

Universidade Federal Fluminense

Diego Hoefel de Vasconcellos

Experimentar o Real

Performance e Performatividade na construção do conceito de Documentário performático

Niterói, julho de 2009



Diego Hoefel de Vasconcellos

Experimentar o Real

Performance e Performatividade na construção do conceito de Documentário performático

Monografia apresentada junto ao curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. César Migliorin

Niterói, julho de 2009

EXPERIMENTAR O REAL	5
PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE	16
SOBRE A PERFORMANCE	23
SOBRE A PERFORMATIVIDADE	38
SOBRE A PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO	42
DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO	48
PESSOAS PARTICULARES, EVENTOS DISCRETOS, ENCONTROS	51
TENSÃO ENTRE O EVOCATIVO E O REFERENCIAL	53
O TEMPO PRESENTE	56
LACUNAS, BRECHAS, FALTAS	58
INCONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS	65

Experimentar o real

Não é novo o questionamento sobre a impossibilidade de se reproduzir o real no documentário. Passados muitos anos das teorias sobre um possível cinema direto, hoje parece consenso que documentar a realidade é, de uma maneira ou de outra, representá-la; o que significa sempre uma incompletude.

A presença da subjetividade do realizador é inerente ao filme documentário, seja na determinação de quem será o personagem, seja na maneira de abordagem do tema, ou em todas as escolhas, recortes, enquadramentos, que são característicos do processo de realização audiovisual.

Essa subjetividade, embora inquestionável, foi historicamente limitada. O peso da idéia de se construir uma não-ficção parecia incompatível com assimilações pessoais do mundo histórico, como se a realidade pudesse ser capturada ou entendida de uma maneira compartilhada por todos. Assim, buscava-se uma espécie de neutralidade documental, enquadrando-se o documentário no que Bill Nichols convencionou chamar de discursos de sobriedade.

Os discursos de sobriedade são maneiras de se falar diretamente das realidades sociais e históricas, como ciência, economia, medicina, estratégia militar, política externa e política educacional... Essas são maneiras de ver e falar que são também maneiras de ver e atuar. O poder atravessa-as. Um ar de sobriedade cerca esses discursos, porque eles raramente são receptivos à extravagância ou à fantasia, a personagens de “faz-de-conta” ou a mundos imaginários (a menos que sirvam de simulações úteis do mundo real, como nos simuladores de voo ou nos modelos econométricos de comportamento comercial). (Nichols, 2007:64)

Nichols enquadra o documentário como uma modalidade desses discursos, já que por natureza ele aborda o mundo histórico, moldando a maneira pela qual vemos a realidade. Os

discursos de sobriedade teriam a força de transformar aqueles que os recebem, pois se estabelece a priori uma relação de genuinidade, de crença na verdade dos fatos apresentados.

O documentário contemporâneo parece romper, de certa maneira, com essa tradição de sobriedade, não pelo abandono da representação da realidade, mas pelo questionamento do entendimento unívoco do mundo histórico. E isso não é nada novo. Basta que façamos uma breve pausa para pensar nos questionamentos da filosofia sobre o entendimento do que é verdade para que nos demos conta de que não existe um mundo e sim uma construção de mundo, que é feita subjetivamente. Para Nietzsche, por exemplo, a verdade é um ponto de vista¹ e se partirmos desse entendimento, a maneira mais “verdadeira” de se expor a realidade é fazendo-a a partir da maneira como a percebemos, individualmente.

Esse parece ser o caminho trilhado por parte considerável dos filmes documentários brasileiros recentes, seja concretamente, pela exposição do realizador em cena, ou de maneira abstrata, pela valorização do ponto de vista do documentarista em relação à realidade que ele representa.

Filmefobia, de Kiko Goifman, é um bom exemplo do primeiro caso. O documentário é uma espécie de *making of* de um processo no qual Kiko, em companhia de Jean Claude Bernardet, expõe pessoas a seus medos, pois essa seria uma maneira de se extrair uma atuação sincera frente às câmeras. “A única imagem verdadeira é a de um fóbico frente a sua fobia”, diz Jean Claude em determinado momento do filme, que acaba se focando muito mais nos

¹ “A ‘razão’ é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Até onde os sentidos indicam o vir-a-ser, o desvanecer, a mudança, eles não mentem... Mas Heráclito sempre terá razão quanto ao fato de que o Ser é uma ficção vazia. O mundo ‘aparente’ é o único: o mundo ‘verdadeiro’ é apenas um mundo acrescentado de maneira mendaz...” (Nietzsche, 1999:26)

questionamentos de toda a equipe em relação a por que fazer aquele filme, ou em relação à eficácia das situações propostas, do que efetivamente no material filmado como resultado daquele processo. A presença de Kiko em cena é bastante freqüente, ele inclusive ocupa a posição de um dos fóbicos, em uma das situações propostas. Assim como ele, que aliás já tinha se colocado em cena em *33*, alguns outros realizadores brasileiros também se revelaram em seus filmes, ora na posição de entrevistador (Eduardo Coutinho), ora na posição de auto-analista (João Moreira Salles em *Santiago*).

Colocar-se em cena é, sem dúvida, uma maneira de questionar a crença na possibilidade da neutralidade do documentário. Seja pela artificialidade proposta por Kiko Goifman, seja pela revelação dos meios de produção audiovisual de Coutinho ou mesmo pelo depoimento direto (em voz em off) de João Moreira Salles, a relação que se estabelece com os filmes deixa a de ser o contato com um determinado mundo, mas o contato com um mundo proposto e mediado por alguém.

Essa mesma lógica também é possível sem que o realizador se coloque em cena, estabelecendo-se uma outra forma de presença, menos explícita. Trata-se de uma construção dada prioritariamente a partir de recursos de linguagem audiovisual, em que o ponto de vista se institui a partir da maneira como o realizador representa o mundo histórico. É possível narrar em primeira pessoa, sem que o narrador seja um personagem, da mesma maneira é possível documentar a realidade a partir de uma perspectiva subjetiva sem que o realizador tenha que estar na frente da câmera.

Acidente, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, é um exemplo. O filme parte de uma poesia concreta feita com nomes de cidade do interior de Minas Gerais e se constrói em imagens

realizadas em cada uma dessas cidades. É uma jornada, uma experiência de contato acidental dos realizadores com cada um desses lugares, documentada a partir da produção de seqüências praticamente autônomas e completas, uma em cada local. A diversidade das seqüências remonta às diferentes vivências dos realizadores em cada uma das cidades, na construção de um discurso que não é o de quem fala sobre o mundo objetivamente, mas sim o de quem fala sobre a maneira pela qual experimenta o mundo.

Cada uma de suas seqüências (são vinte no total, cada uma passada em uma diferente cidade do interior de Minas Gerais, todas de nome extremamente poético) desafia o olhar, e a audição do espectador... Sua estrutura não se baseia num caminho dado, pois se é documentário (como diz a classificação), o é cheio de dúvidas – pois nem suas imagens e sons nos “informam” sobre nada exatamente, nem conseguimos ter certeza do limite eventual entre o encenado e o capturado. Por outro lado, também não nos dá a facilidade de se basear na negação de um caminho: se pensamos entendê-lo como ilustração dos nomes das cidades, logo ele nega essa simplicidade; se o vemos como projeto que se opõe aos caminhos “tradicionais” do documentário, logo surge uma entrevista, um “evento”, um plano geral. Para cada imagem, só parece haver uma regra: a de que não há regras. Há apenas a imagem: há a câmera e há um mundo frente a ela².

E eis que, como atesta essa crítica de Valente, *Acidente* pode gerar um desconcerto, um incômodo do não tangível. Ocorre que o filme rompe com a discursividade tradicional do documentário. Ele não se dispõe a informar ou analisar a realidade das cidades pelas quais atravessa e daí a aparente ausência de regras unindo suas seqüências díspares. A busca é pelo mínimo, pelo pequeno encontro, pelo rosto ou pelo corpo que transita pelo interior de Minas Gerais. Mas essa procura não é simplesmente um relato de imagens, já que “realidade dos dois lados da câmera” (Bruzzi, 2000:154) e é isto que *Acidente* se esforça em nos demonstrar. A regra, se é que se deveria pensar em alguma, é a da reciprocidade entre realizador e realidade. Acidentais são os contatos entre realizador e seus personagens e é justamente a partir desses

² Valente, Eduardo, in: <http://www.revistacinetica.com.br/acidentepercurso.htm>

encontros que se faz o filme. Poesia concreta e diário de viagem, *Acidente* é uma espécie de relato da experiência de busca dos seus diretores pelo encontro de imagens que potencializem os significados que cada nome de cidade ocupa no texto previamente escrito. “Não é o cineasta que faz o filme mas o filme que faz o cineasta. Ao fazer um filme algo está nos fazendo e algo está se fazendo para além de nosso fazer. O filme se faz e com ele me faço”³, assim Cao Guimarães define a relação que estabelece com suas imagens.

