

Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis¹

Andréa França

O território só vale pelo que sai dele;
não há território sem um vetor de saída.

Gilles Deleuze e Felix Guattari

Introdução

As raízes das artes no campo do documentário não são novas. A história do cinema mostra que realizadores como Jean Vigo, Jean Epstein, Dziga Vertov, Joris Ivens, Alberto Cavalcanti, Luis Buñuel, para citar alguns, viram na fotogenia e no ritmo da imagem cinematográfica um modo de retirar os objetos e as coisas das sombras da indiferença, tornando-os revestidos de propriedades poéticas jamais imaginadas. Buñuel fala do cinema como instrumento de poesia e toma esta palavra “no sentido libertador, de subversão da realidade, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (Buñuel, 1983: 333). Claro que, nos conceitos de cada um desses cineastas, a noção de intervenção poética e artística não designa exatamente a mesma coisa. Mas no âmbito deste artigo, interessa que Buñuel, ao realizar o documentário *Terra sem pão* (1932), por exemplo, deseje mostrar a vida dos habitantes da Serra de Las Hurdes, uma região miserável e inóspita da Espanha, e ao mesmo tempo queira revelar, pela montagem e pela narração subversivas, os estereótipos que cercam o registro de povos pobres e excluídos. O campo do documentário, nos anos 30 do século passado, é então transformado pela intervenção poética e subjetiva do artista.

Com essa brevíssima introdução, queria destacar que o cinema, quando se mesclou à arte da vanguarda, pôde dar suas próprias respostas a questões estéticas levantadas pela crise da representação permanente desde a Revolução Industrial do século XIX. Dentro desse horizonte, o que o documentário pode oferecer hoje ao mundo da poesia, da videoarte, da ciberarte, e o que esse mundo das artes visuais pode oferecer ao campo do documentário contemporâneo?

O espectro do real

Preto e branco (Carlos Nader, 2004), *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004), *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2003), *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2003), para citar alguns, são filmes brasileiros que ajudam a pensar o método documental de maneira ampla. Experiências que se apropriam de métodos e formatos de outras artes – o vídeo experimental, a video-instalação, a performance, as artes plásticas – e propõem uma reflexão sobre a maneira segundo a qual a abordagem documental é intercambiável com outras formas poéticas de pensar o real. Realizadas inteira ou parcialmente em vídeo, essas imagens não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processo que impulsiona e estimula diferentes formas de representação das imagens que compõem e dão sentido ao mundo.

O cinema documentário se vê aqui expandido pelo vídeo experimental, pela videoarte, pelo cinema de gênero, confrontado com seus limites. As pesquisas audiovisuais realizadas por Bambozzi, Nader, Berliner, Guimarães, fazem ressoar as experiências de autores como Marcelo Tass, Arthur Omar, Éder Santos, Walter Silveira, e mesmo Sandra Kogut, que vão usar o vídeo, nos anos 1980, como domínio estético autônomo, domínio “impuro” em que circulam imagens gráficas, sons, ruídos, narrativas, buscando um descondicionamento do olhar através da descontextualização das imagens e sua reinserção em outros campos cognitivos, perceptivos, sensoriais.

Se, para Arlindo Machado, a experiência do vídeo nos anos 1980, no Brasil, cria “uma outra antropologia”, distante da proposta cinematográfica do período que pretendia fazer uma apropriação ingênua e sem questionamentos da imagem do outro, o que gostaria de marcar é que esses videoautores buscavam também um diálogo com o cinema dos anos 1960; um cinema que, tanto no campo do documentário como no da ficção, inaugura toda uma problematização a respeito das imagens do mundo, da possibilidade de falar do outro, da dinâmica das subjetividades em jogo (do realizador e do personagem), de modo a questionar a posição privilegiada do diretor como produtor exclusivo de sentido: os filmes de Jean Rouch, de Jean-Luc Godard, de Andrea Tonacci junto aos índios, são exemplos disso. Diretores que elaboram um verdadeiro discurso do método, interrogando as condições de produção, as formas

e o que está em jogo com suas imagens, escorando-se num real que resiste e é em função dele que cada filme vai propor uma chave de leitura operatória.

