir dos anos 60, o uso das entrevistas e da fala nas produções documentais sem roteiro prévio. Refere que, nessa técnica, o autor não está acima nem abaixo de seus personagens, mas em intensa negociação narrativa, onde os personagens também exercem suas forças. O entrevistado se torna sujeito, e não objeto de um filme. Não se trata de "dar voz" ou ser

porta-voz de alguém, o que já demonstra uma sujeição de poder. "Esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica midiática, mas uma criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos e possibilidades de equívocos" (LINS, 2007, p.88).

Quem são esses personagens de um filme documentário? Comolli nos diz que "eles nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema" (COMOLLI, 2008, p. 175). Dessa forma, o autor refere que isso demonstra o quanto estamos sem condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), ou mesmo de interromper ou alterar o curso de suas ações.

Abel sempre soube do projeto do filme sobre ele. Antes de qualquer ação no sentido da concretização deste projeto, eram necessárias apropriação e autorização dele. Quando fomos gravar à noite no parquinho, encontramos Abel no local, de forma inesperada. Nessa noite, Abel participou das filmagens, foi entrevistado também, entrou em cena, enquanto entrevistávamos outras pessoas, dialogou com a equipe, fez sombra no refletor, tomamos café juntos no intervalo das gravações. Sem dúvida, um dos momentos mais divertidos do processo. Para um propósito de filme aberto ao acaso, as cenas captadas naquela noite foram muito ricas.

A realização desse documentário permitiu escutar, compor, conhecer a cidade e as pessoas, criar realidades conjuntas. Traçar caminhos que vão na contramão de uma lógica midiática, cada vez mais presente, a qual contribui para solidificação de uma cidade cada vez mais hermética, adversa à diferença e trocas de tensões. Neste capítulo conclusivo, sobre a ética na produção de documentário (ou de pesquisa, como preferir), vale a pergunta: por que realizar um filme documentário nos dias de hoje?

Benjamin (1994) tece uma crítica ao cinema como uma forma de distração das massas através de sua reprodutibilidade serializada,

consequência devida ao preço alto da produção. "A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção", e segue: "A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme" (BENJAMIN, 1994, p. 172). Para o autor, o que vale para o capital cinematográfico, vale para o facismo em geral, uma vez que ele "explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais" (BENJAMIN, 1994, p. 185).

Na época de proliferação e audiência massiva de programas como o "Big Brother", das mídias de massa a serviço das lógicas de mercado, dos roteiros milionários, do espetáculo em todos os lugares, onde todos somos, cada vez mais frequentemente, levados a ser nós mesmos propagadores de imagens de forma fetichizada (com uso de máquinas fotográficas que filmam, celulares com câmeras e sites como youtube onde há de tudo um pouco). Baptista afirma que "nos reality shows, os depoimentos pessoais, as emoções confessadas em público fazem do telespectador um consumidor voyeur precário, que tudo vê, assiste, testemunha; exploram a procura de algo que possa preencher o vazio do seu isolamento (BAPTISTA, 2008, p. 05). Pensando este esvaziamento do espectador e essa lógica predominante do espetáculo nas produções visuais, que função cabe ao cinema documentário e à pesquisa?

"O cinema nos mostra que desafios políticos se articulam com essas questões" (COMOLLI, 2008, p. 107). O autor refere que essa mediatização em seu funcionamento majoritário, esse culto ao espetáculo, esse apelo à lógica do mercado é o campo da palavra destruída que "quer a alienação e a submissão do espectador, pela dependência do divertimento, pela fragilização das consciências e pelo controle das subjetividades" (COMOLLI, 2008, p. 28). Contudo, há aquele campo da "palavra construída após a ruína, que sempre foi e continua sendo aquele do cinema, hoje do documentário" (COMOLLI, 2008, p. 120).

Comolli refere que o cinema, de todas as artes, é a mais política, principalmente na atualidade, diante do empilhamento das representações.