Cosmovisão do realizador, tensão da presença da câmera, particularidade do local e construção processual do filme, no choque entre o imaginário e a realidade, todas essas características se fundem e criam o texto complexo e polissêmico de *Acidente*.

Ao pensar num objeto de um filme, ao imaginar o universo de um determinado assunto, falsas certezas pululam em seu imaginário, você se sente um Deus criando um determinado mundo. Ao ir de encontro ao objeto de seu filme, ao acionar o botão do descontrole, todas as coisas se transformam, suas certezas evanescem, você troca o lugar deificado de um mundo imaginário pela crueza da realidade diante de seus olhos⁴.

É na interação que *Acidente* se enriquece, na mescla entre a subjetividade dos realizadores e a de seus personagens que o filme adquire maior potência. Ele é a soma, o resultado deste encontro, com a tensão de seu descontrole. Nesse sentido, já não faz mais diferença saber o que é capturado e o que é encenado, pois como documento de uma troca, o filme permite ambas possibilidades.

E de repente você se vê imerso em diversos novos mundos, procissões de meninas vestidas de santas, pernas que andam (ou dançam?⁵) em um lago, declamações quase ininteligíveis. Não

³ Guimarães, Cao in: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_02.pdf

⁴ Guimarães, Cao. Id Ibidem.

⁵ “Os movimentos aleatórios entrelaçados dos fregueses de um supermercado são mais ricos que qualquer dança contemporânea”. KAPROW, A. in: Cohen, 2002:46.

há lógica, ou sentido racional que justifique as seqüências de *Acidente*. Você, assim como todos envolvidos no processo, experimenta. E é quando se estabelece uma nova troca: a do filme com sua audiência, que é aquela na qual cada um preenche as lacunas do percurso com sua experiência pessoal. “Tudo participa e autoriza esta experiência. Tudo estimula, seduz, desorganiza, afeta sua percepção. Pois no espaço real uma folha que cai é tão expressiva quanto o vestido de Marilyn Monroe que voa e a sonoridade de um deserto tão intensa quanto uma cantora lírica no palco”⁶.

O conceito tradicional de documentário como uma busca por representar a realidade o quanto crível quanto possível desembocou na crença de que a recepção realista se daria somente se o processo de produção fosse escondido, como é o caso do cinema direto. Documentários recentes, como *Filmefobia* e *Acidente*, trazem uma noção de verdade documental⁷ que escancara a construção e a artificialidade na não-ficção. Esses documentários podem ser chamados, segundo a classificação de Nichols em *Blurred Boundaries*, de documentários performáticos⁸, que seriam filmes que “levam a nossa atenção para subjetividades e

⁶ GUIMARÃES, Cao. Id Ibidem.

⁷ Essa noção não é nova. “É porque os advogados do cinema direto persistiam em fazer a irrealizável requisição de um documentário observacional que... o papel que a performance sempre teve no documentário acabou sendo colocado de lado. Não foi somente Robert Flaherty, o pai da reconstituição dramática, que incorporou performances nos documentários; nos trabalhos de cineastas diversos como Dziga Vertov, Georges Franju, Emile de Antonio, Chris Marker, Claude Lanzmann e Marcel Ophuls repetiram o uso da performance não como um meio de invalidar as buscas do documentário, mas de chegar à verdade que cada cineasta está procurando. A histórica e teórica percepção do documentário teria sido diferente se o *cinéma vérité* de Jean Rouch houvesse prevalecido sobre o cinema direto. *Chronique d'un Été* é um texto performativo exemplar, aquele cuja verdade é proclamada para e pelos encontros dos cineastas com seus personagens, com a presença da câmera”. (Jerslev, 2002:126)

⁸ Nichols utiliza para a sua classificação o termo *performative documentaries*. Convencionou-se traduzir performativo como performático no campo do cinema, muito embora se traduza o mesmo termo, na

intensidades que circulam a cena, da maneira como ela foi representada... Alertando a nossa percepção de que o filme traz à vida, como se pela primeira vez, um mundo cujas aparências e significados acreditávamos que já conhecíamos". (Nichols, 1994:96)

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas... A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal dos sujeitos específicos, incluindo o cineasta... O documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo.

O documentário performático substitui a razão pela emoção, o efeito pelo afeto. A busca por uma experiência da realidade permeia filosoficamente esse tipo de realização e essa experiência não poderia se limitar àquela dos que produzem o filme. Assistir a um documentário performático é também uma experiência: aquela de entrar em contato com um mundo novo, construído a partir de um ponto de vista, o que inclui todas as suas certezas e incertezas, idéias e lacunas.

No Brasil, o conceito de documentário performático foi utilizado em grande parte dos casos para analisar filmes em que o realizador encontra-se em cena. Ana Rosa Marques, por exemplo, o utiliza para fazer uma leitura de 33, de Kiko Goifman, associando o entendimento do documentário performático à exposição do realizador.

lingüística, como performativo (Salis, 2007:101). De qualquer maneira, entende-se que o termo, utilizado desde então com a tradução corrente, como um herdeiro dos estudos da lingüística de Austin e não como decorrente dos estudos da performance.

Novas configurações para o campo documental surgem **quando é o próprio realizador que está no centro da cena** (grifo meu). A questão deixa de ser como falar do outro e sim como representar a si mesmo. O OUTRO torna-se o EU. Porque o mundo é assumidamente apresentado a partir de um ponto de vista pessoal, não há uma exigência de realismo na representação. Daí a intervenção e alteração nas imagens que também são conseqüências de uma desconfiança em relação à clássica representação documental que se diz objetiva. Trata-se de uma crítica à pretensão de verdade do documentário. A tênue linha divisória com a ficção fica ainda mais embaçada.⁹

Gabriel de Barros, por sua vez, nem perde tempo considerando a possibilidade de o documentário performático não ter o realizador em cena. Em seu artigo, ele já o toma como sendo restrito a essa possibilidade, colocando diversos conceitos (nem sempre equivalentes) como sinônimos: “Documentário autobiográfico, auto-reflexivo, em primeira pessoa, subjetivo, performativo, performático, auto-imagem, auto-retrato. Muitas denominações têm sido utilizadas para classificar estes filmes”¹⁰. Outros teóricos que seguem a mesma linha são Silvia Seles Peres¹¹ e Patrícia Magalhães¹².

Partindo desses breves exemplos, parece que no Brasil muito já foi dito sobre a possibilidade interventiva do cineasta no documentário performático. Existe, no entanto, um campo inteiro ainda a ser estudado, que é aquele em que o realizador não está em cena, mas sua presença se evidencia a partir de recursos de linguagem audiovisual, que sublinham a experiência da construção do filme como uma interação entre sujeito e objeto.

Uma exceção a essa lacuna é a análise de Jean Claude Bernadet sobre o que entende por documentários nos quais há voz do realizador [mas não há presença em frente às câmeras],

⁹ MARQUES, Ana Maria in: <http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=1&s=9&a=33>

¹⁰ DE BARROS, Gabriel. Entre a Re-significação e o Jogo: O tempo no Documentário Performático. In: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4170/3168>

¹¹ Cf. PERES, S. O formato e as linguagens dos documentários sobre a cidade de São Paulo In: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0626-1.pdf>

¹² Cf. MAGALHÃES, P. 33: Subjetividade e Memória no Documentário de Busca In: http://www.puc-br.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/COM/sabrina_magalhaes.pdf

incluída em *Cineastas e Imagens do Povo*. Na abordagem dos três filmes que inclui nessa classificação (*Lavrador*, *Indústria* e *Congo*), Bernardet lança idéias que antecipam pontos importantes do atual entendimento de documentário performático. Sobre *Lavrador*, por exemplo, ele afirma que:

“Adivinha-se um desejo: que, ao limite, a significação ou as significações do filme não provenham do referente da imagem, mas da estrutura de composição das imagens e da estrutura de suas relações”. (Bernardet, 2003:92)

Ora, esse é justamente um dos pontos que Nichols acentua como marcante do documentário performático, o fato de o referente ser colocado de lado em nome de uma assimilação pessoal, experimental da realidade. Essa experiência, no caso de *Lavrador*, se daria na montagem.