Tais tradições, tanto no campo do cinema como no campo do vídeo, enfatizam a fragilidade dessa ponte com o mundo do outro. As experiências de entregar a câmera para o personagem, de reduzir a expressão do cineasta ao mínimo para que a voz do outro se apodere do filme são tentativas de partilhar esse poder/saber do documentarista, como assinala Jean-Claude Bernardet na análise de *Jardim Nova Bahia*, filme de Aluysio Raulino², de 1971, no qual as questões relacionadas ao processo de construção de si, do outro, do fazer fílmico, são tão essenciais quanto a vida dura do proletário Deutrudes, o protagonista.

Como falar do outro? Essa questão foi bastante cara ao cinema documentário moderno: qual é, afinal, a imagem do outro? Tratava-se de supor um mundo problematizado, onde a polaridade sujeito e objeto era colocada em xeque na imagem e pela imagem; os filmes etnográficos de Jean Rouch já interrogavam sobre a (im)possibilidade de narrar o mundo, perguntando-se sobre a imagem do outro e sobre a diferença entre o narrado e o real. A opacidade da imagem era afirmada e a presença do documentarista no filme era a prova disso. Não só Rouch, mas Pierre Perrault, Andy Warhol, John Cassavetes, para citar alguns, são realizadores que constroem toda uma tradição que rompe com o espectro da objetividade, da verdade da representação, da transparência, espectro esse que roça as imagens documentais desde suas origens, com Robert Flaherty e Dziga Vertov. Afinal, é a partir de seus primeiros filmes, *Nanook* (1922) e *O homem com a câmera* (1929), que o pensamento e a reflexão sobre o campo do documentário não pararam mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e *mise-en-scène* (cinema-olho, cinema do vivido, cinema-verdade, cinema-direto, etc.).

Trata-se do espectro de real que roça não só as imagens documentais no cinema, mas também as imagens da TV, reportagens, telejornal. Imagens que são cercadas pela crença de que seriam registros da realidade, expressão do real. Todo um empirismo da imagem que constitui a equação visível=real, equação essa que trata a imagem como análoga ao fato, explorando a crença de que existem acontecimentos em si independente de opiniões, interpretações e motivações, de que é possível representar o real tal qual. E, no entanto, a imagem prova no máximo que alguma coisa esteve diante da câmera, uma garantia do momento da exposição e não de uma exatidão documentária. No cinema, na TV, a imagem está sempre em movimento, ela é imagem-movimento e, sem o agenciamento de uma narração, há uma multiplicidade de sentidos possíveis para cada elemento da imagem. Andy Warhol mostrou justamente os limites dessa crença no naturalismo da imagem ao fazer filmes, como *Sleep* e *Empire State Building*, cujo tempo é o mesmo do tempo vivido: a provocação é fazer o espectador sentir a necessidade da narrativa, da montagem, de uma intervenção subjetiva do artista.

É claro que o documentário hoje se confronta com outras questões. Jean-Louis Comolli diz que os documentaristas atuais se deparam com problemas ligados a um mundo *que já se dá como imagem*, um mundo onde “ser filmado” e tornar-se personagem é uma possibilidade concreta (Comolli, 2004:510). Sem dúvida, a fotografia, a televisão e o cinema conjugados dotaram cada um de uma promessa de imagem, da consciência de ter uma imagem de si a produzir, a mostrar, a colocar em cena. Dessa consciência, por parte do personagem, vem a armadilha para o documentarista: faz-se o papel que se imagina que a câmera (diretor) deseja e espera (exagerar na história, dar um ritmo adequado à fala para ganhar visibilidade e não ser cortado na edição, etc.); com isso, o que resta para as câmeras é o próprio mundo do espetáculo. Por outro lado, dessa consciência por parte do diretor, vem o reconhecimento de sua responsabilidade na construção da realidade que se dá ali, no momento da filmagem; experiências como *Do outro lado do rio*, *Preto e branco*, e algumas outras já citadas no início, destacam o papel ativo e assertivo da câmera na situação fílmica, de modo a enfatizar o reconhecimento de sua ação assim como de sua parcialidade.

