

Paula Alzugaray van Steen

# O artista como documentarista

estratégias de abordagem da alteridade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação; área de concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

São Paulo  
2008

Alzugaray van Steen, Paula.

O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade / Paula Alzugaray van Steen – São Paulo, 2008.

Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo – Estudo dos Meios e da Produção Mediática.

Orientador Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

1. Arte contemporânea. 2. Documentário. 3. Vídeo. 4. Imagem. 5. Alteridade.

Banca examinadora

---

---

---

---

---

---

Para Martina, Dries e Ricardo

# Agradecimientos

Arlindo Machado, André Costa, Ana Teixeira, Antoni Muntadas, Bia Gayotto, Carlos Nader, Consuelo Lins, Cristina Freire, Christine Mello, Dias e Riedweg, Daniela Bousso, Daniel Trench, Diogo de Moraes, Esther Hamburguer, Eliana Filkenstein, Eduardo de Jesus, Eduardo Leme, Edla van Steen, Felipe Chaimovich, Gab Greeb, Giselle Beiguelman, galeria Vermelho, galeria Fortes Vilaça, Inês Raphaelian, Ivana Bentes, Janaina Tschäpe, Jean-Claude Bernardet, Lisette Lagnado, Marcos Gallon, Paula Trope, Paço das Artes, Rosângela Rennó, Ricardo Miranda, Sandra Tucci, Sara Ramo, Solange Farkas, Wagner Morales e todos os artistas e produtores participantes do projeto Situ/ação.

Agradecimento especial aos meus pais Catia e Domingo Alzugaray.

# Resumo

A presente pesquisa tem como objeto de investigação a apropriação de narrativas e estratégias documentais pelo artista contemporâneo, procurando traçar uma cartografia específica das ações do “artista documentarista”, a partir de três pressupostos comuns aos campos da arte e do documentário: o deslocamento, a participação e a fabulação. A meta é observar como esses impulsos se desenvolvem nas obras de alguns artistas em atividade hoje no Brasil, entre eles Maurício Dias e Walter Riedweg, Rosângela Rennó e Janaina Tschäpe. Sem querer abranger a totalidade do corpo ético e poético da obra desses artistas, a pesquisa enfoca atividades que combinam pesquisas de campo, invenção de situações e reinvenção de protocolos documentais. Ao analisar e questionar o estatuto testemunhal da imagem documental, e ao adaptar essa imagem para usos subjetivos, pessoais, conceituais etc., o artista documentarista estabelece uma nova plataforma para a prática documental, propiciando a revisão dos modos de leitura e representação da alteridade e da realidade.

Palavras-chave:

arte contemporânea, documentário, vídeo, imagem, alteridade.



# Abstract

As its object of investigation, this research looks at the appropriation of documentary narratives and strategies by the contemporary artist. It looks to trace a specific map of the actions of the “artist documentarist” starting from three conditions common to the fields of art and the documentary: displacement, participation and fabulation. The aim is to observe how these forces develop in works by artists active in Brazil today, among them Mauricio Dias and Walter Riedweg, Rosângela Rennó and Janaina Tschäpe. Far from covering the totality of the ethical and poetical body of these artists’ works, the research points to activities that combine field-work, invention of situations and the reinvention of documentary protocols. In analyzing and questioning the importance of the documentary image as evidence, and in adapting this image to uses that are subjective, personal, conceptual, etc., the documentary artist establishes a new platform for documentary practice, bringing about a revision of the ways of reading and representing otherness and reality.

Key words:

contemporary art, documentary, video, image, otherness.



Introdução	8
<b>Capítulo 1</b>	
Poéticas do transitório: o artista-viajante	16
Pré-documentários	17
<i>Funk Staden</i> : funkeiros-canibais	19
Ibira-pema: câmera-olho	24
Artistas etnógrafos	26
Arte documental	29
Neoprimitivismos	31
Dias e Riedweg: artistas-nômades	33
<i>Exílios</i> : o dispositivo do jogo	34
<i>Vídeo de viagem</i> : poéticas do transitório	36
<i>Vera Cruz</i> : páginas em branco	38
O antidocumentário <i>Congo</i>	40
O antidocumentário e o modo reflexivo	43
<b>Capítulo 2</b>	
Participação: o documentário e a obra de arte como dispositivos de encontro	46
<i>Voracidade máxima</i> : quem observa e quem é observado	47
Mecanismos de construção do discurso	47
Cinema verdade: o discurso compartilhado	50
Vozes do documentário	51
A conversa encenada: <i>ars erotica</i>	54
A função do espelho	56
O espectador-participador	58
O documentário sensorial	61
<b>Capítulo 3</b>	
Fabulação: invenção de realidades cinemáticas	63
<i>As camaleões</i>	64
O documentário como fábula	66
Videotranse	68
A voz do outro	70
Estéticas de representação da pobreza	72
O fator fabulação	74
Fantasia primitivista	77
Da performance à representação do eu	78
<i>Jogo de cena</i> : teatro social	80
O palco, a laje, a cama	81
Considerações finais	83
Referências bibliográficas	86
<b>Anexo A</b>	
Situ/ação: aspectos do documentário contemporâneo	94
<b>Anexo B</b>	
Situ/ação: vídeo de viagem	99

# Introdução

*O que faz um filme ser um documentário  
é a maneira como olhamos para ele.*

João Moreira Salles

*Atenção: a percepção requer participação.*

Antoni Muntadas

A problematização do ato de olhar é um tópico que atravessa a modernidade. Paul Cézanne (1839-1906) tinha pressa em ver, porque pressentia que tudo estava desaparecendo<sup>1</sup>. Se pensarmos a arte do século 20 como uma sucessão de transformações sobre o ato de olhar, nos aproximaremos de uma justificativa para a recente e crescente convergência das estratégias da arte e do documentário. Poucas ferramentas se ajustam tão bem aos propósitos de questionamento da visualidade da arte contemporânea quanto o documentário. Embora as estratégias de um ou de outro campo tenham naturezas diversas, veremos que tanto o artista quando o documentarista têm um olhar participativo em relação ao mundo. Quando o artista contemporâneo extrapola os limites da obra e da prática artística, e vai buscar seu substrato na realidade social, é natural que encontre no documentário — essa eficiente e prolífera ferramenta de “leitura” da realidade — uma estratégia aliada. É natural encontrar subsídios também em outras esferas culturais, políticas e antropológicas. Apropriado pelo artista visual, o documentário torna-se um dispositivo de diversificação das formas de olhar. Em vez de corresponder à função de testemunho que classicamente orientou a prática documentária, nas mãos de artistas visuais o dispositivo documental presta-se à revisão dos modos de ver e interpretar o outro<sup>2</sup>. O artista documentarista compartilha da tarefa que o historiador Jacques Le Goff e o filósofo Michel Foucault atribuíram ao historiador moderno: “o questionamento do documento” (Le Goff, 1992: 545), e suas contribuições vêm de encontro à necessidade de ampliação de sentidos para o documentário.

<sup>1</sup> No texto “A lição do Sainte-Victoire”, o escritor Peter Handke menciona passagens do episolário de Paul Cézanne em que o pintor manifesta sua inquietação por não perder o contato com a realidade. Essa idéia é citada por POLANCO, Aurora Fernández, Catálogo *La visión impura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 39.

<sup>2</sup> O termo “dispositivo” será usado aqui não como o aparato técnico para produção de cinema e vídeo, mas, de acordo com a “teoria dos dispositivos”, do teórico francês Jean Louis Baudry, como um “modelo mental” de operação. O “dispositivo documental” a que me refiro na dissertação é, portanto, um modo de abordagem da alteridade, elaborado pelo artista documentarista a cada aproximação de um novo universo social.

<sup>3</sup> SAMARAN, Charles. Apud  
LE GOFF, Jacques.  
Documento/monumento. In:  
*História e memória*.  
Campinas: Unicamp,  
1992, p. 540.

Historicamente comprometido com a definição etimológica de documento, o filme documentário passa hoje pela mesma revisão que a noção de documento foi submetida ao longo dos séculos. Derivada do latim *docere* — ensinar, ver — a palavra *documentum* teve, até o século 19, um sentido restrito às funções de ensino, lição, aviso, advertência, modelo, exemplo (Houaiss, 2001). A aplicação dos sentidos de indício, sinal, indicação, prova, amostra, só vigoraria a partir do início do século 19, dentro dos domínios policial e jurídico. A partir do reconhecimento como *prova histórica*, pela escola positivista do início do século 20, o documento afirmou-se como *testemunho escrito* (Le Goff, 1992: 539). Em breve, a definição de documento, como algo restrito ao *texto*, seria revista: “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”<sup>3</sup>. Portanto, o documento que, durante determinado tempo, foi “qualquer escrito usado para esclarecer determinada coisa”, ganhou o estatuto de “qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções etc.) que elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum fato, acontecimento, dito etc.” (Houaiss, 2001).

O documentário, como evidência visível ou legitimação de verdades, vem sendo questionado desde que o projeto moderno instalou a dúvida e a autocrítica no filme documental. A idéia, implícita ao documentário clássico, de que a imagem documental é o espelho do real vem sendo colocada em cheque desde o início dos anos 1960, quando Jean-Luc Godard disse que “todo grande filme de ficção tende ao documentário, assim como todo grande filme documentário tende à ficção”, referindo-se ao filme *Moi, un noir* (1958), do etnógrafo francês Jean Rouch.

Esse momento de fusão entre ficção e documentário foi também o de subversão das fronteiras entre arte e vida. A partir desse momento, a realidade representada no documentário passa a ser vista como um acontecimento, que não existe previamente à filmagem. De um lado, temos o fim da autonomia da obra de arte; de outro, o fim da autonomia da narrativa no cinema. Enquanto o documentário vivia “uma crise intensa, profundamente criadora e vital” (Bernardet, 2003: 12), o artista chegava ao limite de uma experiência estética baseada na visibilidade, enveredando no território do velado, do imaterial, do conceitual, do textual, do

alegórico, da narrativa, da participação sensorial e corporal na obra de arte.

A crítica anti-ilusionista, que vimos surgir no âmbito do documentário moderno, atingiu também as duas genealogias artísticas identificadas pelo crítico Hal Foster na produção dos anos 1960: a genealogia minimalista, empenhada em abolir por completo a representação; e a genealogia pop, comprometida com o realismo, porém de forma autocrítica e auto-reflexiva (Foster, 1996: 127-128). O crítico aponta que a postura anti-ilusionista se manteve em artistas envolvidos com arte conceitual, crítica institucional, arte corporal, performance, *site-specific*, arte feminista, arte de apropriação e, especialmente, na “arte quase-antropológica”, da década de 1970 (Foster, 1996). Pela relação entre os procedimentos auto-reflexivos e anti-ilusionistas que se consolidam no cinema documental e na arte dos anos 1960 e 1970, esse período será tomado na presente pesquisa como um horizonte ao qual a arte contemporânea de cunho documental é cotejada.

A documentação surge como procedimento indissociável da obra de arte justamente quando os artistas começam a interessar-se mais pelos processos de realização do trabalho do que por sua forma final. Na medida em que começam a registrar suas ações na paisagem ou intervenções no espaço social, utilizam o cinema — e a técnica nascente do vídeo — com propósitos até então inco-muns: cartografar processos, mapear cenas, documentar situações inventadas. Os registros de ações configuram uma das primeiras evidências da intensa interlocução que se desenvolveria entre o artista e o documentarista nas décadas seguintes. Diversos documentários contemporâneos realizados por artistas visuais estão impregnados desse ato de mapear a experiência estética.

A fim de começar a avaliar a extensão dessas relações, organizei a mostra *Situ/ação: aspectos do documentário contemporâneo*<sup>4</sup>. A partir de um panorama de 31 obras — entre vídeos, videoinstalações, trabalhos em áudio e intervenção — o ciclo permitiu a observação de três tipos de dispositivos documentais usados pelo artista contemporâneo: o registro de ação (documentação), o testemunho de situações reais (documento) e a narrativa documentária (documentário).

O recurso da documentação, em artes visuais, está diretamente relacionado à performance. Se muitas ações se perderam pela

<sup>4</sup> O ciclo *Situ/ação: aspectos do documentário contemporâneo*, aconteceu nos dias 23, 24 e 25 de agosto de 2006, na galeria Vermelho, em São Paulo.



ausência de registros, logo passariam a ser feitas especialmente *para* a câmera de vídeo. Esse é o caso da performance realizada por Janaina Tschäpe acompanhada por quatro colaboradoras em *As camaleões* (2002), que utiliza a câmera como cúmplice da experiência artística. O trabalho será analisado no terceiro capítulo desta dissertação, em seu aspecto híbrido entre a documentação de performance, a fabulação e o documentário compartilhado.

Para se produzir um testemunho (ou um documento) da realidade, a câmera é deslocada para uma situação de invisibilidade e distanciamento. No segundo grupo de trabalhos, o comportamento da câmera de vídeo é similar ao da câmera do cinema direto norte-americano, um cinema de observação que coloca o realizador na posição de “mosca na parede”. A câmera-testemunha assemelha-se, ainda, ao método Lumière de filmar, nos primórdios do cinema: “Escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (Da-Rin, 2004: 8). Os testemunhos de situações reais são trabalhos que se limitam à função de registro da câmera de vídeo, sem uma preocupação com a articulação de uma linguagem videográfica ou documental.

O eixo das narrativas documentárias procurou por trabalhos que demonstram uma preocupação em organizar e inventariar documentos, desenvolver o caráter textual do vídeo e produzir escrituras a partir de recursos documentais. São trabalhos estruturados como documentários, mas interessados em reinventar seus procedimentos. Nesse campo, há diversos realizadores — artistas, videoartistas e cineastas — trabalhando no Brasil de forma pontual ou contínua, desenvolvendo pesquisas bastante relevantes. Entre eles, Cao Guimarães, Carlos Nader, Veronica Cordeiro, Consuelo Lins, Paula Trope, Lucas Bambozzi, Giselle Beiguelman, Wagner Morales, Rosângela Rennó e Mauricio Dias e Walter Riedweg. Todos apresentam poéticas de fundamental contribuição para um pensamento sobre a arte documental e as novas possibilidades do documentário contemporâneo.

A partir experiência de *Situ/ação*, surgiu a necessidade de aprofundar a reflexão sobre as relações entre mapear e documentar. Afinal, fora o fato do mapa ser uma das formas mais antigas de documento, o que é a postura investigativa do documentário senão o intuito de mapear um tema ou situação? A partir das

diversas formas de mapeamentos urbanos e territoriais surgidas na mostra *Situ/ação* (presentes, por exemplo, em *Jornadas de um motoboy e de um office-boy*, 2003-2006, de Diogo Moraes; *Recortes da paisagem de São Paulo*, 2004, de Laura Belém; *Troca-troca*, 2004, de Jarbas Lopes; *Roamless — Composição não determinada — uma peregrinação a lugar nenhum*, 2006, de Veronica Cordeiro; e em *Leituras*, 2006, de Consuelo Lins), organizei um novo ciclo de trabalhos.

<sup>5</sup> A mostra *Situ/ação: vídeo de viagem* foi realizada de 4 de junho a 15 de julho de 2007, no Paço das Artes, São Paulo.

A mostra *Situ/ação: vídeo de viagem* trouxe para o primeiro plano a condição nômade do artista contemporâneo<sup>5</sup>. Tanto no que diz respeito à sua experiência interdisciplinar quanto à sua disposição à circulação geográfica, confrontando e interpretando as fronteiras geopolíticas. Desta vez, os trabalhos selecionados para a mostra — instalação, vídeo, videoinstalação, pintura, objeto, texto, diário de viagem e palestra ilustrada — não eram “documentários”. O único trabalho assumidamente realizado como tal, era *On translation: fear/miedo* (2005), de Antoni Muntadas. Ao incluir trabalhos não-documentais em uma pesquisa sobre a interlocução entre arte e documentário, a mostra trabalhou com um conceito expandido. A opção foi identificar na produção contemporânea um campo de estratégias comuns entre a arte contemporânea e um “antepassado” do documentário: o filme de viagem. Entre essas estratégias, incluem-se, a saber: a produção de mapeamentos e narrativas sobre experiências de deslocamento; as descrições de paisagens; a releitura e a reescritura de registros científicos; os diálogos com a alteridade étnica e cultural.

Entendido aqui como um prólogo do cinema documentário, o gênero do filme de viagem remonta a meados do século 19, quando deslocamentos a terras distantes eram restritos a exploradores e fotógrafos-viajantes, que relatavam seus contatos com culturas desconhecidas em palestras ilustradas com projeções de lanterna mágica. Com esse horizonte à vista, a mostra buscou traçar um mapa do estatuto contemporâneo dos diários de bordo e da produção de sentidos sobre a alteridade. Em uma espécie de revisão da história e do discurso colonialista, *Brèd e[k/t] chocolat* (2006), de Rosângela Rennó, apresenta a encenação de um duelo entre colonizador e colonizado, num jogo de renegociação de fronteiras entre identidade e alteridade. O trabalho será analisado no primeiro capítulo.

Durante as pesquisas para as duas fases do projeto *Situ/ação*, entendi que a aproximação entre arte e documentário é um interesse comum entre artistas, documentaristas, videoartistas, cineastas, teóricos, críticos e curadores. Em anos recentes, várias exposições realizadas em todo o mundo enfocaram aspectos diversos dessa fértil interlocução e tiveram papel determinante. Entre elas, a *Documenta 10* (Kassel, 1997), a *Documenta 11* (Kassel, 2002), a 27<sup>a</sup> *Bienal de São Paulo: Como viver junto* (São Paulo, Fundação Bienal, 2006), e as exposições *Réalité revisitée* (Albi, Centre Département d'Art Contemporain, 2001), *a respeito de Situações Reais* (São Paulo, Paço das Artes, 2003), *Croiser des mondes* (Paris, Jeu de Paume, 2006), *Representaciones árabes contemporâneas* (Barcelona, Fundación Tàpies, 2006), *Reprocessing reality: new perspectives on art and documentary* (Nova York, PS1, 2006) e *Arte e antropologia* (São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2007).

Essas mostras incluem artistas que assimilam em seu trabalho imagens ou estratégias documentais, assim como cineastas que estruturam seus filmes em formatos instalativos. Tanto uns quanto outros podem ser pensados como artistas documentaristas. Caso, por exemplo, de Bredgtje van der Haak, que participou da 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, ou das cineastas Eija-Liisa Ahtila e Chantal Akerman, que participaram da *Documenta 11*. Optei, no entanto, por produzir na dissertação um recorte específico sobre artistas documentaristas em atividade hoje no Brasil, a partir da proximidade e da interlocução que estabeleci com suas obras nos dois ciclos montados do projeto *Situ/ação*. São eles: Janaina Tschäpe, Rosângela Rennó e a dupla Mauricio Dias e Walter Riedwed, em sua constante “invenção de protocolos documentais” (David, 2003).

Ao investigar os usos que esses artistas fazem de dispositivos documentais, me deparei no caminho com outros artistas que se utilizam do instrumental das ciências humanas, lançando mão da observação de campo, de entrevistas e do levantamento de arquivos e documentos. Com atuações bastante similares, o artista documentarista e o “artista etnógrafo” — investigado por Hal Foster em “The artist as ethnographer” (1996) serão constantemente co-tejados ao longo do texto<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> O título “O artista como documentarista” é uma referência ao texto “The artist as ethnographer”, de Hal Foster. In: *The return of the real*. Londres: The MIT Press, 1996.

Assim como o artista etnógrafo, atuante desde os anos 1970 até a década de 1990, o artista documentarista também tem as instituições (museu, academia, mercado, mídia) como objetos de contestação. Também reage à capitalização da cultura e à privatização da sociedade após o colapso da União Soviética, dos regimes socialistas europeus e da consolidação do neo-liberalismo econômico. Com atuação marcante, a partir dos anos 1990, o artista documentarista traça suas ações e estratégias dentro de um mundo muito diferente daquele desenhado pelas militâncias e utopias dos anos 1960.

Os cruzamentos entre o artista e o etnógrafo são investigados no primeiro capítulo: “Poéticas do transitório: o artista-viajante”. Aqui, são analisados alguns trabalhos que refletem sobre a condição do estrangeiro e sobre a produção de imagens e sentidos sobre o outro. Ao apropriar-se de um dos mais antigos documentos etnográficos produzidos sobre o Brasil colonial, Dias e Riedweg realizam, em *Funk Staden* (2007), o projeto de Le Goff e de Foucault de “questionamento do documento”. Dinâmicas similares de revisão dos sistemas de produção da história aparecem em trabalhos de Paula Trope, Rosângela Rennó e no antidocumentário *Congo*, de Arthur Omar.

O segundo capítulo, “Participação: o documentário e a obra de arte como dispositivos de encontro”, coloca em pauta a invenção de estratégias para restabelecer fluxos e trocas com a alteridade. A partir de um cotejamento da obra *Voracidade máxima* (2004), de Dias e Riedweg, com o método de observação participativa, da antropologia, com o documentário compartilhado, de Jean Rouch, e com a arte relacional de Hélio Oiticica e Lygia Clark, procura-se visualizar as novas dimensões de diálogo e interação, propostas em resistência às barreiras econômicas e emocionais do mundo globalizado contemporâneo.

No terceiro e último capítulo, “Fabulação: invenção de realidades cinemáticas”, é produzida a leitura de trabalhos que radicalizam na colocação da subjetividade para a fabricação da obra documental. Em obras como *As camaleoas*, de Janaina Tschäpe, *Tutti veneziani* (1999), de Dias e Riedweg, e *Jogo de cena* (2007), do documentarista Eduardo Coutinho, articulam-se os recursos de performance, fabulação e encenação, a serviço da representação da vida cotidiana.

Em anexo, foram incluídos os dois textos produzidos para as mostras do projeto *Situ/ação*. Esses textos me parecem relevantes por demonstrar que a pesquisa passou pela observação de trabalhos com diversos graus de engajamento com o dispositivo documental ou com a narrativa de histórias e situações reais. A cada um desses trabalhos, o artista que atua como documentarista — de maneira mais declarada ou menos incisiva — investe contra as funções originárias de testemunhar e ensinar. “O ponto de vista foi substituído pelo ponto de existência”, afirma Derrick de Kerckhove, teórico das novas tecnologias, a respeito da atualidade da produção audiovisual<sup>7</sup>. A previsão de Cézanne confirma-se no diagnóstico de Kerckhove: a reinvenção de dispositivos documentais imprimem ao documentário uma dimensão sensorial e atuam de forma a estimular o olhar ou, mais que isso, de forma a complicar o ato de ver.

<sup>7</sup> KERCKHOVE, Derrick de.  
Apud: BENTES, Ivana.  
“O devir estético do  
capitalismo cognitivo”.  
[www.compos.org.br/data/  
biblioteca\\_228.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_228.pdf)

Capítulo 1

# Poéticas do transitório: o artista-viajante

*O que vemos só vale — só vive — em  
nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável,  
porém, é a cisão que separa dentro de  
nós o que vemos daquilo que nos olha.*

Georges Didi-Huberman

Uma poética do deslocamento rege toda a genealogia do documentário. Desde suas formas mais arcaicas até as recentes experiências fronteiriças às artes visuais, manifesta-se um mesmo impulso em direção ao outro, uma mesma predisposição ao confronto e à representação de mundos desconhecidos ou recém-descobertos. As descrições de trajetos já se faziam presentes em textos, pinturas e documentos produzidos por viajantes europeus que, entre os séculos 16 e 19, se lançaram ao mundo em missões artísticas e científicas. Questões intrínsecas às travessias perpassam também todo o documentário de viés antropológico: na França, o etnógrafo Jean Rouch e seu interesse nos movimentos migratórios internos da África; no Brasil, toda uma geração de documentaristas que tratam problemas relacionados aos fluxos migratórios campo-cidade. A problematização dos processos de hibridação cultural, decorrentes de situações transitórias, chega à atualidade nas pesquisas de diversos artistas visuais, como Paula Trope, Rosângela Rennó, e Mauricio Dias e Walter Riedweg, que atuam como documentaristas de memórias e histórias pessoais de migrantes, exilados ou de estrangeiros em sua própria terra. Em suas pesquisas, esses artistas documentaristas se apropriam das ferramentas das ciências humanas e sociais: a entrevista, a observação de campo, a documentação em vídeos e fotografias. Mas, sugerem, a cada trabalho, novos usos dessas ferramentas, articulando novos dispositivos poéticos de forma a estimular formas sensíveis de encontro e de percepção da realidade.

## Pré-documentários

Na pré-história do documentário, a figura do explorador que se desloca pelo mundo para prospectar fontes de riqueza e depois voltar com registros da aventura, antecede o discurso cientificamente embasado do etnógrafo. Por muito tempo, a antropologia não contou com métodos discerníveis para a descrição dos aspectos sociais e culturais das populações que eram alvo de seu interesse, dependendo de “informantes” — missionários, exploradores leigos — para sua teorização. A figura do etnógrafo, como um “observador-participante” que vai a campo, passa períodos prolongados com seu objeto de estudo e cria um discurso a partir da própria percepção de um determinado contexto, só surgiria nas primeiras décadas do século 20.

No fechar do século 19 nada garantia, *a priori*, o *status* do etnógrafo como o melhor intérprete da vida nativa — em oposição ao viajante e especialmente ao missionário e ao administrador, muitos dos quais estiveram em campo por muito mais tempo e tiveram melhores contatos de pesquisas e habilidades lingüísticas. (...) O que surgiu durante a primeira metade do século 20, com o sucesso do trabalho de campo profissional, foi uma nova fusão de teoria geral e pesquisa empírica, de análise cultural e descrição etnográfica. O teórico de campo substituiu uma antiga divisão entre o trabalhador de campo [*man on the spot*] e o sociólogo ou antropólogo na metrópole. (Clifford, 1988: 26)

Em estudo sobre a conexão entre as pesquisas antropológicas, literárias e artísticas do século 20, o teórico James Clifford aponta que, na França, no período entre-guerras, etnografia e surrealismo se desenvolveram em proximidade, compartilhando de um mesmo fascínio com o familiar e o estranho; o exótico e o banal. O autor define a etnografia que se profissionaliza em princípios do século como, mais que um método de pesquisa empírica, “uma predisposição cultural mais ampla, que vai da antropologia moderna até a arte e a escrita.” (Clifford, 1988: 118-121)

O rótulo etnográfico remete a uma atitude característica de observação participativa sobre os artefatos de uma realidade cultural não-familiar. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais incluía-se uma certa Paris.