Na análise de *Indústria*, surge mais um elemento característico:

“Em última instância, a significação [do primeiro plano do filme, em que são mostradas galinhas] não é uma delas, nem mesmo todas juntas e mais ainda aquelas que se puder construir, mas sim essa indeterminação de sentido, sua flutuação, o esforço da busca com suas hesitações e a ambigüidade que subsiste. Seria, de fato, uma decepção chegar a uma conclusão que eliminasse toda indecisão” (Bernardet, 2003:108)

Aqui as lacunas do filme são vistas como forma de possibilitar a experiência do espectador. O realizador não impõe uma conclusão, mas permite que o filme seja um somatório de suas possibilidades.

Por fim, na abordagem de *Congo*, de Arthur Omar, Bernardet sublinha o choque entre os dois lados da câmera:

O filme martela (e isso fica claro) que tais referências não são as da congada, de modo que dois universos culturais – o da congada e o do cineasta que reflete sobre sua apreensão da congada e sobre si – estão frente a frente, e essa idéia de oposição é que rege o filme. (Bernardet, 2003:115)

A análise de Bernardet não se foca, no entanto, na questão específica do documentário performático. Há pinceladas, fortes indícios de um entendimento disso que ele chama de *voz do documentarista* poder ser associado ao conceito, em especial porque nos três filmes há o uso indistinto do real e do artificial, do registro e da encenação. Essas análises, no entanto, não se aprofundam no estudo da performatividade, pois se concatenam no tema que guia esse texto de Bernardet, que é a análise de diferentes utilizações de imagens do povo.

Embora pouco freqüente nas análises acadêmicas, esse tipo de documentário tem sido cada vez mais comum em festivais independentes brasileiros. A dinamização e descentralização da produção documental do país através de novos editais, como o DOCTV, ou o Filme em Minas, possibilitou que mais e mais filmes pudessem ser produzidos, de onde saíram obras interessantes, como *Sábado a Noite* (Ivo Lopes Araújo), *Vilas Volantes* (Alexandre Veras), *Notas Flanantes* (Clarissa Campolina) e o próprio *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato), todos eles classificáveis como documentários performáticos em que a presença do diretor é mais abstrata do que concreta. Ele intervém sobre a cena, mas não se expõe diretamente em frente à câmera¹³.

Dentre os núcleos de produção desse tipo de documentário no Brasil, um dos mais significativos é a da nova geração do cinema mineiro, que herdou uma tradição de experimentação ligada ao vídeo dos anos 80, o qual privilegiou pesquisas sobre as artes plásticas e performáticas. A partir dessa tradição, hoje Minas Gerais possui uma vasta

¹³ Há exposição em alguns níveis em alguns dos filmes, como *Notas Flanantes*, por exemplo, em que Clarissa filma algumas notas suas deixadas pela cidade, ou no caso de *Sábado à Noite*, em que no início do filme se escuta uma negociação entre o diretor e um dos possíveis personagens. De qualquer maneira, todos os filmes são prioritariamente contemplativos e se identificam muito mais com uma presença abstrata do que concreta do realizador.

quantidade de documentários performáticos, tanto em curtas, quanto em longas-metragens e embora não se possa falar de uma *escola mineira*, já que esse rótulo pode acabar “reduzindo e apagando as nuances entre os trabalhos de diversos realizadores”¹⁴, pode-se sim falar de uma geração, entendendo-a como um agrupamento de diretores cujos trabalhos são finalizados em uma mesma época e discutidos em espaços comuns (os festivais de cinema, onde todos acabam se cruzando).

Para Jerslev, “a grande força do documentário, é o momento dramático em que o mundo inteiro muda, completamente” (Jerslev, 2002:110). O documentário tem a capacidade de alterar a maneira como entendemos e assimilamos a realidade e eis aí a sua grande potência. O documentário performático abre portas para a experiência do real a partir do contato com outros mundos, outras realidade. Surge então a possibilidade de se refletir sobre o mundo histórico de uma maneira mais “existencial e visceral do que as certezas abstratas da economia e da ciência social marxista” (Nichols, 1994:98). Um caminho se anuncia, ao longo do qual haverá certezas e dúvidas, teorias e subjetividades. Eis talvez a única maneira de se falar sobre o documentário performático; permitindo-se as ambigüidades, as polissemias e as incompreensões da experiência pessoal. Alguns curtas-metragens mineiros recentes nos farão companhia ao longo dessa análise. Mais do que exemplos, eles são disparadores para as possibilidades do documentário performático, que são tão amplas quanto as da percepção individual da realidade.

¹⁴ ROSA, Sérgio in: <http://www.overmundo.com.br/overblog/recortes-atuais-do-audiovisual-mineiro>

Performance e performatividade

Você está na sala escura. Alguns segundos de uma tela preta, vozes ao longe gritam algo que você não entende. De repente uma imagem. O branco estourado de um cenário em demolição, o portão ao fundo e um muro em ruína no canto direito do primeiro plano. As vozes continuam, sempre distantes. Uma mulher atravessa o portão e anda, lentamente. Ela tem as duas mãos cruzadas sobre o estômago e avança em direção a você.

Um caminhar corcunda, um andar de dor. Segundos depois, as vozes ainda lá, ela chega ao primeiro plano, ocupa-o com a textura de suas rugas em alto contraste. A mão na goela, ela força o vômito, você ouve os seus gemidos, mas ela não expele nada. A mão escorrega sobre o rosto, passeia pelo cabelo.

Um tempo de descanso, olhos fechados, cabeça encostada no muro. De repente uma voz, mais próxima do que qualquer outra: *corta*.

E uma tela preta dá fim à seqüência, na qual aparece o título: *Material Bruto*.

Na continuidade, três outras performances¹⁵ dão corpo ao vídeo: o Homem Cigarro (um homem tendo uma seqüência de espasmos em um corredor), a Mulher Cabelo (uma mulher escrevendo e declamando palavras em tcheco) e o Homem Música (um homem dublando a música Juízo Final). Após tudo, a cartela: *Material Bruto é um trabalho realizado com usuários*

¹⁵ Classificam as ações do filme como performances Luiz Carlos Garrofo e Eduardo Valente.

Cf. GARROCHO, Luiz Carlos. Anotações sobre a Imagem-corpo nos curtas de Ricardo Junior. In: http://www.polemica.uerj.br/pol24/cimagem/p24_garrocho.htm

Cf. VALENTE, Eduardo. In: <http://www.revistacinetica.com.br/festcurtas2007panorama.htm>

dos centros de convivência da rede pública de saúde mental da cidade de Belo Horizonte. E fica



Material Bruto, Ricardo Alves Junior, 2007

a dúvida: o que é isso que acabamos de presenciar?

As imagens de *Material Bruto* lembram as primeiras vídeo-performances, tendo claro diálogo com os trabalhos de Vito Acconci dos anos 70, por exemplo. Uma análise um pouco mais cautelosa

do vídeo mineiro, no entanto, nos leva a encontrar algumas particularidades que o diferenciam desses trabalhos.

À primeira vista, o termo material bruto é o resultado de uma captação audiovisual ainda não-editada. Na finalização, chama-se material bruto a todo o material primário, no qual os planos geralmente são mais longos, pois ainda não passaram pelo processo de organização característico da pós-produção. Aqui, a idéia de material bruto se reforça pela longa duração dos planos, pela montagem (que simplesmente cola as seqüências, onde praticamente não ocorre decupagem) e pela voz do diretor, que dá fim à *performance* da Mulher-Náusea (e que seria normalmente excluída ao se editar o material¹⁶).

¹⁶ É muito comum que, no fim de uma seqüência, quando ela ainda não foi editada, ou seja, quando ela ainda é um material bruto, que fique gravada também a voz do diretor que, ao dizer “corta” orienta toda a equipe sobre o fato de que a cena acabou. Esse “corta” é colocado fora da montagem quando se edita o filme.

Se criarmos um paralelo com as performances de Acconci, podemos ver que essa idéia de material bruto também se faz presente ao longo de todos os seus vídeos dos anos 70. O plano seqüência e a ausência de montagem eram, na época, entendidos como a única maneira de se captar uma *performance*, pois mantinham a idéia de registro, não constituindo um trabalho paralelo – já que a obra deveria ser a ação em si. Esse posicionamento foi defendido por outros *performers* contemporâneos a Acconci, como Marina Abramovic, por exemplo¹⁷.