A palavra do outro e sua tradução audiovisual

Preto e branco e *Do outro lado do rio* são filmes que querem fazer a ponte entre o documentário social e o vídeo mais experimental. Tanto um como outro discutem os constrangimentos e os interditos derivados da condição socioeconômica no Brasil, partindo de um contexto de fraturas sociais, de segregações resultantes de diferenças econômicas, raciais, culturais. *Do outro lado do rio* explora o imaginário da diferença (territorial, lingüística, cultural) como expectativa de melhores condições de vida – são personagens que querem atravessar a fronteira do rio Oiapoque a qualquer custo porque acreditam que, do outro lado, na Guiana Francesa, a vida poderá ser melhor. *Preto e branco* explora o imaginário da diferença (da cor de pele no Brasil) como uma trama complexa e discordante de discursos, pois aqui é a “raça” que está em foco, sustentada pela colonização histórica do país.

Estes filmes, de realizadores provenientes do campo das artes plásticas e da videoarte,³ creditam um papel essencial à palavra do outro. Há uma escuta que se traduz de forma poética e marcadamente subjetiva, distanciando-se muito da mudez da videoarte que, como sabemos, tantas vezes produziu e produz indiferença e tédio no público que pretende mobilizar. A palavra do outro importa aqui. Mas não é a palavra captada rapidamente, como nas reportagens televisivas, interessadas em editá-las de acordo com certos pressupostos e idéias já construídas de antemão, nem tampouco a palavra que se inventa ali, diante da câmera, cabendo ao cineasta praticar uma operação de subtração visual de tudo que ele não considera essencial, como nos filmes de Eduardo Coutinho. A palavra, em *Do outro lado do rio* e em

Preto e branco, existe para ser acolhida, debatida e demonstrada *visualmente*, de modo que sua escuta se mostra em função de escolhas cinematográficas ou videográficas: enquadramentos, texturas da imagem, *slow-motion*, grafismos, paisagens compostas de desfigurações progressivas. Trata-se de uma escuta que ganha demonstrações visuais, que explora os dispositivos tecno-estéticos.

Em *Preto e branco*, a trama de discursos sobre a questão da raça e do preconceito no Brasil mobiliza a imagem como suporte informe, fluido, progressivamente desconfigurado e colorido; o filme do paulista Carlos Nader dá corpo à *palavra discordante* através da interação sempre tensionada entre personagens, entre eles e o diretor, e da construção de paisagens desmaterializadas. Em *Do outro lado do rio*, é a palavra da espera, da expectativa, das conjecturas. O realizador mineiro, Lucas Bambozzi, vai convocar a imagem e o corpo de seus personagens errantes de outra forma. O corpo refugiado, clandestino, substituído – em busca de um mundo imaginado que a fronteira geográfica concretiza – mobiliza paisagens videográficas (“descorreções de luz”, camadas de imagens sobrepostas, *zapping*) misturadas com “sobras” de referentes tornados indiferenciados – o rio, barcos em movimento, mulheres com crianças, rostos solitários.

Bambozzi participou da programação da série Noitadas, em 2004, no Museu da Imagem e do Som (São Paulo), apresentando a performance “A parte precária: vídeos em processo, ruídos e improvisos visuais”. Tratava-se de uma projeção de ruídos e improvisos a partir de imagens que retratariam a idéia de precariedade. O que interessa, neste evento, é como o artista vai trabalhar conceitualmente a noção de fragilidade da imagem, reconhecendo sua natureza “falha” e explorando, a partir disso, o silêncio, o intervalo, o ruído, a violência dos fluxos, a performance, enfim, estados e formas estéticas. *Do outro lado do rio* se detém em quatro personagens (um garimpeiro, uma prostituta, uma secretária, um refugiado) que estão vivendo há algum tempo na fronteira do Amapá. As expectativas e os desejos são muitos – “ganhar dinheiro”, “viver aventuras”, “casar com um francês e ter um filho de olhos azuis”, “ir pra Paris porque aqui é o início da França” – e o filme dialoga com esse imaginário ao produzir dissoluções do figurativo e ao combinar grafismos com *flashes* de rostos desamparados, pássaros voando, um cachorro correndo atrás de um *laser*, bocas sorrindo com dentes de ouro reluzentes, uma bandeira do Brasil flanando sem as palavras “ordem e progresso”, um besouro repousando em um pedaço de madeira, crianças brincando no rio.

