



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: **Ciranda: Videodocumentário e jovens em situação de risco**

Autor: José Carlos Sachetti Júnior

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Dissertação de Mestrado apresentada à
Comissão de Pós-Graduação da Faculdade
de Educação da Universidade Estadual de
Campinas, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Educação,
na área de Educação, Conhecimento,
Linguagem e Arte.

Campinas

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

Sa14c Sachetti Júnior, José Carlos, 1974-
Ciranda: videodocumentário e jovens em situação de
risco / José Carlos Sachetti Júnior. – Campinas, SP: [s.n.],
2012.

Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Documentário. 2. Audiovisual. 3. Educação visual. 4.
Crianças. 5. Jovens. I. Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque.
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

12-087/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês Ciranda: video documentary and youth at risk

Palavras-chave em inglês:

Documentary

Audiovisual

Visual Education

Child

Youth

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda (Orientador)

Laura Maria Coutinho

Cristina Bruzzo

Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Data da defesa: 28/02/2012

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: zecasachetti@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

"CIRANDA: VIDEODOCUMENTÁRIO E JOVENS EM SITUAÇÃO DE RISCO"

Autor: **JOSÉ CARLOS SACHETTI JÚNIOR**

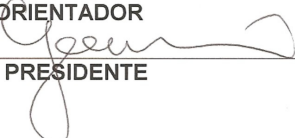
Orientador: Prof. Dr. **CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE MIRANDA**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em defendida por **José Carlos Sachetti Júnior** e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 28/02/2012



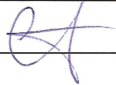
ORIENTADOR



PRESIDENTE

COMISSÃO JULGADORA:





2012

A todos os amigos e companheiros do
Coletivo Ágave Produções Artísticas.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda, por ter acreditado neste projeto, mesmo quando este ainda não passava de uma vaga ideia.

Ao grande mestre e amigo Prof. Dr. Milton José de Almeida (In Memoriam), por ter assumido em dado momento a orientação deste trabalho, conduzido o exame de qualificação e deixado uma contribuição que, certamente, vai muito além desta página e das seguintes.

À Faculdade de Educação da Unicamp.

Aos docentes e pesquisadores do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO, representados na pessoa do Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior.

Aos funcionários da FE/Unicamp, em especial Nadir, Rita e Luciana, profissionais lotadas na secretaria de pós-graduação.

À inestimável ajuda do Centro Corsini, na pessoa de Rosana Bernardo.

Às pessoas mais que especiais: Fernando Henrique Catani, Ângela Nagai, Patrícia Curi Gimeno, Janete Valente, Paulo Sérgio Santiago Gonçalves, Laurene Barbosa Soares de Oliveira, Priscila Guimarães de Azevedo, Tiago Tomazi, Celso Mendes, Kleiner Geraldi e Ricardo Botter Maio, cuja cooperação, direta ou indiretamente, foi decisiva para que este trabalho fosse levado a cabo.

Às crianças e jovens que emprestaram sua poesia, arte e imaginação para esta pesquisa.

A todos, inclusive aos não lembrados, minha singela e reverente gratidão.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil

RESUMO

Um estudo sobre as possibilidades do registro audiovisual de pessoas cujas imagens não podem ser exibidas, no caso, crianças e jovens em situação de risco. Trabalho que envolve, além do texto escrito, a produção de um documentário no qual a abordagem desses jovens se dá indiretamente: no lugar das imagens deles, o vídeo apresenta obras - pinturas e *assemblages*- por eles produzidas em oficinas de arte-educação.

Palavras-chave: Documentário, Audiovisual, Educação Visual, Criança, Jovem.

ABSTRACT

A study on the possibilities of audiovisual record of people who will not be displayed, in this case, children and youth at risk. Work that involves, in addition to written text, the production of a documentary in which young people are indirectly depicted: in place of their images, the video presents works - paintings and *assemblages* - they produced in workshops in art education.

Key Words: Documentary, Audiovisual, Visual Education, Child, Youth

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Ciranda: roteiro de documentário.....	5
2. Ciranda: memorial de produção.....	13
3. Oficinas de Educação Poética.....	23
4.O gênero documentário: algumas especificidades.....	26
5. Considerações finais.....	35
6. Referências Bibliográficas.....	38
7. Anexos	42

INTRODUÇÃO

Estatuto da Criança e do Adolescente, Varas da Infância e Juventude, Abrigos de Menores, Conselhos Tutelares. Estes são alguns dos dispositivos que entram em ação quando é detectado algum ato danoso contra o menor de idade. Trata-se de um intrincado corpo jurídico-institucional que se propõe a dar conta dos direitos e deveres da criança e do adolescente em solo brasileiro.

Pode-se dizer: “Louve-se o fato de que as crianças e jovens brasileiros contam com um sistema de proteção, mesmo que este contenha pontos falhos”.

Todavia, como se sentem os principais interessados, no interior desse universo criado no (e pelo) mundo dos adultos? De que maneira eles se expressariam? Sendo mais específico, de que forma se exprimiriam audiovisualmente?

Esta pesquisa coloca em foco essas questões, porém no contexto de um grupo específico de sujeitos que é alvo permanente de intervenções das estruturas jurídico-institucionais: as crianças e adolescentes que, por serem órfãos ou vitimados por violência¹, estão internados em abrigos de menores.

Trata-se de um esforço pela apreensão dos afetos que emanam desses atores sociais, no intuito de lhes dar possibilidades de expressão, ou seja, a tentativa de criar um meio para captar a percepção que eles têm de si e do contexto no qual estão inseridos.

O recorte geográfico é a cidade de Campinas/SP, na qual, após incursão em várias instituições congêneres, o trabalho se estabeleceu na Unidade de Apoio Infantil (UAI) do Centro Corsini.

¹ Duas das circunstâncias que caracterizam a chamada “Situação de Risco”.

O instrumento mediador eleito para a abordagem do grupo em questão foi a produção de um vídeodocumentário, que recebeu o título de *Ciranda*². Um documentário que procurou acessar o universo subjetivo desses menores sem que houvesse a identificação deles. A narrativa do vídeo se deu pelo registro de oficinas arte educativas aplicadas junto a eles e nas obras produzidas nestas atividades.

Como a produção de um trabalho audiovisual se justifica nesta pesquisa?

Alguns pontos podem ser mencionados.

Primeiramente, no que diz respeito à Educação, sobretudo à Educação Visual, foi desconstruir, por assim dizer, a ideia de central em contraposição a periférico, pois a composição dessa dialética se dá antes pelo olhar (de quem realiza e quem assiste à obra) que por dados *a priori*. No caso deste projeto, as crianças e jovens envolvidos, embora o contexto social os coloque numa situação de marginalizados, são centrais na discussão, ou seja, o mundo dos adultos não tem grande relevo. Se toda imagem tem potencial político e educativo, é alvissareiro demonstrar, através de imagens, que centro e periferia são construções daquele que olha (realizador e espectador) e não coisa dada de antemão.

Uma segunda contribuição que o vídeo produzido traz à dissertação diz respeito ao processo de produção de imagens no seio de uma pesquisa acadêmica. Uma produção audiovisual, de qualquer gênero, demanda pesquisa. Logo, as figuras do produtor e do pesquisador não estão em polos opostos ou adversos. Ao contrário, são instâncias inter-relacionadas e isso é demonstrado ao longo deste trabalho.

² O porquê desse título consta no capítulo 1.

Ademais, ao realizar um vídeo cujo foco esteja em crianças e jovens em situação de risco, o produtor-pesquisador é levado necessariamente a vivenciar os dilemas entre as esferas formais e a prática cotidiana desses sujeitos. Esse caráter antropológico reforça a interface entre pesquisa e produção audiovisual.

Um terceiro elemento relevante, o vídeo *Ciranda* não é concebido como mero material residual e/ou ilustrativo do texto da dissertação, e isto permite uma reflexão sobre a potencialidade da produção de imagens, “suas especificidades, virtuais ou relativas à sua utilização e consequências” Goiffman (1998, p. 39) à prática de pesquisa. E, ainda, imagens têm potencial para atingir, devido à proliferação crescente dos meios de divulgação, uma parcela de receptores que carecem de acesso à produção acadêmica.