A voz do diretor, no entanto, é uma novidade. Em *Material Bruto*, a sua incidência não é somente a de um som em fora de campo. Essa voz não pertence àquela diegese, rompe e questiona aquele mundo, na medida em que cria um outro: o daqueles que realizam o documentário. Estabelece-se, portanto, uma troca que dá à idéia de material bruto um entendimento que supera o do registro (defendido pelos *performers* nos anos 70). Esse entendimento valoriza a tensão entre aqueles que documentam e os que são documentados, e o resultado aparentemente é uma espécie de resquício, de sobra dessa interação.

Certers, vídeo de Acconci de 1971, é um bom exemplo para fazermos uma comparação. O vídeo é uma *performance* do artista, em que ele se esforça para apontar o dedo para o centro da tela, o máximo de tempo possível.

“Apontando para a minha própria imagem no monitor de vídeo: a minha tentativa era manter meu dedo constantemente no centro da tela – o que me faz estreitar o meu foco para o meu dedo. O resultado [a imagem da TV] muda a atividade de lado: eu passo a apontar para fora de mim, para um espectador que está do lado de fora”¹⁸.

O vídeo estabelece um universo evocativo, que se relaciona diretamente com o espectador. Ao se deparar com ele, você se sente apontado por Acconci, o que faz questionar o porquê

¹⁷ Cf. HOFFMAN, J. JONAS, J., 2005.

¹⁸ ACCONCI, V. "Body as Place-Moving in on Myself, Performing Myself" in: *Avalanche 6*, 1972.

daquela imagem. Um homem que, por o máximo de tempo que agüenta, esforça-se por apontar para o centro, ou, como sugere o título, para os centros [*Centers*]. Essa imagem ultrapassa a sua característica referencial, aquela na qual você poderia interpretá-la somente como um ser humano com seu dedo estendido para a tela, mas remete a um questionamento sobre os possíveis significados dessa ação. O gesto evoca outras possibilidades interpretativas, cria um signo complexo. Para Dufour (2008), por exemplo, confrontar-se com *Centers* é voltar a vivenciar uma experiência próxima à de Narciso. A imagem fantasmática de Acconci é uma espécie de sombra, uma forma humana sem definições precisas, que questiona a idéia de mimese, tal qual a imagem de Narciso sobre a água. Apesar de a razão te fazer concluir o fato óbvio de que não é para você que Acconci aponta, permanece uma sensação irracional do contrário. E o gesto e a dor e o oscilar do braço cansado começam a gerar angústia. Você se projeta, sente o pesar da ação ao longo do tempo. Como Narciso, você se vê refletido ali, nos traços indefinidos daquela sombra estranha.

No caso de *Material Bruto*, um semelhante universo evocativo é construído. Tomemos o exemplo da seqüência inicial. Eis um novo signo, igualmente complexo. É possível remetê-lo ao universo da loucura, mas o vídeo não se exaure nessa possibilidade de interpretação. A entrada da Mulher Náusea é quase uma dança, coreografia do corpo para a câmera. O aleatório dos movimentos faz surgir uma alegoria da dor, movimentação assumidamente extra-cotidiana. A conclusão da ação, o vômito, não ocorre de verdade. Ele é limitado a uma simulação, se concretiza apenas como evocação. Algo imaginário que é expelido, o que nos remonta a uma idéia de liberdade, de livrar-se de algo que nos enfraquece. Fosse o vômito real, seria apenas um vômito. Sendo uma simulação, abre brechas.

Paralelo a esse universo evocativo existe um outro, referencial, que é aquele dos que documentam a *performance* – e que o fazem situados no mundo histórico. Esse universo ganha corpo a partir da presença assumida pela voz do diretor na primeira seqüência e acaba por transformar a idéia de material bruto, tencionando-a para além de um registro.

Surge o encontro, com suas infinitas possibilidades de proposição, encenação, jogo. A tensão da interação dá outras margens à interpretação para além de apenas a *performance*, mas passa a abarcar também a forma como ela é negociada, o nascimento no choque entre o imaginário do realizador e do personagem, no contato entre mundos submetidos a lógicas diversas, de um lado da câmera a sanidade, de outro, a loucura. Existe, portanto, entre a *performance* e o espectador uma outra camada, ausente no trabalho de Acconci, que é a da mediação, do contato entre realizador e objeto.

Paralela à idéia de resquício não editado, o termo material bruto gera uma outra interpretação, possível a partir da cartela final do filme. Brutos também são os materiais humanos que se apresentam à nossa frente, pois eles se descolam “da rede de significação neurótica”¹⁹, dentro da qual estamos todos inseridos na sociedade e também dentro da qual este vídeo está sendo analisado agora.

A esquizofrenia instaura uma nova lógica, que não respeita as premissas de nossas deduções racionais. O universo da loucura, se analisado a partir da neutralidade científica dos discursos da sobriedade, nos leva a um distanciamento. O olhar lúcido que busca retratar um

¹⁹ GARROCHO, op. Cit.

personagem enlouquecido traça algo próximo ao que seria o exótico da insanidade, como acontece em *Estamira* (Marcos Prado, 2004), por exemplo. Nesse caso, fica claro o estabelecimento de uma hierarquia, dentro da qual a lógica do realizador prepondera sobre a da personagem.

Esse não é o caminho seguido por *Material Bruto*. Valorizando gestos que rompem com a percepção cotidiana, o vídeo nos apresenta “movimentos e formas do corpo, normalmente vistos como ‘expressões de loucura’, que aqui ganham uma potência artística que nos faz ver o outro”.²⁰ Suas imagens fogem de significações verbais, elas são, como as chamaria Garrocho, imagens-nuas, que mais valem por compor forças e por estabelecer traços de ritualização, do que por se enquadrarem em um entendimento racional. Nas fissuras, abre-se a experiência de uma nova lógica, a dos personagens, sustentada no tempo angustiantemente longo de cada *performance*.

Ao descrever o documentário performático, Nichols afirma que ele “suspende a representação realista e coloca o aspecto referencial da mensagem em suspenso” (1994:96). Ora, essa é justamente a maneira como *Material Bruto* aborda o universo da loucura. Ele é o documento de um choque entre duas redes de significação diversas: a neurótica, que está por trás da câmera, e a esquizofrênica, que se expõe. Neurose e esquizofrenia ocupam lugares distintos no filme, uma ocupando uma função referencial e outra, uma evocativa. Assim, é possível que duas lógicas diferentes interajam, sem que nenhuma seja subjugada. Sobre a linha tênue que

²⁰ MIGLIORIN, Cezar in: <http://a8000.blogspot.com/2007/10/material-bruto-de-ricardo-alves-junior.html>

separa a razão e a loucura, surge o documento de uma troca, de um contato entre esses dois mundos e o que sobra, como material bruto, deste encontro.

Para entender o documentário performático, Bruzzi propõe uma separação didática entre o adjetivo performático e o pronome *performance*. Filmes performáticos são aqueles que tratam da realidade a partir de uma abordagem subjetiva, de forma que “ela entende os documentários performáticos de uma maneira similar à de Nichols em *Blurred Boundaries*”²¹. Os filmes em que há *performance* propriamente dita²², por sua vez, são aqueles em que se questiona a representação realista, preponderando a encenação e técnicas que remetem à arte da performance. Nesse sentido, *Material Bruto* pode ser entendido como um documentário performático, no qual há *performance*. Ele é um caso bastante peculiar – e justamente por isso começamos esse caminho analisando-o. Nem todo o documentário performático contém *performance*, assim como nem todo o trabalho com performance é um documentário performático.

Mieke Bal afirma que *performance* e performatividade pertencem a campos discursivos diferentes, localizados em origens conceituais distintas. Performatividade vem da lingüística, da filosofia e das idéias construtivistas e *performance*, da estética e da arte performática.²³

Embora o documentário performático, em inglês *performative documentary*, tenha sua origem na performatividade, é importante fazer a diferenciação entre esses dois conceitos, já que não

²¹ Jersley, 2005:104

²² Veremos depois que alguns teóricos entendem a participação dos atores sociais nos documentários como performances virtuais, pois são performances como efeito, apesar de não o serem de fato.