Telma, a prostituta, diz que veio para a fronteira “pra dar um tempo dos problemas, das responsabilidades. Resolvi ser irresponsável... ninguém mora na fronteira... as pessoas vêm de vários lugares depois partem, elas vêm aventurar”. Os elementos que dariam um sentido de pertencimento a cada um dos personagens (casa, família, memória) aparecem fragmentariamente e somente na relação de Bambozzi com o garimpeiro, Fininho, e com o refugiado, João Gomes. Na relação do diretor com as

mulheres, Telma e Elaine, não há nenhuma referência ao passado delas e é junto a elas que as imagens se tornam mais eclipsadas, frouxas, fluidas; há um deslizamento da forma e do sentido em sintonia com os fragmentos desconectados de realidades que vêm à tona.

Em *Preto e branco*, a cor da pele funciona como fronteira, como *diferença* que precisa ser confrontada, debatida, teatralizada no âmbito do privado. O foco do filme é a divergência e o conflito radical dos depoimentos de “especialistas” (antropólogos, escritores, músicos, filósofos) sobre a questão étnica e a política de cotas para negros nas universidades brasileiras. Embora o filme procure harmonizar essa dissonância no final, com as imagens coloridas do carnaval, o que interessa são os momentos em que os quatro personagens do filme – o cego, o advogado, o antropólogo, a modelo – são convocados a encenar situações domésticas: seja da chegada do resultado de um exame genético, seja de um almoço em família, seja de um reencontro entre antigos amigos. Há, nessas situações de encontro, uma tensão que passa pela dificuldade de acolher a diferença, mesmo na intimidade, no âmbito do privado. Daí a importância do primeiro personagem, o cego de nascença Eduardo. Embora, como ele mesmo diz, nunca tenha visto as cores, Eduardo não gosta de japoneses, coreanos, pois “os orientais mentem muito”. Depois de ir a uma clínica para fazer um exame de genes, acompanhamos a chegada do resultado do teste na casa de Eduardo e de seus pais. Há toda uma situação criada para o filme e pelo filme. O resultado da leitura do exame gera surpresa na mãe; ter ancestrais ameríndios significa aceitar que a diferença existe não apenas socialmente, mas que ela está internalizada no próprio corpo: filme e bio-tecnologia produzem uma problematização do vivo e do maquínico, do corpo humano como um objeto híbrido. A encenação do exame chegando, e de sua posterior leitura, põe a nu a questão da bio-estética, da estetização do vivo, da própria definição do que é humano, questão já sugerida em um outro trabalho do artista, *Concepção*, onde o modelo biológico cruza com o maquínico e o corpo humano torna-se o suporte da arte; pressão arterial, pulsão dos órgãos, batimentos cardíacos são utilizados esteticamente, transformados em rituais expressivos através do dispositivo de microcâmeras.

Em *Preto e branco*, a edição de Nader e José Tenório dialoga com a problematização da raça, do ser vivo e da biotecnologia. Através das imbricações de imagens umas nas outras (carnaval, candomblé, samba, multidão de pessoas numa rua paulista), *slow-motion*, distensão de sons, ruídos, palavras, a edição cria uma espécie de *sopa primordial* de diferentes padrões de formas e cores, colocando em questão a própria definição do que é a cor de pele no Brasil (ou em qualquer outro lugar). A escuta desses descompassos se traduz nas imagens em metamorfose, morfogênese, imagens que encenam o que poderíamos chamar de um “teatro íntimo da diferença”.