Sua atitude, comparada ao trabalhador de campo, que batalha por tornar o não-familiar compreensível, tende a trabalhar no sentido inverso, tornando estranho o que era familiar. (Clifford, 1988: 121)

Essas projeções entre os discursos da arte e da antropologia são retomadas por Hal Foster em meados dos anos 1990, quando identifica uma “virada etnográfica” na prática e na teoria contemporânea. Para Foster, o “artista enquanto etnógrafo”, identificável já nos anos 1970, é a contrapartida do “antropólogo enquanto um artista da colagem, semiologista, vanguardista” dos anos 1920 (Foster, 1996: 180).

Da mesma forma que a *elaboração* da psicanálise e da antropologia foram fundamentais para os discursos modernos (incluindo-se a arte modernista), também a *crítica* destas ciências humanas é crucial para os discursos pós-modernos (incluindo-se a arte pós-modernista). (Foster, 1996: 179)

Mas, antes que a etnografia se tornasse uma prática corrente, no início do século 20, eram as palestras de viajantes que saciavam a curiosidade das platéias do “mundo civilizado”, ávidas por notícias de terras desconhecidas e por visões do exótico. Território fronteiro entre o “cinema de atrações” e o filme etnográfico, o filme de viagem era projetado com a narração do explorador e tinha como tônica dominante a descrição de aspectos marcantes das expedições colonialistas<sup>8</sup>. Como apontam Shohat e Stam, os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do projeto imperialista. “Época na qual a Europa controlava vastas extensões territoriais estrangeiras e uma grande quantidade de povos dominados” (Shohat & Stam, 2006: 141). Conseqüentemente, coube à câmera documentar as expansões desse império, a serviço de um nascente mercado de entretenimento.

<sup>8</sup> A narrativa em primeira pessoa é uma das prerrogativas da literatura de viagem. No caso dos filmes de viagem, a história também é contada sempre desde o ponto de vista do explorador, embora isso não se formalize necessariamente no uso da câmera subjetiva.

Ao invés de se confinar ao espaço local europeu, a câmera iniciou a ‘exploração’ de novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos. Ela visitou ‘maravilhas’ naturais e humanas (o Nilo, o Taj Mahal) e descobriu civilizações que estavam enterradas (as escavações da Núbia), imbuindo cada paisagem com o frescor do olhar perplexo de uma nova tecnologia. Contudo, raras foram as vezes em que os pioneiros da imagem gravada questionaram

a esfera das relações de poder que lhes permitiram representar outras terras e culturas. (Shohat & Stam, 2006: 149)

Centenas de filmes de viagem foram realizados por fotógrafos-viajantes, ao longo dos anos 1910 e 1920. Mas o destaque, na história, ficou para aqueles que inovaram, assimilando técnicas da ficção cinematográfica e adotando narrativas dramáticas para representar sua experiência no exílio. Entre eles, estava o explorador norte-americano Robert Flaherty, um desses etnógrafos de ocasião, sem formação científica, a quem é atribuído o primeiro documentário da história, *Nanook of the north* (1922)<sup>9</sup>. Ou, antes dele, o fotógrafo Edward Curtis, de *In the land of the headhunters* (1914), que se notabilizou por produzir figurinos, cenários e maquiagem — em uma estilização romântica de hábitos selvagens — para a reconstituição de heranças ancestrais de uma América nativa em extinção.

Por mais que tenham mudado o enfoque do discurso do filme de viagem, adotando a linguagem dramática para representar situações reais, ainda não há em Flaherty, muito menos em Curtis, o traço que se tornará definitivo ao cinema moderno e ao documentário da segunda metade do século 20, e que será central nas poéticas do artista documentarista: o questionamento das esferas de poder envolvidas no encontro do artista com a alteridade.

### ***Funk Staden*: funkeiros-canibais**

Talvez a grande contribuição de *Funk Staden*, de Mauricio Dias e Walter Riedweg, ao campo do documentário seja sua reflexão crítica sobre a produção de documentos etnográficos durante o Brasil colonial. Embora não seja reconhecido pelos realizadores como um documentário, encontramos nessa obra pelo menos três fortes eixos de vinculação com o gênero. O primeiro, no fato do trabalho se constituir a partir do encontro dos artistas com outros indivíduos — ou grupos sociais —, o que configura uma premissa básica do documentário. Toda a poética de Dias e Riedweg é estruturada a partir da escolha de pessoas e situações reais como objetos de pesquisa. Seu foco é tanto o outro cultural (ou étnico, definido em termos de sua identidade cultural) como

<sup>9</sup> Embora *Nanook of the north* seja considerado o primeiro “protótipo” do gênero, o termo “documentário” surge pela primeira vez no contexto do cinema em uma crítica escrita por John Grierson sobre um filme de viagem, realizado pelo próprio Flaherty, *Moana* (1926). No texto, o termo é utilizado em reconhecimento ao aspecto etnográfico do filme: “É claro que *Moana*, sendo uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário. Mas, considero isto secundário diante de seu valor como suave brisa de uma ilha ensolarada, banhada por um esplêndido mar tão morno quanto seu ar balsâmico”. A crítica foi publicada originalmente em fevereiro de 1926 em um jornal de Nova York e tem uma parte reproduzida em DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p. 20.

o outro social (definido em termos de relação econômica). O segundo vínculo com a prática documentária está no fato de o trabalho ter como principal estratégia a dramatização, um recurso do documentário desde os filmes de Robert Flaherty, na década de 1920. E, finalmente, pelo fato do trabalho se referir ao livro que o navegador Hans Staden escreveu sobre sua experiência do Brasil, um relato que está na origem de toda narrativa etnográfica sobre os trópicos e, conseqüentemente, também dos filmes de viagem e dos documentários.

Em *Funk Staden* são trabalhadas duas “tribos” temporalmente distantes, mas que se espelham em sua condição “subcultural”: índios canibais tupinambás do século 16, habitantes do litoral do atual estado de São Paulo, e os atuais moradores dos morros cariocas, que têm o *funk* como expressão cultural. O primeiro grupo, dizimado durante a dominação colonial; o segundo, objeto de descaso, preconceito e discriminação — o que configura uma forma neocolonial de opressão.

O trabalho considera como ponto de partida o texto *Wahrhaftige Historia*, do aventureiro alemão Hans Staden, escrito a partir de sua convivência com uma tribo tupinambá. Embora sua experiência tenha ocorrido a contragosto — já que o contato com indígenas foi resultado de sua captura e de seu aprisionamento no ano de 1552 —, ela pode ser considerada como um dos primeiros casos de “observação participativa” da história, muito tempo antes dessa prática se tornar uma premissa da antropologia<sup>10</sup>. Em seu relato, o aventureiro descreve as cerimônias de antropofagia que presenciou e nos conta como se livrou de ser assado e comido por seus algozes. “Três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência. Não se comia um covarde”. (Ribeiro, 1995: 34)

Sobrevivente, Staden voltou para a Alemanha e publicou, em 1557, o relato que seria considerado o texto-fundador da literatura de viagens ao Brasil e que lhe garantiria por séculos uma condição de “autoridade etnográfica” (Clifford: 1988). Até 1941, o livro havia alcançado mais de 50 edições em alemão, flamengo, holandês, latim, francês, inglês e português. Depois disso, no cinema brasileiro, chegou às telas duas vezes, em *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, e *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira.

<sup>10</sup> A observação participativa é a estratégia da antropologia que leva o etnógrafo a pesquisar em campo. “A observação participativa obriga seus praticantes a experienciar, em um nível corporal e também intelectual, as vicissitudes da tradução”. CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 24.

Essas ilustrações do canibalismo se tornam um arquétipo visual, que irá dominar durante 300 anos o imaginário europeu sobre o trópico, vai impregnar toda leitura etnográfica sobre os trópicos e, naturalmente, determinar a história política tropical dentro do contexto universal. (Maurício Dias, entrevista: 2007)

Amparadas na mesma crença que, séculos depois, concederiam à câmera e à película fotográfica o poder de registrar objetivamente as emanções do real, essas imagens se tornaram evidências indiscutíveis da realidade local. E é esse estatuto de verdade que *Funk Staden* vem questionar.

Na maioria dos dispositivos de Dias e Riedweg, o contexto é um elemento essencial. É dele que os artistas extraem estratégias para entrar em relação com os participantes de seus trabalhos, construindo o que também podemos chamar de máquinas relacionais. Ao mesmo tempo, o contexto, para a dupla, vem sempre associado a um elemento interterritorial que impede o fechamento de uma situação sobre ela mesma, favorecendo cruzamentos, passagens, trocas, contaminações entre diferentes territórios. (Lins, 2007)

O “elemento interterritorial” aqui sugerido é a cultura *funk* do Rio de Janeiro de 2007, com a qual o relato de Staden será cruzado. Como uma espécie de etnografia comparativa, produzida a partir da reencenação de gestos tribais, *Funk Staden* nos leva à compreensão de que as dinâmicas do baile *funk* contemporâneo são bastante similares às da festa antropofágica.

O baile *funk* do morro é subversivo ao Estado, à cultura, ao comércio, assim como o canibalismo era considerado subversivo em 1557 e hoje é considerado crime. Então, a decisão por aproximar essas duas coisas dá a forma e o conteúdo do trabalho. O trabalho não é sobre *funk* ou Hans Staden, mas sobre essa aproximação. (Maurício Dias, entrevista: 2007)

*Funk Staden* é estruturado a partir de nove xilogravuras publicadas no capítulo 28 da edição original do livro de Staden, que descrevem os hábitos tupinambás: “Quais são os costumes festivos que têm para matar e comer seus inimigos. O que usam para dar-lhes o golpe fatal e como lidam com eles”<sup>11</sup>. Ao contrário do texto, escrito

<sup>11</sup> STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999, p. 165.

na primeira pessoa e expressando o ponto de vista do viajante, as ilustrações são apresentadas na terceira pessoa e representam um outro olhar, já que a figura de Staden pode ser identificada entre os personagens de seu relato. O trabalho de Dias e Riedweg reconstitui esses olhares, posicionando-se criticamente em relação a eles, a fim de produzir uma versão atualizada da história.

A videoinstalação, realizada especialmente para a Documenta 12, de 2007, é formada por três telas. Nas imagens da tela central, testemunhamos as reencenações das nove gravuras, captadas por uma câmera fixa, posicionada frontalmente à cena. A câmera reproduz o olhar estrangeiro, de quem não participou do acontecimento e que, numa primeira análise, poderíamos pensar que não é do narrador (Staden), já que, como prisioneiro, ele estava no centro das atenções. Efetivamente, esse não é um olhar pessoal. Mais do que a visão do viajante, essas imagens expressam o quadro de percepção que o europeu tinha do Novo Mundo, totalmente impregnado de um imaginário colonizador quinhentista.

Embora a Europa cristã às vésperas da conquista do Novo Mundo temesse os diversos ‘agentes de Satã’ — mulheres, bruxas, heréticos e infiéis — os judeus eram os bodes expiatórios favoritos do sistema ideológico europeu. O anti-semitismo, junto à batalha contra os ‘infiéis’, criou um aparato conceitual que, depois de ser usado contra o ‘outro’ interno, foi projetado para fora, contra os outros externos, ou seja, os povos nativos da África e das Américas. (...) A demonologia européia-cristã deu o tom do racismo colonial. Na verdade, um aparato ideológico antigo foi ‘reciclado’ nas Américas. (Shohat & Stam, 2006: 97)

Ao focar detalhes dos corpos dançando e passear entre os funkeiros-canibais, as duas câmeras laterais apresentam-se muito mais “participantes”, propensas a se envolver com o tema e a questionar a “autoridade etnográfica” da câmera principal. Como os próprios artistas definem, são câmeras que documentam a partir do ponto de vista da dança.

Câmera principal e câmeras secundárias apresentam dois tipos de enquadramentos, implicados com posturas ideológicas diversas em relação à imagem. Na tela central da instalação, temos o olhar próprio da pintura e da gravura renascentista, matrizes de um sistema de representação do espaço, a *perspectiva*

*artificialis*, que vigora há cinco séculos, favorecendo uma ilusão especular do mundo. Da perspectiva — e suas leis de um espaço racional, formuladas pela geometria euclidiana — decorreria toda uma genealogia de aparelhos óticos dedicados a captar o espaço real de modo “racional” e “objetivo”: da câmera obscura à câmera de cinema.

Para que a perspectiva central e unilocular do renascimento pudesse aparecer como a representação ‘natural’ do mundo, vários aspectos da percepção tiveram de ser censurados. O primeiro pressuposto dessa modalidade de representação é a existência de um olho único, imóvel e abstrato, sem o qual as projeções retilíneas convergentes seriam absurdas. Isso quer dizer que a visão da perspectiva renascentista é a visão do cíclope, muito mais que a visão do homem. Nós vemos o mundo com dois olhos e com dois olhos em movimento, razão porque nosso campo visual toma a forma de uma esferóide e não de um plano. (Machado, 1984: 66-67)

O enquadramento renascentista da câmera principal produz, portanto, a visão de um mundo fictício, construído a partir do olhar centralizador de um aparato científico específico. Já as duas câmeras secundárias distanciam-se do modelo perspectivo, enfocando o mundo como se enxergassem “com dois olhos em movimento”, favorecendo outras dimensões e qualidades de percepção visual. A câmera central reproduz a onisciência de um pensamento que imprime às imagens a sua ordem de mundo. Um padrão que se origina no Renascimento, mas que se repete marcadamente no documentário clássico, estruturado sobre uma imagem que reproduz o real.

As câmeras “participativas” de *Funk Staden* questionam o estatuto de documento dado às imagens construídas como evidências de verdades absolutas e instauram a postura interativa e transfiguradora que o vídeo, como mídia, assumirá em relação ao mundo visível.

Ao contrário do cinema, o vídeo é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia (heterogeneidade estrutural do espaço), da velocidade, da dissolução do Sujeito, da abstração (não-figurativismo). (Machado, 2004: 14)

*Funk Staden* (2007),  
de Dias e Riedweg:  
a laje na favela é o  
palco das encenações



Em *Funk Staden*,  
o objeto mágico  
tupinambá é  
transformado em  
dispositivo de  
filmagem (ao fundo)



A videoinstalação  
*Funk Staden*, na  
Documenta 12



## Ibira-pema: câmera-olho

A abertura do vídeo *Funk Staden* apresenta ao espectador o objeto que protagoniza o ritual canibal: o ibira-pema, bastão de madeira enfeitado que os tupinambás usavam para matar os inimigos antes de comê-los. Na imagem da tela central da instalação, um ibira-pema, especialmente produzido para o ritual no morro, está posicionado no centro do local que servirá de cenário para as encenações: a laje de uma casa. Nas telas laterais, mapas do litoral brasileiro no século 16 localizam temporalmente a narrativa que irá se desdobrar em nove tempos.

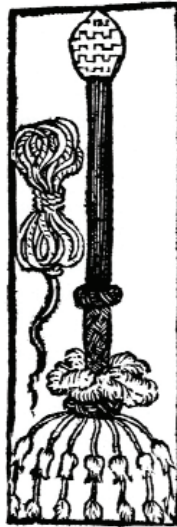
Num primeiro tempo, encena-se o momento em que o prisioneiro é trazido para a aldeia e as mulheres dançam à sua volta. A ação se dá com mulheres vestindo *shorts* e usando salto alto — algumas com bonecas de plástico amarradas ao corpo — e homens calçando tênis e vestindo bermudão, dançando ao som do funk carioca. Nessa primeira fase do ritual, “o ibira-pema é pendurado em uma haste acima do chão de uma cabana vazia, em volta da qual os selvagens dançam e cantam durante a noite” (Staden, 1999: 168). O entorpecimento desses momentos preliminares da festa, em que os índios dançam, bebem e se divertem, é representado no vídeo por uma animação gráfica, que produz um movimento giratório na imagem do ibira-pema do século 16.

As fases do ritual representam os estágios de absorção e processamento da alma do guerreiro-inimigo: depois que o prisioneiro sofre o golpe fatal do ibira-pema, é arrastado para o fogo pelas mulheres. Quando homens e mulheres dançam ao redor do corpo em chamas, as telas laterais mostram um churrasco de lingüiça sendo preparado na brasa. O churrasco na favela é a representação das vísceras cozidas que fazem o mingau das crianças tupinambá. Essas justaposições indicam a similaridade de leituras que os dialetos corporais, os códigos eróticos, a diversão e a violência, tanto de índios quanto de funkeiros, receberam em seus respectivos tempos históricos.

A brasilidade é uma construção em cima desses mitos. O imaginário visual do *funk*, dos corpos, é alucinante. Você pega o jornal mais podre do Rio, *O Povo*, e pega as fotos que saem lá todos os dias, resultado do encontro do policial com esse mundo dos favelados. O que temos é algo próximo das



Produzidas para a edição original do livro de Hans Staden, gravuras do século 16 foram reencenadas em *Funk Staden*



ilustrações do livro Hans Staden: braços cortados, corpos mutilados para serem devorados publicamente em cada esquina nas bancas de jornal. O povo compra carne humana e a devora visualmente. E como está sendo contada a história dessa aproximação? O próprio *funk* fala sobre isso; é uma tradução em forma de música e arte. O texto de Hans Staden é um relato e às vezes a distância temporal entre as duas coisas é quase implodida. (Walter Riedweg, entrevista: 2007)

<sup>12</sup> DIAS, Mauricio e RIEDWEG, Walter. *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani (MACBA), 2003. p. 140.

<sup>13</sup> DIAS, Mauricio e RIEDWEG, Walter. *Release para a imprensa*, 2007.

<sup>14</sup> Segundo teorias da antropologia citadas por Hermano Vianna em *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 53.

Assim como trabalhos anteriores da dupla questionam o sentido da visão como “campo absoluto para a percepção... e para o estabelecimento de valores éticos e estéticos”<sup>12</sup>, *Funk Staden* faz um duplo questionamento sobre o imaginário visual: do funk carioca produzido pela mídia e do índio visto pelo europeu. Para isso, os autores assumem uma “investigação exclusivamente imagética” do baile<sup>13</sup>, inventando um dispositivo de captação de imagens.

Símbolo máximo de poder no ritual antropofágico tupinambá, o ibira-pema também é o protagonista de *Funk Staden*. A questão central do trabalho é como esse objeto mágico é transformado num dispositivo de filmagem, funcionando como instrumento de consumo, devoração visual e espetacularização do outro.

O ibira-pema construído pelos artistas é um dispositivo ótico, composto por três câmeras de vídeo, instaladas sobre uma base redonda. Enfeitado com piaçavas e penas, o objeto é empunhado pelos atores durante a dança, e também é posicionado dentro de um baile *funk* real, como um totem de triplo olhar, que assume um ponto de vista giratório da festa. Se no ritual ou no baile, o indivíduo se dissolve e passa a ser dominado pelo coletivo<sup>14</sup>, as câmeras múltiplas e giratórias de *Funk Staden* parecem querer incitar a relativização das identidades dos participantes dessa experiência coletiva e sugerir que o trabalho está, afinal, a serviço da polifonia de olhares sobre a história.

O ibira-pema tecnológico reparte um mesmo olhar em três. Representa o olhar de quem vê o índio (o europeu, em busca do exótico), o olhar de quem vê o *funk* (a mídia, que faz da violência um espetáculo) e o olhar de quem é olhado (índios e funkeiros). Ao transformar as câmeras de vídeo (e seus pontos de vista) em sujeitos da história, o totem ótico de Dias e Riedweg afirma que o que está em jogo no trabalho não é o real em si, mas a construção do olhar sobre ele.

Dias e Riedweg operam aqui uma etnografia do olhar. Especialmente importante em sua crítica, é o fato dessa etnografia ser exibida em um local centralizador de um poder cultural — a Documenta de Kassel —, e debruçar-se sobre um “filho” dessa terra: Hans Staden, que nasceu e morreu nos subúrbios de Kassel.

### Artistas etnógrafos

Mauricio Dias e Walter Riedweg não são estrangeiros ao paradigma do “artista etnógrafo”, que Hal Foster concebeu para dar conta do comprometimento político e social do artista atuante nas três últimas décadas do século 20 (Foster, 1996). Detectamos esse impulso etnográfico, de um lado, nas poéticas de artistas que têm entre suas estratégias centrais a coleta, a coleção, a compilação e a descrição de dados sobre determinado assunto. De outro, entre aqueles que se interessam pelas idiossincrasias do contato com o outro social ou cultural. Podemos identificar em Hélio Oiticica um “artista etnógrafo”, quando faz na Mangueira uma espécie de trabalho de campo, vivendo ali por um período, assimilando as características fragmentárias, labirínticas e festivas da favela e criando, a partir dessa experiência, uma estética do movimento. A partir de uma vivência, Oiticica gera convites para outras vivências. Dias e Riedweg também podem ser identificados entre esses artistas que aspiram a trabalhos de campo e atividades onde teoria e prática possam ser conciliadas.

Como na pesquisa científica, a investigação dos artistas sobre um tema se faz a partir de leituras de textos especializados e, muitas vezes, do estudo de estatísticas. Mas, diferentemente da postura etnográfica do “observador-participante”, ou até mesmo da experiência de Oiticica na Mangueira, Dias e Riedweg nem sempre consideram a imersão por longos períodos de tempo nas comunidades e grupos sociais abordados. Seu trabalho prevê outra estratégia: intensificar a qualidade do contato com esses indivíduos, em situações que intitulam “oficinas sensoriais”, “encontros encenados” e “situações orquestradas”, a fim de chegar a um adensamento das experiências vividas coletivamente.

Partindo do pressuposto de que a oralidade não dá conta da completude da experiência com o outro, os artistas inventam essas situações — chamadas “dispositivos relacionais” por

Consuelo Lins —, mirando novos patamares de conversa. A comunicação verbal ganha reforço de técnicas do teatro, da performance, de ateliês de arte, da música e de terapias corporais a fim de auxiliar o despertar de uma memória associativa. A entrevista é assim substituída por trabalhos com áudio, tato, olfato etc., direcionados a “quebrar a coreografia cotidiana” (Riedweg, entrevista: 2007), recuperar a amplitude do fato narrado e “reinsere a complexidade da vida, das relações e da condição humana (...), para que não haja o tal espelho que rebata, mas que refrate ângulos de visão, diversas óticas.” (Dias, entrevista: 2005)

Em *Funk Staden*, optou-se por um “encontro encenado”, com o intuito de desvendar mecanismos de poder implícitos à construção da imagem do outro. Em outros trabalhos, como *Dentro e fora do tubo* (1998), realizado com refugiados políticos à espera de um visto europeu, eles investem em oficinas de sensibilização sensorial que estimulam a memória sensível a respeito da experiência individual da viagem.

Os exercícios estimulavam as conversas sobre as lembranças de viagem de cada um. Eles mesmos traçavam o caminho dos temas: o lar... a família... o momento em que a vida pública ou a guerra interferiu na vida privada... o que aconteceu a partir de então... a decisão de partir... o vôo... a despedida... a última coisa que pensaram antes de partir... como estava o céu no dia... a viagem... a duração da viagem e sua sensação interna... o medo e a esperança do futuro... a chegada a um novo lugar... a primeira coisa vista na chegada... o primeiro suíço que viram ao chegar... o cheiro daquele momento... a chegada no Centro de Refugiados... a espera... a esperança e o medo do futuro... (Dias & Riedweg, 2003: 61-62)

Gravados em áudio digital, os depoimentos ganharam um tipo de processamento que diverge sensivelmente dos métodos classificatórios da etnografia. Na edição final, vozes em vários idiomas traduzem-se umas às outras, num esforço conjunto de fazerem-se entender, até que uma voz em alemão se destaca do coro, a fim de comunicar ao público suíço as histórias desses viajantes retidos na fronteira. A gravação foi copiada em doze Cds, colocados dentro de tubos metálicos e instalados em diversos espaços públicos de Zurique.

Esses elementos imaginativos representam o núcleo do trabalho. Através deles é possível falar sobre um hibridismo que é ao mesmo tempo pesquisa científica e transformação artística, ambos documento e artifício, ética e estética, atingindo uma área experimental onde objetividade e subjetividade se encontram. (Brett, 2005: 46)

Embora modificada por dispositivos relacionais e ferramentas da pesquisa artística, a pesquisa de campo de Dias e Riedweg é motivada pelo mesmo impulso de contextualização das diversas “poéticas do processo” (Freire, 1999), que, a partir dos anos 1970, retiram o artista do campo loteado das belas artes e ampliam seu território de atuação para intervenções urbanas, ações públicas, operações *site-specifics* e outros espaços exteriores aos lugares até então habituais da arte (museu, galeria, instituição, ateliê).

Os cruzamentos de fronteiras, que segundo o sociólogo Nestor García Canclini, tornam-se na pós-modernidade “a condição natural da humanidade”, opondo-se às estéticas da localização que predominavam na modernidade, dão vazão a uma “poética do transitório” (Canclini, 2007). Em um mundo “visto como uma sala de trânsito”, mudam as perguntas essenciais tanto à arte quanto à antropologia. Quando atenuam-se as fronteiras entre arte e vida, passa-se a perguntar não mais “o que é arte”, mas para onde ela foi deslocada. Na antropologia, a questão não é mais “De onde você é?”, mas ‘De onde vem e para onde vai?’<sup>15</sup>. No cinema documentário, quem é o emissor e quem é o receptor do discurso; quem é sujeito, e quem é objeto.

<sup>15</sup> CLIFFORD, James. “Las culturas del viaje”, apud CANCLINI, Nestor García. “Los otros extranjeros”.

Ao negar a singularidade da obra, a arte encontra modos de distribuição e circulação em veículos de comunicação social, livros, revistas de arte, jornais, televisão, cinema, rede postal, bem como em experiências corporais, em paisagens da zona rural, espaços urbanos, enfim, em todo um “campo ampliado da cultura, espaço este pensado pela pesquisa antropológica” (Foster, 1996: 184). O vídeo, que ganharia um uso artístico freqüente a partir dos anos 1980, se encaixa bem a esse propósito. E é justamente a partir desse movimento de expansão migratório e de formação de “redes discursivas” com “outras subjetividades e comunidades”, apontado por Foster, que o artista chegará ao documentário.