²³ Jersley, 2005:104

raro documentários como *Material Bruto* proporcionam que ambas, *performance* e performatividade, se encontrem e se potencializem.

Sobre a performance

Não é fácil definir o conceito de *performance*, uma arte que surge já contra-definições, arte de ruptura e dessacralização, antes ato que objeto, mais ação que resultado.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance* como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado de 'arte estabelecida', a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizados como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida. (Cohen, 2002:38)

A *performance* passou a ser aceita como um meio de expressão artística em sua totalidade durante os anos 70. "Naquele momento, a arte conceitual – que insistia em uma arte de idéias sobre uma arte de produtos, e em uma arte que não poderia ser vendida nem comprada – estava em foco e a *performance* foi freqüentemente uma demonstração ou uma execução dessas idéias. A *performance* tornou-se, então, a forma de arte mais tangível desse período".²⁴ Apesar de a legitimação da performance como arte ter ocorrido somente nos anos 70, desde o início do século XX ela tem sido utilizada como forma de trazer a experiência da arte para o cotidiano.

²⁴ Goldberg, in: Huxley, 2002:212

“Sempre que uma determinada escola, seja o cubismo, o minimalismo ou a arte conceitual, parecia chegar a um impasse, os artistas voltaram-se à performance como forma de quebrar categorias e indicar novas direções... A *performance* foi considerada uma forma de trazer à vida diversas idéias formais e conceituais sobre as quais o fazer artístico se baseia. Os gestos vivos foram constantemente usados como uma arma contra as convenções da arte estabelecida” (Huxley, 2002:213).

Melhor do que tentarmos definir a *performance*, é entendermos o percurso ao longo do qual ela foi gestada. Antes do que enquadrá-la em conceitos, deixemos que as manifestações falem por si²⁵. Essa talvez seja a maneira mais condizente de abordar uma arte que por sua natureza anárquica busca fugir de rótulos ou definições.

Pois passemos aos primórdios. Paris, 1909. Estampado na capa do Le Figaro, o manifesto Futurista causa estranhamento. Com palavras soltas, em meio a versos brancos, Marinetti cantava seu amor ao perigo, à velocidade, ao movimento agressivo e à insônia febril. Eis o início do futurismo, sedimentado um ano depois, quando o poeta já retornara à Itália. Lá ele congrega diversos artistas, que escrevem, fazem teatro de variedades e intervenções em geral. A vez é fazer ode ao futuro, com seus sons onomatopéicos. Esse grupo passa a apresentar uma série de peças-síntese (de 30 segundos aproximadamente, que serviam para criar uma imagem, ou um som feito com a boca, por exemplo). Eles faziam também *seratas*, “onde se executavam rituais poéticos, música e leitura de manifestos” (Cohen, 2002:41).

Goldberg descreve uma apresentação futurista, em que diversos artistas usavam objetos similares a chapéus brancos na cabeça e emitiam sons que lembravam os ruídos de um trem,

²⁵ Para tanto, seguiremos em linhas gerais a trajetória descrita por RoseLee Goldberg em *Performance: du futurisme à nos jours*, livro de 1979 que é um marco para o entendimento da performance como arte, reconstruindo suas origens desde as primeiras vanguardas do século XX.

enquanto Marinetti declamava um poema de palavras sonoras e inventadas, sem qualquer sentido aparente. As intervenções futuristas geravam grande repúdio na audiência que não raro respondia de forma violenta.

O nascimento do Dadá leva a uma radicalização das intervenções. O movimento é gestado a partir de 1916, ano de abertura do *Cabaret Voltaire*, em Zurique. Lá ocorrem apresentações mais “provocativas e parecidas com os *happenings* que vamos conhecer a partir dos anos 60”²⁶. Vejamos dois exemplos, citados por Guiomar Ramos:

O primeiro: com o público assistindo, temos cinco homens vestidos de avental branco: André Breton aparece com dois revólveres amarrados nas têmporas e mastiga fósforos; Paul Éluard aparece vestido de bailarina clássica; alguém grita ‘chove na caveira’; Aragon estava enjaulado; e Tzara e Sopault brincavam de esconde-esconde.

O segundo, quando as intervenções ganham as ruas: dez dadaístas visitam a Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris, junto com umas cinqüenta pessoas que haviam sido chamadas para uma excursão pela cidade. André Breton e Tzara começam a discursar, provocando o público. Ribemont se faz de guia e frente a cada coluna ou estátua lê um trecho escolhido ao acaso do *Dicionário Larousse*. Quando o público começa a se dispersar, recebe pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas de cinco francos com símbolos eróticos²⁷.

Esses dois movimentos iniciais de vanguarda darão a base à estética do escândalo, que será continuada nas manifestações surrealistas, ao longo da década de 20. “O ingrediente é o de lançar provocação contra as platéias. O surrealismo ataca de forma veemente o realismo no teatro. Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões em uma só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos”. (COHEN, 2002:42)

²⁶ RAMOS, Guiomar, Vídeo, super 8 e performance: momentos de criação, in: Estudos de Cinema Socine VIII, Annablume, 2007, 377.

²⁷ RAMOS, Guiomar, op.cit: 378

Simultaneamente ao surrealismo, a Bauhaus desenvolve experimentos cênicos e concretiza o conhecimento sobre *performance* que fora acumulado até então, sob forma de *workshops*. O advento do nazismo rompe bruscamente os estudos realizados na Bauhaus, quando a escola é fechada, em 1933. A maioria dos professores imigra, então, para os Estados Unidos, mudando o eixo de desenvolvimento da arte da *performance* do velho para o novo continente. Esses professores, junto com alguns artistas americanos, fundam a Black Mountain College em 1936.

“Dois artistas exponenciais na arte da performance vão emergir da Black Mountain College: John Cage e Merce Cunningham. Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e os princípios zen da não-previsibilidade. Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra) e não-coreografante, abrindo, nessa quebra, passos importantes para a dança contemporânea” (Cohen, 2002:43).

“O trio Cunningham, Cage e Rauscheberg [artista plástico que fazia os cenários de Cunningham] ficou muito conhecido no Greenwich Village e no círculo dos expressionistas abstratos através de Kooning, que deu aula na Black Mountain no verão de 1948... Ela escreve para um amigo no início dos anos 50 que ‘Merce Cunningham terminou seu ballet em homenagem a Stravinsky e todos nós vamos a Boston no próximo sábado... para ouvir ou ver as idéias de Merce’ (Hobbs, 2000:14). Aqui, “todos nós” significava Motherwell, Newmann, Frank O’Hara e Jackson Pollock. Existia, portanto, uma nascente cena de expressionismo abstrato localizada no Greenwich Village de Nova York, que buscava inspiração nos trabalhos dos que haviam se destacado da Black Mountain, como Cage e Cunningham.

Os expressionistas abstratos formam uma nova geração, que se inspira nos artistas da Black Mountain College e atualiza as suas contribuições para o cenário da Nova York dos anos 50. Dentre o grupo, Jackson Pollock é um dos inquestionáveis destaques. A partir dele, “a atuação

do artista plástico começou a se inscrever na obra pictórica, fazendo com que os processos de criação fossem registrados na superfície da tela” (Matuck in Cohen: 2002, 15).

O artista tinha uma maneira bastante particular de pintar. Estendia um grande mural sobre o chão e andava sobre ele, com latas de tinta, pincéis e outros objetos na mão. Usava vidro e areia como materiais, trabalhando sem esboço, construindo imagens na medida em que iam sendo realizadas. O ato de pintar era um ritual, um estado de improvisação, próximo à escrita automática dos surrealistas. Não havia acaso, dizia. Entre um ato e outro, ele analisava o que produzira, quando poderia distinguir o bom gesto do mau gesto.

A partir de Pollock, a contemplação da obra passa a incluir a ação que lhe deu origem. Não é a toa que seu método foi comparado ao de uma *jam session* de jazz. Ao se ouvir uma gravação de música feita ao vivo, a apreciação é bastante distinta de outra, gravada em estúdio. Da mesma maneira, as pinturas de Pollock deixam de ser somente o resultado (ou a música em si, nessa analogia), mas passam a incorporar o seu processo como forma de apreciação.

Action painting, ou pintura de ação é o termo utilizado para designar esse método, que incorpora a experiência vivencial de se realizar a pintura e a relaciona diretamente com o resultado. O quadro existe como sobra de uma experiência, de um ritual; ele é o resquício de uma ação.