Esses filmes têm uma dimensão documentária indiscutível. Ao trabalhar com situações em que os personagens reagem (vivem) ao momento da filmagem,

Bambozzi e Nader produzem acontecimentos especificamente fílmicos, acontecimentos que não estavam previstos antes da filmagem e que o ato de ligar a câmera provoca, intensifica, captura. É claro que tais imagens correm o risco constante de se desfazer diante das contingências do real: em *Do outro lado do rio*, num determinado momento, João Gomes diz que o documentário que estão fazendo com ele é dos “gendarmes”, que ele foi enganado pela equipe, e ameaça matar o diretor. Em *Preto e branco*, após a leitura do resultado do exame, Eduardo se cansa das gravações, das perguntas de Nader e questiona mal-humorado a relevância e os objetivos do filme que está fazendo, deixando sua mãe constrangida. Essas imagens criam momentos de suspensão do tempo, de fratura, de “documento”. Isso significa que os realizadores não estão interessados em mostrar ou em reportar acontecimentos preexistentes, em ligar personagens a uma intriga anterior ao filme. O que importa é que as personagens se constituam

(...) gesto por gesto, palavra por palavra, à medida que o filme avança, fabriquem a si próprias, a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme lhes permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, sua própria duração coincidindo com a do filme (Comolli, 2004:136).

Em função destes momentos e a partir deles, podemos retomar a frase de Godard – “o cinema é a verdade 24 vezes por segundo” –, pois eles revelam histórias onde o filme também é o documentário de sua própria filmagem. São nestes momentos de suspensão que as personagens ganham em complexidade e densidade, liberando o *filme que fazem* para uma espécie de falha, de fragilidade essencial.

Hoje, poderíamos dizer que o documentário de cunho social em sua relação com o vídeo experimental passa por uma série de novas configurações, ou melhor, dissolução de fronteiras que não qualificam nem desqualificam, *a priori*, nenhum desses meios, mas há obviamente conseqüências estéticas nessa hibridação. Não se trata de fazer a apologia da tecnologia do vídeo como uma ruptura radical, dentro dos sistemas de representação, da qual seríamos necessariamente testemunhas e atores. A retórica de ostentação da técnica caminha junto com a crença em uma nova forma de linguagem, o que soa ingênuo à medida que faz tábula rasa da própria história das formas de representação, alardeada por discursos da “inovação” em momentos de transição tecnológica, discursos que pressupõem a ideologia do progresso contínuo e da ruptura com o que já existe em termos de representação.

Vale lembrar neste sentido que a modernidade cinematográfica já procurava extrair vigorosos agenciamentos entre a televisão e o cinema. E Jean-Luc Godard inaugurou o percurso original de articular cinema e vídeo (*Numéro deux/1975*, *Six fois deux/1976*, *France tour détour deux enfants/1977-78*), já na primeira metade dos anos

1970.⁴ É neste enfrentamento estratégico que o cinema pôde pensar a problemática da vigilância (Fritz Lang), da atualidade (Roberto Rossellini), da (des)programação (Orson Welles), temas imprescindíveis para uma reflexão sobre a televisão, o vídeo digital, a disseminação das câmeras de vigilância, o controle.

Brasis imaginados

Gostaria de destacar, por fim, a distância do projeto cultural de representar o país, a cultura, a natureza brasileira nesses filmes e em outros já citados aqui. Missão essa que, como observaram Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, aparece nos vários ciclos da história do cinema brasileiro e nas idéias cinematográficas de Brasil (1983:12). O cinema brasileiro deveria retratar todas as diferenças (a mistura cultural e étnica, os desequilíbrios regionais, econômicos e sociais) assim como sua integração em uma hipotética, mas intensamente desejada, identidade nacional com o objetivo de assegurar um lugar na cena internacional.

Representar como delegação: junto aos próprios brasileiros, sempre em falta quando se trata de sua realidade, e junto aos estrangeiros, que ignoram, desprezam ou são complacentes com essa realidade. Representar como ideação: pensar o que nos é característico e traduzir em linguagem audiovisual (...) a matéria-prima de nossa experiência histórica, escrita por nossas elites de maneira pomposa e grotesca (Luz, 2002: 125).