## Arte documental

As primeiras insinuações de um uso artístico do documentário já podem ser localizadas na arte conceitual, na forma de inventários, mapeamentos sociológicos, etnografias visuais e no uso crítico de formatos documentais, feitos por artistas conceituais que jamais reivindicaram continuidade à tradição do documental cinematográfica.

Lembro-me de um movimento das artes plásticas do final dos anos 1970, chamado ‘arte de identificação’, que era a idéia de registrar uma pessoa ao máximo. Pegava-se, por exemplo, a dona Maria e registrava-se tudo que a envolvesse. Desse modo, havia fotos de frente, de costas, exames de sangue, de urina, endoscopia, radiografia, algo que poderia ser chamado de ‘Dona Maria: obras completas’. Entrava-se numa sala e tentava-se apreender tudo o que fosse possível sobre ela. Entretanto, isso só serviu para demonstrar a incapacidade da linguagem de registrar a vida. (Furtado, 2005: 124-125)

É justamente o reconhecimento das limitações da linguagem que leva artistas como Anna Bella Geiger, Cildo Meirelles ou Vera Chaves Barcellos a reproduzirem criticamente os mecanismos de construção de imagens etnográficas e mediáticas, e a voltar-se para os próprios mecanismos de produção de sentidos, em processos autocríticos. Ao reencenar uma série de imagens de índios bororós, em *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1975-1977), Anna Bella Geiger denuncia o fetichismo de um Brasil nativo que circula em cartões-postais e nas páginas das revistas ilustradas de informação geral.

Nos Estados Unidos, o impulso tautológico que move a atividade do antropólogo talvez tenha se manifestado de forma mais sistemática nas séries fotográficas de Ed Ruscha — *Twenty-six gasoline stations* (1962) e *Every building on the Sunset Strip* (1966) — e de Dan Graham — *Homes for América* (1966-1967). Embora sem o compromisso epistemológico, as séries de Graham e de Ruscha eram pautadas sobre estratégias do olhar etnográfico: a repetição de um mesmo ângulo frontal, por exemplo, estaria em conformidade com a uniformização de tratamentos, dada a grupos de objetos em análises científicas; e a tomada da imagem desde uma distância-padrão colocaria todos os assuntos em um mesmo “distanciamento crítico”.

<sup>16</sup> Sobre a definição de *deskilling*: “É um conceito de importância considerável em descrever diversas tentativas artísticas, ao longo do século 20, com relativa precisão. Todos ligados a um persistente esforço em eliminar toda a competência artesanal e outras formas de virtuosismo manual do horizonte tanto da produção artística quanto da valorização estética”. FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin H.D. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004, p. 531.

Isso é o que pode ser chamado de fotografia mecanizada [*deskilling photography*]<sup>16</sup>, que suplantou as tradições tanto do documentário norte-americano [*American Documentary*], quanto da fotografia de belas artes européia e norte-americana. (...) A fotografia nas mãos desses artistas — pós-Warhol e pós-Ruscha — torna-se uma mera acumulação randômica de traços indiciais de imagens, objetos, contextos, comportamentos ou interações. (...) (Foster & Krauss & Bois & Buchloh, 2004: 532)

Vinte anos antes da sistematização do paradigma do artista etnógrafo, a arte conceitual já colecionava evidências de uma arte antropologizada. Essa vertente é teorizada pelo artista norte-americano Joseph Kosuth no ensaio-manifesto “The artist as anthropologist” (1975), que se refere ao artista como “um modelo de antropólogo engajado” (Kosuth, 1993: 117). A tese de Kosuth é que enquanto a antropologia se detém numa objetividade científica que implica isenção e “*des-engajamento*” para documentar o outro, a “arte antropologizada” é consciente de que sua atividade deva necessariamente se constituir sobre a cultura de uma maneira auto-reflexiva. E é precisamente na consciência da penetração e da permeabilidade da relação do artista com o outro, que se manifesta, para Kosuth, a natureza da arte.

Quando fala-se no artista enquanto antropólogo fala-se da aquisição dos instrumentos que os antropólogos adquiriram — com o propósito de adquirir fluência em outra cultura. Mas o artista tenta obter fluência em sua *própria* cultura. (...) Os antropólogos sempre tentaram refletir sobre outras culturas (ou seja, tornar-se fluentes em outras culturas) e traduzir esse entendimento em formas que são inteligíveis à cultura em que eles estão locados (o problema ‘étnico’). Como dissemos, o antropólogo sempre teve o problema de estar fora da cultura que está estudando. Agora, o que pode ser interessante sobre o artista-enquanto-antropólogo é que a atividade do artista não está do *lado de fora*, mas é um mapeamento de uma atividade cultural internalizada em sua *própria* sociedade. (Kosuth, 1993: 120-121)

O mapeamento da própria cultura, a que Kosuth se refere, é uma estratégia similar à reflexividade, apontada por Foster como fundamental para a contestação da autoridade daquele que faz um mapeamento etnográfico. Dessa forma, ao problematizar posições pessoais e políticas no interior de movimentos sociais (como, por

exemplo, o feminismo e os movimentos de defesa dos direitos indígenas) e de instituições culturais (como o museu e a galeria de arte), os artistas conceituais produzem mapeamentos etnográficos de um modo reflexivo.

Eu tenho ressaltado que a reflexividade é necessária para proteger contra uma superidentificação com o outro, que pode comprometer esta alteridade. Paradoxalmente, como Benjamin indicou há algum tempo, esta superidentificação pode alienar o outro mais profundamente se não permitir a alteridade já presente na representação. Em face de tais perigos — de pouca ou muita distância — eu defendi trabalhos paralíticos que buscam enquadrar o ‘emoldurador’ enquanto ele enquadra o outro. (Foster, 2004: 203)

A reflexividade em *Funk Staden* aparece na sobreposição de diferentes tempos e geografias e no recurso “interterritorial”, de deslocamento de uma iconografia histórica para o contexto de uma realidade social contemporânea.

### Neoprimativismos

A reflexividade é, para Foster, a estratégia para se evitar recair sobre um perigo que espreita o artista etnógrafo: a fantasia primitivista, que atribui ao outro, “usualmente presumido como alguém de cor”, um “acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma bloqueado” (Foster, 1996: 175). Ao contrário do que ocorreu com a etnografia espontânea do período colonial, que demonizou as civilizações ditas “primitivas”, no modernismo o primitivismo é idealizado. São duas faces da mesma moeda: enquanto o filme de viagem nos Estados Unidos alimentava o paradigma do selvagem e o discurso colonialista, a Europa vivia a descoberta do primitivismo com o expressionismo, o surrealismo e o cubismo. O perigo da idealização e do “posicionamento da verdade política sobre um outro projetado ou uma exterioridade” é, segundo Foster, “distrair uma política do aqui e agora, de contestação iminente” (Foster: 177).

A mesma fantasia primitivista que os antropólogos contemporâneos vêm se ativar no surrealismo, no expressionismo abstrato, ou no movimento da *négritude*<sup>17</sup>, no Brasil, estaria especialmente

<sup>17</sup> A relação entre a fantasia primitivista e os movimentos modernos é investigada em: CLIFFORD, James. Op. cit.; RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of vídeo*. Londres: Duke University Press, 2006; e FOSTER, Hal. Op. cit.



presente nas casinhas coloridas de Tarsila do Amaral, nas mulatas de Di Cavalcanti, nos índios de Vicente do Rego Monteiro, no “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade e na “viagem da descoberta do Brasil”, de Mário de Andrade, que percebeu que “o primitivismo estético perseguido pelas vanguardas da Europa seria, para nós, simplesmente o reconhecimento de nossa sensibilidade” (Lopez, 1993: 109)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> O “turista aprendiz” Mário de Andrade compra sua câmera fotográfica Kodak em 1923 e, no ano seguinte, parte em caravana com os modernistas de São Paulo para uma Minas Gerais profunda, em autêntica pesquisa de campo sobre o interior do Brasil. LOPEZ, Telê Ancona. As viagens e o fotógrafo. In: *Mário de Andrade – Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

<sup>19</sup> Texto produzido para a exposição *Arte e antropologia*, curadoria de Helouise Costa e Cristina Freire, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de maio a agosto de 2007. A exposição traz uma nova visão sobre o modernismo brasileiro, à luz dos estudos pós-coloniais, e mostra que as aproximações entre arte e antropologia no Brasil remontam ao século 19, “período da constituição da antropologia como área de conhecimento”.

A questão racial foi tema constante do modernismo brasileiro das décadas de 1920 a 1940. As representações do índio, do negro e, sobretudo, da mulata, materializaram tentativas de reinvenção da nacionalidade, tendo como ponto de partida o passado colonial e como projeção futura um certo ideal de nação. Essas representações, no entanto, frequentemente lançaram mão do exotismo, do estereótipo e do fetichismo para se aproximar do outro, seguindo certos padrões consagrados no ocidente, como a vinculação do outro a elementos da natureza ou a ênfase em sua suposta índole sensual. Esta é uma herança com a qual a arte brasileira ainda hoje se confronta ao tratar da identidade sociocultural do país. (Costa, 2007)<sup>19</sup>

Embora Foster aponte que “na arte quase-antropológica de hoje, a associação primitivista entre o inconsciente e o outro raramente subsiste nesses formatos”, há sempre o perigo do primitivismo não ser tomado de uma maneira crítica. O desafio que se impõe para o artista com interesse e comprometimento social é, portanto, dissolver esse mecanismo de idealização da alteridade, que muitas vezes leva o artista a projetar-se e a buscar a identificação com o outro a fim de legitimar politicamente seu trabalho.

No caso de *Funk Staden*, como já apontado, o deslocamento de uma cultura antropofágica para o contexto da cultura carioca, onde os artistas residem, é um recurso reflexivo que incide criticamente sobre uma realidade atual — e não apenas histórica. Mas o dispositivo que efetivamente desarticula a possibilidade da fantasia primitivista é o ibira-pema tecnológico, que, no lugar de enquadrar a comunidade do morro sob a ótica da produção iconográfica quinhentista, desestabiliza esse olhar, desdobrando-o em três câmeras e em três telas.

## Dias e Riedweg: artistas-nômades

Se o ibira-pema tecnológico questiona a autoridade etnográfica do explorador imperialista, há outros dispositivos em Dias e Riedweg que se voltam para problemas relacionados às formas contemporâneas de viagens e deslocamentos. A figura do migrante pontua a poética da dupla. Está presente desde *Serviços internos* (1995), desenvolvido dentro de aulas de integração de crianças estrangeiras nas escolas públicas de Zurique, na Suíça. A questão é também central na instalação urbana *Dentro e fora do tubo* (1998), em que trabalham com refugiados políticos à espera de sua regularização na Europa; em *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* (1998), que aborda a invisibilidade social de imigrantes nordestinos em São Paulo; em *David e Gustav* (2005), em que entrevistam dois artistas imigrantes em Londres; ou em *Voracidade máxima* (2004), que traz à tona as relações entre migração, prostituição e economia mundial.

A migração orienta não só um posicionamento estético e político dos artistas, mas suas opções de vida. Nascido no Rio de Janeiro, Mauricio Dias estudou arte na Suíça e viveu dez anos na Europa. Walter Riedweg nasceu em Luzerna, na Suíça, estudou música e teatro na Europa e depois se mudou para Nova York, onde trabalhou como ator e diretor de teatro. Hoje, ambos residem no Rio de Janeiro. Migrantes na vida, nômades na arte: os dois trabalham juntos desde 1993, aproximando os campos da performance, das artes visuais e do documentário; questionando categorias artísticas; e expandindo suas proposições estéticas para salas de aula, campos de refugiados, prisões, asilos, praças públicas, favelas, etc.

Se até a primeira metade do século 20, as migrações ainda obedeciam a coordenadas bem definidas, com local de partida e de destino claramente identificáveis, hoje, a destinação é improvável (Canclini, 2007). A experiência da viagem implicava necessariamente em uma crise de identidade, mas o nomadismo contemporâneo relativiza esses processos.

A experiência no país de destino era lida quase sempre como confrontação com um mundo estranho e como a perda da origem. Essa perspectiva se modificou graças aos estudos sobre transculturalidade e

hibridação, que registram as fusões, as contradições e os choques ambivalentes que ocorrem nesses encontros. Mas não basta desfazer-se das concepções fundamentalistas de identidades opostas, se ainda persiste a lógica binária entre o eu e um único outro. (...) Nos diversificamos como estrangeiros de muitas culturas. (Canclini, 2007: 2)

O artista contemporâneo que se desloca pelo mundo em residências artísticas, produzindo *site-specifics* que problematizam as realidades encontradas no trajeto, procura dar conta desse tipo de complexidade. Atentos às particularidades que se escondem sob estatísticas ou estudos socioeconômicos sobre as migrações, o papel desse artista nômade é, grande parte das vezes, documentar as histórias perdidas durante o percurso, “escutar o que se perde nas transferências simbólicas” e dar vazão a uma “trama escondida de significados, a outra densidade da experiência” (Canclini, 2007: 8), ou mesmo, como diria Foster, “propor contramemórias históricas” (Foster, 2004: 197).

### **Exílios: o dispositivo do jogo**

Artista documentarista desde que começou, em 1993, a série de fotografias *Os meninos*, Paula Trope trabalhou, em *Exílios* (2007), com problemas decorrentes de migrações políticas: desterritorialização, confronto com o desconhecido, perda da identidade. Em *Exílios*, instalação com fotografias e vídeos realizada em um projeto de intercâmbio cultural entre Varsóvia e Rio de Janeiro, foram entrevistados quatro refugiados poloneses, vivendo no Rio de Janeiro. Para o registro dos depoimentos, a artista desmontou o dispositivo ótico da câmera analógica de vídeo (High-8), trocando-o por uma lente de orifício (*pin-hole*). O mesmo recurso foi usado para documentar as histórias de meninos de rua em *Contos de passagem* (2000-2001). Determinante em sua poética, o uso de meios tecnológicos precários têm papel fundamental na construção do sentido de suas imagens. Granuladas, chuviscadas, com margens escurecidas, parcialmente veladas, essas imagens remetem ao obscurecimento de quem é estrangeiro em seu próprio sistema social. Ao reforçar a opacidade de seu retratado, Trope se refere à sua instabilidade identitária.

*Exílios* (2007),  
de Paula Trope:  
obscurecimento da  
imagem para  
remeter à perda  
da memória



*Contos de passagem*  
(2000-2001),  
de Paula Trope:  
efeitos de velamento  
da imagem evocam  
invisibilidade social  
do retratado



A fragilidade das imagens de Paula Trope evoca o estado de transitoriedade do menino de rua de *Contos de passagem*: sem lar, família, amigos, sem projeto de vida, vivendo o momento de passagem da infância para a adolescência, entrevistados na passagem do ano de 2000 para 2001. A mesma imagem frágil e quase ilegível representa os exilados que reconstituíram suas vidas e suas identidades no Brasil, após perderem tudo, fugindo do nazismo. Os depoimentos são cacos de memórias, que formam mapas afetivos dentro de um fluxo migratório maior.

Em *Exílios* era muito claro pra mim que eu queria trabalhar com um discurso e com a memória. Então, essa imagem meio nevoada remete a uma perda, um apagamento, nesse caso de uma época. (Trope, entrevista: 2007)

*Exílios* se estrutura sobre dois tipos de procedimento bastante diversos. O primeiro deles, vinculado à tradição do documentário e desenvolvido em vídeo, volta-se para a oralidade e promove a “escuta” das histórias, contadas pelos poloneses a partir de algumas perguntas: o que motivou a saída da terra natal; como viveram a situação do exílio; como foi o processo de reconstituição da identidade num outro lugar; que imagem ou objeto guardavam daquela situação passada. A última das perguntas — se havia alguma imagem que eles gostariam que Paula Trope trouxesse para eles da Polônia — funcionou como porta de acesso ao segundo procedimento do trabalho, realizado em fotografia.

A partir desse pergunta, Trope incorpora ao trabalho um dispositivo lúdico, que o transforma em jogo: olhar para Varsóvia com o olho do outro. Pelos olhos de Paula Trope, Liliana voltou a uma casa de teares; Wladyslau resgatou o monumento aos soldados mortos na Segunda Guerra; Tomaz passeou na orla do rio Vístola; e Aleksander teve um reencontro com o antigo gueto, em Lódz. Essas imagens, que possibilitam a cada um deles uma experiência de retorno, foram feitas pela artista com uma câmera fotográfica de formato 6x9, um dispositivo ótico datado da década de 1940, época que os entrevistados emigraram da Polônia.

Estratégia semelhante de troca subjetiva de papéis e de olhares já havia sido acionada nas fotografias das séries *Os meninos* (1993) e *Os meninos do Morrinho* (2005). Lá, meninos de rua, ou moradores

Vista parcial da instalação *Exílios*, no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro



A Varsóvia da memória de Liliana Syrkis, vista pelos olhos de Paula Trope



da favela do Morrinho, posavam para a fotografia de Trope e, em troca, escolhiam alguma coisa que quisessem fotografar. “Minha relação com eles não se dava no espaço urbano, mas na criação dessa situação extraordinária”. (Trope, entrevista: 2007)

Somado ao recurso de apagamento da imagem de vídeo, graças ao uso de tecnologia precária, o dispositivo fotográfico lúdico/poético de Paula Trope coloca *Exílios*, *Os meninos* e *Os meninos do morrinho* na condição do que poderia ser definido por “documentário-*specific*”, em que a artista veste e interpreta o olhar do outro.

### **Vídeo de viagem: poéticas do transitório**

Uma série de trabalhos com propostas pautadas por deslocamentos geográficos, culturais ou conceituais, estiveram em exposição na mostra *Situ/ação: vídeo de viagem*, que procurou tensionar os limites do filme de viagem, expandindo suas fronteiras para trabalhos de arte contemporânea. A mostra foi dividida em dois ciclos e os dezenove trabalhos expostos apresentaram pesquisas que podem ser localizadas dentro de três grandes eixos: as experiências com mapeamentos (Cao Guimarães, Giselle Beiguelman, Consuelo Lins, Juliana Mundim, Kika Nicolela); as releituras de discursos científicos e de registros de viagem (Inês Raphaelian, Alice Miceli, Rafa Campos, Ricardo van Steen, Wagner Morales); e os diálogos e as traduções interculturais (Dora Longo Bahia e Ann Marie Peña, Cinthia Marcelle e Jean Meeran, Fabio Morais, Carla Zaccagnini, Josely Carvalho, Bia Gayotto, Antoni Muntadas e Rosângela Rennó).

Ao lidar com conceitos derivados de situações de deslocamento, todos os trabalhos dialogavam com a tradição do documentário. No entanto, alguns apresentavam como recurso a negação das funções de registro e documentação. Obras como *Brèd e[k/t] chocolat* (2006), de Rosângela Rennó, mostraram que a produção de reflexão sobre a alteridade depende muito mais da articulação de uma escritura do que da produção de um testemunho.

Ferramentas novas, simples e baratas oferecem a qualquer pessoa a oportunidade de adotar este papel de testemunha perdida, não-narrativa. Hoje, cineastas

estão completamente agrupados à multidão de turistas que viajam pelo mundo. Eles se movimentam entre eles e são similares a eles. Paradoxalmente, isso significa que eles têm uma responsabilidade ainda maior. (Rehm, 2003)

*Brèd e[k/t] chocolat* é um trabalho que não documenta, mas realiza, por meio de uma encenação, um pensamento crítico sobre os tensionamentos entre dois idiomas: o francês e o créole (falado em Reunião, ilha do oceano Índico, região administrativa da França desde 1764). A instalação é formada por duas telas de projeção, frente a frente, mostrando um homem diante de outro. A posição do espectador é central dentro desse embate e ele logo perceberá que está na linha de fogo de um duelo de provérbios em francês, de um lado, e em créole, de outro, que se desenvolve num crescente de agressividade.

Diante de uma narrativa de figuras de linguagem, que evidencia as fraturas da relação colonizador-colonizado e que parece ser um acerto de contas entre o “primitivo” e o “civilizado”, o trabalho nos desafia a romper com nossas noções binárias de oposição entre identidade e alteridade. *Brèd e[k/t] chocolat* propõe um novo modelo relacional, mais complexo, menos evidente, na medida em que os duelistas trocam de lado: o homem que falava em créole passa a falar em francês e vice-versa. O deslocamento indica uma inversão de valores. Fica sugerido nessa troca de papéis um jogo de apropriações mútuas, que um faz do outro. Investigar como um idioma — ou uma cultura — canibaliza outra para afirmar sua identidade é uma das questões centrais do trabalho. As trocas permanecem em *loop, ad infinitum*. “Como numa ilha, em que se dá voltas sem um ponto de partida ou de chegada. Você pode manter uma relação cíclica por toda a vida, se quiser”, diz Rennó.

O créole é um fenômeno de ilha. A forma de resistir é inventar uma língua que engane o opressor, fazendo-o pensar que se tenta falar a língua oficial. No entanto, ele cria uma língua para que o opressor não entenda o que ele está falando. É um alto grau de sofisticação criar uma língua que imita a língua do outro, mas que o impeça de entender. Ali você discute o que quiser, sem que o outro perceba que você está sendo totalmente subversivo. (Rennó, palestra: 2007)





*Brèd e[k/t] chocolat*  
(2006), de Rosângela  
Rennó: encenação de  
duelo verbal entre  
colonizador e colonizado

*Brèd e[k/t] chocolat* mostra uma relação estreita, mas nada óbvia, com as estratégias documentais. Mesmo que se aproprie de repertórios culturais que são parte da tradição oral e da vida cotidiana do francês ou do habitante da ilha de Reunião, o que a artista deseja com o trabalho é atingir uma condição de supra-realidade. Ele articula, porém, pelo menos dois procedimentos comuns ao ofício do documentarista: a tradução e a encenação, que apesar de não ser prática comum, está entre as mais antigas ferramentas do documentário.

O duelo de provérbios, travado em línguas diversas (embora quase iguais), também é uma situação comparável ao desafio que se impõe a qualquer pesquisador que se aventure em território estrangeiro: a tradução do outro. Em *Brèd e[k/t] chocolat*, as legendas — em francês e créole — são elementos estruturais ao discurso. Cada um dos idiomas representa um diferente grau de aproximação que o espectador pode ter com as questões abordadas. A função que a legenda tem no trabalho é colocar em evidência a influência que os sistemas de mediação têm nas comunicações interculturais e os subseqüentes desvios de significados gerados por eles.

### **Vera Cruz: páginas em branco**

No vídeo *Vera Cruz* (2000-2004), realizado anteriormente por Rosângela Rennó, há uma radicalização ainda maior na utilização da legenda. Esse trabalho é constituído basicamente de textos-legendas sobre tela branca. Mas, o fato é que a tela não é totalmente branca, e sim construída a partir da telecinagem de uma película de cinema envelhecida e arranhada, “como se fosse uma película de 500 anos, que tivesse chegado aos dias de hoje com fungos e borrões, sem a imagem e sem o diálogo. Só com a legenda e o som do mar e do vento”. (Rennó, palestra: 2007)

O texto-legendas toma por base a carta que Pero Vaz Caminha escreveu ao rei de Portugal na ocasião do descobrimento do Brasil. A carta é transformada num diálogo hipotético, do qual participariam navegantes portugueses e indígenas, mas onde apenas os portugueses falam. “O diálogo é fictício, pois sabemos que o diálogo entre índios e portugueses jamais ocorreu. (...) Há a fala do português, mas não há a réplica, porque a réplica não foi entendida. O outro é visto e julgado a partir de um único ponto de vista” (Rennó, entrevista: 2007). Além da impossibilidade de comunicação, o

trabalho tem como questões a perda de informação (ou de memória) e a parcialidade da história oficial. A legenda, então, funciona como índice de um acontecimento real. “Sobrou aquele mínimo para você saber como foi o confronto entre os índios e os portugueses” (Rennó, palestra: 2007).

Rennó refere-se ao trabalho como “um documentário impossível”. Um documentário sobre o que está oculto, velado, e que tenta reviver, em vão, os detalhes da descrição que Pero Vaz fez da costa brasileira. A inviabilidade desse documentário talvez se deva ao mesmo motivo que faz das gravuras de Hans Staden um testemunho parcial e insuficiente sobre a realidade tupinambá: são documentos construídos a partir de visões ideologicamente comprometidas.

O desaparecimento da imagem e o protagonismo dedicado à legenda, em *Vera Cruz*, ecoam as estratégias praticadas por Rennó dentro do campo da fotografia desde o final dos anos 1980. A substituição da imagem pelo texto é acionada também nas obras do projeto *Arquivo universal*, iniciado em 1992, compostas por textos jornalísticos que se referem à fotografia. No vídeo, a ação que a artista empreende sobre a legenda, deslocando-a da condição de subtexto para a função de texto *per se*, reflete sua opção por não fotografar e trabalhar com negativos e fotografias preexistentes, e assim “operar com uma segunda realidade, com a realidade mediada pelo olhar de um outro sujeito” (Chiarelli, 1999: 234). Se, no trabalho com a fotografia, a artista prefere estar “distante da aventura do embate direto com o real”, seu documentário também é resultado de uma operação de afastamento do referente e de sua substituição pela narrativa de um mediador.