A obra de arte deixa de ser apenas um objeto e transforma-se em uma relação. Gesto e tela, processo e resultado. O fato é que o limite do quadro se rompe, o campo retangular da tela já não comporta tudo o que a obra de arte aporta. “Não se entra em uma tela de Pollock por um

lugar. Não importa onde é todo lugar e entramos e saímos onde e quando pudermos”²⁸, diz Kaprow, dois anos após a morte de Pollock, em 1958. Ao escrever o artigo “O Legado de Jackson Pollock”, Kaprow entende o ponto até onde o artista chegara e anuncia:

Pollock, como o vejo, deixou-nos em um ponto em que devemos ficar preocupados e até desorientados com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, sejam nossos corpos, roupas, quartos, ou, se necessário, a vastidão da *forty-second street*. Não satisfeitos com a sugestão através de tinta aos nossos outros sentidos, nós devemos utilizar as específicas substâncias do olhar, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do toque. Objetos de todo o tipo são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes de neon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes; um milhão de outras coisas serão descobertas pela presente geração de artistas. Não somente esses artistas nos mostrarão, como pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos e ignoramos, mas também eles revelarão inteiramente desconhecidos eventos e acontecimentos [*happenings*], encontrados em latas de lixo, arquivos de polícia, lobbies de hotéis; vistos por trás de janelas ou pelas ruas; e sentidos em sonhos ou em horríveis acidentes. Um odor de morangos esmagados, a carta de um amigo, ou uma revista vendendo Drano... As pessoas vão ficar maravilhadas ou horrorizadas, os críticos vão ficar confusos ou vão se divertir, mas estas, estou seguro, serão as alquimias dos anos 60.²⁹

E veja bem como uma coisa leva a outra. O próprio Kaprow, que a partir do legado de Pollock escreve esse texto, prevendo muito do que viria a se concretizar ao longo dos anos 60, é que vai, um ano depois, propor os *18 Happenings in 6 Parts*, na Reuben Gallery de Nova York. Esse é o primeiro *happening*, “encetando um novo conceito de encenação que vai ser propagado ao longo da década seguinte” (Cohen, 2002:43).

No início do outono de 1959, uma carta formal foi enviada pela *Reuben-Kaprow Associates* a diversas pessoas da área metropolitana de Nova York. “18 happenings ocorrerão”, ela começava e depois listava data e hora, convidando o leitor a colaborar com o artista, o Sr. Allan Kaprow, ao fazer esses acontecimentos. “Como uma das setenta e cinco pessoas

²⁸ KAPROW, Allan in: http://userwww.sfsu.edu/~lrossof/The_Legacy_of_Jackson_Pollock.htm

²⁹ KAPROW, Allan in: http://userwww.sfsu.edu/~lrossof/The_Legacy_of_Jackson_Pollock.htm

presentes você irá colaborar e fazer parte desses *happenings*, e irá, simultaneamente, experimentá-los”. A isso se seguia uma lista dos créditos de exibição e, por fim, o esclarecimento [nada esclarecedor]: “O presente evento é criado em um meio, o qual o Sr. Kaprow prefere manter sem título”.³⁰

Dentro da galeria, três pequenos quartos divididos por paredes de plástico translúcido. Cada um que chegava recebia um programa e três pequenos cartões, os quais davam informações para a sua participação: “a performance está dividida em seis partes... Cada uma das partes contém três happenings, que ocorrerão simultaneamente. O início e o final de cada um será sinalizado por um sino. No final da performance serão ouvidas duas badaladas de sino... Não haverá aplauso depois de cada parte, mas você pode aplaudir ao final da sexta parte, se quiser”. As instruções também estipulavam quando os membros da audiência deveriam trocar de lugar e passar para o próximo quarto.³¹

As performances consistiam em 18 *happenings* individuais – um por quarto, em cada uma das 6 partes – de forma que ninguém podia ver todos os *happenings*. Os *happenings* eram variados – em algumas partes *performers* vestidos com roupas de cidade simplesmente caminhavam lentamente até um quarto e performavam uma série de rígidos movimentos coreografados. Em outras partes, laranjas eram espremidas por uma garota de rosto solene em 12 copos individuais e bebidos de uma só vez. Um outro *happening* consistia em um homem pintando um quadro, sem olhar para a audiência. Todas as performances eram acompanhadas por música mecanizada que incidia em intervalos estranhos e também contavam com várias mudanças de luz³².

O *happening* encontrou o terreno fértil para uma grande dissimulação nos anos 60, confirmando a tese de Kaprow. A contracultura e o movimento *hippie* se identificaram com as

³⁰ WALKER, R. in: http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_Descriptions.htm

³¹ Descrição livremente traduzida e adaptada a partir da descrição original de Paul Schimmel, «Leap into the Void: Performance and the Object», in: *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998, pp.61f.

³² WALKER, R. in: http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_Descriptions.htm

idéias da *live art*, o que resultou em uma “produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época” (Cohen, 2002:43). As artes plásticas viram nascer uma outra forma de manifestação, em que a obra de arte deixava de ser o quadro, ou a escultura e passava a ser o próprio corpo do artista, caracterizando a chamada *body art*.

A transição entre o *happening* e a *performance* se dá de maneira natural, à medida que as intervenções foram ganhando maior complexidade e preparação, em detrimento do improvisado e da espontaneidade. É possível localizar o *happening* como um fenômeno característico da década de 60, ao passo que a *performance* ocorre prioritariamente a partir da década de 70.

De uma forma estrutural, *happening* e *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonacidade para o signo visual em detrimento da palavra etc... Porém, apesar dessas duas expressões serem convergentes na sua estrutura, elas divergem numa série de características. Evidentemente, grande parte dessa divergência se deve à defasagem temporal que permeia esses dois movimentos... De 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás dos *happenings* é o movimento *hippie* externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais de sociedade alternativa. (Cohen, 2002:134)

Essa mudança de postura altera consideravelmente as características de uma manifestação em relação a outra. No lugar dos grandes coletivos, como ocorrera, por exemplo, nos *18 happenings* de Kaprow, o individualismo dos 70 leva a manifestações geralmente de um só indivíduo, podendo contar com colaborações. As *performances* são marcadas também por um aumento da complexidade dos signos, uma maior estetização das ações, que transpassam os rituais dos anos 60, como preconizados pelo manifesto de Kaprow. Na *performance* já não basta ritualizar o cotidiano: é preciso que esses gestos estejam revestidos de um caráter conceitual elaborado com maior rigor formal.

A performance *Action Pants: Genital Panic*, de Valie Export, é um bom caso para exemplificar a maior complexidade simbólica das ações. Na performance, de 1969, a *actionist* vienense entrou em um cinema pornô em Munique com seu cabelo todo levantado, usando uma calça de couro sem os fundilhos e segurando uma metralhadora. Ela passou, então, a assediar todos os que passavam por ela, apontando a arma e desafiando-os para que ficassem com uma mulher de verdade, no lugar das imagens da tela.

Se compararmos essa ação com, por exemplo, *Mouth*, de Robert Whitman, veremos uma diferença considerável da conceitualização na criação das imagens. Em *Mouth*, Whitman cria uma boca gigante de plástico no Lower East Side de Nova York. Quando os participantes chegavam, sentavam-se em dentes



Action Pants: Genital Panic, Valie Export, 1969

posicionados na platéia e presenciavam a ação dos “*performers* que faziam de tudo, desde danças erráticas vestidos de folhas de árvore ou mergulhos na água [havia uma piscina de

plástico dentro da 'boca'] até um verdadeiro piquenique, no qual dois *performers* comem o que era, realmente, seu jantar”³³.

Na *performance* de Valie Export, a imagem da mulher segurando uma metralhadora com as calças sem fundilho nos remete a diversas questões ligadas a uma nova posição da mulher na sociedade. Ao assediar os freqüentadores de um cinema pornô a estarem com uma *mulher de verdade*, Export colocava o papel da mulher como sendo aquela que detém poder, que pode se defender [pois munida de uma arma], questionando aqueles que colocam a mulher em uma posição de objeto, como aquelas projetadas no cinema pornô – o que era uma reivindicação freqüente do movimento feminista.

No caso do *happening* de Whiteman, prevalece a idéia caótica de se mostrar imagens da vida comum, feitas de forma randômica, como as pessoas nadando em uma piscina de plástico ou comendo um piquenique. Não há, no entanto, um valor simbólico mais complexo associado a essas imagens, como ocorreria a partir da *performance*.