Como representar o Brasil no cinema, como curá-lo de suas mazelas, como modernizá-lo? Sem dúvida, o Cinema Novo significou uma ruptura em relação aos ciclos anteriores de nossa produção cinematográfica, ao mostrar uma representação em crise através da exposição das contradições de nossa sociedade, da renovação de linguagem e do desejo de romper com o imaginário sucateado pelo filme americano. Hoje, o cinema brasileiro dialoga com outros domínios do audiovisual e não apenas com a indústria cinematográfica hegemônica. Há, por um lado, essa troca ainda recente com os domínios da ciberarte, da videoarte, da arte biotecnológica e, por outro, o diálogo ou a incorporação de um forte imaginário social populista e dramatizado, fruto das imagens midiáticas (sobretudo as televisivas) que muitas vezes reiteram discursos racistas, homofóbicos e segregacionistas.

Há nos documentários analisados uma pesquisa audiovisual com um imaginário de Brasil longe de querer instaurar uma falsa totalidade, de querer retratar o Brasil com o mote “o Brasil que o Brasil não conhece” (Rede Globo). Destaco no âmbito deste artigo o modo como estes filmes lidam com a diferença, seja ela étnica, lingüística, cultural. Em *Preto e branco*, a diferença não é imaginada, mas vivida, teatralizada tanto social como biologicamente. Em *Do outro lado*, o rio que separa

o Brasil da Guiana Francesa erige fronteiras e diferenças imaginadas que deslizam entre aqueles que passam pela região. A diferença aqui não só é desejada, sonhada, idealizada, como implica também na criação de vizinhanças e laços precários. A fronteira do Oiapoque funciona como condição de possibilidade, como um operador de passagem e, por isso mesmo, a prostituta Telma é o centro de gravidade do filme, centro móvel e deslizante como a passante de Baudelaire.

O que identifico como diferença, nestas imagens e imaginários de Brasis, tem a ver com singularidade, com uma teoria do acontecimento cujas bases rompem com a filosofia do sujeito, da consciência, do objeto, para pensar temas como virtualidade e atualidade. Não se trata de uma realidade brasileira já dada, conhecida de antemão, que esses documentários trazem à tona, mas de acontecimentos não previsíveis dentro da lógica identitária, na qual tudo já está definido. Em *Do outro lado do rio*, a conversa gaguejante entre Elaine, que deseja um novo visto, e o chefe da aduana é exemplar: a língua (francesa, portuguesa?) é pátria e exílio, sentimento de pertencimento e despertencimento, pois o desejo de diálogo sugere uma língua-outra, língua desconhecida que funda suas próprias coordenadas e deriva. *Preto e branco*, ao contrário, encaminha sua trama complexa e rica de discursos sobre o problema racial no Brasil para uma tentativa de fechamento e consenso através das imagens festivas do carnaval. A resposta é simples e substancialista para um diagnóstico que, desde o início, se mostra de forma tão multifacetada e discordante. Por isso mesmo, são os momentos de teatralização doméstica que não só encenam uma realidade complexa, como fornecem sentidos, sentimentos e sensações que resistem ao agenciamento totalizante com o qual o filme pretende finalizar.

O que podem ser as imagens do Brasil quando não se recorre à narrativa totalizante, do momento decisivo e dos tempos fortes? Por que fazer cinema documental no Brasil? Por que fazer *esse* filme e não outro? Até que ponto se pode e se deve usar certas imagens? Tais questões dizem respeito à consciência de que vivemos múltiplas dimensões de um pensamento visual cada vez mais fundamental e decisivo na cultura contemporânea. O interesse, portanto, tanto daqueles que realizam e trabalham com imagens como daqueles que pesquisam, é exatamente detectar formatos e métodos, vindos tanto do documentário como de outras artes visuais (artes plásticas, fotografia, vídeo, ciberarte), engajados no mundo sem que isso signifique articular-se com os discursos da reportagem, do melodrama ou das pregações moralizantes que se empenham em fornecer uma leitura social acabada e teleológica do país.