Por que um documentário?

Principalmente porque, neste gênero fílmico, a questão da representação do outro é central.

Como representar um grupo de sujeitos que não podem ser identificados? Como fazê-lo de modo a manter o anonimato e, ainda assim, dar-lhes expressão visual digna?

São essas as principais questões enfrentadas neste trabalho. São o desafio artístico e político desta pesquisa.

Digo “artístico e político” porque, por exigência do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente)³ menores em situação de risco têm a imagem preservada. Uma maneira de “mostrá-los” seria desfocalizando rostos e usando

³ **Artigo 17 do Estatuto da Criança e do Adolescente:** “O direito ao respeito consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, ideias e crenças, dos espaços e objetos pessoais”.

aquelas famigeradas tarjas pretas. Considero estes procedimentos uma espécie de re-marginalização desses sujeitos. Tendo em vista a condição marginal que a sociedade já os relega, lançar mão desses recursos tornaria por marginalizá-los ainda mais.

Decorre dessa demanda artística e política a criação do artifício que não identifica e, ao mesmo tempo, não marginaliza visualmente as crianças e adolescentes. Artifício este que se estrutura na forma de registro do processo criativo nas oficinas arte educativas e é organizado videograficamente na forma de documentário.

Essa tensão artístico-política/ético-estética faz emergir tanto o vídeo-documentário quanto a dissertação de mestrado.

Nas páginas seguintes, constam: o roteiro do documentário; o percurso, na forma de um memorial, do pesquisador-documentarista na execução da ideia; algumas especificidades do gênero documentário; e, uma discussão acerca do artifício utilizado para dar conta da proposta audiovisual que integra este trabalho.

1. CIRANDA: ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO

Escrever um roteiro é tarefa tanto quanto glória. O roteirista sempre se vê diante da seguinte situação problema: literalizar aquilo que será imagem em movimento. Grandes cineastas como Pier Paolo Pasolini e Andrei Tarkovski debruçaram-se sobre essa questão. Pasolini (1982, p. 153) via o argumento cinematográfico como uma “Estrutura que quer ser outra estrutura”, ou seja, texto que quer ser imagem. Tarkovski (1998, p 150), por sua vez, sinalizou que “quanto mais cinematográfico um roteiro, menos ele pode aspirar a um status literário autônomo”.

O processo de roteirização de um documentário tem suas particularidades. A não ser que estejamos falando sobre a tradição documentária preponderante até os anos 1950⁴ ou de um docudrama⁵, difere em muito do roteiro ficcional. Como bem observa Soares (2007, p. 20):

Se no filme de ficção o controle do universo de representação está, desde saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual.

Esse “desde saída” diz respeito ao roteiro típico da ficção, dividido em cenas, com ações definidas e previamente detalhadas já na fase de pré-produção do filme, ao qual Soares denomina “roteiro fechado”⁶.

⁴ No capítulo 4, consta uma breve descrição dos tipos de documentário.

⁵ Gênero contemporâneo que ocupa a fronteira entre ficção e documentário, cujo *modus operandi* se dá pela reconstituição dramática de fatos históricos.

⁶ Ibid., p. 69.

No que concerne ao documentário, o mesmo autor utiliza o termo “roteiro aberto”, isto é, um texto que se contenta “em estabelecer aquilo que seria uma macroestrutura do filme” ⁷.

O roteiro do vídeo *Ciranda* se insere nesta categoria. É um roteiro aberto.

No que diz respeito à formatação textual, é seguido o modelo sugerido pelo edital do concurso DOCTV, promovido pela Fundação Padre Anchieta em parceria com o Ministério da Cultura.

O roteiro a seguir foi escrito depois de extensa pesquisa quanto ao tema, visita a locações (abrigos de menores), conversas junto ao Poder Público e com pessoas que pudessem auxiliar na viabilização da ideia⁸. Enfim, posso dizer que escrevo agora numa posição relativamente confortável, pois, já tendo inclusive feito o vídeo, adquiri ao menos parte do “controle do universo de representação”.

1.1 Proposta de realização audiovisual

Pretendeu-se trazer à luz, através desta obra audiovisual, o discurso e a vivência de crianças e adolescentes que estão apartados do seu convívio familiar, seja por orfandade ou violência doméstica.

Quando ocorrem estas duas circunstâncias, um processo judicial é aberto e, caso o Poder Judiciário assim o decida, há o encaminhamento do menor às instituições conhecidas como abrigos de menores.

A partir desse encaminhamento jurídico, a criança ou adolescente passa à tutela do poder público, ficando sob os cuidados de uma intrincada rede

⁷ Ibid.

⁸ Todo esse percurso está detalhado no memorial apresentado no capítulo 2.

institucional, constituída por Poder Judiciário, Conselho Tutelar, abrigos de menores etc. Delineia-se então uma verdadeira “ciranda” de leis e estruturas burocráticas, formando um organismo que por excelência é adulto (ou dos adultos), de modo que as crianças e adolescentes acabam por se tornar “invisíveis” em meio a esse processo. A constatação dessa “ciranda” inspirou o título do vídeo e da dissertação.

A invisibilidade em questão é ocasionada pela preponderância de dois fatores, a saber: inicialmente, a Incapacidade Jurídica (prevista no Livro I, Capítulo I, Artigos 3º e 4º do Código Civil Brasileiro) que estabelece como absoluta ou relativamente incapazes de exercer atos da vida civil os indivíduos menores de dezoito anos; em segundo lugar, dada a situação delicada em que se encontram, os menores em situação de risco têm suas imagens resguardadas (conforme o já mencionado Artigo 17 do Estatuto da Criança e do Adolescente). Desse modo, o primeiro fator delega ao universo dos adultos a responsabilidade sobre os menores de idade, o segundo veda a possibilidade de registro imagético e os dois juntos sentenciam: “esses sujeitos não podem ser mostrados e/ou vistos”.

O questionamento sobre esse conjunto de situações, mais suas respectivas implicações para o campo da produção de imagens, provocou aquilo que é o cerne desta proposta audiovisual. Através do documentário, objetivou-se tirar esses menores da penumbra e dar-lhes visibilidade, isto é, pretendeu-se, na franja das restrições, captar a expressividade dessas pessoas e traduzi-la condignamente.

Como método de realização, adotou-se, por opção estética, um modo de gravação que não colocou em quadro os rostos das crianças e adolescentes. Esta “opção estética” tornou-se essencial para a execução da obra, pois foi a ferramenta artística que enunciou a invisibilidade dos jovens e das crianças. Ademais, o impedimento legal concernente à preservação da imagem exigiria, se rostos fossem levados à tela, uma abordagem que empregasse o recurso das

tarjas e distorções. Por fim, tais procedimentos, caso utilizados, contribuiriam para marginalizar esses jovens ainda mais do que já o estão, e assim o vídeo desvirtuaria de sua proposta artística e política.

Prescindindo-se do enquadramento dos rostos das crianças e adolescentes, o trabalho do documentarista consistiu no registro de outras partes do corpo (por exemplo, mãos e pés) e na criação de imagens que pudessem trazer à tona o universo poético infanto-juvenil. A propósito deste último ponto, focaram-se sobretudo expressões artísticas e, a partir destas, foi construída uma narrativa que, mesmo sem identificar as crianças e adolescentes, propiciou-lhes expressão imagética digna.

É necessário ressaltar o desígnio de apresentar as expressões acima mencionadas não como elementos meramente ilustrativos, mas sim formas de comunicação dotadas de dignidade própria e estatuto legítimo perante o imaginário infanto-juvenil.

Em suma, este ensaio audiovisual teve no horizonte dar expressão visual decente àqueles que são tratados quase sempre como coadjuvantes ou relegados à sombra do discurso do mundo adulto. No vídeo *Ciranda*, eles são respeitados enquanto sujeitos de sua própria história. Todavia, não se tratou de uma tentativa de alçar os menores de idade à categoria de senhores do seu próprio destino (o que configuraria postura ingênua do realizador e, pior ainda, passaria a ideia de mitigação dos deveres da sociedade em geral para com suas crianças e adolescentes), mas de respeitar e dar vazão ao discurso mágico e rico em simbolismos que deles emana, como forma de levá-los à tela sem marginalizá-los visualmente.