O trabalho já ganhou três versões distintas, com legendas em português, francês e inglês. A cada nova tradução, o texto afasta-se um pouco mais do relato original e, conseqüentemente, da realidade que lhe inspirou. O desejo da artista é legendar o trabalho para o maior número de línguas possível, chegando ao árabe, ao russo, ao hebraico e outros alfabetos com grafias diferentes da ocidental. “Então, sem capacidade de entender, vou enxergar a legenda como pura imagem” (Rennó, palestra: 2007). De acordo com esse projeto, em sucessivas traduções, o destino de *Vera Cruz* será infringir ao texto o mesmo grau de opacidade já logrado sobre a imagem. O processo de apagamento de imagem e texto nessa representação de um momento histórico brasileiro resulta, portanto,

em uma espécie de antidocumentário sobre o esquecimento e sobre o que Paulo Herkenhoff identifica como a “inacessibilidade do outro”. (Herkenhoff, 1998: 119)

Os procedimentos de velamento total ou parcial da imagem, nas obras em que Rosângela Rennó se apropria de fotos 3x4 ou de arquivos familiares, anunciam “seu interesse em trabalhar sobre o esquecimento da identidade produzido na vida social” (Herkenhoff, 1998: 145). Nessa mesma chave de interpretação, o branco de *Vera Cruz* indica a invisibilidade do outro e a representação de um diálogo que não ocorreu. Mas essas operações de subtração de legibilidade escondem ainda outros textos e dizem respeito a uma série de “ausências” que o europeu infringiu aos povos conquistados: ausência de ordem, de inteligência, de civilização, de decoro sexual e de história. A determinação de que povos nativos eram pré-históricos, não tinham história, nem registros históricos, era um recurso eurocêntrico de exclusão conceitual do outro para sua dominação e extermínio. Em suma, para que se pudesse aplicar a ideologia européia sobre o novo território, este teria que “estar em branco”. “Os europeus diziam que as terras estavam ‘desocupadas’, enquanto estimativas contemporâneas calculam que entre 75 a 100 milhões de pessoas viviam nas Américas em 1492” (Shohat & Stam, 2006: 95). O branco, em *Vera Cruz*, portanto, diz respeito não apenas à amnésia social do outro, mas também a um histórico de dizimação da população local.

### O antidocumentário *Congo*

O documentário em branco de Rosângela Rennó encontra ressonância em outra operação de apagamento, proposta trinta anos antes no filme-experimento *Congo* (1972) de Arthur Omar. “Um filme em branco”: anuncia o letreiro após os créditos iniciais, indicando a opção por um dispositivo de velamento diametralmente oposto à definição etimológica do termo documentário, que é “mostrar”, “dar a ver”. Embora *Congo* não prescindisse totalmente da imagem, como faz Rennó, desfuncionaliza o seu uso, porque, contrariamente ao esperado, as poucas imagens que aparecem no filme não representam o espetáculo da congada. Um garoto com chapéu de palha olhando para a câmera, a estátua de um padre segurando uma cruz, dois cães copulando

ou a imagem de um monte de palha seca atrás de uma porta entreaberta fazem mais esconder significados do que se prestar a uma leitura fácil e linear.

Como em *Vera Cruz*, o discurso de *Congo* está no texto inscrito sobre fundo branco. Aqui há também algumas narrativas em *off*, na voz de uma criança. O texto é uma colagem não-linear de fragmentos de verbetes enciclopédicos, relatos etnográficos, diálogos e fichas técnicas de peças teatrais, pautas musicais etc., produzidos sobre a congada por artistas e pesquisadores como Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Arthur Ramos. Não é, portanto, um filme sobre a congada, mas sim um filme sobre a produção intelectual sobre a congada. É um inventário de documentos que se referem à linguagem e não ao real e, portanto, um documentário auto-reflexivo<sup>20</sup>.

Talvez a formação de Arthur Omar em sociologia o tenha levado — especialmente em *Congo*, em *Triste trópico* (1974) e em *O anno de 1798* (1975) — a investir no questionamento das técnicas descritivas do realismo etnográfico que vigoravam no documentário brasileiro na década de 1960. Ao assumir uma postura auto-reflexiva, Arthur Omar empreendia uma crítica aos mecanismos do que considerava ser o “documentário acadêmico”. No texto-manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”, de 1978, Omar define como “acadêmico” o mesmo tipo de postura que Jean-Claude Bernardet atribui ao “modelo sociológico” de documentário, que se dedica ao registro de manifestações populares e de situações de natureza sociopolítica baseado mais em um aparelho conceitual científico do que na observação da experiência. O “branco” do discurso de Arthur Omar se oferece, então, como uma lacuna à “objetividade” das locuções e dos discursos de elaboração científica.

<sup>20</sup> A postura auto-reflexiva significa assumir o caráter de discurso do filme e problematizar as questões relacionadas à sua realização, o que, no cinema brasileiro, já havia sido feito antes por Paulo Rufino e Ana Carolina Teixeira Soares, realizadores de *Lavrador* (1968) e *Indústria* (1968). Citado por Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito. (...) O locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. Essa elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor do qual só sabemos que está ausente da imagem. (Bernardet, 2003: 17)

Embora defendido pelo realizador como um “ponto fora do perímetro” (Omar, 1978: 409), o antidocumentário *Congo* nos informa (à sua maneira codificada, sem “dar a ver”) sobre diversos aspectos do ritual da congada: quem são os personagens, como se vestem, como dançam, como tocam, que histórias encenam, contra que situações oferecem resistência, quais são seu valores morais etc. Utiliza-se, para isso, ferramentas similares às usadas pelo referido “documentário acadêmico”: locuções em *off*, textos-legenda com base em conhecimentos científicos e imagens (embora não exatamente ilustrativas). A partir de uma instável, porém eficiente, costura de fragmentos de textos de três autores eruditos, Omar nos informa que a congada trata de uma realidade específica (a resistência africana à escravidão) ficcionalizada em cortejos. Ocorre, porém, que o realizador opera uma série de (des)usos, distorções e desarticulações do funcionamento comum dessas ferramentas.

A locução em *off*, por exemplo, como no modelo sociológico, está a serviço de um texto erudito. Um dos trechos lidos em *Congo* é um relato de Mário de Andrade em pleno exercício etnográfico, em pesquisa de campo durante uma festa de congada, narrando as dificuldades de entendimento entre seus informantes e os praticantes do ritual. O texto, no entanto, é lido por uma criança, o que contradiz a solenidade esperada de uma “voz do saber”. Há ainda outros “ruídos de informação” no uso das imagens, que nunca estão a serviço de ilustrar um conceito, mas vêm sempre causar estranheza. E, finalmente, o uso ostensivo que o realizador faz do texto-legenda acaba produzindo uma espécie de maneirismo desse recurso, do qual decorre um discurso altamente codificado e de difícil legibilidade.

Todas essas distorções produzem um tipo de informação que não está, afinal, a serviço de um “efeito de coincidência entre o filme e o real”, ou a ilusão de apreensão de um conhecimento sobre a realidade como faria o modelo sociológico (Bernardet, 2003: 32), ou mesmo de criar uma ilusão de realidade, como pretende todo o cinema de narrativa clássica. *Congo* não equivale a uma congada real, mas se coloca como uma elaboração sobre o real. Dessa forma, não esconde, mas evidencia suas ferramentas.

A antropologia clássica, aquela que se debruça sobre as sociedades diferenciadas e resistentes à ‘ocidentalização’, é uma ciência cada vez mais destituída

de objeto. Não por acaso, ela agora volta-se para si mesma num processo de metalinguagem e auto-crítica interminável. Hoje, nós encontramos mais informações ‘etnográficas’ nas fotos, nos filmes e nos programas de TV do que nas próprias comunidades enfocadas. (...) As imagens ‘etnográficas’ se reduzem cada vez mais a cenários de uma ficção, a ficção de uma cultura que já não existe mais na forma como é exibida, a não ser para fins de veiculação na mídia. (Machado, 1993: 243)

Ao afirmar seu antidocumentário como releitura e morada de outras obras, “que se inscrevem anonimamente no seu corpo” Arthur Omar (1978: 417) está também em consonância com as propostas de Rosângela Rennó que, prescindindo do ato de fotografar, faz um trabalho de edição e processamento de textos, imagens e outras produções culturais. Nesse sentido, ambos se aproximam do cinema conceitual dos pioneiros russos, um cinema de colagem, semiologia, crítica da linguagem. Afinal, como Rennó, Dziga Vertov também não filmava, mas “orientava, por telefone ou carta, o trabalho de cinegrafistas distribuídos em partes diferentes da Rússia. (...) O material filmado para ele era apenas matéria-prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem”. (Machado, 2003: 71)

O discurso, em Vertov, Rennó ou Omar (particularmente em *Congo*), é construído pela montagem e não pela captação do real, muito menos na crença do poder do aparato técnico de captar índices da realidade. *Congo* é, portanto, uma construção intelectual a quatro mãos, montada na moviola do editor Ricardo Miranda.

### O antidocumentário e o modo reflexivo

Torcidas, distorcidas e tensionadas, as ferramentas do documentário clássico — vigentes na época no documentário sociológico — são utilizadas em *Congo* como *armas* empunhadas contra o próprio meio que o gerou. A crítica de Omar, colocada em prática em *Congo* e depois formalizada no texto-manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”, é concebida como um golpe a ser desferido contra dois pontos básicos: a “função-espetáculo” de um cinema documentário “aliado e aprendiz da ciência social” e

filiado da ficção narrativa; e a exterioridade e a “objetividade” com que esse documentário se coloca em relação ao seu objeto de estudo.

Uma coisa é participar da congada, outra é estudá-la. O documentário é isso: estudar a congada. Nunca um documentário emergiria de dentro de seu objeto, não naturalmente, não espontaneamente. As canções da congada não documentam a congada, são elementos de uma prática, um momento, interiores. A exterioridade é a condição necessária para o documentário. (Omar, 1978: 410)

O texto traz o projeto de um “método que transforme essa relação do filme com seu objeto real numa relação de fecundação” (Op. cit., p. 407). Mas, sua crítica, certa quando desferida sobre o autoritarismo do documentário sociológico, perde o foco quando é generalizada “para qualquer tipo de documentário” (Op. cit., 416), ignorando que os métodos propostos nos antidocumentários já eram estratégias conhecidas do documentário moderno. Em 1972, ano da realização de *Congo*, as bandeiras do antidocumentário tinham sido levantadas apenas pontualmente no cinema brasileiro — como o próprio Arthur Omar reconhece no texto. Porém, no contexto internacional, já eram parte da história do documentário. O questionamento da qualidade da interlocução entre filme e realidade foi a grande investida dos etnógrafos franceses dos anos 1950 e foi o que marcou, afinal, a entrada do documentário na era moderna.

Embora filmes como *Lavrador* (1968) e *Indústria* (1968), de Paulo Rufino e Ana Carolina Teixeira Soares, já assumissem seu caráter de discurso, a tônica do documentário brasileiro da época continuava sendo usar o filme como defesa de tese sobre o real; a fim de chegar a “um efeito de coincidência entre o filme e o real”, em que “só o real, o tema do filme, poderia ser discutido”. (Bernardet, 2003: 32) A crítica de Omar era relativa a esse documentário menos preocupado com sua própria linguagem do que com os problemas sociais do país. Nesse sentido, o jovem cineasta estava em maior conformidade com as pesquisas das artes visuais — e de um cinema de artista que desafiava normas da representação —, do que com a produção documentária.

*Congo* é um filme do contra. E em seu método antidocumental, Arthur Omar compartilhava a defesa da negação com outras “poéticas do contra”, fomentadas por exemplo na “antiarte” (conceito



dadaísta reapropriado nos anos 1960) ou no “antimonumento” (conceito com que Robert Smithson expressou seu desencanto com a arte minimalista, em 1968). Por outro lado, a auto-reflexividade proposta por *Congo* já era uma questão predominante entre “artistas cineastas” e “artistas etnógrafos”, como Artur Barrio, Lygia Pape ou Anna Bella Geiger, que desenvolviam estratégias processuais (em que o processo de realização da obra de arte é alvo de documentação) e contextuais (em que o contexto é considerado parte integrante da obra), questionando a natureza da imagem e da representação do mundo.

Dos anos 1960 aos anos 1980, o foco nas relações entre o artista, seu tema e seu espectador era tão central às “poéticas do processo” e ao cinema de artista no Brasil, quanto a auto-reflexividade foi para o cinema verdade francês. Na arte, a auto-reflexividade está presente nas documentações de performances, ações urbanas ou expedições antropológicas, é uma clara indicação da mudança do estatuto da arte: de obra para acontecimento, de matéria para conceito.

Em *Brasil nativo/Brasil alienígena*, Anna Bella Geiger se coloca em cena, espelhando-se aos costumes dos índios bororós, da mesma forma que o etnógrafo Jean Rouch interage com os moradores de Paris, em *Chronique d’un été* (1961). Em ambos, afirma-se o que o teórico do documentário Bill Nichols definiu como um “modo reflexivo” de representação documental: quando “a representação do mundo histórico se converte, em si mesma, em tema de meditação” (Nichols, 1991: 56).

Se, na França, a transformação do documentário para um modo “participativo” surge de necessidades internas da antropologia, no Brasil, essa renovação ganha impulso especialmente a partir do contato com as poéticas artísticas. A proposta de “relação de fecundação” entre o artista e seu tema, assim como as estratégias de crítica, negação e auto-reflexividade do antidocumentário são as táticas do artista documentarista contemporâneo, que se projeta no terreno experimental da etnografia, da fotografia e do audiovisual, produzindo suas críticas em forma de ensaios documentais e artísticos. O antidocumentário está refletido no “documentário impossível” de Rosângela Rennó, assim como nos procedimentos de opacidade e apagamento da visualidade, em Paula Trope, ou nos dispositivos de fabricação de complexidades, em Dias e Riedweg.

## Capítulo 2

# Participação: o documentário e a obra de arte como dispositivos de encontro

*Só me interessa o que não é meu.*

*Oswald de Andrade*

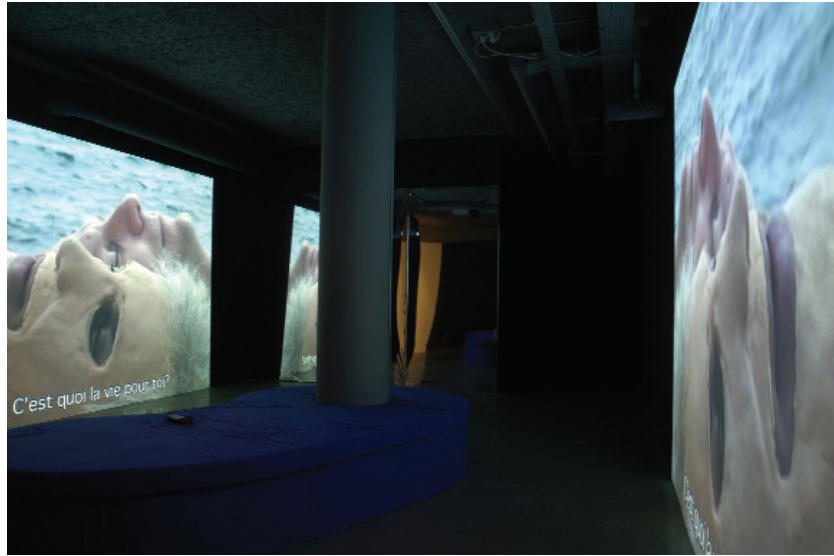
*Nada há no mundo que possa ser  
comparado a um rosto humano. É uma  
terra que nunca cansamos de explorar,  
uma paisagem (às vezes rude, às vezes  
tranqüila) de uma beleza única.*

*Carl Theodor Dreyer*

A produção artística e teórica moderna — em artes visuais, antropologia, ou nas narrativas documentárias — implica um permanente questionamento a respeito de quem observa, quem é observado e de que maneira esse olhar se torna discurso. Em outras palavras, o que rege e a quem pertence o mecanismo de construção do discurso. Essas perguntas conduzem a narrativa de obras seminais como *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin; os “filmes-ensaios” de Jean-Luc Godard, o “Quase-cinema”, de Hélio Oiticica, os “circuitos fechados” de Bruce Nauman. No âmbito do cinema documentário, é a partir do cinema verdade que se estabelecem novas bases para a interação entre cineastas e personagens. Mas é nas artes visuais que o espectador começa a ser considerado como um colaborador do processo criativo. A interação direta entre realizador, personagem e espectador se delinea em propostas como *Cosmococas* (1973), de Oiticica, ou nas primeiras videoinstalações, como *Live-taped video corridor* (1970), de Nauman, que incorpora o espectador ao dispositivo da obra, levando-o a assistir à própria imagem caminhando ao longo de um corredor.

A situação criada pela videoinstalação de Nauman antecipa a função de vigilância que a sociedade contemporânea dedicaria ao vídeo, mas também incorpora o lema do cinema verdade: “Sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”<sup>21</sup>. Na atual produção artística, a natureza interativa das estratégias de Mauricio Dias e Walter Riedweg, dedicada a promover uma

<sup>21</sup> Jean Rouch, em texto para o periódico francês *Le Monde*, publicado em setembro de 1971. Citado por DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p.149.



*Voracidade máxima*  
(2004), de  
Dias e Riedweg:  
"conversa encenada"  
cria ritual erótico que  
dá complexidade à  
entrevista e desvenda as  
relações sociais vividas  
pelos entrevistados



<sup>22</sup> Entrevista de Mauricio Dias e Walter Riedweg concedida à Gloria Ferreira.

<sup>23</sup> Mauricio Dias e Walter Riedweg realizaram a videoinstalação *Voracidade máxima* para exibição no Museo de Arte Contemporâneo de Barcelona (MACBA), entre novembro de 2003 e fevereiro de 2004. A obra foi também montada na galeria Vermelho, em São Paulo, em outubro de 2005, e na Documenta de Kassel, em 2007.

<sup>24</sup> Depoimento da dupla no catálogo *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Actar, 2003, p.173.

<sup>25</sup> Texto redigido em 2003 e publicado na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo*.

“investigação estética sobre os encontros com o outro”<sup>22</sup>, é mais uma dessas poéticas atentas ao caráter invasivo das práticas etnográfica, mediática e documental. Seu *Voracidade máxima* (2004) é uma obra que articula um complexo e delicado equilíbrio de forças entre realizador, personagem e espectador<sup>23</sup>.

### ***Voracidade máxima*: quem observa e quem é observado**

Estruturado sobre entrevistas com garotos de programa em atividade na cidade de Barcelona — conhecidos como *chaperos* — *Voracidade máxima*, aborda as ansiedades desses profissionais do sexo, em geral imigrantes ilegais, para tratar a relação entre sexualidade e economia mundial. Mais uma vez, os desejos, fantasias e relações de poder envolvidos em situações de migrações estão entre as questões contempladas pela dupla.

Os artistas conduzem as entrevistas dividindo a mesma cama com seus entrevistados, “emprestando-lhes” seus rostos em máscaras de borracha. “Já que tinham que ocultar sua identidade para participar do vídeo, quisemos emprestar-lhes a nossa”<sup>24</sup>. O procedimento, que instaura uma situação extraordinária, bastante diferenciada do espaço tradicional da entrevista, é um de seus “encontros encenados”, que suscita, de entrada, o questionamento sobre quem é o entrevistador e quem é o entrevistado; quem emite e quem recebe a mensagem.

### **Mecanismos de construção do discurso**

Em “A entrevista”, Jean-Claude Bernardet esboça uma categorização em dois grandes grupos das trocas verbais, captadas ou produzidas pelo documentário contemporâneo<sup>25</sup>. Há, de um lado, sons do ambiente e conversas espontâneas entre os participantes do filme; de outro, as falas “provocadas” pelo documentarista (Bernardet, 2003: 281). Nessa segunda categoria, a entrevista se tornou a estratégia preponderante.

O entrevistado fica no campo da câmera, geralmente de frente (de costas apenas quando o depoente não quer ser identificado); seu olhar passa rente à objetiva, à direita ou à esquerda, em direção ao entrevistador. (...) Tal dispositivo tem

um centro imantado que é o lugar da câmera onde se encontra o diretor. A repetição *ad nauseum* desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado. (Bernardet, 2003: 286)

*Voracidade máxima* não chega a desconstruir o espaço tradicional da entrevista. Em qualquer uma das onze conversas com *chaperos*, há quatro tipos de enquadramento, que não escapam muito das regras de organização espacial da entrevista clássica. Mesmo assim, o “centro imantado” a que Bernardet se refere não chega a se formar. Isso ocorre graças ao estranhamento produzido pela máscara, que iguala artista e entrevistado.

No primeiro enquadramento da entrevista, o artista está de costas para a câmera e de frente para o entrevistado, que é visto frontalmente. Atrás do entrevistado há um espelho, que revela a face do artista. A segunda posição de câmera capta lateralmente a ambos: artista e entrevistado, fazendo ou respondendo à pergunta. No terceiro enquadramento, os dois homens deitados na cama são vistos desde o alto, como se a câmera estivesse presa ao teto. Na quarta posição, a câmera capta um close lateral do entrevistado, com uma janela ao fundo, mostrando uma réstia de rua no *Barrio Chino* de Barcelona.

Se não identificamos um centro imantado na relação entre artista e entrevistado, tudo conspiraria a favor da instauração de um “diálogo real, o diálogo como troca efetiva” (Bernardet, 2003: 296). Diria-se, até, que a “autoridade etnográfica”<sup>26</sup> que vimos controlar os discursos de grande parte dos documentos produzidos até meados do século 20 estaria comprometida.

Mas o espelhamento produzido em *Voracidade máxima* não chega a instaurar a dúvida sobre quem é o dono do discurso. Há pelo menos duas condições que mantêm nas mãos dos artistas a condução do discurso: são eles quem fazem as perguntas e são eles quem editam o vídeo.

Em uma das entrevistas, Mauricio Dias pergunta a Cristian como ele negocia com o cliente. A mesma pergunta poderia se aplicar ao próprio artista: quais os termos da negociação de poder com o entrevistado? Será que ele foi pago para dar entrevista, como em qualquer programa de uma noite? Ao fazerem as perguntas,

<sup>26</sup> Segundo Clifford, a autoridade etnográfica é a condição que garante ao pesquisador a posse do discurso.

<sup>27</sup> Mauricio Dias e Walter Riedweg em texto do catálogo *Dias & Riedweg*, p. 170.

Dias e Riedweg detêm o controle intelectual do trabalho; assim como, ao pagar, o cliente detém o poder da relação. Com a diferença de que, na relação cliente-*chapero*, “o poder é medido em notas de dinheiro e em centímetros do órgão sexual, e não em cultura ou informação”<sup>27</sup>.

Esse “encontro encenado” nos atira, então, a outro espelhamento inusitado: o jogo de negociações, que envolve tanto os profissionais do sexo e seus clientes, quanto documentaristas e entrevistados. Aqui, os artistas documentaristas fazem o papel de clientes sexuais, “que enxergam longe, em busca de nacionalidades exóticas, distanciadas de suas próprias origens, para satisfazer a suas fantasias sexuais. O vídeo apresenta paisagens do mundo nas paisagens de diferentes peles”. (Dias & Riedweg, 2003: 170)

<sup>28</sup> Idem. P. 173.

Compartilhados por artista e entrevistado, máscara e roupão inferem um duplo sentido à imagem: de um lado, aproximam identidades, criando a ilusão de “colocar todos no mesmo nível”, para facilitar as “conversas horizontais”, de igual para igual<sup>28</sup>. Por outro, diria-se ser impossível neste documentário a dissolução do espaço narcísico do artista, quando, o que efetivamente entra em quadro é tão e somente a face do artista e a sua reprodução. Se o rosto pode ser visto como o “lugar privilegiado da alteridade” (David, 2003:15), Dias e Riedweg operam um apagamento dessa alteridade. Um tipo de procedimento similar ao operado por Paula Trope quando se utiliza de lentes *pin-hole* que desfocam e dão opacidade à imagem. Ao velar o rosto de seu entrevistado, os artistas passam a procurar a particularidade dessa alteridade na cor da pele, nos detalhes do corpo, dos órgãos sexuais, que são enquadrados muitas vezes com lentes macro.

<sup>29</sup> Em estudo dos subgêneros do documentário, visando levantar traços característicos de grupos de cineastas e filmes, Bill Nichols chegou a quatro “modos de representação”, a saber: expositivo, observativo, participativo e reflexivo. Mais tarde foram expandidos a seis, incluindo os modos poético e performático. As modalidades de representação de Nichols são modos de construção e condução do discurso documental, que revelam distintas políticas do olhar e de relação do realizador com o real.

*Voracidade máxima* tem uma dramaturgia tão complexa e peculiar que lhe garante um lugar diferenciado entre os conhecidos modelos de representação documental, sistematizados por Bill Nichols<sup>29</sup>. Poderia enquadrar-se ao “modo participativo” — ou “modo interativo” — se seu discurso fosse mais afirmativamente compartilhado, em uma situação em que “realizador e atores sociais se comunicam como iguais, adotando posições no terreno comum do encontro social, apresentando-se a si mesmos como atores sociais que devem negociar os termos e condições de sua própria interação” (Nichols, 1991: 79-84). O modo participativo vigora quando o realizador intervém ou interage consciente e

deliberadamente com o objeto ou o universo representado, o que começa a ocorrer no documentário a partir do cinema verdade francês. Mas, a fim de representar o jogo de poderes travado nas fronteiras econômicas, a “conversa encenada” de *Voracidade máxima* torna-se um simulacro dessa mesma estrutura de poder.

### Cinema verdade: o discurso compartilhado

O cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano surgiram simultaneamente, no final dos anos 1950, fazendo usos diversos das mesmas tecnologias de sincronia de som e imagem recém-criadas.

O documentário do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador. (Barnouw, 1993: 255)

Mentor do cinema verdade, Jean Rouch foi um etnógrafo que viveu o tempo da “crise de consciência” da antropologia (Clifford, 1988: 22). Momento de redistribuição do poder colonial, em que as teorias culturais entravam em processo de revisão e as ciências sociais, em autoquestionamento, elegiam a participação como sua nova grande questão. Com a dissolução da autoridade etnográfica, torna-se regra na antropologia a observação participativa, que se dá a partir da contaminação mútua entre autores e personagens, durante o ato da pesquisa e da filmagem.

Jean Rouch, que vinha de uma tradição de filmes etnográficos realizados na África, trocou, em *Chronique d'un été*, a descrição de paisagens e costumes de lugares distantes e exóticos pelo registro da complexidade de encontros realizados em sua França natal. Isto não quer dizer que seus filmes africanos — anteriores ou posteriores a *Chronique d'un été* — não apontem na direção de uma observação participativa ou de uma “antropologia compartilhada”, que, segundo Rouch, significava: “um novo método de pesquisa que consiste em compartilhar com as pessoas que, de outro modo, não passariam de objetos de pesquisa”<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> ROUCH, Jean.  
Apud DA-RIN, Silvío.  
*Espelho partido –  
tradição e transformação  
no documentário.*  
Rio de Janeiro: Azougue  
Editorial, 2004, p. 158.