Uma outra questão importante da transição entre *happening* e *performance* é a priorização do uso de materiais eletrônicos, substituindo o plástico usado ao longo dos anos 60. A partir dos anos 70, os ambientes [como a divisão plástica de *18 happenings*, ou a grande boca de *Mouth*] passarão a ser prioritariamente construídos com uso de novas mídias. O vídeo tornara-se acessível a partir de 1965, ano em que a Sony lança a *Portapak*.

Apesar de esse primeiro equipamento ser relativamente pesado, a sua imagem preto-e-branca ser de má qualidade (não poderia ser usada para a televisão) e não haver, então, equipamento para a edição, ela [a *Portapak*] possibilitou o primeiro acesso de um uso

³³ WALKER, R. in: http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_Descriptions.htm

potencialmente criativo do vídeo como um meio artístico. Até então, o equipamento de vídeo somente existia de forma enormemente cara, utilizada como um aparelho do tipo câmera-transmissão, restrito ao uso controlado das televisões. (Lovejoy, 2004: 94)

O encontro entre *performance* e vídeo dá-se de forma extremamente profícua. A tradição de desmaterialização da obra de arte³⁴, seguida ao longo do século XX e que atinge seu auge com o estabelecimento da arte da *performance*, encontra no vídeo um suporte de similar efemeridade, em especial se considerarmos a sua primeira utilização, que foi sob forma de trabalho em circuito fechado, com retorno em tempo real.

Em sua natureza eletrônica, em relação ao modo de registro da imagem som, ele é instável, constituído de pontos (pixels) e linhas (de varredura). Ele propicia instantaneidade entre a emissão e a recepção da mensagem audiovisual em tempo real, trazendo, com isso, a lógica do ao vivo, do acaso, do improvisado e do efêmero, assim como uma multiplicidade de ações artísticas, que se associam à telepresença, às performances do corpo com a câmera de vídeo e ao processamento eletrônico, entre outras manifestações. Desse modo, ele é reconhecido, antes de qualquer coisa, como uma arte do tempo e do acontecimento (MELLO, 2008:44).

O vídeo é incorporado às artes plásticas através de trabalhos de integrantes do grupo *Fluxus*, destacando-se, nesse sentido, as pesquisas de Nam June Paik e Wolf Vostell. Seus trabalhos encontram-se prioritariamente ligados a utilizações da televisão como *ready made* e ao uso dos circuitos fechados de vídeo como forma de crítica à televisão, como é o caso de *Budha TV* de Nam June Paik. Na obra, um Budha assiste televisão, onde sua imagem está sendo transmitida; estabelecendo uma crítica à alienação dos meios de comunicação. Paik também executa pesquisas no sentido de criação de imagens deformadas a partir do vídeo, indicando uma das linhas principais do meio nas artes visuais, que é a da “desintegração das formas, na

³⁴ Substituição por definitivo da arte fixa e material recorrente no século XIX por uma “arte livre da dependência do objeto, considerada efêmera e descontínua, que rompe com o próprio ato da contemplação e com o conceito tradicional de obra como produto, sendo acrescida a idéia de obra como processo”. (MELLO, 2008:41)

intervenção do sistema audiovisual eletrônico, na maior articulação do quadro e no ato estético” (MELLO, 2008: 73).

Essa linha teve uma série de seguidores e repercutiu no que hoje conhecemos por vídeo-arte, somando-se, é claro, com toda a tradição do cinema experimental que já a antecedia. Existe, no entanto, uma outra linha, que é a que fez uso do vídeo para a “articulação de elementos do tempo real, em noções de inacabamento, na vivência da experiência artística como performance e na arte como processo” (MELLO, 2008:73). Essa corrente de utilização do vídeo é a que foi imediatamente associada à arte da *performance* dos anos 70, sendo inicialmente utilizada em circuitos fechados de transmissão ao vivo e desembocando, pouco tempo depois, nos primórdios do que hoje chamados de videoperformance.

Houve, é claro, paralelo a essas duas forças [da vídeo-arte e da videoperformance], o uso constante do vídeo como forma de registro de *performances*, principalmente a partir da metade da década de 70. Esse uso, no entanto, por mais que sirva como material de pesquisa, diferencia-se sensivelmente da videoperformance, pois nele está ausente o caráter dialógico que o artista estabelece entre seu corpo e o vídeo.

Vejamos um caso. Em *Remote Control*, de 1971, Vito Acconci posicionou duas câmeras em quartos diferentes de um sótão. Em cada um deles, havia uma caixa de madeira, onde ficavam Acconci e Kathy Dillon. Mesmo em quartos separados, eles possuíam monitores, por onde podiam ver e ouvir um ao outro. No andar superior, onde ficava o público, dois televisores foram posicionados frente a frente, como se não houvesse distância entre os dois *performers*. Acconci passa a dar uma série de ordens a Dillon, pedindo que ela se prenda com uma corda e gesticulando como se estivessem face a face e como se Acconci estivesse no controle: “Estou

passando a corda pelo seu joelho... Estou levantando as suas pernas suavemente”³⁵. O espectador fica em uma posição voyeurística, observando as ações, separadas em espaço, mas coladas midiaticamente.

Eis um exemplo do diálogo que se estabelece entre corpo e vídeo, no qual “a interatividade do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo” (MELLO, 2008:144). Corpo e câmera, frente a frente, em uma relação de contato direto. Onde acaba o corpo, começa o vídeo.

No Brasil, em razão da repressão do estado ditatorial, os pioneiros na arte da performance³⁶ não puderam ocupar as ruas e os espaços públicos, como ocorria na maioria dos países. Por essa razão, grande parte das manifestações dos anos 70 foi feitas sob a forma de videoperformance. *Marca Registrada* é um exemplo. Letícia Parente sentada em um banco, pernas cruzadas e um dos pés frente à câmera. Sem hesitar, ela pega uma agulha e linha preta e começa a costurar na planta do pé. A ação é vista em tempo real, sem corte. Ponto a ponto, forma-se a marca *Made in Brasil*.

Segundo a artista, a marca registrada pode “se assemelhar ao ferro de posse do animal, mas ela também constitui a base de sua estrutura, acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés” (in MELLO, 2008:143). *Made in Brasil*, escrito em inglês, estampado sob força de dor, na base da estrutura de um ser humano, eis a imagem que Letícia Parente constrói. Muitas são as interpretações

³⁵ <http://www.eai.org/eai/title.htm?id=783>

³⁶ Existem importantes precursores da arte da performance no Brasil, como “a Tropicalia, o Teatro Oficina, o grupo Rex, ou o Movimento Neoconcreto no Brasil, sobretudo com os trabalhos de Helio Oiticica e Lígia Clark e em trabalhos de artistas como Cildo Meirelles e Artur Barrio” (Salis, 2007:103)

possíveis, desde uma crítica à submissão do governo ditatorial à política externa americana, até um questionamento sobre a identidade artística, ou sobre a posição do artista brasileiro, descendente de um país de tradições coloniais, que mais uma vez transpõe uma vanguarda advinda da *metrópole*. O exótico com que os trabalhos são encarados nos grandes centros legitimadores da arte faz com que todo o artista brasileiro seja *a priori* categorizado com essa *marca registrada*.

Marca Registrada, de Letícia Parente, dialoga com outras vídeoperformances extremamente radicais do mesmo período. Nelas, o processo de comunicação do artista com a câmera torna-se a própria obra. Como exemplo, há as vídeoperformances de Sonia Andrade e Paulo Herkenhorf – realizadas também nos anos 1970. Em ambientes íntimos, são realizadas situações extremas (muitas vezes destrutíveis com o corpo) e impossíveis de acontecer no cotidiano. Essas ações artísticas revelam a desintegração identitária em uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pela ditadura militar.