1.2. Eleição e descrição dos objetos

1.2.1. Crianças e adolescentes em situação de risco

Junto a este público foram aplicados processos de criação artística (oficinas de pintura e *assemblage*⁹), com o intuito de fazer aflorar, criteriosamente, as expressões oriundas do imaginário desses sujeitos. O caráter genuíno e autêntico dessas expressões ocupou lugar de destaque no vídeo.

1.2.2. Abrigos de menores

Nestes espaços, houve a prática das oficinas. O material gravado durante as atividades realizadas foi sobremaneira importante para a composição final do vídeo; e, configurou como componente da mais alta relevância no que diz respeito ao estudo de campo.

1.3. Eleição e justificativa para as estratégias de abordagem

1.3.1. Do não enquadramento dos rostos

Apresentou-se como o pilar de estruturação do documentário. A escolha pelos detalhes dos corpos e pelas expressões simbólicas, ao invés do registro visual da face, constituiu a articulação que promoveu o deslocamento daqueles sujeitos de sua condição “invisível” para outro *status*, tornando-se

⁹ Montagens tridimensionais feitas, no caso, com cola e sobras de madeira.

“visíveis”. Ou seja, a forma figurada como foram representados possibilitou que as crianças e adolescentes fossem mostrados de maneira respeitosa e delicada, assegurando, ao mesmo tempo, a preservação de suas identidades.

Esse artifício foi o desafio que o documentarista se impôs para apresentar ao espectador o imaginário infanto-juvenil sem que ocorresse o enquadramento dos rostos, este que, com efeito, tornaria obrigatório o desfocamento e as distorções.

Uma aproximação dessa escolha estética pode ser feita com o trabalho desenvolvido pelo cineasta Leon Hirszman na trilogia *Imagens do Inconsciente* (1986). Partindo de pinturas realizadas por pacientes com problemas psiquiátricos, o cineasta tece a estrutura dos filmes, com exposição mínima (ou nula, como no caso do último filme da trilogia) das imagens dos enfermos.

Outro exemplo vem da psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman, em seu curta documental *Artesãos da Morte* (2001). Neste filme, o imaginário coletivo sobre a morte é explorado sem que, no entanto, sejam mostrados os mortos.

Embora os temas e a estruturação sejam bem distintos, os filmes citados aproximam-se da proposta do *Ciranda* essencialmente pela utilização de dispositivos estilísticos que viabilizam uma narrativa que tangencia suas personagens, por meio alegorias imagéticas ou discursivas.

1.3.2. Oficinas de Pintura e *Assemblage*

Foram desenvolvidas atividades de criação em pintura e *assemblage* com os menores abrigados, ensinando a estes os princípios básicos dessas manifestações artísticas.

As gravações das obras resultantes desses trabalhos compuseram um corpo de imagens alegóricas cujo propósito foi dar cadência poética ao vídeo. Das

oficinas também se originou o material imagético-sonoro (planos de mãos, pés, vozes, etc.) que, juntamente com o registro das pinturas e *assemblages*, deu corpo ao documentário como um todo.

Portanto, as oficinas se justificaram amplamente, haja vista que nelas se coletaram praticamente todos os elementos que foram depois amalgamados na estrutura final do *Ciranda*.

1.3.3. Som direto¹⁰

O som direto foi mantido nas cenas das oficinas.

1.3.4. Enquadramentos e Movimentos de Câmera

Preponderância dos chamados *planos de detalhe*¹¹, tanto para as imagens captadas nas oficinas quanto nos registros das pinturas e *assemblages*.

Utilizou-se tanto de câmera fixa quanto de câmera na mão.

Movimentos de câmera: *travellings* (horizontais, verticais, de aproximação e afastamento) e panorâmicas (verticais e horizontais)¹².

Uma observação pertinente diz respeito ao predomínio da câmera baixa, também chamada de *contraplongée*, empregada no intuito de oferecer uma perspectiva que se aproximasse do olhar de uma criança.

¹⁰ Aquele que é captado em tempo real, enquanto a cena está sendo gravada.

¹¹ Planos que são utilizados para mostrar detalhes do corpo humano e também objetos.

¹² No *travelling*, a câmera inteira se desloca; já na panorâmica a câmera se move sobre seu próprio eixo. Uma breve e concisa descrição a respeito de planos, enquadramentos e movimentos de câmera pode ser consultada em RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. Cap. 2: A linguagem cinematográfica: p 25-48.

1.3.5. Trilha Musical

Músicas instrumentais, que remetem ao universo infanto-juvenil, consubstanciam toda a narrativa, dinamizando o tom dramático e poético que se pretendeu dar ao vídeo.

1.3.6. Estrutura do vídeo

Organizado na forma de documentário poético¹³, *Ciranda* alterna planos das expressões artísticas (pinturas e *assemblages*) com planos das personagens.

A banda sonora é composta pelo som direto e pela trilha musical, esta num volume mais alto, de sorte que as vozes das personagens se imiscuem com a música.

Prevalência de cortes secos entre os planos.

¹³ Os diferentes tipos de documentário (expositivo, observativo, participativo, reflexivo e poético) estão descritos no capítulo 4.

2. CIRANDA: MEMORIAL DE PRODUÇÃO

Como diretor e roteirista deste documentário, apresento a seguir o percurso do mesmo.

O projeto *Ciranda* não tem origem como parte de uma proposta acadêmica. Começou a ser gestado no ano de 2006, somente no âmbito da criação artística.

Pesquisas acerca dos temas que o vídeo abrange vieram sendo feitas desde então, como também o estabelecimento de contatos com pessoas importantes para a realização do documentário; e, visitas a abrigos públicos e privados.

Nesse ínterim, foi se estruturando a elaboração de um dispositivo que, face aos impedimentos legais, tornasse possível a abordagem desse universo. O expediente do registro das oficinas de arte surgiu nesse contexto, como um meio pelo qual os abrigados se fizessem expressar, alegoricamente, e sem serem identificados.

Daquela época até ser concluído, o projeto amadureceu e sofreu muitas alterações, porém, sem perder sua ideia essencial: dar expressão visual digna àquilo que não pode ser mostrado. No decurso desse amadurecimento, vi que era possível aliar o trabalho artístico com o acadêmico, pois questões teóricas também eram suscitadas, como, por exemplo, o problema da representação do outro; e, a conexão entre produção audiovisual e pesquisa acadêmica.

Este memorial vem trazer à luz esse processo.

2.1 Pré-produção ¹⁴

2.1.1 Pesquisa Prévia

Os primeiros passos se deram no sentido de estudar as possibilidades e restrições jurídico-institucionais relacionadas ao universo do sistema de abrigamento e às pessoas que são encaminhadas para esses lugares.

A primeira aproximação ocorreu através de um serviço prestado pela Prefeitura Municipal de Campinas chamado SAPECA (Serviço Alternativo de Proteção Especial à Criança e ao Adolescente), programa cuja ação consiste no sistema de acolhimento familiar¹⁵ como alternativa aos abrigos.

O ano era 2006 e a pessoa responsável pelo SAPECA era a Sra. Janete Aparecida Giorgetti Valente (Jane Valente), hoje na Coordenadoria Setorial de Proteção Social Especial de Alta Complexidade.

A Sra. Valente passou informações valiosíssimas sobre os procedimentos que conduziam não só os trabalhos do SAPECA, mas também a respeito dos abrigos.

Nesse ponto da pesquisa é que foi possível tomar conhecimento sobre como se dá o trâmite legal que leva as crianças e jovens ao sistema de abrigamento.

Em uma descrição breve, as situações de orfandade ou violência contra o menor são comunicadas ao Poder Público, via de regra, através de denúncias.

¹⁴ Grosso modo, chamamos pré-produção todos os procedimentos tomados antes da produção propriamente dita, que é o momento de gravação/filmagem. No âmbito da pós-produção, ocorre a edição, finalização e divulgação do material gravado/filmado.

¹⁵ O SAPECA promove a estada de crianças e adolescentes junto a famílias voluntárias, as chamadas Famílias Acolhedoras, que são devidamente capacitadas para receber os menores, com vistas ao posterior retorno deles ao seio das famílias de origem.