<sup>31</sup> Depoimento de Jean Rouch, reproduzido no encarte do dvd *Eu, um negro/Os mestres loucos*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006.

Depois de quase uma dezena de filmes realizados no início da carreira, *Moi, un noir* (1958) já demonstrava a intenção do autor em compartilhar a construção da narrativa com os participantes do filme. Em vez de documentar o cotidiano de três nigerianos que tentam a vida na Costa do Marfim em empregos informais, Rouch propôs a eles que inventassem personagens e suas histórias. “Sabia que iríamos mais fundo na verdade se, em vez de atores, tivéssemos pessoas interpretando a própria vida”<sup>31</sup>. Ao levar para o cinema a postura de observador-participante, Jean Rouch imprime uma nova configuração ao documentário, que passa a entender o processo de filmagem como a criação de acontecimentos e personagens.

A trajetória de Rouch, de uma antropologia tradicional a uma ‘antropologia compartilhada’, faz analogia com a sua trajetória cinematográfica, entre o documentário expositivo e o modo interativo. (Da-Rin, 2004: 158)

### Vozes do documentário

Falar em cinema participativo (ou interativo) implica identificar nuances de monólogos, diálogos e de todo um universo verbal praticamente desconhecido ao cinema documentário antes da tecnologia do som direto. Jean-Claude Bernardet começa seu livro *Cineastas e imagens do povo* montando um sistema de relações entre as múltiplas vozes e as falas diferenciadas de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, um dos primeiros filmes brasileiros da era do som direto. Em sua categorização das trocas verbais produzidas no documentário nacional, o crítico observa que as dramaturgias da produção cinematográfica e televisiva ficaram bastante restritas ao espaço tradicional da entrevista e que, em poucos casos, as “falas provocadas” são constituídas por outras categorias de trocas, como os debates ou as conversas entre várias pessoas (Bernardet, 2003: 282). Momentos marcantes desse tipo de encontro são as cenas de almoço e jantar em que Rouch e Morin reúnem os participantes de *Chronique d’un été* ao redor de uma mesa para debater temas como racismo e imigração; ou, ainda, a cena final, em que o filme é projetado para os participantes, convidados para comentar o resultado final da montagem.

Após esse momento criador de um então novo cinema falado, a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão-com-arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer que fossem elas — descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. —, e a entrevista virou cacoete. (...) Não se pensa mais em documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. (...) Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudesciu sensivelmente no Brasil, o que não me parece ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas. (Bernardet, 2003: 285)

Entretanto, o mesmo não pode ser dito da produção documental que se desenvolveu entre as recentes gerações de videoartistas e de artistas visuais brasileiros. Arlindo Machado aponta que “será a geração dos *videomarkers* que dará conseqüência a uma outra antropologia e que experimentará outras possibilidades de relações entre o sujeito enunciador e o representado” (Machado, 1993: 263).

A instituição da entrevista telejornalística é totalmente desmontada em *Heróis da decadência (sic)* (1987), de Tadeu Jungle e Walter Silveira, quando um repórter sai às ruas de São Paulo e pára os transeuntes para iniciar entrevistas que simplesmente não acontecem. Em vez da esperada enquete, transeunte e espectador se deparam com um repórter mudo, posando para a câmera de vídeo com um sorriso cínico. A obra viria a influenciar, mais tarde, o vídeo *Não entendo* (1999), do artista Luciano Mariussi. Nesse trabalho, definido como um híbrido entre o documentário e a videoarte, são utilizados procedimentos da performance e da reportagem jornalística. Nele, uma equipe de filmagem realiza uma enquete com passantes do centro de Curitiba, fazendo perguntas sobre arte, em línguas estrangeiras. A incomunicabilidade entre entrevistador e entrevistado é a tônica do trabalho, onde tudo conspira a favor da acentuação das distâncias entre a arte e o público. O trabalho, proposto como um *site-specific* a ser instalado dentro de um espaço expositivo ao lado de outras obras de arte, é o primeiro de uma série de cinco vídeos que abordam questões envolvidas em embates entre arte, público e instituição.

A geração de artistas documentaristas que surge no Brasil a partir de meados dos anos 1980 toma como regra a desconstrução do

espaço tradicional da entrevista e a desarticulação da crença na evidência documental, trabalhando no registro de uma “outra antropologia” (Machado, 262). Wagner Morales, artista com formação em ciências sociais e realizador de documentários desde 1994, utiliza-se dessas estratégias especialmente em *Preto contra branco* (2004), um trabalho pautado pela antropologia compartilhada do cinema verdade.

Construído a partir de entrevistas e registros de conversas de botequim, *Preto contra branco* tem, no tradicional jogo de futebol de negros contra brancos, disputado entre os moradores do bairro de São João Clímaco e da favela de Heliópolis, na zona sul de São Paulo, uma alegoria do racismo na sociedade brasileira.

Em *Preto contra branco*, nos aproximamos muito das estratégias de Rouch, muito mais do que das estratégias do cinema direto americano, pois ninguém da equipe tinha a pretensão de passar despercebido, de virar ‘uma mosca invisível’ pousada na parede (...). Ao contrário, antes de começar a rodar, tínhamos pelo menos duas questões básicas que queríamos reforçar: a primeira, o fato de sermos uma equipe de pessoas que se consideravam brancas e de outra classe social, que estava ali, na fronteira entre uma favela e um bairro periférico, fazendo um filme sobre a questão racial e urbana. A segunda, tentar registrar a maneira pela qual as pessoas se definem racialmente e mostram a sua cor no vídeo. E como reforçar tais questões? Evidenciando nossa presença, a da câmera e dos recursos eletrônicos usados na captação da imagem. (Morales, entrevista: 2007)

*Preto contra branco* começa sua narrativa com um jogo proposto aos participantes. Sentados diante um monitor que exhibe a própria face, o entrevistado é convidado para dirigir o fotógrafo a respeito da cor, brilho e contraste que melhor o represente. “Mais claro”, a maioria pede. Assim, com a manipulação eletrônica da imagem do entrevistado, começa a pesquisa de campo de Morales sobre o preconceito racial em dois bairros da periferia de São Paulo.

Assim como as diversas matizes de preto e de contrastes que emergem desse jogo, os depoimentos do filme revelam uma gama variada de racismos: mais ou menos declarados, mais agressivos ou mais disfarçados, aquele em que a hostilidade não é óbvia ou direta, ou aquele voltado a si mesmo. É comum, entre os entrevistados filhos de brancos com negros, dizerem que são brancos. Mas há

também o depoimento do rapaz que enfrenta o preconceito do pai e assume a negritude da mãe, decidindo-se por jogar no time dos negros. De fato, o recurso inicial do filme de Morales antecipa o que o filme irá descortinar ao longo dos seus 55 minutos: a complexidade que o racismo assume dentro de uma sociedade miscigenada como é a brasileira e a insuficiência de se pensar a relação “preto contra branco” simplesmente como um time jogando contra outro.

Embora não seja construído coletivamente, como *Moi, un noir*, o documentário de Morales identifica, em um jogo de futebol de várzea, a encenação coletiva do racismo. Nesse ponto, dialoga com outro documentário referencial da estética participativa, *Caso norte* (1977), de João Batista de Andrade, um docudrama sobre o caso de um imigrante nordestino que mata um homem em uma briga de bar. João Batista faz ali a reconstituição do crime, a partir de um psicodrama, envolvendo vizinhos e conhecidos dos protagonistas do caso. O resultado expõe um grande envolvimento de todos os participantes, inclusive de uma câmera oscilante que se relaciona com a cena de maneira emocionada. O próprio cineasta mostra-se todo o tempo presente e participante, com perguntas e intervenções.

O desafio que se impõe ao documentário participativo é criar novas dramaturgias de forma a expandir a conversa e desestabilizar o espaço tradicional da entrevista, que, segundo Michel Foucault, tem sua origem na prática religiosa da confissão.

### **A conversa encenada: *ars erotica***

Em *História da sexualidade*, Foucault sustenta que os interrogatórios, consultas, entrevistas e outros métodos de inquéritos científicos, pertencem ao grande grupo dos “rituais da confissão”. Segundo o autor, a confissão é, desde a Idade Média, a forma que o Ocidente encontrou para articular um discurso sobre o sexo. Escondida em claustros e rincões escuros e silenciosos, a confissão se soma aos rituais probatórios, aos testemunhos e aos procedimentos científicos de observação, como “uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade”.

Desde então, nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina,

na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se — ou se é forçado a confessar. (Foucault, 1997: 59)

Adicione-se a esse relatório de âmbitos, onde os procedimentos da confissão foram disseminados, o documentário. Especialmente o documentário construído como demonstrativo de verdade, aquele que detém a instância de dominação do discurso do lado de quem faz as perguntas. O poder está, portanto, “não do lado do que fala (pois é ele o pressionado), mas do lado de quem escuta e cala; não do lado do que sabe e responde, mas do que interroga e supostamente ignora” (Foucault, 1997: 62).

Como vimos anteriormente, Mauricio Dias e Walter Riedweg são os donos do discurso de *Voracidade máxima* exatamente por se manterem na posição de quem faz as perguntas. Porém, o que absolutamente desmonta o espaço tradicional da entrevista confessional é seu dispositivo de “conversa encenada”: máscaras, roupas e cama, a serviço de um *mise en scène* do ritual amoroso. Na mesma medida em que a conversa encenada é a versão expandida da entrevista tradicional, a cama — palco da relação documentarista/personagem — é o avesso do confessionário.

O sexo, “matéria privilegiada da confissão” (Foucault, 1997: 60), é também o assunto central de *Voracidade máxima*. Nesse trabalho, o sexo ganha duas formas discursivas. A primeira delas, objetiva, obedecendo aos preceitos do que Foucault define como uma *scientia sexualis*, que informa o espectador a respeito da situação de vida do entrevistado: por que decidiu emigrar, qual sua situação financeira, por que decidiu prostituir-se, como são feitas as negociações com os clientes. A partir desse tipo de questão, descobrimos que a maioria dos trabalhadores do sexo, na Europa, vêm de famílias pobres de países em desenvolvimento, têm entre 20 e 35 anos, e que muitos definem sua homossexualidade ou heterossexualidade durante a prática da prostituição gay.

Mas o trabalho também se articula como uma forma de *ars erotica*, que é, segundo Foucault, o segundo grande procedimento para produzir a verdade do sexo. “Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência” (p. 57). O discurso erótico, sem dúvida o grande diferencial de *Voracidade máxima*, é costurado a partir de outra espécie de perguntas.

“O que é o amor para você?”. “Há ocasiões em que você deseja estar só?”. Para fazer essas perguntas, Mauricio Dias não se posiciona como um entrevistador isento. Nesse momento, as câmeras enquadraram-no em postura incisiva e sedutora, encarando seu entrevistado, a poucos centímetros de seu rosto. Seu corpo é projetado para frente, em atitude ofensiva. Há em sua postura corporal a comunicação de uma intencionalidade que inclui interesse, desejo e busca de intimidade. A entrevista, em *Voracidade máxima*, torna-se assim a representação de um ato sexual ou amoroso e isto está implícito na atitude do artista.

Peter Sloterdijk, da Escola de Frankfurt, dizia ser o amor a maneira como as pessoas se encontravam, se viam, antes da invenção do espelho. E a gente ainda faz isso em relação ao outro: procuramos no outro uma outra reflexão de nós, da nossa existência. (Mauricio Dias, entrevista à Glória Ferreira)

### A função do espelho

O espelho tem para Dias e Riedweg inúmeras funções: fragmentar, diversificar, embaralhar, multiplicar as possibilidades de ver e se relacionar o real. Menos a de mimese.

O espelho é uma metáfora que usamos bastante, de diversas formas, no nosso trabalho, justamente para manter a complexidade das relações. Trabalhamos sobre os possíveis e mutáveis distanciamentos e aproximações que temos com o outro. O outro subjetivo, anônimo, virtual, o outro que eu desejo ser, ter, possuir, ou com o qual eu desejo me relacionar. Mas também o outro enquanto corpo político-social; a outra identidade cultural. (Dias, entrevista, 2005)

*Voracidade* produz, pelo menos, três tipos de espelhamentos. Primeiro, entre artistas e *chaperos*, identificados não apenas no que diz respeito à sua orientação sexual, mas também na opção

pela condição de imigrante (90% dos entrevistados eram imigrantes ilegais na Europa) e no desejo de mobilidade. Ao entrevistar o imigrante, “é como se o artista estivesse falando com ele mesmo” (Brett, 2005: 48). Segundo, como já foi colocado anteriormente, existe uma identificação entre os artistas e os clientes do sexo. Há ainda em jogo um terceiro espelhamento, que coloca em condição de igualdade também, *chapero* e cliente. (Embora este último esteja fisicamente ausente do trabalho, ele é representado pelo artista).

Em ambos os grupos [*chaperos* e clientes] se observa freqüentemente a criação de uma ‘vida dupla’: uma realidade alternativa de fantasias e satisfação individual, que, por um lado, se oculta e não existe oficialmente neste mundo e, por outro, desenha para essas pessoas formas de vida surpreendentemente fortes e definidas. Em ambos os grupos, a idade e o poder econômico desempenham um papel crucial. (...) O ponto de intersecção das necessidades emocionais e econômicas de ambos os grupos se materializa exclusivamente na prática sexual. (Dias e Riedweg, 2003, 168)

Ou seja, o espelho de *Voracidade máxima* altera e desdobra a relação — no documentário tradicional polarizada em entrevistador/entrevistado — em três eixos: artista e *chapero*; artista e cliente; e *chapero* e cliente. O que era bilateral, bipolar, se transforma em rede, trama. Mas, além de artista, cliente e *chapero*, existe ainda um quarto participante dessa trama: o espectador, que é fisgado para dentro do trabalho, também graças a um jogo de espelhos.

O espectador é espelhado a qualquer um dos personagens acima descritos a partir do momento em que entra na videoinstalação. O espaço reconstitui o quarto de motel do *Barrio Chino*, onde as entrevistas foram gravadas em sessões bastante prolongadas, de até 16 horas de gravação. O espaço é formado por uma cama coberta com lençol azul, situada entre dois espelhos, e o espectador se torna automaticamente um usuário quando senta-se na cama não para *assistir*, mas para *jogar Voracidade máxima*, editado no formato de um jogo sexual interativo. “Para escolher o michê, mova o quadrado sobre ele e aperte o botão *enter*”, é a instrução no menu de abertura para a inicialização do vídeo. Na imagem do menu, onze *chaperos* estão deitados nus sobre o asfalto da rua, dispostos como em um cardápio, para serem provados

pelo cliente. A porta de acesso para a entrevista (ou para o sexo) é o órgão genital, que deve receber o clique do *mouse*. Dessa forma, a ordem das entrevistas é decidida pelo usuário, de acordo com preferências pessoais ou critérios subjetivos.

### O espectador-participador

A participação foi a grande questão compartilhada entre a antropologia, o cinema documentário e as artes plásticas dos anos 1960-1970. Mas se, no âmbito do documentário, a participação sempre foi considerada majoritariamente no fluxo entrevistador/entrevistado, são os artistas plásticos que, de maneira mais incisiva, retiram o espectador da atitude contemplativa, convidando-o a participar da obra.

No Brasil, a participação do espectador é sistematizada em um programa artístico já na década de 1960. Em 1973, quando Hélio Oiticica e Neville d’Almeida criavam as *Cosmococas*, em Nova York, instituindo um cinema sensorial, já havia se passado seis anos da escritura do “Esquema geral da nova objetividade”<sup>32</sup>, em que Oiticica definia a “participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.)” e a “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” entre os itens de seu programa ambiental e como as principais características da arte brasileira de vanguarda.

<sup>32</sup> OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. Texto produzido para o catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 154.

Em 1973, quando são projetadas as *Cosmococas*, Hélio Oiticica já havia realizado muitos trabalhos que incluíam o participador. Se no início com o Grupo Frente (1957) suas pinturas investigavam o espaço dentro da tela diante da qual o espectador permanecia imóvel, como artista neoconcreto Hélio inventava novas estruturas que convidavam o corpo a circundar seus *Bilaterais* (1959) e *Relêvos espaciais* (1959) pendurados ou a entrar em seus *Penetráveis* (1960). Logo viriam os *Bólides* (1963) que como transobjetos se transformavam nas mãos dos visitantes, o *Parangolé* (1964) que vestia o ritmo do corpo, e o *Éden* (1969) onde Hélio construía um mapa sensorial. (Maciel, 2007)

Enquanto Glauber Rocha consolidava a “estética da fome” no cinema, desenhando o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora — mesmo que paternalista em relação às



classes populares —, os primeiros sinais de uma estética da participação surgiam na obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark. A participação do espectador, segundo o esquema de Oiticica, se manifestava de duas formas: de maneira a envolver “manipulação” e contato “sensorial-corporal; e de maneira “semântica”. Distanciando-se da contemplação, o espectador da obra deveria vivenciar ambos os modos de participação que, somados, realizariam uma “participação fundamental, total, não-fraccionada”<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> OITICICA, Hélio, op. cit.

Nesse caminho trilhado pelos protagonistas dos anos 60-70, a obra de arte foi gradativamente abandonando categorias como pintura (o tal do ‘quadro’) e escultura (sobre base). O ‘objeto’, com a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, alcançou uma importância enorme até chegarmos à formulação máxima de Lygia e Hélio afirmando que não eram ‘artistas’ mas ‘propositores’ e que o que faziam era ‘propor propor’, isto é, apresentar ‘proposições’ para o participador ter uma presença menos passiva e sentir-se um agente social. Para isso, os propositores deixam uma série de instruções que teriam a função de construir seu vínculo com o campo social e de integrar a arte à vida. (Lagnado, 2006: 188-191)

Se, no Brasil, a participação ganha um corpo teórico consistente com o “Esquema geral da nova objetividade”, na cena internacional a tendência se manifesta especialmente na obra de Umberto Eco (*The poetics of the open work*, 1962), de Roland Barthes (*The death of the author*, 1968) e de Guy Debord (“Towards a situationist international”, 1957). Um ano depois de escrever o texto, Hélio Oiticica se posicionaria em relação à abrangência que o impulso da participação já alcançava nessa época, em carta a Lygia Clark, em novembro de 1968:

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria idéia. (Clark & Oiticica, 1998: 69)

(...) Creio que a grande inovação nossa é exatamente na forma de participação ou melhor, no sentido dela, no que diferimos do que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA: há uma ‘barra mais pesada’ aqui, talvez porque os problemas tenham sido checados de modo mais violento. (Clark & Oiticica, 1998: 73)

Em resposta, Lygia Clark confirmaria a centralidade da idéia da participação em sua obra, desde os anos 1950:

No meu trabalho, por exemplo, desde 60 é o meu problema e, se formos mais longe ainda, em 55 realizei a maquete da casa: ‘Construa você mesmo o seu espaço a viver’. (Clark & Oiticica: 1998, 85)

(...) Perco cada dia mais a minha personalidade aparente e entro no coletivo buscando um diálogo e me realizando ainda através do espectador. (Clark & Oiticica: 1998, 86)

A partir das esculturas manipuláveis — os *Bichos* (1960-1963), os *Objetos relacionais* (1977-1985), as *Máscaras sensoriais* (1967-1968) e as *Máscaras oculares* (1973) —, toda a pesquisa de Lygia Clark se ajusta como uma luva ao conceito de “participação sensorial-corporal”, definido por Oiticica no “Esquema geral da nova objetividade”. Mesmo que a realidade hoje seja fundamentalmente outra em relação às décadas anteriores, é possível relacionar os esquemas de Oiticica e as proposições de Lygia Clark ao modo participativo utilizado por Dias e Riedweg.

Desde *Nostalgia do corpo: respire comigo* (1966) até a aplicação dos *Objetos relacionais* em “clientes” (como eram definidos aqueles que viviam a experiência da *Estruturação do self*, criada em 1976), todo o procedimento de Lygia passa pela reativação do corpo<sup>34</sup>. Em *Voracidade máxima*, o espectador também é lançado à condição de “cliente” — embora de outra categoria que o cliente de Lygia Clark —, e, ao deitar-se na cama para vivenciar o trabalho, é submetido a uma experiência sensorial que transcende a visualidade do vídeo. Há aqui um paralelismo. Se Clark e Oiticica visaram ampliar a fruição do espectador, somando à contemplação retiniana outras experiências sensoriais, Dias e Riedweg realizam um deslocamento do procedimento verbal da entrevista para “encontros encenados”, que favorecem a expressão de conteúdos corporais, sensoriais e imaginários.

<sup>34</sup> *Estruturação do self* eram chamadas as sessões de aplicação dos *Objetos relacionais* em clientes. Havia dezenas de *objetos*, entre os quais o “grande colchão” (um almofadão de plástico, preenchido com bolinhas de isopor, sobre o qual o cliente deitava na sessão); o “cacho de pequenos seios” (pequenos sacos plásticos cheios de ar e amarrados entre si); ou o “objeto de semente” (saco contendo sementes).

Os cruzamentos possíveis entre ambas poéticas se dão sempre no âmbito do corpo e do uso de ferramentas de sensibilização e expansão do diálogo. Se, por um lado, Lygia Clark estruturou boa parte de sua obra sobre a vivência do desejo e do prazer, em *Voracidade máxima*, Dias e Riedweg conduzem as entrevistas como atos eróticos ou amorosos. “O que nos move é o nosso desejo”, diz Mauricio Dias. O desejo é também uma questão central de *Devotionalia* (1994-2003), que gerou, em ateliês com 600 meninos de rua, a produção de “ex-votos”, simbolizando objetos e situações desejadas.

O crítico Guy Brett propõe, ainda, um cotejamento entre o dispositivo de múltiplo espelhamento em *Voracidade máxima* e a obra *Diálogos: máscaras oculares* (1968), de Lygia Clark (Brett, 2005: 48). Da série *Máscaras sensoriais*, a obra é compartilhada por duas pessoas. Composta por dois instrumentos óticos de lentes móveis espelhadas, articulados um ao outro, constitui uma ferramenta de tripla possibilidade de observação. Com o giro das lentes espelhadas é possível: olhar nos olhos do outro; ter uma visão fragmentada do espaço ao redor; olhar para si mesmo. Há, também, uma relação evidente entre as *Máscaras sensoriais* e as máscaras usadas pelos entrevistados de *Voracidade máxima*. Além da confusão identitária provocada pelo efeito visual de espelhamento, as máscaras, com as feições dos artistas, detonam experiências sensoriais entre os participantes, abrindo a possibilidade de diálogos intersubjetivos.

### O documentário sensorial

Há ainda outras evidências para pensar que o Quase-cinema, de Hélio Oiticica, esteja na origem do que se delinea em Dias e Riedweg como um documentário sensorial, tendo, de entrada, os espelhos de *Voracidade máxima*, posicionados para refratar diversos ângulos de visão. Como qualquer videoinstalação contemporânea, com múltiplos canais de vídeo, as telas e os espelhos de *Voracidade máxima* refletem a multiplicidade de telas da série *Cosmococa — programa in progress* (CC) (1973), de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, em que seqüências de fotografias (de capas de jornal, livro ou disco, retocadas com “mancoquilagens” de cocaína) são projetadas em “telas múltiplas” — as quatro paredes e o teto —, e acompanhadas de trilha sonora. Nas CCs, a projeção de imagens fixas, como observa Carlos Adriano,

promove uma volta “à natureza primordial do cinema” — a lanterna mágica — e irrompe contra a narrativa clássica propondo a “nãonarração” (Adriano, 2007).

O conceito da nãonarração, de Oiticica, se alinha à experiência audiovisual fragmentária — que mistura textos, linguagens e tradições — do cinema marginal de Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Andrea Tonacci, Neville d’Almeida.

Experimental, recusando o que julgava serem concessões de seus até então parceiros [do cinema novo], os líderes do cinema marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o ‘contrato’ com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios. (Xavier, 2004: 17)

A mesma violência e profanação que Ismail Xavier atribui à postura anti-ilusionista do cinema marginal aplica-se ao gesto artístico de tirar o espectador de sua postura passiva, assimilando-o como participante da obra. Nas CCs, no entanto, Oiticica mantém uma postura afetiva e tudo o que retira de narratividade, devolve em sensorialidade. Na medida em que o espectador é convidado a experimentar a projeção ora deitado numa rede, ora nadando em uma piscina, ora lixando as unhas, o que seria “audiovisual”, torna-se “suprassensorial”<sup>35</sup>. Em Oiticica, as proposições “além da arte” levam à inclusão do espectador em um cinema sensorial (Favaretto, 2000: 206).

Trabalhando com vídeo e com a representação da alteridade, Dias e Riedweg são praticantes dessa forma de cinema. Ao documentar suas conversas sensoriais, eles chegam a proposições que estão “além-documentário”. Nesse documentário expandido, operam simultaneamente em dois tipos de registro de discursos: o sensorial e o político; o científico e o artístico; o racional e o erótico.

<sup>35</sup> Depois de passar por várias etapas de desconstrução das imagens, Oiticica concebe o suprassensorial, que é “a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos (...) dirigidos aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais”. OITICICA, Hélio. Apud FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 174.

## Capítulo 3

# Fabulação: invenção de realidades cinemáticas

*Fabular é uma experiência  
com ramificações próximas  
talvez da esquizofrenia.*

Lisette Lagnado

Na videoinstalação *The house* (2002), a cineasta finlandesa Eija-Liisa Ahtila apresenta uma mulher que escuta vozes sem conseguir distinguir se elas vêm do mundo exterior ou de dentro de si mesma. Ahtila adota técnicas do documentário e — independentemente ou graças a isso — a situação representada no vídeo ilustra o paradoxo da atividade do artista documentarista, que ora se lança ao mapeamento de realidades distantes, ora descobre em si mesmo — ou na própria cultura — o abissal.