Trata-se de toda uma pedagogia audiovisual cujo foco seria ensinar ao olhar “formas de ver” para que não se iluda diante dos modos de caridade midiática, das imagens humanistas, edificantes e traumáticas. Creio que para isso seria importante que nos perguntássemos sempre: por que fazer cinema documental no Brasil? Essa interrogação traz não só a cultura e o pensamento audiovisual para o centro decisivo

das questões contemporâneas, como pressupõe também a necessidade de ampliar e experimentar os limites, tênues e frouxos, do cinema documentário.

Andréa França
Professora da PUC-Rio

Notas

1. Este trabalho foi apresentado, de forma simplificada, no Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário Internacional, o *Visible Evidence*, realizado na Cinemateca Brasileira, com o apoio da ECA/USP, em agosto de 2006.
2. A metodologia de entregar a câmera ao personagem será retomada por Paulo Sacramento em *O prisioneiro da grade de ferro* (2004). Não é à toa que Aluysio Raulino assina a Direção de Fotografia do filme.
3. Carlos Nader é documentarista e *videomaker*. Realizou, entre outros, *O beijoqueiro* (1992, com muitos prêmios internacionais), *Trovoada* (vídeo experimental, 1995), *Território do invisível* (1994, com Marcello Dantas), *Concepção* (2001), *Carlos Nader* (1998). Lucas Bambozzi é documentarista e *videomaker*. Realizou, entre outros, *O fim do sem fim* (2001, documentário em longa metragem), *Aqui de novo* (2002, vídeo experimental de 6'), *Eu não posso imaginar* (1999, vídeo experimental, 22'), *Ali é um lugar que não conheço* (1997, vídeo experimental, 7').
4. A partir de 1974, Godard começa a trabalhar com o vídeo, criando uma pequena empresa (Sonimage) em Grenoble, na qual trabalha como um artesão. “Descobri que há outras técnicas além do 35 mm (super 8, 16 mm, vídeo) que podem ser exploradas de forma pouco dispendiosa, sem no entanto opô-las ao cinema, mas ligá-las a ele”. Ver Serge Daney: o cinema como abertura para o mundo, de Andréa França, Consuelo Lins e Henri Gervaiseau, em *Cinemais*: revista de cinema e outras questões audiovisuais, n.15, jan./fev. de 1999.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense, Embrafilme, 1983.
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia In: *A experiência do cinema* (org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- COMOLLI, Jean Louis. *Voir et Pouvoir - l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DOMINGUES, Diana (org). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Unesp, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: Faperj e 7 Letras, 2003.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário - o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2003.

Resumo

O artigo propõe restabelecer a relação histórica entre o campo do documentário e o campo da arte, especificamente o vídeo experimental, para pensar o estatuto das imagens tributárias da mitologia da transparência, da verdade e da autenticidade. A história dos estilos e métodos do documentário mostra o quanto esta mitologia o atravessa: cinema do real, cinema-olho, cinema do vivido, cinema-verdade, cinema-direto. A hipótese que se pretende levantar é que o documentário, em meio à nova configuração audiovisual desse início de século, pode ser um cinema de passagem, de entre-dois, entre o documento e a ficção, sem esquecer contudo que se, o documento e a ficção falam do real cada um ao seu modo, deste real, deste mundo, o documentário deve dar conta necessariamente.

Palavras-chaves

Documentário; Vídeo experimental; Linguagem; Real.

Resumé

A propos du sujet particulier de la relation entre l'image documentaire et le video experimental, l'art contemporain, cette étude donne à penser le statut des images tributaires de la mythologie de la transparence, de la vérité et de l'authenticité. Les innombrables catégorisations qui traversent l'histoire du documentaire l'attestent: cinéma du réel, cinéma-oeil, cinéma du vécu, cinéma-vérité, cinéma-direct. Hypothèse qui se voit étayée par la nouvelle configuration des images en ce début de siècle, c'est que le documentaire peut être un cinéma de l'entre-deux, du passage, entre document et fiction. Mais ne jamais oublier non plus que, si document et fiction parlent chacun à sa façon du réel, de ce réel le documentaire doit rendre compte, et rendre des comptes.

Mots-clés

Documentaire; Vidéo expérimental; Langage; Réel.