Empilhamento este que o cinema ajudou a inaugurar. "A lição do cinema não está – ainda não está – obsoleta. Ela consiste em tornar sensível e manifesto que há relação e que a relação é por natureza transformável e transformadora" (COMOLLI, 2008, p. 106). Ou ainda:

O vestígio cinematográfico, tempo e duração em sincronia com a ação filmada, mantém aquilo que se apaga e, a despeito da ambigüidade essencial de todo jogo de imagens, não pára de inscrever e reinscrever a cada projeção o real dos corpos filmados. Esse vestígio se opõe ao circuito da informação-mercadoria, em que toda coisa representada tende a mudar de sinal, verdadeiro e falso, real e virtual, presente e possível. Essa crepitação dos sinais nas produções midiáticas zomba do cinema como herdeiro da cena real da antiga representação, aquela que fabrica um terceiro entre o outro e mim, aquela que mede o peso dos corpos e pisa nos espinhos do real. [...] O cinema – corpo, vestígio, inscrição – se opõe às roteirizações e modelizações em vigor, desde que se mantenha no ponto de ruptura das linguagens (COMOLLI, 2008, p. 128).

Realizar documentário, nesse contexto, torna-se, de certa forma, uma tarefa revolucionária. Sua prática "não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos" (COMOLLI, 2008, p. 169). O autor refere que já vale se filmar somente para compreender o momento político em que alguém filma. Mas não somente isso, "filmar é percorrer um tempo de experiência em que cada relação do sujeito com seu corpo e sua palavra se desdobra e, ao mesmo tempo, se intensifica" (COMOLLI, 2008, p. 125). Os desafios dessa prática são estéticos e políticos: "esse lugar do espectador, que é o nosso, não está separado daquele do sujeito político que não cessamos de ser" (COMOLLI, 2008, p. 16).

Comolli acrescenta que "filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. [...] E mesmo que filmar se limitasse a captar e gravar, isso já seria, sempre, colocar em relação e construir, tecer, tramar, colar, conjugar" (COMOLLI, 2008, p. 120). O documentário se interessa pelo compartilhar do ser, e, em sua finalidade, destacamos as palavras deste autor:

O cinema, e cabe ao documentário assumir este destino, teria, assim, por finalidade estética, de fazer de nós espectadores de representações mais que imperfeitas e menos que enganadoras: daquelas representações que não chegam a domesticar completamente o mundo" (COMOLLI, 2008, p. 150).

O cinema sem aspirações de domesticação do mundo, aquele que possibilita o impensável, que é fecundo para o acontecimento. O documentário "Eu Conheço o Abel", com todas as imperfeições e contradições que povoam seus fotogramas, a nosso ver, propiciou um terreno fecundo de possibilidade de estranhamentos e choques entre diferenças e, através deste tensionamento, a possibilidade de composições de realidades – agenciamentos que ocorreram entre diferentes singularidades, intermediados pelo encontro com a tecnologia, entre homem e máquina.

5.2 Parte Final

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.

Ítalo Calvino

Seguindo os passos de Abel em seus trajetos e encontros costumeiros, percorremos as ruas da cidade em contato com pessoas e histórias. Em sua companhia, pudemos nos perder em Viamão, tal como ensina Walter Benjamin (1995), para quem a melhor maneira de conhecer uma cidade é perder-se nela. Contudo, sinaliza-nos: perder-se em uma cidade requer instrução. Assim, valemo-nos também do cinema documentário, circular pelas ruas com uma câmera na mão sem roteiro prévio, sem certezas, sem saber o que pode acontecer, mas munidos de um dispositivo.

Seguimos em conflito após as gravações, no momento da montagem, na tentativa de desviar dos clichês, de realizar o tempo, no esforço trazer isto à

tela, de dar conta do compromisso da composição com os personagens e com Abel. Editar levando em conta o peso que tal tarefa encerra em termos éticos, políticos e estéticos. E com a certeza de que um filme segue reverberando, após finalizado.

Encaminhando-nos para o final deste trabalho, julgamos oportuno lançar mão deste recorte de JL Comolli: "Vinculado ao real em uma relação de violação, o cinema documentário está vivamente ligado ao provável de nossas sociedades, isto é, àquilo que elas imaginam como seu possível" (COMOLLI, 2008, p. 151). Mas, que possível tínhamos como provável quando nos lançamos à construção deste documentário?

Apoiamo-nos em Amarante e Rangel, em resenha publicada sobre o documentário *Ruínas da Loucura*, onde afirmam que "a maioria das concepções sobre a reforma psiquiátrica tende a reduzi-la às reformas assistenciais, tomando como foco principal a modernização das modalidades de tratamento" (AMARANTE e RANGEL, 2009, p. 01). Contudo, para estes autores, a Reforma Psiquiátrica deixa de ser um conjunto de inovações restritas ao modelo assistencial em saúde mental para se tornar um processo social complexo, "que tem como objetivo maior a transformação das relações que a sociedade estabelece com a loucura, com a diversidade, com a diferença" (AMARANTE e RANGEL, 2009, p. 01).