O tensionamento que se produz entre o impulso de documentar a realidade e, ao mesmo tempo, encontrar com ela uma dimensão subjetiva de comunicação, tem um antecedente histórico no “surrealismo etnográfico”, conceito de James Clifford para abarcar o processo de fertilização mútua entre arte, antropologia e documentário que se deu no período entre guerras. Essas trocas começaram no grupo de André Breton e se consolidaram na revista *Documents*, editada por Georges Bataille, entre 1929 e 1930, e chegaram ao cinema, em obras como o documentário *Las hurdes* (1932), do cineasta espanhol Luis Buñuel (1900-1983), que imprime uma perspectiva surrealista ao filme etnográfico.

Estou usando o termo ‘surrealismo’ em um sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza os fragmentos, as coleções estranhas, justaposições inesperadas que trabalham para incitar a manifestação de realidades extraordinárias, levadas ao domínio do erótico, do exótico e do inconsciente. (Clifford, 1988: 118)

Distendendo o sentido expandido que Clifford dá ao surrealismo até a contemporaneidade, localizamos a estética de fusões e mutações da obra da artista contemporânea Janaina Tschäpe. Mas

antes, vale destacar um projeto inacabado do artista modernista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973), *Experiência n.º 4*, uma “jornada etnológica e artística” ao rio Negro, na Selva Amazônica, em busca de uma lendária tribo de índios brancos. Realizada em 1958, a expedição durou 70 dias e, segundo Flávio de Carvalho, pretendia “estudar a pintura do corpo dos indígenas para constatar vestígios de antigas e esquecidas indumentárias que tiveram poderosa influência social e psicológica nos povos que a usaram”<sup>36</sup>. Mas o principal objetivo era realizar um “semidocumentário” sobre a história de uma lendária “deusa branca”. Para tanto, o artista incluiu, entre os 23 integrantes da expedição, atrizes loiras contratadas em São Paulo para atuar em uma reencenação do mito. O filme teria sido um genuíno exemplar do surrealismo etnográfico se tivesse sido finalizado. No entanto, consta aos pesquisadores de sua obra que da expedição restaram apenas imagens de tribos indígenas, feitas pelo fotógrafo Raymond Frajmund, além de documentos da viagem, como diários, anotações, desenhos e matérias em jornais.

<sup>36</sup> Trecho de depoimento de Flávio de Carvalho, publicado em catálogo da exposição *Arte e antropologia*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2007.

Se a “deusa branca” infelizmente não saiu do âmbito da lenda, temos em *As camaleoas* (2003), de Janaina Tschäpe, uma interpenetração concreta entre documentário e subjetividade, dando vazão a uma dinâmica de trocas entre real/imaginário, racionalismo/inconsciente, ficção/realidade, arte/ciência, etnografia/subjetividade, fabulação/documentação<sup>37</sup>. O trabalho funciona como documentário, na medida em que toca uma realidade dada — a vida doméstica de quatro moradoras da favela do Jacarezinho, na zona norte do Rio de Janeiro —, por meio da gravação em vídeo de depoimentos e imagens do cotidiano. Mas, ao propor um jogo, em favor da expressão de interioridades, Janaina Tschäpe coloca a realidade em suspensão.

<sup>37</sup> A videoinstalação *As camaleoas* foi concebida para o projeto “A cultura da favela”, organizado pelo Instituto Goethe Rio de Janeiro, que culminou na exposição *Morro/labirinto*, realizada no Paço Imperial, em 2002. O vídeo viria depois a ser exposto em outros eventos, como a mostra *Croiser des mondes*, no Jeu de Paume, em Paris, em 2006, e na mostra *Situ/ação: aspectos do documentário contemporâneo*, na galeria Vermelho, em São Paulo, em agosto de 2006.

### ***As camaleoas***

Esse é o primeiro trabalho em que Janaina Tschäpe se relaciona com uma situação real, imprimindo-lhe um cunho documental. Na maior parte da obra dessa artista, nascida na Alemanha e criada no Brasil, o que se ressalta é a presteza em “transformar tudo em ficção” (Bousoo, 2006: 11), em dotar a realidade de uma aura mítica, diferenciada, estranha. A partir de indagações sobre seu

desejo de transformação, Tschäpe construiu as séries *Devil* (2000) e *Sala de espera* (2002), em que modifica seu corpo a fim de transformar-se em anjo, diabo e pássaro. Depois, nas séries *After the rain* (2003), *Água viva* (2003), *Blood, sea* (2004), *Lacrimacorpus* (2004) e *Melantropics* (2005-2006), passa a trabalhar com outros corpos femininos, atribuindo-lhes extensões e próteses, confeccionadas com cabos de borracha, bolas de isopor, tules, tecidos elásticos, preservativos, bexigas infladas etc. Em qualquer um desses projetos, sempre dá à vida seres fictícios, tratando-os como reais e batizando-os por Lívia, Dani, Ducha, Mana, Neia, Zeth.

Os surrealistas utilizaram o recurso da fragmentação — apresentando cenas ou imagens com braços amputados, órgãos arrancados do corpo humano que, por vezes, constituíram uma espécie de imaginário da violência e do horror — o surreal em Janaina ocorre de maneira diferenciada, muito mais próxima da idéia de uma estética compartilhada, relacional mesmo. O humor beira a construção de um universo doméstico: usar preservativos nas mãos e nos pés pode parecer uma doce brincadeira, uma porta de entrada para um universo ao mesmo tempo lúdico e alusivo ao mundo das próteses, a um corpo protético propriamente dito. (Bouso, 2006: 12)

*As camaleões* (2002) é protagonizado por Fátima, Jane, Cristal e Claudia, quatro mulheres de carne-e-osso que, a partir de um reconhecimento das limitações e dificuldades de sua vida cotidiana, entram, a convite de Janaina Tschäpe, num processo de reinvenção da própria identidade. O projeto consiste em uma videoinstalação, formada por um vídeo de 17 minutos, exibido ao lado de documentos do processo — textos e fotografias. O trabalho partiu de uma proposição da artista para as mulheres: “brincar, como crianças”, como ela costuma fazer com suas “amigas imaginárias”. “Coloquei para elas algumas questões que uso para começar a investigação em meu trabalho pessoal: ‘o que eu desejo? O que eu quero ser?’ Fui procurar os seres que existem nos desejos das outras pessoas. (...) Fui tentar encontrar a fantasia do outro” (Tschäpe, entrevista: 2005). A proposta era acompanhar o desenvolvimento de seus protótipos de “mulheres ideais” e registrar em vídeo e fotografias a elaboração das heroínas nas quais elas desejassem se transformar.





*As camaleões* (2002),  
de Janaina Tschäpe:  
a fabulação como  
dispositivo de  
documentação da  
realidade de quatro  
moradoras da favela  
do Jacarezinho,  
no Rio de Janeiro

Sua visão de mulher vinha muito do real: ter filho, trabalhar, morar na comunidade. (...) Senti que o desejo delas estava ligado em descobrir o que precisavam fazer para essa vida fluir melhor. (Tschäpe, entrevista, 2005)

Fátima se transforma em sol, para ganhar outro braço e realizar suas tarefas domésticas com mais agilidade, além de acolher e dar calor aos outros. Em uma fantasia bem próxima aos contos de fadas, Jane faz o papel de uma “gata borralheira” que se supera e se transforma em mulher executiva. Claudia potencializa suas funções de dona-de-casa e concebe a si mesma como uma robô que lava, passa e cozinha com eficiência: “Sou forte, poderosa, veloz, não me canso nunca, sou capaz de executar qualquer tarefa em poucas horas de uma só vez”<sup>38</sup>. O desejo de Cristal de transformar-se em uma raiz, “porque queria resgatar a mulher e o quanto ela é capaz”<sup>39</sup>, também expressa uma fantasia relacionada à valorização das capacidades da mulher. As heroínas são, portanto, o cruzamento entre a condição real e a fantasia dessas mulheres.

<sup>38</sup> Depoimento publicado no catálogo *Croisir des mondes*. Paris: Éditions du Jeu de Paume, 2005, p. 58.

<sup>39</sup> Depoimento concedido para o vídeo *As camaleoas*.

### O documentário como fábula

Há uma permanente sobreposição das esferas da fantasia e da realidade em *As camaleoas*. Isso se evidencia, de entrada, na edição do vídeo, em que a artista opta por sobrepor as duas formas de comunicação que estabeleceu com as mulheres da favela: a linguagem oral da entrevista e uma linguagem corporal de improvisações, em que o corpo funciona como canal de expressão das fantasias. Dessa forma, sobrepõe-se ao áudio dos depoimentos das “mulheres reais”, a imagem das “personagens” em situações diversas: no ambiente doméstico de suas casas ou em improvisações no meio de uma floresta tropical. O vídeo registra dois planos da vida dessas mulheres: o real e o ideal.

*As camaleoas* nos instiga a pensar como essas mulheres — habituadas a um cotidiano, na melhor das hipóteses, sofrido, e pouco familiares aos artifícios poéticos do cinema, da literatura ou das artes plásticas — soltam a imaginação para brincar de sol, de raiz e incorporar as potências abstratas do feminino. Em entrevista, Tschäpe diz que os dispositivos usados para tal liberação foram basicamente três. O primeiro foi a concepção e a confecção

das fantasias. O deslocamento da cidade para a floresta, onde experimentaram uma espécie de laboratório de expressão corporal, foi o segundo impulso libertador para a vida fictícia. Mas o definitivo veículo para o ritual de “possessão” das personagens camaleônicas foi a presença da câmera de vídeo.

Num dos primeiros encontros, mostrei meu trabalho, principalmente o [vídeo] *He drowned in her eyes*, para mostrar um pouco o processo de se autofilmar, se fotografar e inventar uma situação com poucos recursos. Elas adoraram o trabalho e acho que ajudou bastante a elas entrarem em seus próprios mundos fictícios.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Janaina Tschäpe, em troca de emails, novembro de 2007

As fantasias foram especialmente fabricadas para o trabalho, com elementos que tinham à mão ou comprados em camelôs. “Para a robô, pensamos que sua roupa tinha que ser de metal, funcional, feita de coisas domésticas e ela foi vestindo as panelas. Foi uma liberação pra ela, que tinha toda uma relação com a panela, de fazer todo dia o feijão-com-arroz...” (Tschäpe, entrevista: 2005). Usando colheres de pau como extensão dos braços e panelas como capacete ou chinelos, a mulher-robô teve uma experiência genuinamente artística de deslocamento das funções de objetos cotidianos para a fabricação de uma roupa metálica. A mulher-sol, usando uma peruca dourada, adereços brilhantes e um terceiro braço costurado na barriga, extravasou uma fantasia que poderia ser para o Carnaval. A mulher-raiz, de vestido marrom e verde, deixou os cabelos soltos e explorou a sensualidade. A borracheira-executiva “tinha idéia de ser uma princesa, ter um vestido azul enorme de cetim. Depois ela converteu essa idéia da fadinha em uma gata borracheira que virava uma executiva, o que era uma coisa muito mais prática” (Tschäpe, entrevista: 2005).

Mesmo que Jane tenha abandonado sua fantasia de fadinha, ainda assim, *As camaleões* pode ser associado à narrativa do conto de fadas, já que, como argumenta o escritor J.R.R. Tolkien, “a história de fadas não se restringe a história sobre fadas, mas sobre o Belo Reino, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. (...) O Belo Reino possui muitas coisas além de fadas” (Tolkien, 2006: 15).

A magia do Belo Reino não é um fim em si mesma, sua virtude reside em suas operações — entre elas está a satisfação de certos desejos humanos pri-

*As camaleoas:*  
na mata, o ritual  
de mutação  
das mulheres  
em personagens



mordiais. (...) Assim, uma história poderá tratar da satisfação desses desejos com ou sem interferência de máquinas ou de magia, e na medida em que tiver sucesso, se avizinhará da qualidade de histórias de fada e terá o seu sabor. (Tolkien, 2006: 19)

O deslocamento da cidade para a mata foi o segundo dispositivo de transmutação de mulher em personagem. Morada de lendas e mitos — além de palco de rituais primitivos —, a mata foi o lugar escolhido pelas participantes do trabalho ao “ritual” de transformação de mulher em camaleoa. Na natureza e no ambiente de uma ruína de construção, encontradas em um parque no Jacarezinho, elas se propõem a vivenciar experiências próximas do inconsciente, do sonho e das narrativas arcaicas da humanidade. Aquelas experiências que Walter Benjamin situava no mundo dos artífices, marinheiros e cronistas medievais, que transcorriam num tempo de “harmonia com a natureza”. (Benjamin, 1996: 207).

Como no conto de fadas, a mata torna-se o lugar da descoberta e da realização de desejos pessoais. Lá, elas vivenciam suas personagens como uma realidade física, rolando na grama, caminhando em riachos, correndo descalças, tocando e sentindo as diferentes texturas do espaço, abraçando árvores, congelando o corpo como se fossem estátuas. Lá, elas vivem a experiência de perder uma identidade e encontrar outra. No entanto, essa experiência não se daria se não houvesse uma câmera para documentá-la.

A dança foi uma invenção delas. Isso é a magia de uma câmera. Fomos para aquele lugar lindo no Jacarezinho, um espaço vazio, uma ruína. Colocamos as roupas (...) Eu filmava cada uma delas, elas faziam coisas juntas, mas não havia direção nenhuma. Foi o poder da câmera e da fantasia. Por mais que seja só uma peruca: você imediatamente não é mais você e se dá a liberdade de dar uma cambalhota no chão, de fazer um movimento que normalmente não faz. (Tschäpe, entrevista, 2005)

## Videotranse

As performances que assistimos na floresta do Jacarezinho vêm reafirmar o poder do aparato de filmagem sobre o comportamento humano e sobre a percepção de real. Ao referir-se às trocas

de identidade que se processam diante das câmeras, Janaina Tschäpe assume o compromisso do documentário moderno: filmar a realidade que se produz no contato com a câmera. “Graças a esse pequeno monstro de cristal e aço, ninguém é mais o mesmo”, afirma Jean Rouch, ao comparar o comportamento de seus entrevistados diante de sua câmera aos rituais de possessão que por mais de vinte vezes filmou na África<sup>41</sup>. A afinidade entre o transe e a experiência cinematográfica foi definida pelo diretor como “cinetranse”. Dentro desse estado, não apenas o objeto, mas também o sujeito da filmagem, eram modificados pelo equipamento. Dentro de um mesmo transe, ambos chegariam a estabelecer um “etnodiálogo”.

<sup>41</sup> ROUCH, Jean. Apud LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 42.

O cinetranse produzia uma verdade fílmica discernível da “verdade pura” ou do mero empiricismo: ele produzia uma veracidade especial, disponível apenas ao cinema. (Russel, 1999: 220)

Como o hipnotismo, os rituais de possessão, as sessões de escrita automática dos surrealistas ou o fenômeno de “despersonalização” da cineasta Maya Deren, o cinetranse de Rouch é um veículo que dá visibilidade ao inconsciente<sup>42</sup>. Assim como a vertente de um certo “cinema subjetivo”, que desde a vanguarda francesa dos anos 1920, até a vanguarda norte-americana dos anos 1940 e o *underground* têm privilegiado a expressão de interioridades e a abordagem subjetiva da alteridade<sup>43</sup>. No Brasil, esse cinema da interioridade teria sua perfeita tradução em *Limite* (1930), de Mario Peixoto, e se manifesta agora na videoinstalação de Janaina Tschäpe. A artista, que tem a metamorfose corporal como poética, poderia ter sua produção situada entre um “cinema da subjetividade” e um “cinema do corpo”.

<sup>42</sup> “Despersonalização é o termo que Maya Deren usou para denotar seu interesse no ritual como uma categoria cinematográfica e, certamente, essa sua busca por formas de despersonalização foi o que levou-a ao Haiti”. RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 2006, p. 207.

<sup>43</sup> André Parente define o “cinema subjetivo” como uma das três principais tendências do cinema experimental, ao lado do “cinema-matéria” e do “cinema do corpo”, cunhado por Gilles Deleuze em *Cinéma 2: L’image temps*. In: PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus, 2000, p. 97 a 104.

Em todo o cinema, o corpo perde sua naturalidade de corpo visto e faz ver o que não se deixa mostrar. O que o ‘cinema do corpo’ produz, diz Deleuze, ‘é a gênese de um corpo desconhecido’ que temos atrás da cabeça, como o impensado do pensamento, nascimento do visível, que se furta à vista. (Parente, 2000: 105)

Tschäpe se interessa, assim como Jean Rouch e Maya Deren, pelas dissoluções identitárias produzidas em rituais mágicos primitivos. Em entrevista ao curador Germano Celant, ela fala sobre

a influência que a cultura afro-brasileira e os rituais do candomblé de Salvador tiveram sobre a fase inicial de seu trabalho (Celant, 2006: 24). As trocas de identidade já estão presentes desde a série fotográfica *Continuation of your glance* (1998), em que a artista veste uma máscara branca que apaga seu rosto e faz surgir “um outro”. Em dado momento das improvisações das camaleões, a mesma máscara é usada por uma das mulheres, que tem sua imagem “apagada como um rosto à beira-mar”<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> FOUCAULT, Michel.  
Apud FOSTER, Hal.  
The artist as ethnographer.  
In: *The return of the real*.  
Londres: The MIT Press,  
1996, p. 179.

Mas, mesmo que Tschäpe se interesse por rituais e seja ciente do potencial transformador da câmera de vídeo, não precisamos chegar a atribuir-lhe as propriedades mágicas do cinetransê, de Rouch. Aquilo que possa ser gerado em suas sessões de improvisação corporal na floresta do Jacarezinho não chega a configurar um ritual de identificação irrestrita entre sujeito (artista documentarista) e objeto (entrevistados, participantes da experiência), como pretendia o cinetransê. O poder da câmera de vídeo, aqui, é muito mais de facilitar a teatralização dos gestos cotidianos e de liberar a capacidade de fabulação sobre o real. O “vídeotransê” de Tschäpe é a vazão dos conteúdos fictícios que existem dentro da realidade.

### A voz do outro

Três câmeras foram usadas para a documentação das experiências geradas durante o processo de trabalho no Jacarezinho. Para o registro de depoimentos e improvisações coletivas, Tschäpe utilizou uma câmera fotográfica e uma câmera de vídeo digital. As imagens das mulheres em seu ambiente doméstico foram por elas captadas — ou por familiares — com uma câmera super-8 que lhes foi emprestada pela artista. Com esse gesto — simbólico da intencionalidade de “dar voz ao outro” que a artista procura imprimir a todo o processo de trabalho —, Tschäpe tenta se aproximar de uma “prática participativa”, comum à antropologia e a um determinado cinema brasileiro de viés antropológico. Em seu ímpeto de dividir a autoria do discurso visual, a artista adota uma postura iminente aos filmes indígenas de Andrea Tonacci do final dos anos 1970 — que emprestava ao índio a ferramenta para a construção de sua imagem — e que logo viria a determinar o discurso do vídeo independente, nos anos 1980<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> O vídeo independente a que se refere aqui é relativo à produção de videoartistas brasileiros que “acreditavam na possibilidade de se construir uma outra modalidade de televisão, mais criativa e mais democrática, e alimentavam a esperança de que a mídia eletrônica, com suas imensas possibilidades de intervenção técnica, poderia vir a dar expressão a uma sensibilidade nova e emergente”. MACHADO, Arlindo. *A experiência do vídeo no Brasil. Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 254.

Em vez de tentar imprimir uma visão pessoal, ou mesmo buscar uma concepção “sociológica” sobre a “cultura da favela”, o propósito de Tschäpe foi “de reverter papéis: dar a palavra a essas pessoas e pedir que definam o que é cultura” (Tschäpe, entrevista: 2005).

Essa nova ‘modéstia’ por parte dos cineastas tem aparecido em uma série de documentários e filmes experimentais que descartam o antigo elitismo do modelo pedagógico e etnográfico em favor de uma aquiescência pelo relativo, pelo plural e contingente, com artistas experimentando uma saudável ‘dúvida’ sobre sua capacidade de falar ‘pelo outro’. (Shohat & Stam, 2006: 69)

<sup>46</sup> O fenômeno da “mídia indígena” (Shohat & Stam, 2006: 70), também conhecido por “guerrilha televisual” (Shamberg apud Machado, 1993: 248), consagra o vídeo como veículo político de contestação de estruturas de poder, nas mãos de comunidades indígenas que lutam contra a expulsão geográfica, a deterioração econômica e ecológica e o aniquilamento cultural.

<sup>47</sup> “São inúmeros os grupos de jovens em São Paulo e em todo o país que atualmente organizam suas ações artísticas por meio do vídeo digital. E o fazem de modo comprometido com causas sociais e políticas, locais ou globais. Os projetos e grupos são vários: só na periferia paulistana, a lista não caberia nesta página e poderia começar com o Cine nos Becos e Vielhas, o Espaço FACA, o Graffiti com Pipoca, o Comucine, o Filmagens Periféricas, o Rolê na Quebrada, o Arroz Feijão Cinema e Vídeo...” COSTA, André. Videografias no espaço. In: *Caderno Sesc\_Videobrasil 03*. São Paulo: Edições Sesc e Associação Cultural Videobrasil, 2007, p.75.

Alguns filmes brasileiros dos anos 1970, como *Congo* (1977), de Arthur Omar, ridicularizam a própria idéia de que um cineasta branco fosse capaz de dizer qualquer coisa de valor sobre a cultura indígena ou africana no Brasil, enquanto outros, como os de Andrea Tonacci, simplesmente cediam a câmera para o ‘outro’ a fim de possibilitar uma ‘conversa’ de mão-dupla entre os brasileiros urbanos e os grupos nativos. (Idem)

A partir da reinvenção das identidades de cada uma das mulheres, *As camaleões* opera uma dimensão micropolítica de modificação de realidades pessoais. Pode-se dizer que o documentário chega a desenhar, na figura da camaleoa, uma identidade sociocultural comum às moradoras da favela, da mesma forma como ocorre, por exemplo, nas peças audiovisuais produzidas pelo diálogo entre antropólogos e membros de tribos indígenas, nas chamadas “mídias indígenas”<sup>46</sup>, ou naquelas produzidas a partir de oficinas de cinema e vídeo nas periferias urbanas, que têm gerado produtoras independentes com um papel político exercido no vácuo de instituições ausentes<sup>47</sup>.

A camaleoa é, portanto, a identidade coletiva da mulher pesquisada por Janaina Tschäpe. Afinal, cada uma delas é uma camaleoa — um personagem multifacetado — quando se reinventa e se desdobra para suprir as necessidades da vida. “Esse personagem comum a todas é a mulher da comunidade, que consegue ser superflexível no dia-a-dia” (Tschäpe, entrevista: 2005). Porém, ao contrário do “personagem exemplar”, tipificado pelo documentário clássico, essa identidade coletiva evita a generalização de um tipo social. A camaleoa de Janaina Tschäpe não é como Nanook, concebido por



<sup>48</sup> *Nanook, um esquimó* (1920-1922), de Robert Flaherty, é o filme que apresenta o primeiro “personagem exemplar” do documentário.

Robert Flaherty para representar todos os esquimós do Norte do Canadá<sup>48</sup> ou como o analfabeto, o camponês ou o operário, personagens desenhados pelo documentário sociológico brasileiro da primeira metade dos anos 1960, de forma a sempre representar um grande grupo: o povo explorado. O que diferencia a camaleoa do “personagem exemplar” é a manifestação das particularidades de cada uma das mulheres: uma é como um sol, outra identifica-se com uma raiz etc.

### Estéticas de representação da pobreza

A elaboração de personagens fictícias particulares é a estratégia que diferencia o trabalho da estética de representação da favela, da pobreza e da violência, que vem sendo adotada no cinema e na televisão brasileiros, a partir do final dos anos 1980. Embora a favela surja como personagem no cinema brasileiro já em *Rio 40 graus* (1955) e em *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, é o filme *Santa Marta, duas semanas no morro* (1986), de Eduardo Coutinho, que introduz a favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro (Lins, 2004: 62).

O filme tem como objetivo focalizar as diversas estratégias de sobrevivência à violência na favela Santa Marta, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Para isso, faz um extenso mapeamento do cotidiano dos moradores do morro: a fé, a malandragem, os sonhos, os medos, a vida em família, a educação, a amizade, as profissões, o folclore, o embate com a violência policial. Embora o leque de temas seja bastante amplo, Coutinho seleciona a entrevista como principal estratégia de abordagem dessa realidade e começa a delinear em *Santa Marta*, o partido verbal que dominará toda sua produção documental.

*Santa Marta* coincide com um momento em que as favelas cariocas tornam-se mais populosas e violentas. Mas é desde o final dos anos 1990, quando João Moreira Salles sobe o morro Dona Marta, no Rio, para filmar uma escola de balé, se depara com uma guerra instaurada e volta de lá com *Notícias de uma guerra particular* (1999), que a violência e o narcotráfico tornam-se as grandes questões do documentário brasileiro. O tema abriu flancos para vídeos comunitários, vídeos universitários e filmes de ficção com teor documental. Tornou-se consenso, ganhou tratamentos estereotipados — em

geral, dentro de formas de construção clássicas, sem o reconhecimento do aparato cinematográfico, virou fórmula. Até chegar ao extremo da espetacularização da violência, com *Tropa de elite* (2007).

A temática derivada da desigualdade social: a injustiça, a miséria, a vida dos desfavorecidos foi tomada, durante muito tempo, como uma recusa do consenso pelo documentário, como uma manifestação privilegiada do seu “compromisso” com o país. Dentro desse universo temático, por ser a parte mais visível da guerra surda em que vivemos, a violência tornou-se o tema de maior repercussão. Com o ressurgimento do documentário nas duas últimas décadas, e também com o recrudescimento da própria violência na nossa sociedade, ela passou a constituir uma espécie de divisor de águas, de referência incontornável a estabelecer os parâmetros da ação dos criadores, ou seja, o tema da violência teria se tornado consenso no documentário e objeto de crítica de muitos realizadores. (Senra, 2007: 118)

Durante palestra, em 2004, João Moreira Salles argumentou contra “uma tradição brasileira, trágica, de silêncio visual sobre a violência”, que levaria os grandes jornais brasileiros a não exibirem nas suas primeiras páginas imagens de nosso conflito social, confiando essas imagens nos tablóides e programas populares, porque a classe média não as queria ver “no seu jornal, de manhã”<sup>49</sup>. Dois anos depois, ele problematizaria sua própria colocação, afirmando, em entrevista, que não mais subiria o morro, pelo fato de o discurso sobre a violência ter se tornado “de uma monotonia acachapante”<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> A palestra “Imagens em conflito” foi proferida na Conferência Internacional É Tudo Verdade, em 2004, e reproduzida em *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 86.