Averiguam-se os fatos (aqui há a atuação de profissionais da saúde, do Conselho Tutelar, de assistentes sociais, das Polícias Civil/Militar e do Ministério Público) e, sendo confirmada a situação de risco¹⁶, sucede o encaminhamento dos casos aos juizados e varas especializados em direitos da criança e do adolescente. Nos casos extremos¹⁷, o Juiz da Infância e Juventude determina que a vítima seja encaminhada para um abrigo.

Foram realizadas visitas a abrigos públicos e privados, assim como à Vara da Infância e da Juventude de Campinas e ao Conselho Tutelar da cidade.

Estes fatores, mais uma leitura cuidadosa da legislação vigente, basicamente o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, configuraram o estudo prévio do campo abordado no vídeo.

Nestes prolegômenos, foram surgindo os contornos e as primeiras representações mentais do tipo de narrativa que eu queria para o documentário. *A priori*, foi estabelecido que o vídeo seria estruturado com depoimentos/entrevistas de adultos e tomadas das obras produzidas nas oficinas. Esta ideia, como veremos, terminou por ser renunciada.

¹⁶ A base jurídica normalmente usada para confirmar a situação de risco é o Art. 98 do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que determina: “As medidas de proteção à criança e ao adolescente são aplicáveis sempre que os direitos reconhecidos nesta Lei forem ameaçados ou violados: I - por ação ou omissão da sociedade ou do Estado; II - por falta, omissão ou abuso dos pais ou responsável; III - em razão de sua conduta”.

¹⁷ O abrigo é o último recurso. Somente usado quando do esgotamento das possibilidades de realocar o menor sob guarda ou tutela de família substituta.

2.1.2 A chegada à Unidade de Apoio Infantil (UAI)¹⁸ do Centro Corsini¹⁹

Ocorreu em 2010, portanto, depois do meu ingresso no Mestrado (ano de 2009).

Após um contato prévio com o Centro Corsini, conheci a coordenadora da Unidade de Apoio Infantil (UAI), Rosana Bernardo, que, muito solícita, viu com bons olhos a proposta de um trabalho artístico com as crianças e adolescentes.

Na observação e coleta de dados sobre o local, foi possível constatar que o Centro Corsini contava com uma estrutura (pedagoga, monitora, mãe social, psicóloga, etc.) responsável pela manutenção do dia a dia dos abrigados. Esses dados eram importantes, tendo em vista que a implementação de qualquer tipo de atividade demanda, por parte da instituição, apoio de pessoal.

O artista plástico, educador artístico e pedagogo Fernando Henrique Catani aceitou trabalhar como oficineiro. Os dois tornamo-nos formalmente voluntários e os trabalhos tiveram início.

Seguiram-se reuniões com grupos de voluntários, com a própria Rosana Bernardo e deu-se então a realização das oficinas, cujas descrições constam no capítulo seguinte e são secundadas no anexo 1.

¹⁸ Abrigo criado pelo Centro Corsini, em 1994, inicialmente para acolher crianças e adolescentes afetados pela AIDS. Na atualidade, não atende exclusivamente a esse público, dando acolhida também a menores vítimas de outras situações previstas no ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente).

¹⁹ Fundado em 1986, o Centro Corsini é referência nacional e internacional no tratamento de HIV/AIDS e outras IST (Infecções Sexualmente Transmissíveis).

2.2 A Produção

Todos os passos até aqui mencionados dizem respeito à fase de pré-produção. Apresentam-se doravante detalhes da produção propriamente dita.

2.2.1 Primeira Etapa

A primeira parte da produção se deu no processo de registro das oficinas.

Entre os meses de setembro e novembro de 2010, as imagens dessas atividades foram gravadas.

No primeiro dia de atividades, não houve gravação. Foi um momento de familiarização com o ambiente e aproximação com os participantes da oficina. Certamente, a presença do aparato técnico causaria dispersão, prejudicando a execução do trabalho de Catani.

Dali em diante, foram mais sete encontros, nos quais Catani aplicou técnicas de pintura e *assemblage*.

A presença da câmera sempre despertava curiosidade. Era comum as crianças manusearem-na sem pedir permissão, o que resultou em alguns registros precários que resolvi por bem deixar no vídeo, porque tais imagens tornam manifesto que a interação entre documentarista e contexto também é marcada por tensões.

Conforme os trabalhos foram tendo sequência, a presença do equipamento foi de certa forma naturalizada.

Todavia, as interações, na forma de poses e falas para a câmera, eram habituais.

Uma situação que se apresentava na ordem do dia era ouvir declarações do tipo: “Tio, me leva pra sua casa”; “Me adota”; “Tô aqui porque me trouxeram, queria estar na minha casa”²⁰.

Acontecido marcante, uma criança se aproximou da câmera e cobriu o rosto com um pano que era utilizado para limpar as tintas, formando uma tarja. Com essa ação, ela, sem querer, deu para vídeo o indício mais forte da não possibilidade de identificação daquele grupo. Saliento que o gesto foi espontâneo e sem qualquer intervenção minha. Na montagem, a cena ganha destaque no início do vídeo. Tal imagem encontra-se no anexo III.

Momentos como esses foram reveladores, pois denotavam que as presenças minha, de Catani e do equipamento estavam sendo bem assimiladas; e, proporcionaram alguns registros (como o do exemplo acima) que enriqueceram o vídeo.

Entretanto, para além disso, essas contingências tomaram vulto por conta de terem provocado alterações significativas na proposta inicial do vídeo e, em especial, estimulando reflexões a propósito dos limites da estratégia de abordagem.

Vejamos abaixo como se processaram essas mudanças.

Ao analisar o material bruto das gravações, percebi que, se pudesse, incluiria na montagem as imagens dos rostos e recolheria os depoimentos das crianças e adolescentes, tamanha sua espontaneidade e genuinidade. Mesmo o vídeo contemplando a corporeidade, constatei que a ausência da face teria suas implicações.

²⁰ Por mais que sejam bem cuidados esses menores, e no Centro Corsini realmente o são, a carência afetiva está permanentemente presente.

O enquadramento parcial dos corpos acompanhava a linha de pensamento segundo a qual “Como Rossellini, ou ainda como Pasolini, o cinema documentário filma corpos feitos e desfeitos pela vida...” (Comolli 2008, p. 176). No entanto, a falta dos rostos deixava um vácuo considerável.

O rosto cumpre papel narrativo que dificilmente se consegue por outros meios. Há que se concordar com a tese de Baláz²¹: “Mas no *close-up*²² isolado do cinema podemos penetrar até no mais profundo da alma através daqueles diminutos movimentos dos músculos faciais...” (Xavier, 1983, p. 96).

Porém, o reconhecimento dessa limitação não me causou nenhum dilema ético, uma vez que considero justa a preservação da imagem dos menores. O que ocorreu foi o início de uma modificação do vídeo em termos narrativos e estilísticos.

A ideia de incluir entrevistas dos adultos que formavam a “ciranda” começou a perder força. Os discursos deles jamais teriam a intensidade que eu estava vivenciando junto às crianças e adolescentes. Uma entrevista inclusive chegou a ser feita, mas acabei por resolver, seguindo também orientação recebida em meu exame de qualificação, pelo abandono desse tipo de registro. O “Ciranda” terminou por ser apropriado totalmente pelos seus personagens principais. O vídeo, a partir desse ponto, trilharia um caminho mais lírico e menos discursivo.

Terminadas as gravações no abrigo, sucedeu a segunda fase de captação de imagens.

2.2.2 Segunda Etapa

²¹ BALÁZ, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**: Antologia. Rio de Janeiro/RJ. Ed. Graal, 1983. p. 92-96.

²² Enquadramento que mostra o rosto inteiro da personagem, do ombro para cima.

Todas as pinturas e *assemblages* produzidas foram reunidas e levadas para uma galeria de arte. A respectiva gravação em vídeo se deu na forma de percurso por uma exposição, o trajeto sendo feito com câmera baixa, para dar a impressão do olhar de uma criança.

2.3 Pós-produção

2.3.1 Montagem e Edição

A partir de um material bruto (copião) de aproximadamente quatro horas, o trabalho de montagem e edição teve início.