Segundo Amarante e Rangel, a concepção atual sobre a reforma psiquiátrica a define a partir de, no mínimo, quatro dimensões. A primeira, a dimensão técnico-assistencial, "que de fato implica numa mudança das diversas maneiras de cuidado e dos serviços assistenciais" (AMARANTE E RANGEL, 2009, p. 01), a segunda a dimensão epistemológica que "diz respeito às transformações no paradigma que fundamenta a psiquiatria, deslocando o saber privilegiado do modelo biomédico sobre a loucura para outras formas de compreender o sofrimento psíquico" (AMARANTE e RANGEL, 2009, p. 02). A terceira, de ordem jurídico-política, que "inclui o conceito de cidadania, de direitos sociais e humanos, e vai contra as noções de periculosidade, alienação, inimputabilidade, que fundamentam e colaboram para sustentar o modelo psiquiátrico tradicional" (AMARANTE e RANGEL, 2009, p. 02). E,

finalmente, a dimensão sócio-cultural, que amplia o saber sobre a loucura, não só tirando-a do campo estrito da psiquiatria para também construir uma nova relação com o social:

Nesta dimensão, a loucura ganha um campo mais aberto de experimentações e, ao sair do lugar privilegiado de tratamento, acaba por influenciar a sociedade mais ampla. Deixa-se tocar por recursos que vão além dos terapêuticos, ganhando maior espaço na mídia, assim como passa a utilizar recursos socialmente valorizados de expressão. (AMARANTE e RANGEL, 2009, p. 02).

Palombini (2007, p.204) refere que "a transformação das estratégias clínico-políticas que o processo de desinstitucionalização da loucura requer envolve a interpenetração e contágio das disciplinas *psi* (e demais saberes envolvidos no processo da reforma) com o espaço e tempo da cidade". Trouxemos o relato deste processo, deste percurso prático e teórico, pensando na importância desse contágio necessário nas disciplinas *psi*, ou de saúde em geral. E que possam hibridizar com outras disciplinas consideradas distantes, mas com muito aporte para composição. O cinema documentário, essa mídia menor, associada à pesquisa e prática acerca da desinstitucionalização da loucura, o que pode produzir?

Ainda hoje, em pleno séc. XXI, existe no Brasil uma expressiva população asilada em instituições totais. Somente no Hospital Psiquiátrico São Pedro, são aproximadamente 250 moradores de longa permanência. Vidas adormecidas, em processo de mortificação pelo cotidiano homogeneizante, aplacador de modos de ser singulares. Que possibilidades de encontro com a cidade poderiam ocorrer com a desinstitucionalização dessa população? O que a experiência de Abel, em sua trajetória livre pela cidade, nos sinaliza como possível ao pensar sobre esta população institucionalizada?

Atualmente, vemos no cotidiano de muitos serviços substitutivos a predominância de lógicas disciplinares: Serviços Residenciais Terapêuticos onde os moradores não têm direito de ir e vir; CAPS onde o uso da medicação busca soluções para a normalização da razão. O ideal isolacionista é assim perpetuado, em relações de poder entre profissionais da saúde e "seus" usuários.

Para Palombini, o desafio de desinstitucionalizar a loucura, "levado à radicalidade que o ideário que impulsionou a constituição dos serviços substitutivos permite imaginar, impõe uma exigência maior, visando, para além do âmbito do cuidado, a sociedade em que vivemos" (PALOMBINI, 2007, p.205). Dessa forma: é o "cotidiano mesmo da vida cidadina que pode convocar a clínica ao abandono das certezas próprias a um sistema fechado, pouco permeável à variabilidade dos jogos de força presentes no território da cidade, aos sentidos inesperados e inconclusos que emergem do uso de seus objetos, ao traçado desviante de suas ruas" (PALOMBINI, 2007, p.210).