<sup>50</sup> Entrevista concedida a Sílvia Colombo para o caderno Mais! da *Folha de S.Paulo*, em 26 mar. 2006.

Do ponto de vista do cinema, urgente mesmo é ir à favela — se houver mesmo essa insistência de voltar à favela — para tratar de qualquer assunto que não seja o da violência. (...) Por que não contar uma história de amor? (Salles, entrevista, 2006)

A partir de seu último documentário, *Santiago* (2006), em que produz uma autocrítica sobre o próprio método de filmar, Moreira Salles afirma que “a única questão relevante para o documentário é o próprio documentário, é o modo de fazer e de narrar”<sup>51</sup>. Com isso, ele se vincula cada vez mais ao “cinema de relação”, de Eduardo Coutinho, que enfoca a relação entre o aparato fílmico e o personagem retratado, desde *Cabra marcado para morrer* (1964-1984).

<sup>51</sup> Idem.

A questão levantada recentemente por Moreira Salles — “Por que imaginar que lá [na favela] não existem outras histórias?” — não nos leva de volta ao Brasil romântico e pacífico que aparecia na televisão dos anos 1970 e 1980, relegando os ambientes urbanos de pobreza à invisibilidade (Hamburger, 2005: 198). Nem tampouco ao atual fenômeno que faz da favela cenário de telenovela. Sua indagação parece encontrar resposta no documentário de Janaina Tschäpe. Em certo sentido, pode-se dizer que *As camaleões* tem o mesmo objetivo de *Santa Marta*: focalizar estratégias de sobrevivência à violência do cotidiano da favela, mas com a diferença de propor, como nova estética de representação documental, a fabulação.

### O fator fabulação

O narrador arcaico, descrito por Benjamin, retirava da própria experiência — ou da relatada pelos outros — o conteúdo de suas histórias. Em processo semelhante, nas fábulas, “seres irracionais, até mesmo coisas e objetos, contracenam entre si” em uma “dramatização das atividades cotidianas” (Aveleza, 2003: 30-31)<sup>52</sup>. Ao partir da observação da própria realidade, para então dramatizá-la, as colaboradoras do projeto de Janaina Tschäpe instauram a fabulação como estratégia para representar e reprocessar as dificuldades de seu dia-a-dia.

A fabulação é um procedimento comum a diversos artistas. A brasileira Brígida Baltar, o norte-americano Matthew Barney e a britânica Lucy Gunning, para mencionar três, são artistas que se utilizam desse recurso para sua construção artística e ficcional. Em séries de desenhos, vídeos e fotografias, Brígida Baltar evoca abelhas, caranguejos e outros bichos, além de construir ficções científicas em que processa a coleta de neblina em tubos de ensaio. Na série de filmes e esculturas *The cremaster cycle* (1999-2003), Matthew Barney faz citações de mitologias e cria longas narrativas não-lineares sobre seres hermafroditas. Lucy Gunning, interessada na relação entre mulheres e cavalos, realizou *The horse impressionist* (1994), onde filma mulheres que relinham e se comportam como cavalos.

É de se perguntar a que necessidade corresponde esse fascínio por um gênero de origem literária — a

<sup>52</sup> “A fábula costuma ser conceituada como uma breve narrativa alegórica, de caráter individual, moralizante e didático. (...) Nela, os personagens apresentam situações do dia-a-dia, de onde podem ser extraídos paradigmas de comportamento social, com base no bom senso popular. Seres irracionais, até mesmo coisas e objetos, contracenam entre si, ou com pessoas, ou com deuses mitológicos. Tais cenas simbolizam situações, comportamentos, interesses, paixões e sentimentos, humanos ou não, que nem sempre podem ser focalizados explicitamente. (...) Essa autêntica dramatização das atividades cotidianas retrata, pois, uma determinada experiência na vida real, sem qualquer preocupação metafísica, e sem nenhum compromisso com a veracidade da descrição. AVELEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003, p. 30-31.

até mesmo coisas e objetos, contracenam entre si, ou com pessoas, ou com deuses mitológicos. Tais cenas simbolizam situações, comportamentos, interesses, paixões e sentimentos, humanos ou não, que nem sempre podem ser focalizados explicitamente. (...) Essa autêntica dramatização das atividades cotidianas retrata, pois, uma determinada experiência na vida real, sem qualquer preocupação metafísica, e sem nenhum compromisso com a veracidade da descrição. AVELEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003, p. 30-31.

fábula — sobre as artes do primado visual. Como a fusão do animal com o humano abandonou, sobretudo em tempos de experiências genéticas, a tradição mitológica, a ovelha Dolly se empenha em exaltar o imaginário hipermoderno. O cinema e a fotografia oferecem exemplos de fabulação dessemelhantes entre si (de um Pasolini a um Duane Michals, a distância é enorme), mas o filme de artista é uma categoria que tem acolhido com maior eficácia histórias curtas baseadas na invenção de seres fictícios caracterizados por sua relação com o semelhante. (Lagnado, 2004)

As sereias e todas as categorias de corpos aquáticos, borbulhantes e flutuantes do imaginário de Janaina Tschäpe, também pertencem ao mundo das fábulas artísticas. Suas camaleoas, porém, configuram uma nova estratégia: o uso da fabulação como protocolo documental.

A fabulação documental pode ser definida como um procedimento não muito distante dos modos de representação poético e performático. O modo poético de representação documental, definido por Bill Nichols como “uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas”, se utiliza muitas vezes de abstrações formais para interpretar o mundo histórico. Ao “poético” Nichols vincula, por exemplo, *Chuva* (1929), de Joris Ivens, *Scorpio rising* (1963), de Kenneth Anger, ou *Sans soleil* (1982), de Chris Marker (Nichols, 2001: 140).

Um documentário contemporâneo brasileiro que articula um discurso poético seria *Acidente* (2005), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, que parte de um poema visual composto com nomes de vinte cidades mineiras. Embora o ato da composição do poema não tenha sido registrado, o filme é um jogo de palavras. Com o texto em mãos, os diretores viajam às cidades e colhem imagens ao acaso, registrando em vídeo as primeiras impressões e os acontecimentos fortuitos que atravessam-lhes o caminho. O resultado é um híbrido de poema e bloco de notas visual, em que as imagens acumulam-se e sucedem-se de forma a preservar o caráter acidental com que foram colhidas.

*As camaleoas* compartilha desse caráter subjetivo e contingente da narrativa poética — o que também está presente no “cinema subjetivo”. O partido estético adotado no trabalho demonstra

interesse na expressão dessa subjetividade — especialmente nas imagens realizadas em super-8 —, mas também obedece à emergência, ao antiesteticismo dos registros de performance. É por meio das performances — que acontecem dentro de casa, durante os “ensaios” das personagens, ou nas ruínas do parque do Jacarezinho —, que se processa a descoberta dos papéis subjetivos dessas mulheres. É no contato com a câmera que essas realidades se descortinam, não como acontecimentos reais, mas como acontecimentos videográficos. Ciente de que a experiência fabuladora de suas camaleões não teria acontecido se elas não estivessem diante das câmeras, Janaina Tschäpe preserva no trabalho sua qualidade de registro. Nesse sentido, opera uma espécie de “fabulação performática”.

É importante, porém, diferenciar o registro de performance em *As camaleões* das primeiras videoperformances realizadas por artistas, no começo dos anos 1970. Mesmo que filmar o corpo humano — em ação, em performance — seja um procedimento que Tschäpe compartilhe com a primeira geração da “videoarte”, seu modo de operar a câmera e editar as imagens é sensivelmente diverso da geração precedente.

A câmera que registra o bordado das palavras “made in brasil” na sola do pé de Letícia Parente, no vídeo *Marca registrada* (1975), por exemplo, coloca-se diante do acontecimento como um dispositivo básico de registro, sem nenhuma função participativa. Quase como uma câmera do cinema direto. Ademais, os artistas brasileiros que trabalhavam com vídeo nessa época tinham recursos tecnológicos bastante limitados. A impossibilidade da edição determinava que muitos trabalhos fossem concebidos como planos únicos, tomados em tempo real, por uma câmera fixa. Hoje, como vimos em *Funk Staden*, as possibilidades da câmera interagir com o corpo e o espaço são especialmente inventivas.

Embora Janaina Tschäpe preserve muito da simplicidade do registro — e lance mão de recursos bastante básicos de edição e pós-produção — é notável em seu trabalho a busca de uma imagem que interaja com a performance. Sua câmera nômade, que passa de mão em mão, demonstra evidente interesse pelas variações rítmicas, fragmentações e outros recursos da linguagem videográfica, desenvolvidas nesses trinta anos que a separam da primeira geração do vídeo.

## Fantasia primitivista

Janaina Tschäpe defende *As camaleoas* como uma obra colaborativa e processual. No final do vídeo, os letrados anunciam: “Uma colaboração entre Jane, Cristal, Maria de Fátima, Claudia e Janaina”<sup>53</sup>. Segundo Tschäpe, o trabalho não teve roteiro nem regras prévias aos encontros e foi construído coletivamente durante o processo. O título foi escolhido pelas cinco mulheres. Os depoimentos, sem cortes, foram assimilados na íntegra. Embora enfatize que não impôs uma diretriz para a construção das personagens, sua proposição inicial foi determinante para a definição do caminho percorrido pelo trabalho. Assim como a “marca do narrador” que se imprime à narração.

<sup>53</sup> Em entrevista, a artista afirma que o dinheiro recebido para a produção do trabalho e o resultante das vendas dos vídeos para colecionadores de arte é sempre dividido igualmente entre as cinco colaboradoras do projeto.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, 1996: 205)

A fabulação performática em *As camaleoas* é fruto do encontro entre dois mundos: a mulher brasileira, de baixa renda, com a artista estrangeira, consolidada no Brasil, Europa, Estados Unidos e Ásia. Nascida em Munique, na Alemanha, Janaina Tschäpe passou a infância no Brasil, na região de Bocaina, em Minas Gerais, e depois voltou para a Alemanha para estudar arte, no Hochschule für Bildende Kunst ad Hamburg. Hoje reside em Nova York, mas passa uma temporada por ano no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que seu imaginário pessoal esteja, portanto, impregnado tanto das fábulas nórdicas quanto das lendas brasileiras.

Em se tratando de um acordo feito entre a artista “esclarecida” e a mulher “carente”, diria-se que Janaina Tschäpe poderia ter recaído no perigo da “fantasia primitivista”, que, segundo Hal Foster, levou artistas e teóricos do modernismo a idealizar o outro “primitivo”, associando-o aos estágios primários da história cultural (passado remoto, pré-história) e da história pessoal (infância, inconsciente, loucura). (Foster, 1996: 175)

Nesta associação, o primitivo é primeiramente projetado pelo sujeito branco ocidental como um estágio primal na história cultural e, depois, reabsorvido como um estágio primal na história individual. (Assim, em *Totem and taboo* [1913], cujo subtítulo é ‘Alguns pontos de concordância entre vidas mentais de neuróticos e selvagens’, Freud apresenta o primitivo enquanto uma ‘imagem bem preservada de um estágio inicial do nosso próprio desenvolvimento’). Novamente esta associação entre o primitivo e o pré-histórico e/ou o pré-edipiano, o outro e o inconsciente é a fantasia primitivista. (Foster, 1996: 178)

Ocorre que Janaina Tschäpe não vai buscar no morro o “potencial transgressivo da inconsciência”, como talvez tenha feito Georges Bataille em relação as rituais de sacrifício, no final dos anos 1920. Embora as regras de seu jogo não sejam explicitadas no trabalho (e essa ausência dificulta a compreensão plena da obra) é Tschäpe quem leva para esse mundo “primitivo” suas próprias receitas para o desbloqueio de potenciais do inconsciente, compartilhando com suas colaboradoras as estratégias já praticadas em seus trabalhos anteriores.

### Da performance à representação do eu

Seja na fabulação performática de Tschäpe, no cinetranse de Jean Rouch ou no método que Eduardo Coutinho desenvolve desde *Cabra marcado para morrer*, é no processo de filmagem que se produzem acontecimentos e personagens. Em qualquer um desses casos, a câmera é assumida como dispositivo de elaboração de uma realidade que inexistia previamente à filmagem e sucede o efeito que Barthes observou na relação entre o retratado e a câmera fotográfica.

Ora, desde que eu me sinto olhado por uma objetiva, tudo muda: eu me ponho a posar, eu me transformo imediatamente num outro corpo, eu me transfiguro de imediato em imagem. Essa transformação é ativa: eu sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel prazer.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> BARTHES, Roland.  
Apud MACHADO, Arlindo.  
*A ilusão especular.*

Em *Moi, un noir* (1958), de Jean Rouch, a construção coletiva da realidade é informada ao espectador logo no início do filme,

quando o diretor, em *off*, anuncia que propôs a um grupo de seis nigerianos que participassem de um filme onde representariam a si mesmos. Ao longo do filme, há dois tipos de encenação. Há, por exemplo, a cena em que G. Robinson representa seu sonho de tornar-se boxeador, mas há também a encenação de situações do cotidiano, em que G. Robinson vai para o trabalho, divide o prato do almoço com o companheiro, vai à praia no domingo. *Moi, un noir* nos leva a crer que uma sutil correspondência entre realidade e ficção acontece tanto na encenação do sonho quanto na autoencenação da vida real.

No documentário de Jean Rouch, assistimos construções imaginárias produzidas a partir do real. Em *As camaleões*, vemos fabulações performáticas que modificam a realidade. Em Eduardo Coutinho, a faculdade humana da reinvenção da vida cotidiana se torna, a cada filme, o grande tema.

A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão e, às vezes nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela 'inventou', em uma hora de encontro, uma vida que nunca conheci. (Coutinho, 2005: 121)

Não filmo o dia-a-dia. Parece que é, mas não é. Estou filmando momentos intensos de encontros que produzem até um efeito ficcional (...) Qualquer que seja o personagem, ele é muito mais interessante que a pessoa. (Idem)

O cenário para a atuação dos “personagens” de Coutinho é definido caso a caso, com a delimitação de um espaço físico e de um espaço de tempo. Em *Santa Marta, duas semanas no morro*, o cenário escolhido foi a favela Santa Marta; em *Santo forte*, foi a favela do Parque da Cidade; em *Babilônia 2000*, foram as favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia, no último dia do milênio; em *Boca de lixo*, o lixão de São Gonçalo; em *Edifício Master*, um prédio de classe média em Copacabana; em *O fim e o princípio*, o sertão da Paraíba. Mas é em *Jogo de cena* (2007), seu mais recente documentário, que a auto-representação torna-se protagonista. Há uma radicalização do fator fabulação e, de personagens, os



<sup>55</sup> Entrevista concedida a Silvana Arantes para o caderno Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, 2 nov.2007, em ocasião do lançamento de *Jogo de cena*.

<sup>56</sup> Note-se que, em todos os filmes de Eduardo Coutinho, os entrevistados passam sempre por uma etapa de pesquisa, ou “teste”, com assistentes, antes de chegar à conversa gravada com o diretor.

<sup>57</sup> Entrevista concedida a Silvana Arantes para a *Folha de S.Paulo*. Op. cit.

participantes do filme ganham de Coutinho o estatuto de “atores”: “As pessoas que filmo são atores naturais”<sup>55</sup>.

### ***Jogo de cena: teatro social***

Como Rouch, em *Moi, un noir*, Coutinho expõe as regras de seu *Jogo de cena* na primeira seqüência do filme: em anúncio, publicado num jornal, o diretor convidou mulheres que “tivessem uma história para contar” para participar de um “teste para um documentário”<sup>56</sup>. Na seqüência seguinte, uma candidata selecionada chega ao local de gravação do documentário: o palco de um teatro vazio. Diante de uma câmera fixa, com uma platéia vazia às costas, ela conta sua história para um diretor que se encontra fora de quadro, estrategicamente posicionado em seu “centro imantado”.

Assim, sucedem-se no palco, uma a uma, mulheres anônimas e suas histórias dramáticas até que surjam, entre elas, três atrizes profissionais, bastante conhecidas do público. Automaticamente, instaura-se a dúvida a respeito da veracidade dos depoimentos. Quando uma mesma história é repetida duas vezes, por duas “atrizes naturais”, o filme acaba por desmontar qualquer ilusão de verdade. Nos damos conta de que as mulheres encenam-se a si mesmas, ou entre si, sem deixar pistas sobre o que seja real e o que seja teatral.

“O que é absolutamente verdadeiro é que houve uma filmagem. O resto não importa”<sup>57</sup>, esclarece Coutinho, remontando ao princípio básico do documentário moderno: toda realidade é uma construção no ato do contato com a câmera. Mas nem Coutinho escapa ao jogo de representações armado em seu filme: ele também interpreta um papel. O personagem que o diretor desempenha é o sacerdote, escondido atrás de um confessionário, o mesmo ao qual Foucault atribui a origem do entrevistador.

Os encontros que se produzem em *Jogo de cena* reproduzem o espaço “sagrado” da confissão. Só que, diferentemente do inquisidor de Foucault, o confessor interpretado por Coutinho não está a serviço da fundamentação de verdades. O documentário *Jogo de cena* é como a ficção *Império dos sonhos* (2006), de David Lynch: expressa a indiferenciação total entre viver, atuar, sonhar, fantasiar.

## O palco, a laje, a cama

No espaço confessional montado por Eduardo Coutinho sobre o palco de um teatro vazio, a oratória é o canal de comunicação por excelência. Nesse espaço, sem objetos de cena, figurinos, maquiagem ou trilha sonora, descortina-se um cinema-teatro falado. Já no espaço ritualístico de Janaina Tschäpe, como vimos anteriormente, cenário, roupas e fantasias têm função primordial para o processo de fabulação. Manifesta-se o que Flávio de Carvalho diria ser “a poderosa influência social e psicológica” da indumentária sobre as mulheres.

A indumentária é também um canal de comunicação priorizado por Mauricio Dias e Walter Riedwed, em *Tutti veneziani* (1999). Nessa videoinstalação, realizada para a 48ª Bienal de Veneza, elege-se o momento cotidiano da troca de roupa para a documentação de 36 venezianos de diferentes papéis sociais.

A troca de roupa para a entrada em cena, para representar seu papel no cenário da cidade. Assim, filmamos a passagem do privado ao público, do individual ao social (...), uma espécie de ritual automatizado da vida moderna, onde se encontram o mundo interior e o mundo exterior. (Dias & Riedweg, 2003: 91)

Os registros em vídeo dos rituais de troca de roupa começam sempre com uma porta que se abre e terminam com a mesma porta que se fecha. A abertura da porta anuncia a entrada em cena da personagem, nua ou vestida sem as roupas que a caracterizam dentro do teatro social da cidade. Dentro de seu quarto, do banheiro ou do vestiário, cada pessoa veste um personagem — um padre, uma artista plástica, uma jornalista, um militar, um gondeleiro, um açougueiro para, em seguida, devidamente “fantasiado”, abandonar o cenário da vida íntima e entrar no palco da vida social. Durante esse curto espaço de tempo, a naturalidade corriqueira da troca de roupa é desconstruída pela descrição fictícia, em primeira pessoa, do momento da própria morte. Como em *As camaleões*, há em *Tutti veneziani* uma sobreposição entre realidade e fabulação. Porém, aqui, a instância da fábula se manifesta tanto no plano físico quanto no plano dos relatos.

Palcos são sempre montados em documentários e em trabalhos de arte documental. Há a laje, em *Funk Staden*; a rua, em *Contos de*

*passagem*; a neutralidade do estúdio de gravação, em *Brèd e[k/t] chocolat*; o campo de futebol, em *Preto contra branco*; a favela, em *Santa Marta*; a cama, em *Voracidade máxima*; a floresta, em *As camaleoas*; o palco, em *Jogo de cena*.

Personagens são premissas do documentário e os palcos são seus campos de ação, lugares onde sua dramaturgia relacional pode se desenrolar. Mas documentários não são sempre feitos com fantasias, *performers*, conversas encenadas, e outros tipos de situações orquestradas. Desprovido de quaisquer recursos senão a conversa, o filme de Coutinho é o palco de um jogo verbal que pouco se parece à profusão de artificios da floresta das camaleoas. Janaina Tschäpe usa a máscara para revelar o que não pode alcançar com as palavras.

Artistas que usam o corpo como suporte costumam ser atraídos por rituais, mutilações, levando a prática estética ao limite do tolerável. (...) É a ficção que nos conforta dos banhos de sangue, leis do homem.  
(Lagnado: 2005)

A contribuição de artistas como Janaina Tschäpe e Dias e Riedweg ao documentário está não apenas no uso da fabulação como no modo de representação documental. Está na instauração do corpo (sensorial, erótico, performático) como partícipe e protagonista do jogo de cena documental.

# Considerações finais

*O homem verídico acaba compreendendo  
que nunca deixou de mentir.*

Nietzsche

Nos trabalhos estudados, transitamos por três campos comuns às artes visuais e ao documentário — o deslocamento, a participação e a fabulação. Vimos que o artista documentarista tem uma expressão próxima a um “cinema da subjetividade”, a um “cinema do corpo”, a um “cinema sensorial”. No entendimento do documentário como a produção de uma realidade fílmica, o “documentário de artista” estabelece um diálogo com a tradição cinematográfica moderna. No entanto, justamente por operar com conteúdos subjetivos e fictícios, por criar situações extraordinárias e por sobrepor os recursos de fabulação e informação, essas experiências artísticas — que trabalham no limite do documentável — apontam para um novo paradigma da imagem documental.

A superação da dicotomia entre verdadeiro e falso leva-nos a um extremo. Chegamos a novas formas de interlocução do artista documentarista com a realidade e a outras estratégias de contar histórias. Entramos nos territórios dos falsos documentários, dos documentários autobiográficos, dos inventários de arquivos pessoais, dos webdocumentários interativos ou teleparticipativos, onde a presente pesquisa ganharia novo fôlego.

Merecem investigação, por exemplo, o corpo de trabalhos realizados por *Marcelo do Campo* (2003), obra de Dora Longo Bahia, ou Itaparica *archaeological site project* (2006, exposto na primeira edição do projeto *Situ/ação*) e *Armenian expedition archaeological discovery* (2007), ambos de Inês Raphaelian. São obras que enveredam pelo viés da “documentira”, anunciada por Agnès Varda, no filme *Documenteur* (1981)<sup>58</sup>, explorada por Orson Welles em *F for fake* (*Verdades e mentiras*, 1974) e discutida em textos seminiais como “As potências do falso”, de Gilles Deleuze (Deleuze, 2005: 155-188). Antes disso, Flávio de Carvalho e seu projeto de

<sup>58</sup> O título do filme da cineasta franco-belga resulta de um trocadilho das palavras *documentaire* (documentário) e *menteur* (mentiroso), na língua francesa.

“semidocumentário” sobre a deusa branca da Amazônia já teria rompido deliberadamente com a descrição da realidade e se lançado ao que Deleuze chamaria “narração falsificante”.

*Armenian expedition archaeological discovery*, de Inês Raphaelian, é um documentário em forma de site. Na introdução, a artista-pesquisadora informa que foi convidada a participar de uma expedição internacional para estudar as recentes descobertas arqueológicas na região do lago Sevan, na Armênia. O site é um híbrido de diário de pesquisa de campo e de fotoblog de viagem de férias. Apresenta imagens do suposto grupo de 80 arqueólogos de 19 países, integrantes da expedição, em reconhecimento de peças arqueológicas da região e em situações de turismo declarado: tomando sol na praia do lago, provando a culinária local, procurando desesperadamente por um cyber café etc.

Esse enfoque “pessoal” do site documental de Inês Raphaelian leva-nos à dimensão autobiográfica que prolifera no cinema documental. A rede informática é outro ambiente propício às aproximações entre o autobiográfico e o documental. A tecnologia digital e sua oferta de documentários pessoais praticados na forma de blogs, videologs, websites etc., nos traz de volta à prática da “auto-etnografia” do século 20 (Foster, 1996; Clifford, 1988). Esse “documentário do eu” que se pratica todos os dias na internet, lança mão de um fluxo de emissões e recepções em tempo real, acelerando vertiginosamente a dinâmica de “retroalimentação” dos diálogos entre o eu e o outro. O projeto *Esc for escape* (2004), de Giselle Beiguelman, realizado em rede, com participação pública de internautas, é uma experiência pioneira no Brasil no campo do documentário interativo.

O ambiente da rede lança-nos, finalmente, um grande desafio: lidar com o mega-arquivo de informação virtual em construção na internet. Documentar, apropriar, reprocessar, colecionar, acumular, armazenar, preservar e compartilhar são as etapas de um “impulso arquivista” que atinge não apenas o artista contemporâneo, mas qualquer pessoa que circule com uma câmera de celular.

Mesmo que em “An archival impulse” (2004) Hal Foster faça a distinção entre real e virtual, entre “arte arquivista” e “arte data-base”, faz-se necessário pensar o arquivo digital — em construção — em relação aos arquivos “materiais”. Não apenas pelo fato de arquivos materiais terem suas plataformas digitais, como ocorre por exemplo com a coleção de imagens sobre o Líbano, do The Atlas

Group Archive, mas, também, pela relação estreita que qualquer uma dessas formas de arquivo guardam com o ato documental.

Como o documentário, o arquivo é uma forma de inventário, um sistema organizado de documentos e registros. O artista arquivista relaciona-se tanto com o etnógrafo quanto com o documentarista. Uma pesquisa sobre arte e documentário deve, portanto, estender-se às relações entre arte, arquivos e redes discursivas.

O presente trabalho abre-se para dois horizontes aparentemente distantes — as dimensões do falso e as estratégias arquivistas — que pedem uma pesquisa comparada. Relacionados, esses dois âmbitos do ato documental não apenas questionam o estatuto do documento, mas ainda problematizam as noções de real e virtual; verdadeiro e falso; realidade, reinvenção e reconstrução.

# Referências bibliográficas



ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. In: *Catálogo Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

AVELEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003.