Primeiramente, houve o trabalho de selecionar as cenas nas quais as crianças e adolescentes não eram identificados. Foram eliminadas as tomadas que exibiam os rostos.

Feita a seleção, ficou-se, obviamente, com um material picotado e este serviria de base para a montagem. Decidiu-se também pela manutenção do som direto nos planos tomados nas oficinas.

A decupagem (seleção dos planos a serem usados na montagem) ficou assim:

Os primeiros planos do vídeo evidenciam a interação entre realizador e o contexto da gravação.

Os demais planos são organizados de modo a criar uma cadência entre os menores no processo criativo das oficinas e o percurso na galeria de arte onde as pinturas e as *assemblages* estão dispostas.

Esse ritmo também foi buscado via trilha musical, esta que compõe a banda sonora do vídeo juntamente com o som direto.

Com esse padrão de montagem/edição procurou-se evidenciar aquilo que é a intenção maior do realizador: a expressão e os sentimentos das crianças e adolescentes.

Tarefa árdua, mas reveladora no sentido de que, a cada repassada pelo material, mais detalhes e questionamentos eram trazidos. É aí que a produção de imagens revela sua potencialidade para a pesquisa acadêmica. O trabalho de campo pode ser revivido *n* vezes. Como bem define Kiko Goifman, (1998, p.28) “O vídeo introduz condições outras na relação com sujeito estudado, este se torna disponível no momento de se escrever o texto”.



Exemplo do padrão seguido na montagem.

3. OFICINAS DE EDUCAÇÃO POÉTICA

3.1 Breve descrição

Segue um breve relato das oficinas, que recebem o nome de “Oficinas de Educação Poética” por conta do método usado peloicineiro que as aplicou, Fernando Henrique Catani.

Catani é experiente nesse tipo de atividade e estabelecemos o trato no qual os trabalhos se desenvolveriam da maneira como ele costumava fazer, de que nenhum procedimento seria alterado em função das gravações.

Entretanto, como pode ser verificado no vídeo, essa premissa não impediu que o oficineiro se tornasse também uma personagem sobremaneira importante. Este dado entra na conta de uma certa imprevisibilidade que é bem característica em se tratando de documentários.

As aulas se concentraram na produção de trabalhos em pintura (aquarela em papel e sobre tela) e *assemblages*.

A faixa etária dos participantes variava dos quatro aos quinze anos e havia certa rotatividade, uma vez que as atividades não eram obrigatórias. A frequência média era de oito alunos por encontro.

O local não contava com um espaço apropriado para as atividades, que ocorriam ora numa sala acanhada no interior da casa²³, ora em área coberta anexa ao *playground*, esta sujeita a intempéries (ventos, chuvas, etc.) que por vezes prejudicavam o andamento dos trabalhos. Todavia, cabe apontar que a administração do Centro Corsini, sensível para o problema do espaço, estava na

²³ A Unidade de Apoio Infantil do Centro Corsini segue as recomendações no ECA nas quais a condição de um abrigo deve se aproximar ao máximo das condições de uma casa convencional. O local conta com uma casa relativamente ampla, jardim e *playground*.

época providenciando a construção de um prédio (uma espécie de espaço multifuncional) voltado à realização de ações artísticas e pedagógicas.

As oficinas, a exemplo do vídeo, também sofreram alterações.

Havia anteriormente, quando o projeto do vídeo começou a ser gestado e não existia ainda a parceria com Catani, a ideia de oficinas temáticas nas quais os participantes fossem induzidos a produzir desenhos que fizessem referência direta com a condição na qual vivem. Felizmente, essa disposição sociologizante foi abandonada em prol de um procedimento de criação mais propriamente artístico.

3.2 Metodologia

O propósito era cultivar o processo imaginativo e não a técnica. Por isso trabalhou-se apenas o abstrato, nada de figurativo foi sugerido.

Catani iniciava as aulas de pintura com a frase: “Agora, vocês vão pintar o que não existe”. Ao renunciar o que “existe”, fica o aluno da oficina com liberdade para imaginar “aquilo que existe somente para si”, livre de imposições e formalismos. Um trabalho que parte do conhecimento negativo, isto é, que nega a forma, ao invés do (im)positivo, que vai no sentido contrário, ou seja, privilegia a forma e a técnica.

Catani acredita que sempre há, para o artista, um conflito com o formal. Trabalhar o informe ou amorfo traz à tona arquétipos e temas primitivos, que não fluem naturalmente se a proposta partir de conceitos técnicos e formais.

Com as *assemblages*, o mesmo procedimento foi adotado. Os alunos foram instados a montar aquilo que quisessem, sem se aterem à obrigação de representar nada do que estivesse no mundo exterior.

No entanto, mesmo com uma proposta de liberdade imaginativa, o proceder metodológico de Catani não está isento de resistências e indisciplinas por parte dos alunos. No vídeo, essa vertente conflituosa está demarcada em duas passagens.

No anexo I , “Uma coisa que não existe”, o próprio Catani explicita os fundamentos de seu método de trabalho.

4. O GÊNERO DOCUMENTÁRIO: ALGUMAS ESPECIFICIDADES

O conceito de documentário, seja nos meios acadêmicos, na crítica especializada ou entre cineastas e *videomakers*, é bastante controverso. Há quem diga, por exemplo, que todo filme é documentário, sendo “documentários de satisfação de desejos” o que normalmente classificamos como ficção e “documentários de representação social” o que chamamos usualmente de não-ficção (Nichols, 2005, p. 26). Por outro lado, existe também quem proponha que “Qualquer filme é um filme de ficção.” (Aumont *et al*, 1995, p. 100) ²⁴, porque o cinema mostra cenas que aconteceram em outro tempo e espaço, distintos daquele que se inscreve na tela, portanto sempre ficcionaliza aquilo que representa. Só essas breves citações, de autores reconhecidamente respeitados por suas pesquisas e reflexões, já dão a noção de quão instigante pode ser falar sobre o gênero documentário.

Neste trabalho, não se versa sobre a falsa dicotomia entre ficção e documentário, haja vista que diversas estruturas e procedimentos estilísticos são comuns aos filmes ficcionais e não ficcionais. Entretanto, procura-se traçar um panorama que aponta algumas especificidades do que se denomina documentário ou não-ficção e como o “Ciranda” se insere nesse, como diz o crítico Fernão Ramos, “conceito operativo”.

Ademais, a incursão por teorias específicas visa demarcar que o gênero tem um percurso ético, estético e histórico particular.

²⁴ A citação é de Marc Vernet, responsável pelo capítulo 3, *Cinema e Narração*, da obra referenciada.

4.1 A dimensão assertiva

Talvez a característica mais, por assim dizer, ontológica dos filmes de não ficção.

O documentário faz asserções sobre o mundo histórico e não a respeito de um mundo imaginado pelo cineasta. Existe, de saída, uma pretensa objetividade nos documentários.

Uma importante reflexão nesse sentido é feita por Noël Carroll²⁵, que categoriza o documentário como sendo “filme de asserção pressuposta”.

O que vem a ser a “asserção pressuposta”? Trata-se de uma relação contratual entre realizador e espectador, que envolve uma “intenção assertiva” do primeiro e um reconhecimento desta intenção pelo segundo. As intenções autorais diferem bastante nos filmes de asserção pressuposta (documentários) e nos filmes ficcionais. Enquanto o autor de ficção opera de modo que o público se *entretenha* com o conteúdo de seu filme, o realizador de documentário procede para que quem assista *acredite* no conteúdo. Portanto, os filmes de asserção pressuposta encorajam a crença no conteúdo apresentado como sendo uma representação objetiva do mundo em que vivemos.

Só que, para que haja esse “reconhecimento” por parte do público, não basta somente a intenção de autoria. Amarra essa relação o que Carroll chama **indexação**, isto é, os documentários normalmente são classificados como tal, seja pelos próprios documentaristas ou pelas instituições que os produzem, diferenciando-os assim de outros gêneros.

²⁵ CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008. p. 69-74.