Abel, "advindo de longos anos de internação psiquiátrica em regime de confinamento, contra todos os prognósticos que o sentenciavam a uma morte em vida, pôde estabelecer uma relação peculiar com os habitantes da cidade onde se situa o residencial, a ponto de ganhar estatuto de figura pública e benquista daquele lugar" (OLIVEIRA e PALOMBINI, 2011, p.04). Tal experiência publicizada pode contribuir para "a abertura para o acolhimento da diferença por parte de uma rede já instituída de serviços de saúde, arraigada a modos cronificados de cuidar [...] Entendendo que as experiências de desinstitucionalização da loucura, a que a política de saúde mental tem dado curso, constituem momento princeps para colocar à prova a efetividade dessas transformações" (OLIVEIRA e PALOMBINI, 2011, p.04).

Julgamos relevante trazer às telas a experiência de Abel, seu caminhar cotidiano, seus encontros inspiradores. Sem dúvidas, à sua maneira, ele superou as amarras do manicômio concreto, os muros do Dom Bosco, e também as amarras da indiferença que habita as relações nas cidades. Fez redes afetivas e de cuidado no tecido urbano. Desinstituiu o encarceramento da loucura, seja ela em manicômios ou outros aparelhos aprisionantes que carregam hoje a denominação de serviços de saúde mental, centros educacionais ou de assistência social.

Instigados pela inspiração que Abel nos proporcionou, andárilhamos em busca de pessoas que o conheciam. Não para ver como se dava a relação da loucura na cidade, mas para construir essa relação em conjunto, finalidade do cinema documentário. Fomos em busca dos olhares na cidade, imaginamos mil

coisas que poderiam ocorrer nestes encontros. Perdemos-nos pelos caminhos que Abel percorreu, no desejo que sua caminhada inspire outros tantos encontros com a diferença, possíveis na cidade.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, P. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

AMARANTE, Paulo. RANGEL, Mariana. A liberdade é terapêutica: reinventando vidas na reforma psiquiátrica. In: **RECIIS** – Revista eletrônica de comunicação, informação & inovação em saúde. Rio de Janeiro, v.3, n.4, dez. 2009. pp 10–16. Disponível em <www.reciis.icict.fiocruz.br> Acesso em 23 fev. 2012.

ANDRADE, S. **Berlim: sinfonia de uma grande cidade**. Disponível em <<http://sozekeyser.blogspot.com.br/2011/04/berlim-sinfonia-de-uma-grande-cidade.html>> Acesso em 25 nov. 2011.

AQUINO, J. G. A (auto)biografia como estilística da existência: o caso de Santiago de João Moreira Salles. In: **I Colóquio Nacional Michel Foucault: educação, filosofia, história - transversais**, 2008, Uberlândia, MG. Anais do I Colóquio Nacional Michel Foucault: educação, filosofia, história - transversais. Uberlândia : EDUFU, 2008.

ARAÚJO, Fábio. **Um Passeio Esquizo pelo Acompanhamento Terapêutico: dos Especialismos à Política da Amizade**. Niterói, RJ: 2007.

BAPTISTA, Luis Antonio. Walter Benjamin e os Anjos de Copacabana. **Revista Educação Especial: Biblioteca do Professor** n. 7. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. Obras escolhidas, v. 2.

_____. **Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas. v.2.

_____. **Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Lei 10.216, de 06 de abril de 2001.** Diário Oficial da União (Brasília, DF), 2001. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LEIS_2001/L10216.htm> Acesso em 27 out. 2011.

_____. Ministério da Saúde. **Portaria nº 336/GM, de 19 de fevereiro de 2002.** Disponível em <<http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/Portaria%20GM%20336-2002.pdf>> Acesso em 27 out. 2011.

_____. Ministério da Saúde. **Lei 10.708, de 31 de julho de 2003.** Diário Oficial da União (Brasília, DF), 2003. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.708.htm> Acesso em 27 out. 2011.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** Portugal: Porto Editora, 2000.

CABRAL, Károl Veiga. **Acompanhamento terapêutico como dispositivo da reforma psiquiátrica:** considerações sobre o setting. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO JÚNIOR, J. A. **Relatório da Santa Casa de Misericórdia da capital da Província do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Arquivo Histórico da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1873.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a Inocência Perdida: Cinema, Televisão , Ficção, Documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Luiz Arthur. **Brutas cidades sutis: espaço-tempo da diferença no contemporâneo.** 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul., Porto Alegre, 2007.