BAHIA, Dora Longo. *Marcelo do Campo 1969-1975*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

BANDEIRA, Julio. *Canibais no paraíso: a França Antártica e o imaginário europeu quinhentista*. Rio de Janeiro: Mar de Idéias, 2006.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993.

BAZIN, André. “Os mestres loucos”. In: *Folder Os mestres loucos*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Objetiva e Metalivros, 1999.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BISHOP, Claire (Org.). *Participation: documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel, 2006.

BRETT, Guy. “The expanding conversation”. In: *Catálogo Dias & Riedweg: Le Monde Inachevé*. Paris: Le Plateau – Fonds Regional d’Art Contemporain d’Île-de-France, 2005.

CANCLINI, Nestor García. “Los otros extranjeros”. Inédito. Taller en Espacio Telefônica. Buenos Aires, 2007.

\_\_\_\_\_. “Las traducciones en abismo de Antoni Muntadas”.  
In: *Muntadas con/textos II*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro:  
Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. *Quase Cinema: cinema de artista no Brasil,*  
1970/80. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

CATÁLOGO *Situ/ação: vídeo de viagem*. São Paulo:  
Paço das Artes, 2007.

CATÁLOGO *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto:*  
*Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

CATÁLOGO *La visión impura*. Madrid: Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

CATÁLOGO *Reprocessing reality: new perspectives on art*  
*and documentary*. Zurique: JRP/Ringier, 2005.

CATÁLOGO *Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman*.  
Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

CATÁLOGO *Croisir des mondes*. Paris: Éditions du Jeu  
de Paume, 2005.

CATÁLOGO *a respeito de Situações Reais*. São Paulo:  
Paço das Artes, 2003.

CATÁLOGO *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museu d'Art  
Contemporani de Barcelona e Actar, 2003.

CELANT, Germano. “Janaina Tschäpe: um sublime monstruoso”.  
In: *Catálogo Janaina Tschäpe*. São Paulo: Paço das Artes, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. “O trabalho de Rosângela Rennó:  
considerações preliminares”. In: *Arte internacional brasileira*.  
São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica:*  
*Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro:  
Editora UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-*  
*century ethnography, literature and art*. Cambridge:  
Harvard University Press, 1988.

- COELHO, Marcelo. “Mentiras e verdades de Coutinho”. In: *Folha de S.Paulo*: São Paulo, 05/04/2007.
- COSTA, Andre. “Videografias no espaço”. In: *Caderno Sesc\_Videobrasil 03*. São Paulo: Edições Sesc e Associação Cultural Videobrasil, 2007.
- COSTA, Helouise. “Imagens do outro”. In: *Catálogo Arte e Antropologia*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2007.
- COUTINHO, Eduardo, FURTADO, Jorge, XAVIER, Ismail. “O sujeito (extra)ordinário”. In: *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – Tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DAVID, Catherine. “D’est: variations Akerman”. In: *Catálogo a respeito de Situações Reais*. São Paulo: Paço das Artes, 2003.
- \_\_\_\_\_. “De lo cercano y lo distante: algunas notas sobre el trabajo de Dias & Riedweg”. In: *Catálogo Dias & Riedweg*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Actar, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo - Cinema 2*. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DIAS, Mauricio, RIEDWEG, Walter. *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Actar, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FEATHERSTONE, Mike. “A estetização da vida cotidiana”. In: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1996.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.
- FOSTER, Hal. “The artist as ethnographer”. In: *The return of the real*. Londres: The MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin H.D. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

\_\_\_\_\_. “Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos”. No prelo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. “Paula Trope, grão da voz entre dobras da alma”. In: Folder *Exílios*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, 2006.

HAMBURGUER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In: *O cinema do real*. Maria Dora Mourão e Amir Labaki(Orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. “Cinema de perambulação”. In: *Caderno SESC\_Videobrasil 03*. São Paulo: Edições SESC e Associação Cultural Videobrasil, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KOSUTH, Joseph. “The artist as anthropologist”. In: *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. “Vídeo: the aesthetics of narcissism”. In: BATTOCK, G. (ed.) *New artists vídeo. A critical anthology*. Nova Youk: E.P. Dutton, 1978.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo, Francis, 2006.

LE GOFF, Jacques. “Documento/ monumento”. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

LAGNADO, Lisette. “Crelazer, ontem e hoje”. In: *Caderno Sesc Videobrasil Vol 3*. São Paulo: Edições SESC e Associação Cultural Videobrasil, 2007.

\_\_\_\_\_. “Parcerias e trocas”. In: *Catálogo Paradoxos Brasil. Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

\_\_\_\_\_. “Mar, sangue”. Folder *Blood, sea*. São Paulo: Espaço Maria Bonita, 2005.

\_\_\_\_\_. “O processo de fabulação”. Folder *Maria Farinha: Brígida Baltar*. São Paulo: 2004.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LOPEZ, Telê Ancona. “As viagens e o fotógrafo”. In: *Mário de Andrade – fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

MACHADO, Arlindo. “O diálogo entre cinema e vídeo”. In: *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2005.

\_\_\_\_\_. Apresentação de Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. “O filme-ensaio”. In: *Concinnitas 5*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *A ilusão especular: uma introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARÍ, Bartolomeu. “Traducciones, transacciones, traslaciones”. In: *Catálogo Muntadas On Translation: I Giardini*. Pabellón de Espana. 51ª Bienal de Venecia, 2005.

MEREWETHER, Charles (Org.). *The archive: documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel, 2006.

MORCARZEL, Evaldo. “A palavra no documentário”. In: *Cinemas* nº 36, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Vozes, ano 72, nº6, ago 1978.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

POLANCO, Aurora Fernández. “La visión impura”. In: *Catálogo La visión impura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação do sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLNIK, Suely. “Funk Staden”. In: *Catálogo Documenta 12*. Kassel: 2007.

\_\_\_\_\_. “Alteridade a céu aberto: o laboratório poético-político de Mauricio Dias e Walter Riedweg”. In: *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Actar, 2003.

RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of vídeo*. Londres: Duke University Press, 2006.

SALLES, João Moreira. “Imagens em conflito”. In: *Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SALLES, Walter. “Filme de estrada: manual de instrução”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 20 nov. 2007.

SENRA, Stella. “Interrogando o documentário brasileiro”. In: *Sinopse*. São Paulo: n. 10, ano VI, dez. 2004.

\_\_\_\_\_. “Como animais que morrem”. In: *Devires*. Belo Horizonte: v. 4, n. 1, jan. - jun. 2007.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. In: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.

VIANNA, Hermano. *O funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

## Internet

ADRIANO, Carlos. *Os quase-filmes de Oiticica*.  
<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>.  
Acesso em 2007.

ARAUJO, Virginia Gil. *Anna Bella Geiger e a fotografia: um estudo sobre o retrato em Brasil nativo/Brasil alienígena*.  
[http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/chtca/virginia\\_gil.pdf](http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/chtca/virginia_gil.pdf). Acesso em 2007.

BENTES, Ivana. “O devir estético do capitalismo cognitivo”.  
[www.compos.org.br/data/biblioteca\\_228.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_228.pdf). Acesso em 2007.

CHAIA, Miguel. “Fotografia, ética e estética”, site galeria Vermelho. Acesso em 2006.

DIAS, Maurício e RIEDWEG, Walter. *Entrevista a Paula Alzugaray* no site da Associação Cultural Videobrasil,  
[www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossiero28/entrevista.asp](http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossiero28/entrevista.asp). Acesso em 2007.

LINS, Consuelo. “O documentário expandido de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Site Associação Cultural Videobrasil  
<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossiero28/ensaio.asp>. Acesso em 2007.

LINS, Consuelo. “Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea”. [www.caoguimaraes.com](http://www.caoguimaraes.com). Acesso em 2006.

MACHADO, Arlindo. *Textos curatoriais da mostra Made in Brasil*.  
<http://www.itaucultural.org.br/madeinbrasil>. Acesso em 2006.

MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento*.  
[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea\\_ho/ho\\_katia\\_maciel](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_katia_maciel). Acesso em 2007.

RENNÓ, Rosângela. *Entrevista a Paula Alzugaray* no site da Associação Cultural Videobrasil.  
<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier029/entrevista.asp>. Acesso em 2007.

### **Entrevistas realizadas para a pesquisa**

Janaina Tschäpe, Rio de Janeiro, novembro de 2005.

Mauricio Dias e Walter Riedwed, São Paulo, 2005.

Mauricio Dias e Walter Riedwed, Rio de Janeiro, fevereiro de 2007.

Rosângela Rennó, Rio de Janeiro, março de 2007.

Wagner Morales, São Paulo, outubro de 2007.

Paula Trope, Rio de Janeiro, outubro de 2007.

### **Palestras**

Rosângela Rennó, São Paulo, Paço das Artes, julho de 2007.



# Anexos

## Anexo A

### Situ/ação: aspectos do documentário contemporâneo

O documentário cinematográfico esteve, durante boa parte de sua trajetória, submetido à etimologia da palavra “documento” (do latim *docere*: ensinar, mostrar) e às funções de revelar, dar a ver, denunciar. Mas o entendimento do documento está hoje em pleno redimensionamento, na medida em que, munida de celular ou de câmera digital, qualquer pessoa está instrumentalizada para assumir o papel de testemunha. O documentarista está “igualado” ao artista, ao amador ou ao turista que, acidentalmente ou não, registra uma cena real.

Diante desse quadro, idealizamos um ciclo para desafiar o que historicamente se categorizou chamar “documentário” e discutir outras acepções para a prática documental. Flexibilizado, de maneira a ocupar um extenso espectro de práticas artísticas, o documentário é alçado à condição mais de dispositivo do que de gênero cinematográfico. Nas mãos do artista contemporâneo, torna-se uma ferramenta com outros usos e funções, que incluem mapear processos, inventar personagens e construir territórios. Em vez da função clássica de “fazer ver”, produz uma revisão dos modos de ver: apenas entrevê a realidade, distinguindo-a de maneira parcial, subjetiva ou imperfeita.

Esse estado errante do documentário contemporâneo — que tramita do cinema à tevê e ganha impulso nas artes visuais e na internet — é o objeto de observação deste ciclo. Há três eixos de trabalhos em observação. O primeiro é formado por **registros de ações artísticas** e se propõe a pensar o compromisso entre performance e documentação.

A performance, que em primeira instância se impôs como crítica antimercadológica está implicada com a negação da obra de arte. Sugere, no lugar da obra, o acontecimento e a situação efêmera, que a princípio não poderiam ser retidos. Curiosamente, quanto mais imaterial a obra de arte quer se tornar, mais objetos são gerados

por ela — entre fotografias, textos, filmes ou vídeos. A documentação está umbilicalmente relacionada à performance e os trabalhos construídos sobre questões processuais têm forte interdependência em relação ao registro. Há casos em que a obra é o acontecimento, como em *Troco sonhos*, de Ana Teixeira. Outros, a ação só se justifica por estar sendo registrada, como é o caso de *Atentado sonoro*, de Marcelo Cidade.

Em qualquer caso, todos estão muito próximos da construção de ficções. Na performance ou na intervenção urbana, o artista inventa situações e nos lança a pergunta: qual é a distância entre uma cena criada e uma situação real? Jacques Rancière sugere: “Ficção não é o fato de contar histórias imaginárias. É a construção de uma relação nova entre a aparência e a realidade, o visível e sua significação, o singular e o comum”. Ficção é o que se produz a partir da realização concomitante de uma caminhada de três dias e de um filme. *Roamless*, de Veronica Cordeiro, é, ao mesmo tempo, um registro de ação e um documentário sobre a presença da arte na rua. A questão do lugar da arte, seu deslocamento para a rua, é apresentada também em *Tinta fresca*, que realizei com Ricardo van Steen, e em *Arremessos*, situação criada por Caetano Dias, que coloca uma escultura para rodar no espaço público.

Faz sentido considerar a convergência entre a situação inventada pela performance e a intervenção sobre o fato, praticada pelo “documentário compartilhado”, do *cinéma vérité*, ou pela “dramaturgia de intervenção” do cinema brasileiro militante das décadas de 1960 e 1970? O que Janaina Tschäpe faz em *As camaleões* pode estar inserido no limiar desses dois territórios — a performance e o “documentário compartilhado”. O filme opera um tensionamento entre os recursos de fabulação e documentação: mulheres de carne-e-osso queixam-se de solidão e violência e reinventam a si mesmas, assumindo a identidade de heroínas.

No segundo eixo de trabalhos, a câmera é deslocada do centro da ação para uma situação de invisibilidade e de observação neutra. Esse posicionamento com determinado recuo do acontecimento configura os **testemunhos de situações reais**. Aqui, o comportamento da câmera é mais parecido com o *cinema direto* norte-americano, um cinema de observação que produz um testemunho sem jamais interferir na cena. Em *Leituras*, de Consuelo Lins, uma câmera de telefone celular capta leitores em trens e metrô de Paris.

Em *BMX*, Alexandre da Cunha apropria-se do real (da mesma forma como articula o objeto cotidiano em suas esculturas), quando registra a performance de um ciclista em Londres. *Kanon*, do artista sueco Jesper Nordahl, que espia um grupo de homens bêbados em uma praia, também poderia estar inserido em um cinema da não-intervenção. O vídeo aqui é uma janela, onde é projetada uma ilusão de mundo.

Tanto o ciclista quanto os bêbados ou os leitores confirmam a suspeita de que, para o cidadão comum, tornar-se um personagem aos olhos do outro é uma possibilidade iminente, real. Esse tipo de registro levanta a questão: podem os acontecimentos, diante da câmera, ser captados em espontaneidade, sem qualquer tipo de encenação? Ou a teatralidade é um princípio peculiar ao comportamento humano (diante da câmera ou não)? Apresenta-se aqui a questão inerente a todo documentário: a relatividade entre representação e verdade.

**Narrativas documentárias**, o terceiro eixo do ciclo, apresenta trabalhos que fazem uso de um ou mais protocolos documentais (entrevista, conversa, registro de cena real, narração de história verídica, testemunho pessoal etc.); ou que desmontam os mesmos protocolos e reinventam dramaturgias. O objetivo da seleção é evidenciar a ambivalência da condição documental: construída sempre a partir do diálogo entre a voz do documentarista e a voz do outro.

A voz do autor prevalece nos trabalhos que funcionam como ensaios, videodiários e narrativas pessoais. Caso de *Ariel*, de Claudia Jaguaribe e Mauro Baptista; *Gym politics*, de Cinthia Marcelle e Jean Meeran, ou de *Realidade, ficção e capuccino*, de Tiago Judas. Documentário em forma de HQ, a história de Judas relata o momento em que o personagem Kocinas, criado pelo artista, foi descoberto pela família Kocinas do mundo real e é friamente assassinado pelos próprios parentes. Embora com resoluções bem diferentes, esses trabalhos funcionam quase sempre como reflexões em primeira pessoa. São discursos que não pretendem se passar pelo real e aproximam-se da idéia do filme-ensaio, desenvolvida por Arlindo Machado em texto de 2004. No Brasil, *Congo*, de Artur Omar, seria considerado um precursor do gênero do ensaio cinematográfico.

Em *O tempo não recuperado*, memória visual e fragmentos do arquivo de vídeo, de Lucas Bambozzi, são reorganizados em

narrativa não-linear. Mesmo que possa ser interpretado como um ensaio autobiográfico, o trabalho explora as possibilidades do documentário interativo e compartilha as decisões sobre o filme com o usuário da web.

O cineasta português Pedro Costa sugere que “é preciso saber onde estamos e a que distância estamos do que filmamos”. Este é o projeto de Reinaldo Cardenuto Filho que, em seu deslocamento até a periferia de São Paulo, investiga a produção videográfica nascente da região. A voz do outro se sobressai nesse tipo de trabalho com maior comprometimento de observação e articulação de contextos culturais ou sociais. Outro caso é a videoinstalação *Flim*, de Dora Longo Bahia, que, com recursos não exatamente próprios do documentário, representa uma sociedade dividida entre brancos e negros: de um lado, uma mulher branca toca um violino; de outro, uma negra recita a letra de uma canção, baseada na história real de um assassinato doméstico.

Dar voz ao outro e ceder a câmera ao outro são atitudes fomentadas nos projetos antropológicos dos anos 1970. Essa postura repete-se hoje nas pesquisas de Cao Guimarães, Kika Nicolela e Diogo de Moraes. Em *Jornadas de um office-boy e de um moto-boy*, Diogo de Moraes opta pelo desenho e pela gravação em áudio para o seu registro. Com isso, devolve ao desenho a qualidade documental que lhe foi roubada pela fotografia e amplifica o gesto de “dar a voz” ao outro.

A ausência do autor no ato da filmagem é outra condição que valoriza e intensifica a expressão do outro. Em *Rua de mão dupla*, Cao Guimarães coloca algumas câmeras nas mãos de seis pessoas, convidadas a trocar de casa durante 24 horas e a compor um retrato imaginário do morador desconhecido. O resultado indica a permeabilidade entre as condições eu/outro, sujeito/objeto, identificação/diferenciação. Fica evidente que, mesmo quando o assunto é o outro, fala-se mais de si mesmo.

Kika Nicolela, em dois de seus trabalhos mais recentes, *Trópico de Capricórnio* e *Face a face* também trabalha com o documentário-jogo. Ela dá as regras e sai de cena, para que o participante da experiência converse com a câmera como se olhasse para o espelho. (Tática maravilhosamente explorada em *Voracidade máxima*, de Mauricio Dias e Walter Riedweg.)

Realizados como obras individuais e exibidos neste ciclo na forma de uma videoinstalação, os vídeos *Trovoada* e *Carlos Nader*, de Carlos Nader, são emblemáticos da questão que parece estar por trás de todo impulso documental contemporâneo: a **negociação entre identidades**. Ao focar a qualidade íntima, pessoal e intransferível do tempo, *Trovoada* fala do eu. E, ao contrário da sugestão do título, *Carlos Nader* não é uma autobiografia, mas sim uma discussão sobre o “tornar-se outro”.

A **alteridade**, entendida como o encontro entre o eu e o outro, é o principal foco da poética da dupla Dias e Riedweg, representada neste ciclo por um documentário sobre a obra-acontecimento *Devotionalia*. A obra de Dias e Riedweg é inteiramente articulada sobre as estratégias de relação, representação e construção do outro. Mas o documentário *Devotionalia* não é a obra em si e, por esse motivo, está muito próximo da condição de certos registros de ação: o vídeo não pode ser a obra porque não abarca toda a complexidade da experiência gerada pelo acontecimento. Assim, surge a pergunta: a discrepância entre o registro e a experiência é um problema? Talvez a maior diferença entre o registro e o documentário seja justamente a impossibilidade de o registro compartilhar da vocação transcendente do acontecimento. Ao aproximar o documento, a documentação e o documentário, o objetivo do ciclo é procurar identificar possíveis particularidades e correspondências entre os campos.

Agosto de 2006

Vista da exposição  
*Situ/ação:*  
*vídeo de viagem,*  
no Paço das Artes



*Words don't  
come easily* (2007),  
de Naiah Mendonça



*On translation:  
fear/miedo* (2005),  
de Antoni Muntadas



## Anexo B

Situ/ação: vídeo de viagem

### Aqui passa o trópico

*O Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias.*

Ella Shohat e Robert Stam

O projeto de lei, aprovado pela Câmara dos Representantes dos EUA, em 2006, para a construção de um muro de 1.100 quilômetros na fronteira desse país com o México revela, mais que questão de segurança nacional, um projeto de instrumentalização do medo. Com o endurecimento da política de imigração, o projeto prevê um muro superdotado de câmeras operadas à distância, monitoramento via satélite, sensores de detecção, entre outras tecnologias. A realidade é que, materiais ou virtuais, muros já existem há séculos na região, como mostra o documentário *On translation: fear/miedo*, de Antoni Muntadas. O vídeo procura analisar a retórica que constrói e sustenta a fronteira, intercalando depoimentos tomados dos dois lados da divisa San Diego/Tijuana, a respeito dos sentimentos em relação ao desconhecido. Em ambos os casos, o medo é um muro a ser transposto. Uma das entrevistadas afirma que o sistema de controle e vigilância é, mais que uma condição da fronteira, um problema que se manifesta no mundo por meio do domínio da linguagem. Todos temos que falar inglês. Temos que entender a eles e não eles a nós”.

Quem cruza uma fronteira depara-se com uma mudança de paradigma. Problemas relativos à tradução acompanham o viajante desde sempre. As línguas “civilizadas” das economias dominantes



determinaram a forma como as culturas “primitivas” foram entendidas, documentadas e historiografadas pelo explorador do Novo Mundo e, mais tarde, como o cineasta-antropólogo posicionou sua câmera para um contexto desconhecido. O problema do entendimento do outro é, portanto, uma questão compartilhada entre os pintores das missões artísticas e científicas, os fotógrafos-viajantes, os fotojornalistas, os cineastas etnógrafos, os documentaristas e os artistas contemporâneos — principalmente os que saem a campo, participam de residências em países estrangeiros, vivem a condição de imigrantes, ou que, mesmo em uma posição sedentária, trabalham a cultura estrangeira como matéria artística.

O intuito da mostra *Situ/ação: vídeo de viagem* é pensar o estatuto contemporâneo do artista-viajante, contemplando trabalhos que tensionam os limites do gênero do filme de viagem. Diários de bordo, registros de processos e deslocamentos, e narrativas sobre margens são algumas direções apontadas por esse artista nômade que, em meados dos anos 1990, foi identificado e associado, pelo crítico norte-americano Hal Foster, ao paradigma etnográfico na arte contemporânea. A exposição se divide em dois ciclos: *Margens* e *Deslocamentos*. O primeiro apresenta trabalhos que retiram da fronteira e do limite — algumas vezes de um ponto de vista sedentário — uma experiência comunicável. *Deslocamentos*, o segundo, observa as narrativas sobre contextos culturais e geográficos, a partir da perspectiva do movimento.

Entendido como capítulo inicial do cinema documental, o filme de viagem apresenta uma série de características que merecem ser recontextualizadas no âmbito da produção artística contemporânea. A primeira delas é a *narrativa de acontecimentos distantes e de localidades pouco conhecidas*. Restrita até o século 19 a aventureiros-exploradores, que traziam para casa imagens e relatos para entreter e informar platéias de curiosos, a palestra ilustrada é revista, na presente exposição, nos relatos das viajantes Alice Miceli e Inês Raphaelian. A aventura e o registro acidental de territórios nunca antes visitados também atualiza-se na videocrônica de Kika Nicolela e na coleção de filmes de bolso de Juliana Mundim. Ao observar a peculiaridade a que pode chegar um objeto tão vulgar quanto um rádio-relógio, Dora Longo Bahia e Ann Marie Peña nos falam sobre a relatividade entre o próximo e o distante. Em chave de leitura similar, Wagner Morales faz uma

apologia do documentário etnográfico, relativizando as distinções entre vida selvagem e comportamento civilizado.

Se, como indica Hal Foster, no paradigma etnográfico o lugar da transformação artística e política será sempre fora, “no campo do outro cultural”, consideramos que os *diálogos, negociações e transações com a alteridade cultural* são desafios que se apresentam no momento em que se sai a campo. Alguns trabalhos, como o *Diário de imagens*, que intercala páginas do diário da artista Josely Carvalho e do soldado iraquiano Abas Aboud, é uma dessas propostas que implicam no redimensionamento do que nos aproxima e nos distancia uns dos outros. Outra é a parceria entre a brasileira Cinthia Marcelle e o sul-africano Jean Meeran, que produz um corte transversal no gênero do filme etnográfico, desmistificando temas tratados como “exóticos”. Nesses jogos de renegociação histórica, o resultado da residência de Rosângela Rennó na ilha de Reunião apresenta o *créole* como língua de “resistência”, construída com elementos do idioma do dominador. Num duelo de provérbios, a videoinstalação *Brèd e[k/t] chocolat* investiga em que medida a língua delimita um povo e uma identidade. A revisão do discurso colonialista, proposta por Rennó, é reforçada pela subversão da história eurocêntrica nos cadernos de viagem de Rafa Campos. A inversão de valores proposta aqui chega ao ponto de produzir a referência à alta cultura (história) por meio da cultura popular (o fanzine).

O *limite entre cultura e identidade* é a questão demarcada pelos trabalhos de Bia Gayotto, ao observar o corpo como território cultural, e de Fabio Morais, ao inventar uma geografia utópica, em que 21 idiomas compõem uma só ilha, cercada de água dos quatro oceanos. Como estabelecer a fronteira entre um mar e outro? O oceano surge como identidade comum no projeto *Duas margens*, de Carla Zaccagnini, mesmo que duas praias do Pacífico sejam separadas pelo dia e pela noite. A impossibilidade de entendimento, no entanto, permanece em *Words don't come easily*, de Naiah Mendonça.

A *relação com a paisagem*, que estava na base dos panoramas e travelogues, é outra premissa da viagem. Os trabalhos de Giselle Beiguelman e de Consuelo Lins abordam paisagens em movimento, intermediadas pela câmera do celular. Beiguelman pesquisa a luz e o movimento como elementos desagregadores da imagem e

Lins relaciona a narrativa literária ao movimento de *travelling* da câmera. A mesma horizontalidade aparece na aquarela de Ricardo van Steen. Mas a técnica da aquarela, que foi substituída pelo vídeo digital como o instrumento de registro preferido do artista-viajante, não produz nesse trabalho um instantâneo da realidade, e sim representa o horizonte perene dos livros de etnografia. Literatura e cartografia também se interpenetram no vídeo de Cao Guimarães, que registra uma ação realizada em parceria com Rivane Neuenschwander, em uma biblioteca de Estocolmo.

Lembrando Robert Flaherty, que nos anos 1920 libertou o filme de viagem da condição de documento etnográfico, dizendo ser necessário mentir para captar o espírito das coisas, os trabalhos apresentados na mostra são atos da imaginação, assim como os meridianos, os círculos polares e os trópicos são linhas geográficas imaginárias que dividem o mundo.

Maio de 2007

## **Ficha técnica**

Revisão: Ana Cristina Teixeira

Tradução do resumo: Steve Wingrove

Projeto gráfico: Fernanda Prupest