O vídeo que integra esta dissertação possui claramente essa dimensão assertiva, pois nele está presente a “intenção assertiva” de seu autor e, assim espero, um reconhecimento desta intenção por parte de quem assiste. Outrossim, ocorre também claramente a indexação na forma de “Este vídeo é um documentário”.

4.2 O documentário e a dimensão retórica: A “Voz”

O conceito de “voz” do documentário é desenvolvido pelo crítico estadunidense Bill Nichols (1991 e 2005).

Segundo este autor, os documentários, pelo fato de não serem uma representação da realidade, mas sim uma representação do mundo histórico em que vivemos, possuem uma voz própria. E é por intermédio dessa voz que o documentarista operacionaliza a dimensão assertiva mencionada no item anterior.

Eles [os documentários] são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular de mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (Nichols, 2005, p. 73).

A categorização proposta por Nichols é antes taxionômica que ontológica; e, calcada no percurso histórico que a narrativa documentária estabelece desde o começo do século XX até os dias atuais.

Partindo do pressuposto da existência dessa voz, ou seja, dessa camada enunciativa, Nichols classifica seis modos de representação do gênero documentário: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Datam dos anos 1920, e como resultado da aproximação das vanguardas modernistas com o cinema, as experimentações que levaram ao cinema poético. Em se tratando do cinema documentário, o “modo poético” é aquele no qual o recurso retórico é menos desenvolvido em relação aos outros modos, uma vez que “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (Nichols, 2005, p.138). A voz do modo poético emerge de associações visuais estruturadas pela fotogenia (aquilo que é próprio da imagem) e pela montagem, e não do discurso *stricto sensu* (seja este localizado dentro ou fora de campo). Nesta linha, podemos citar filmes de Joris Ivens (*A Ponte*, 1928; *A Chuva*, 1929), de Walter Ruttmann (*Berlim: Sinfonia da metrópole*, 1927) e de Dziga Vertov (*O Homem da Câmera*, 1929).

O vídeodocumentário *Ciranda* é macro-estruturado no modo poético. Imagens das oficinas aplicadas junto às crianças e adolescentes, mais as tomadas dos trabalhos resultantes dessas atividades, compõem as associações visuais. Estas que intentam levar à tela o estado de ânimo e os afetos daqueles menores, ao mesmo tempo em que enuncia ao espectador a impossibilidade de identificá-los. Embora haja a presença do som direto, o elemento discursivo é pouco desenvolvido; as falas estão intimamente ligadas à música, como se juntas compusessem uma opereta²⁶.

O “modo expositivo” está ligado à tradição documentária que foi predominante de 1920 até os anos 1950, quando a narrativa documental se estruturava no comentário fora de campo feito com *voz over*, também chamado “voz de Deus”, que acompanhava a exibição das imagens e tinha uma nítida intenção educativa, isto é, de transmissão de um saber específico. Essa linha foi

²⁶ Tipo de teatro musicado, de caráter leve, incluindo diálogos falados.

inaugura pela documentarismo britânico²⁷ e tinha forte viés institucional, pois a produção documentária era financiada por instituições estatais. No Brasil, essa mesma tendência pode ser observada nas produções do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), com destaque à obra de Humberto Mauro. Nesse tipo de documentário, a encenação também é amplamente utilizada. O modo expositivo é a principal característica do que se convencionou chamar “documentário clássico”.

Em *Ciranda*, não há encenação, tampouco narração fora de campo.

Nos anos 1960, surgem os modos “observativo” e “participativo”, basicamente em decorrência de dois fatores: por conta do advento do gravador portátil Nagra, que possibilitava a gravação do áudio com muito mais facilidade; e, o surgimento de uma geração de realizadores que se incomodavam com a postura autoritária e impositiva do documentário clássico.

No observativo, a voz é dialógico-dramática, ou seja, a narrativa é estruturada sobretudo na observação dos acontecimentos que transcorrem diante da câmera, numa premissa de que é possível ao documentário um registro imparcial das coisas conforme elas acontecem e com uma proposta de não intervenção sobre aquilo que está sendo filmado.

O modo participativo nega a imparcialidade e postula o trato interativo entre o cineasta e o acontecimento diante das lentes. Aqui, a voz é do tipo dialógico-interativa, isto é, baseada na coleta de depoimentos e em entrevistas, marcando assim a interação do realizador com o contexto de seu filme.

²⁷ A chamada “Escola Inglesa” de documentários (tendo o cineasta John Grierson à frente), cunhou inclusive o termo “documentário”, definindo-o como “Tratamento criativo das atualidades”.

Há, digamos, um choque epistemológico, entre o observativo e o participativo, de modo que o primeiro é também chamado de “Cinema Direto”²⁸ e o último de “Cinema Verdade”²⁹.

Ciranda possui sua camada de “Cinema Verdade” porque traz momentos de interação entre o realizador e os acontecimentos, como também não é camuflado o aparato técnico (tripé, refletor, etc.) usado nas gravações. O vídeo deixa bem claro ao espectador que ele está testemunhando os acontecimentos através da visão de um outro – o realizador – e dá o indício dos meios tecnológicos que possibilitaram aquele registro audiovisual. *Ciranda* defende o princípio de “opacidade” (Xavier, 2005), que define a imagem “transparente” como aquela que se pretende “janela”, isto é, que omite os dispositivos que a produziram (aumentando assim seu poder de ilusionismo) e imagem “opaca” a que se apresenta como “superfície”, ou seja, quando esses dispositivos ficam evidentes (por conseguinte, proporciona um ganho de distanciamento e crítica).

A classificação de Nichols contempla ainda os modos “reflexivo” e “performático”. Contemporâneos, ambos despontam nos anos 1980.

O “reflexivo” tem como proposta a metalinguagem, ou seja, questiona os limites da representação no fazer documental. No documentário reflexivo, a voz não se limita a apresentar um ponto de vista sobre o mundo histórico, mas vai além, questionando a si mesmo e estendendo o questionamento ao espectador. Filmes como *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, seguem a linha reflexiva.

²⁸ Na linha do “Direto”, é seminal a produção do chamado “Grupo Drew” (composto pelos cineastas Robert Drew, Richard Laocock, D. A. Pennebaker, Fred Wiseman e os irmãos Albert e David Maysles).

²⁹ O maior expoente do “Verdade” é o cineasta francês Jean Rouch. No Brasil, boa parte da obra de Eduardo Coutinho se insere nessa categoria.

A reflexividade está implícita em *Ciranda*. Digo “implícita” porque, mesmo não havendo um exercício explícito de metalinguagem, questiona-se uma forma naturalista de registro audiovisual (e neste diapasão poderíamos incluir tanto o *Direto* como o *Verdade*) que trataria as imagens das crianças e adolescentes com os recursos das tarjas ou distorções. Saliento que, do ponto de vista do audiovisual em si, isto não seria um problema. A questão se concentra na problemática (eticamente importantíssima para o documentário) dos limites da representação do outro e na elaboração de uma alternativa que dê expressão visual digna a esse outro, quando na impossibilidade de sua identificação.

Os documentários compreendidos no “modo performático” são marcados pelo tom autobiográfico (o realizador contando uma história que é a sua própria). A ênfase está no emocional e no subjetivo do cineasta, fincando o relato objetivo em segundo plano. A voz do documentário performático costuma ser a narração na primeira pessoa do cineasta. Exemplos deste tipo de estrutura documentária podem ser vistos em Sandra Kogut (*Passaporte Húngaro*, 2003) e Kiko Goifman (33, 2004).

Inexistem traços autobiográficos no vídeo *Ciranda*.

Não há como negar certo didatismo nas classificações de Bill Nichols e o próprio crítico reconhece que os “seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa” (Nichols, 2005, p. 135), pois é impossível estabelecer uma divisão absolutamente estanque. Vários modos podem estar num mesmo filme, assim como podemos encontrar exemplos de documentários que não obedecem à cronologia proposta pelo autor (fatos também admitidos por Nichols). Contudo, a idéia dos “modos”, mais a maneira como a questão “voz” se apresenta em cada um deles, é muito útil para se operacionalizar o conceito de documentário e assinalar o, por assim dizer, padrão ético de produção documentária vigente em cada época.

4.3 A circunstância da tomada

Vale uma breve passagem pelo conceito de “circunstância da tomada”, desenvolvido por Fernão Ramos (RAMOS, 2001, 2005 e 2008), que trata o documentário sob a ótica da composição imagética.