CURSINO, A. LINS, C. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. **Conexão – comunicação e cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.** Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro, revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DERRIDA, Jacques. Desconstruindo o terrorismo. In: BORRADORI, Giovana. **Filosofia em tempo de terror: Diálogos com Habermas e Derrida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Papel Máquina.** São Paulo: Estação Liberdade, 2004a.

FAGUNDES, Sandra. M. S. **Águas da pedagogia da implicação: intercessões da educação para políticas públicas de saúde.** 2006. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

FONTOURA, A. A. BARCELOS, A. H. F. BORGES, V. T. Desvendando uma história de exclusão: a experiência do Centro de Documentação e Pesquisa do Hospital-Colônia Itapuã. **Hist. cienc. saude-Manguinhos** [online]. 2003, vol.10, suppl.1, pp. 397-414. ISSN 0104-5970.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In :FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens.1992. pp. 89-128.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana.** Rio de Janeiro: Rocco Editora. 2008.

LINS, C. **O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In: Xavier, Ismael (org.) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. pp. 101-118.

OLIVEIRA, R. W. PALOMBINI, A. L. Tecendo redes: modos de habitar a cidade. **Anais do 7º Congresso norte-nordeste de psicologia**, 2011.

PALOMBINI, A. L. **Vertigens de uma Psicanálise a Céu Aberto: a Cidade - Contribuições do Acompanhamento Terapêutico à Clínica na Reforma Psiquiátrica**. Rio de Janeiro: UERJ. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) - Programa de Pós-graduação em Saúde Coletiva – área de concentração em Ciências Humanas e Saúde, do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In: FONSECA, Tânia M. G. ENGELMAN, Selda. **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. pp. 41 – 48.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VIAMÃO. disponível em <<http://www.viamao.rs.gov.br/viamao/viamao.php?id=3>>. Acesso em 24 abr. 2010.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora SENAC: São Paulo, 2008.

RIO GRANDE DO SUL. **Lei 11.791, de 22 de maio de 2002**. Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em <<http://www.al.rs.gov.br/Legis/Arquivos/11.791.pdf>> Acesso em 27 out. 2011.

ROUCH, J. Le maître fou do cinema-verdade. In: Avellar, J. C. **Escrever Cinema**. disponível em <http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm> Acesso em 03 out. 2011.

SALLES, João Moreira. Fiz o filme para me curar (entrevista à Armando Antenori). **Revista Bravo**. Edição de agosto de 2007. Disponível em <<http://bravoonline.abril.com.br/materia/fiz-filme-para-me-curar-3>> Acesso em 12 dez. 2011.

STAN, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942/** Pierre Schaeffer; texto estabelecido por Sophie Brunet e Carlos Palombini, com a colaboração de Jacqueline Schaeffer; prefácio, apresentação, aparato crítico e tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990.

VERTOV, Dziga. Traduções de textos de Vertov. In: Júnior, Carlos Pernisa (org.). **Vertov: o Homem e sua Câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009 pp. 87-100.

WADI, Yonissa Marmitt. **Palácio para guardar doidos: uma história das lutas pela construção do hospital de alienados e da psiquiatria no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

FILMES

"A Humanidade" (1999), de Bruno Dumont, França.

"Amores Brutos" (2000), de Alejandro González Iñárritu, México.

"Asas do Desejo" (1987), de Win Wenders, Alemanha, França.

"Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade" (1927), de Walther Ruttmann, Alemanha.

"Blade Runner: o Caçador de Andróides" (1982), de Ridley Scott, EUA.

"Crônica de um Verão" (1961), de Jean Rouch e Edgard Morin, França.

"Edifício Master" (2002), de Eduardo Coutinho, Brasil.

"Eu Conheço o Abel" (2012), de Rafael Wolski de Oliveira, Brasil.

"Hola Soledad" (2011), de Daniel Piñeda Orjuela, Manuel Coronado, Rafael Wolski de Oliveira e Valentina Mancipe, Cuba.

"Metrópolis" (1927), de Fritz Lang, Alemanha.

"Nanook, o Esquimó" (1922), de Robert J. Flaherty, EUA.

"Ruínas da Loucura" (2008), de Karine Emerich e Mirela Kruehl, Brasil.

"Santiago" (2007), de João Moreira Salles, Brasil.

"Um Homem com uma Câmera" (1929), de Dziga Vertov, URSS.