Entende-se por *tomada* a circunstância na qual a imagem é constituída. Esta constituição é dada por dois eixos: a presença de um sujeito que sustenta a câmera (o sujeito-da-câmera) e o próprio registro criado pela máquina câmera (a imagem-câmera).

Na postulação de Ramos (2001), a transparência propiciada pelo registro da máquina câmera permite ao espectador “lançar-se à circunstância da tomada fundada pelo sujeito da câmera”. Em termos gerais, isto significa dizer que o espectador, através da imagem-câmera, consegue acessar a circunstância fundadora da criação dessa imagem, qual seja, a circunstância da tomada. Prosseguindo na formulação, isto ocorre, sobretudo, porque o “transcorrer do mundo” deixa seu traço indicial (um “índice”, uma “marca”) no “suporte utilizado pela câmera (seja este digital, videográfico ou película)”.

Logo, o tripé sujeito-da-câmera / imagem-câmera / tomada proporciona ao espectador um “lançar-se” na experiência do acontecimento que lhe surge na tela.

Esses princípios analíticos, quando estamos diante de imagens em movimento indexadas como não-ficcionais, tornam-se muito importantes em termos éticos, pois a circunstância da tomada tem consequências que vão além da própria tomada, tanto para quem assiste (espectador) quanto para o outro que está sendo representado.

No vídeodocumentário *Ciranda*, há uma grande preocupação com essa dimensão ética e todo um cuidado acerca dessas possibilidades oferecidas pelo

registro maquínico viabilizado pela câmera. O tipo de enquadramento usado, o que mostrar, o que esconder, o que sugerir, etc., tudo isso teve de ser negociado de modo a não ferir a dignidade, não colocar em perigo e não desrespeitar o outro que estava sendo objeto da gravação. Essa sobreposição entre questões éticas e estilísticas constituem parte seminal do fazer documental.

Como observação final deste item, assinalo que a formulação de Ramos é muito mais complexa e nuançada que a exposição aqui realizada. Entretanto, mesmo discutida de forma breve, ajuda a situar uma problemática que é importante na discussão do vídeo que faz parte desta dissertação e na reflexão sobre o cinema documentário em geral.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por Um Dispositivo de Apreensão dos Afetos

Cumpre, neste momento, deixar claro o que se quis desse dispositivo em relação ao vídeo.

Quando foi estabelecido que se lidaria com um grupo específico de sujeitos, os menores em situação de risco, surgiu a questão: Como fazer?

Concluiu-se: “se eles não podem aparecer, algo que parta deles tem de representá-los”.

Depois de um longo caminho percorrido e muitas reflexões, firmou-se que essa representação deveria ser o mais lírico possível, ou seja, a estrutura narrativa se sustentaria na livre expressão dos sentimentos e não haveria direcionamento temático no sentido de se produzir um tipo específico de discurso. Motivo este pelo qual também foi descartada a narração fora de campo e a legendagem textual.

Como acessar esse lirismo senão pela fruição artística?

Susanne K. Langer³⁰ é taxativa: “A única maneira pela qual podemos realmente considerar o movimento vital, a agitação, o desenvolvimento e a passagem da emoção, e finalmente todo o sentido direto da vida humana é em termos artísticos.”

³⁰ LANGER, Susanne K. Ensaios Filosóficos. São Paulo: Cultrix, 1971. *Apud* DUARTE Jr., João F. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papyrus, 2002.

O vídeo partiria então nessa busca por capturar, via termos artísticos, os sentimentos e afetos das crianças e adolescentes. Não simbolizações lógico-formais que dissessem tal ou qual coisa especificamente, mas expressões que poderiam não estar no domínio do racional.

Daí a decisão de investir no abstrato, de privilegiar antes o processo imaginativo que o lógico formal; e, registrar as crianças e adolescentes durante um processo de criação artística, com as respectivas obras assumindo papel relevante no vídeo.

Nesse sentido, as oficinas de arte ministradas por Fernando Henrique Catani foram amplamente satisfatórias, pois permitiram, sem qualquer espécie de indução temática, que os afetos aflorassem na forma de pinturas abstratas e *assemblages*.

Esses trabalhos artísticos, mais seu respectivo processo de criação, compõem, no vídeo, aquilo que denomino Dispositivo de Apreensão dos Afetos e nada mais é que uma estratégia usada para se acessar um universo no qual o registro imagético-sonoro é restringido por razões de ordem ética e legal, oferecendo uma alternativa ao expediente das distorções e tarjas.

O resultado final pode ser entendido como uma tentativa, que partiu da premissa de não identificar as personagens, em promover um tipo de identificação que se opera através dos vestígios que elas deixam. Trata-se enfim de um ensaio audiovisual que remete, mas não mostra, valendo-se muito da acepção deleuziana de extracampo, segundo a qual este “remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (Deleuze, 1985, p. 22).

Portanto, *Ciranda* não é um simples registro de uma atividade de arte educação, mas desta se utiliza como meio para a consecução de um fim pré-estabelecido, qual seja, levar à tela uma obra audiovisual inscrita no gênero documentário, baseada nos afetos, nos sentimentos.

Outro detalhe importante: como o Dispositivo de Apreensão dos Afetos está substanciado no sentido de trazer à tona (e levar à tela) a expressão das crianças e adolescentes, não pressupõe, portanto, comunicar algo específico.

As definições de Duarte Júnior (2002, p. 81) quanto aos conceitos de expressão e comunicação ajudam a compreender esse procedimento:

Comunicar supõe transmitir significados os mais explícitos possíveis. Já *expressão* se refere a determinados sinais que indicam (e, não, significam) elementos e formas do sentimento humano. [...] Assim, não temos na expressão um significado explícito sendo transmitido, mas um sentido geral, que poderá, inclusive, sofrer diferentes interpretações.

Nesse contexto, o significado das obras produzidas não é relevante, basta que sejam depreendidas como simbolização de sentimentos e afetos. O espectador do vídeo fica livre para fazer suas inferências, ao mesmo tempo em que as crianças e adolescentes, ainda que não identificados, ganham, na tela, uma expressão visual digna.

Complementando a pesquisa, a exposição dos caminhos percorridos pelo “eu documentarista”, tentou dar a ver que produzir um documentário é também fazer pesquisa e mostrar que a produção de imagens pode ser de grande valia em se tratando de uma pesquisa acadêmica.

Por fim, o debate acerca de aspectos teóricos do cinema e videodocumentário procurou jogar luz sobre algumas especificidades desse tipo de produção imagética, que, por conta de suas particularidades, educa de maneira distinta se comparado ao filme e ao vídeo chamado de ficcional.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques (et al.). **A Estética do Filme**. 4ª Edição. Campinas/SP: Ed.Papirus, 2006.

BRASIL. **Estatuto da Criança e do adolescente**. Lei 8.069 de 13 de julho de 1990. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm.

BRASIL. **Código Civil**. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406.htm

CATANI, Fernando H. **Uma visão da alma artística**. Campinas, 2012. Dissertação de Mestrado – FE Unicamp.

COMOLLI, Jean-L. **Ver e Poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: **A imagem-movimento**. S. Paulo: Brasiliense, 1985.

DUARTE JR, João F. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papirus, 2002.

GOIFFMAN, Kiko. **Valetes em slow motion**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1998.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Ed. Papirus, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SOARES , Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema**: da pré-produção à pós-produção. Campinas, [s. n.], 2007. Tese de Doutorado – IA Unicamp.

RAMOS, Fernão. O que é documentário? **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. p. 192/207. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>.

_____. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

_____. **Teoria Contemporânea do Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional.** São Paulo: Senac, 2005.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do Cinema:** Antologia. 1ª Edição. Rio de Janeiro/RJ. Ed. Graal, 1983.

OBRAS CONSULTADAS

ALMEIDA, Milton J. **Imagens e Sons:** A nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 2001.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família.** 2ª Edição. Rio de Janeiro/RJ: LCT, 1981

ARISTÓTELES. **Poética.** Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** 11ª Edição. Campinas/SP: Ed. Papirus, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante.** Campinas: Verus, 2007.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Meditações Sobre Um Cavalinho de Pau:** e outros ensaios sobre teoria da arte. São Paulo: Ed. USP, 1999.

HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica.** São Paulo: Cultrix, 1992.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____ **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 2ª Edição. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 2002.

NICHOLS, Bill. **La represenación de la Realidad**: Cuestiones y Conceptos Sobre el Documental. Barcelona: Ed. Piados, 1991.

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema** : Técnicas e Estética. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema Vol I: Pós-Estruturalismo e Teoria Analítica**. São Paulo: Senac, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

33. Dir. Kiko Goifman. Brasil, cor, P&B, 35mm, 75min, 2003.

A Chuva. Dir. Joris Ivens. Holanda, P&B, 35mm, 11min, 1929.

A Ponte. Dir. Joris Ivens. Holanda, P&B, 35 mm, 12min, 1928.

Artesãos da Morte. Dir. Miriam Chnaiderman . Brasil, cor, 35mm, 18min, 2001.

Berlim: Sinfonia da Metrópole. Dir. Walter Ruttmann. Alemanha, P&B, 74min, 1927.

Imagens do Inconsciente (trilogia) 1 - Em busca do espaço cotidiano – Fernando Diniz. Dir. Leon Hirszman. Brasil, cor, 01h20min, 1986.

Imagens do Inconsciente (trilogia) 2 - No reino das mães – Adelina Gomes.

Dir. Leon Hirszman. Brasil, cor, 00h55min, 1986.

Imagens do Inconsciente (trilogia) 3 - A barca do sol – Carlos Pertuis. Dir.

Leon Hirszman. Brasil, cor, 01h10min, 1986.

Jogo de Cena. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil, cor, 104min, 2007.

O homem com a câmera. Dir. Dziga Vertov. União Soviética, P&B, 103min, 1929.

Santiago. Dir. João Moreira Salles. Brasil, cor, 80min, 2006.

Um Passaporte Húngaro. Dir. Sandra Kogut. Brasil, cor, 72min, 2001.

7. ANEXOS

Anexo I: Texto do colaborador Fernando Henrique Catani, intitulado “Uma coisa que não existe...”

Anexo II: *Ciranda* – Ficha Técnica

Anexo III: *Ciranda* – *Frames* do vídeo e fotografias das obras produzidas pelas crianças e adolescentes.

Anexo I

“Uma coisa que não existe...”

Educação Estética (organização de atividades artísticas com crianças)

Por Fernando Henrique Catani

Acredito que duas questões são fundamentais na organização de atividades artísticas, principalmente ao nos encontrarmos com as crianças. A primeira é que o melhor caminho ao universo artístico não é pela técnica, mas sim, pela poesia. Uma aproximação pelo teor poético das realizações artísticas, pelo cultivo da imaginação, vai gerar muito mais qualidade em iniciativas de formação cultural. A segunda é que o comportamento dos participantes não poderá ser enquadrado, digamos, numa ‘disciplina convencional’.

Neste sentido, e para definir este conceito, o lugar de excelência do evento artístico deixará de ser o museu e a admiração das pressupostas grandes obras, por mais estranha que pareça esta afirmação... e o comportamento deverá deixar de ser aquele proposto pelo ideal marcial. Porque aqui é necessária uma ruptura radical com estes termos. O aprendizado pelo museu é frio e sem sentido vivencial. É como o necrotério. É uma humanidade congelada. E a educação marcial elimina o erro, o devaneio, coisas que são altamente preciosas para o artista. Deve ser então uma experiência no cotidiano, não acadêmica. O aprendizado pela convivência com as possibilidades da imaginação diante do mundo imediato ao sujeito que se dispõe ao fazer artístico é o verdadeiro e único caminho. A técnica será aprendida um dia, mas algo deve definitivamente começar antes. Coisa que eu gosto de entender como ‘mestria’ e não como ‘aula’.

É claro que não há necessidade de destruir os museus. Estes têm sua importância.

O lugar do fazer artístico é na convivência humana imaginativa consentida e convicta. Para que crianças mergulhem na imaginação artística é preciso existir uma experiência constante, mas nosso cotidiano está seco deste mundo poético-estético, e aí esperamos, então, forçar algo pragmático com as propostas que exigem apenas a produção técnica. Não funciona e ainda espanta esses 'interessados convictos', como alertou Maurício Tragtenberg.

Por este motivo apresento o diálogo espiritualidade/materialidade, poética/estética, como principal elemento da proposta artística, como a provocação de uma tensão filosófica e não apenas um conjunto de regras, normas, medidas e gráficos. Para a poesia, a cor sem nome, o peso dos objetos, seu equilíbrio resistente e a existência da matéria renitente à sua transformação... são os arautos desse submundo poético em que as intuições da ansiedade artística começarão a cristalizar esteticamente. Não há necessidade de preocupação com técnicas aqui. Estamos anteriores a isso. Por isso esta proposta é negativa e transgressora. É um 'não fazer'. Porque é somente neste estado que se fomenta a intenção artística. Sem intuição poética nunca haverá criação estética, por mais que se invista nas técnicas.

E por este motivo também que, durante as atividades, o comportamento não deve ser regado pela obediência. Porque não é possível esperar uma formação artística contemporânea e exigir obediência moral no mesmo espaço. A questão artística não é moral e não é racional. Tentar isso é montar uma equação que resulta em nada. Quando apresentamos os processos do fazer artístico contemporâneo, quando realmente nos dispomos a apresentar os processos artísticos contemporâneos devemos entender que a transgressão é iminente. E então devemos compreender que esta tem seu papel no processo artístico, e preparar o espaço para receber as manifestações dessa transgressão, e não

obrigar aos sujeitos a espremer sua imaginação num cubículo moralista de passividade inquestionável em que o processo artístico é banido. Apresento estes conceitos em meu trabalho de mestrado em educação 'Uma Visão da Alma Artística'. Essa minha dissertação espera oferecer uma alternativa às propostas tradicionais. Elaborei neste trabalho um esboço do que julgo são algumas das disposições atávicas da poesia e dos temas primitivos da alma, inspirado por escritos de Gastón Bachelard e de James Hillman, em que proponho como fundamentação dessa iniciação à intuição artística a reflexão sobre alguns elementos arquetípicos que julgo imprescindíveis ao artista ou, como eu prefiro dizer, ao imaginador.

Enfim, quando organizo uma atividade prática que pretende fomentar uma elaboração poética/estética, acredito ser importante não propor nada explicitamente, objetivamente. Por outro lado, sugiro um mote: "façam alguma coisa que não existe". Com este pedido acredito que coloco o participante no âmago de seu imaginário através de uma inversão reflexiva que instiga a uma alteridade absoluta da criação, pois, ao tentar imaginar algo que não existe, penetro no cerne do movimento da própria imaginação, em um momento em que estaremos diante da possibilidade de descobrir intuitivamente como as questões artísticas inerentes à nossa situação na civilização contemporânea podem afetar nossa consciência imediata das coisas. Poderemos, deste modo, encontrar diretamente nossas maiores ansiedades e elaborar o que é importante para cada um dizer ao mundo. É preciso permitir que sejam elaboradas estas ansiedades para que o tema do artista surja dele mesmo. Assim, colaboro e organizo as atividades para que estes temas sejam naquele momento a grande oportunidade do fazer artístico encontrar a intuição do instante poético.

Anexo II

Ciranda – Ficha Técnica

Período de realização: Março 2010 (projeto) a fevereiro 2012 (produto final)

Formato: Vídeo Digital (DV) e Codec Avançado de Vídeo de Alta Definição (AVCHD)

Padrão de cor: NTSC

Duração: 9 mim

Aspect ratio : 16:9

Título: Ciranda

Gênero: Documentário

Produção : José Carlos Sachetti Júnior

Direção: José Carlos Sachetti Júnior

Fotografia: José Carlos Sachetti Júnior

Edição: José Carlos Sachetti Júnior e Kleiner Paulo Geraldi

Música: Ricardo Botter Maio

Direitos: José Carlos Sachetti Júnior

Anexo III

Ciranda – Frames do vídeo e fotografias das obras produzidas pelas crianças e adolescentes.