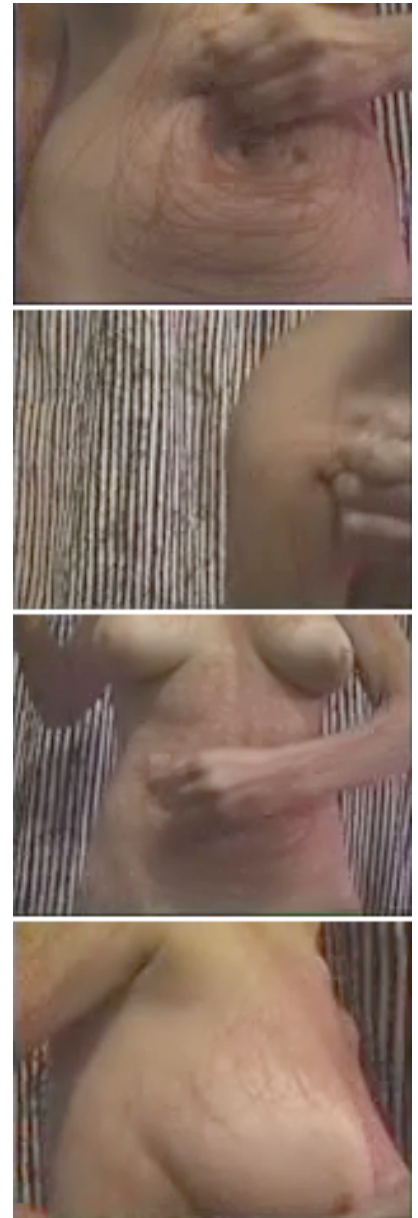
Dos anos 70 para cá, a performance brasileira seguiu diferentes caminhos. Passou por um período de importante experimentação ao longo dos anos 80, quando ocorreram as *14 noites de performance* e o *Festival Punk de São Paulo*, ambos no Sesc Pompéia. Essa arte influenciou sensivelmente o teatro, a dança e as artes plásticas. Na vídeoperformance, passou da ação em tempo real para uma fragmentação e decomposição alucinante dos corpos ao longo dos anos 80 e 90. Atualmente, voltou ao tempo vivencial, em um resgate à duração do processo; o desenrolar do gesto.

Assim como a performance [que lhe dá origem], a vídeoperformance é uma arte de fronteira, não muito afeita às definições. Na sua ampla gama de possibilidades, mescla-se às outras artes, tendo uma separação não muito clara, por exemplo, com o documentário performático. Existem, no entanto, algumas diferenças entre um e outro. A vídeoperformance é “fruto do diálogo entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese... Esses procedimentos marcam a criação de um campo nas artes em que o corpo e a máquina são ao

mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados” (Mello, 2008:145). No caso do documentário performático, não há necessariamente uma relação com o corpo, sendo possível a construção de significados a partir de quaisquer elementos que dialoguem com o tema, ou com o disparador³⁷.

Quando ocorre o encontro com o corpo, como no caso de *Material Bruto*, esse encontro é adicionado de uma ruptura no conteúdo puramente evocativo, adicionando-se elementos referenciais, reforçando a relação com a realidade. Se compararmos, por exemplo, *Material Bruto* com *Desenho Corpo*, de Lia Chaia, veremos que há uma sensível diferença.

Na vídeoperformance de 2002, Lia faz desenhos em seu corpo com uma caneta bic vermelha, ao longo da duração da fita de mini-dv, ou até que a tinta da caneta acabe. Sua intervenção, que dura ao todo 51 minutos, mantém-se inteiramente situada na construção do signo que ela propõe, não há nada que nos retire da função evocativa. A relação, além disso, é entre o corpo de Lia e a câmera, não há intervenção de terceiros. Em *Material Bruto*, há um realizador entre a câmera e o corpo exposto. É o olhar dele que nos revela esse mundo. Há, ademais, um tema que unifica as



Lia Chaia, *Desenho Corpo*, 2002

³⁷ Não é necessário que haja um tema. Em *Sábado à Noite* (Ivo Lopes Araújo, 2008), por exemplo, existe um disparador: fazer um filme durante uma noite, seguir pessoas a partir de uma rodoviária e deixar-se levar, flunar de uma pessoa a outra, deixando que o filme vá sendo feito à medida que os contatos sejam travados.

performances com as quais nos deparamos. A imagem da Mulher-Cabelo, que também desenha sobre seu corpo, cria possivelmente um signo similar ao que Lia Chaia propõe. Esse signo, no entanto, não se basta nas suas possíveis interpretações, pois passa a se concatenar a todas as demais performances, quando recebemos a informação de que todos os participantes são usuários de centros de convivência de saúde mental. Eis o referencial que dialoga com a evocação, criando, nesse contágio, camadas de entendimento ligadas ao real.

Sobre a performatividade

O termo *performatividade* possui uma variada gama de significados. “Em um nível, ele é uma variação do termo teatralidade: algo *performativo* é similar – em forma, em intenção, em efeito – a uma atuação teatral. Esse uso do termo é evocado por aqueles que querem descrever uma atuação, sem a conotação de artificialidade ou superficialidade que pode acompanhar o termo *teatral*” (BIAL, 2004:145).

A partir de uma série de palestras do filósofo-lingüista J. L. Austin, proferidas em 1955 em Harvard e organizadas a partir de transcrições em 1962 na primeira edição de *How to Do Things with Words*, o conceito ganha um novo significado. Para Austin, existem dois tipos de enunciados, os constativos e os performativos. Os enunciados constativos são “a descrição de uma ação ou um acontecimento, de um estado-de-coisas; são todas as afirmações que constata, verificam ou descrevem uma realidade, passíveis de serem verdadeiras ou falsas. O enunciado é constativo na medida em que representa verbalmente um acontecimento,

podendo deste modo ser verificado em seu valor de verdade, a partir da constatação da ocorrência deste fato”³⁸.

Os enunciados performativos, por sua vez, são aqueles que se estabelecem em caráter contratual, a partir dos quais se faz algo. Não descrevem um estado-de-coisas, mas realizam ou criam um novo estado. São enunciados nos quais dizer é fazer, como descreveria Austin.

Esses enunciados têm a aparência, ou ao menos a maquiagem gramatical, de afirmações; ao inspecioná-los mais cautelosamente, no entanto, concluiremos que eles não podem ser determinados como ‘verdadeiros’ ou ‘falsos’. E justamente a possibilidade de ser ‘verdadeiro’ ou ‘falso’ é por tradição a característica principal de uma afirmação. Um dos exemplos é o enunciado ‘Sim’ [eu aceito essa mulher como minha esposa], proferido na cerimônia de casamento. Aqui podemos ver que ao dizer essas palavras nós estamos fazendo algo – ou seja, casando, antes do que descrevendo o fato de que estamos casando. E o ato de se casar, como o ato de apostar algo, é ao menos preferencialmente (embora não de forma acurada) feito através do ato de proferir algumas palavras, mais do que performar uma diferente, interior e espiritual ação na qual essas palavras são meramente um som audível e exterior.

Esses enunciados não podem ser julgados por um critério de verdade ou de falsidade, senão por um critério que Austin nomeia de *felicidade*, ou *infelicidade*. Um enunciado performativo infeliz seria aquele que não se completa, que não altera o estado-de-coisas, por razão da falta de um de seus requisitos. Um casamento ilegítimo, feito por alguém que não poderia se casar [por já ser casado, por exemplo], resultaria em um enunciado performativo infeliz, pois a ação não se completou.

O conceito de *performatividade* de Austin desencadeou uma série de novos estudos, abrangendo diferentes áreas. Na lingüística, Derrida questionou a originalidade do ato performático que, por mais que efetue uma ação, o faz a partir de uma citacionalidade, já que

³⁸ JARDIM, L. in: <http://pt.shvoong.com/humanities/linguistics/793929-pragm%C3%A1tica-actos-fala-performativos-constativos/>

o ato em si está encadeado por um entendimento do seu caráter de mudança de estado que já está incorporado ao entendimento coletivo: todos sabem que ao se batizar um navio, ele passará a ter aquele novo nome, esse enunciado performativo se dá sem a ruptura de um entendimento vigente.

Na sociologia, Butler usa o entendimento de performatividade para explicar a constituição de gênero:

“Butler explica que o gênero não é uma condição que alguém tem, mas na verdade uma identidade constituída de maneira tênue ao longo do tempo – isso é, um papel social que cada um *perfor*ma. Ao argumentar que o gênero é formado a partir de atos performativos, Butler transfere para o gênero as contingentes e temporais qualidades da performance, como entendidas no teatro e na antropologia. Ao mesmo tempo, ao teorizar sobre as possibilidades de usar esses atos como estratégia para um transformação cultural das normas de gênero, ela resgata o entendimento filosófico da performatividade: os atos que constituem o gênero não são expressão de uma realidade, eles constituem essa realidade através de sua performance” (BIAL, 2004:145).

De posse desses conceitos, Salis faz uma crítica ao uso da idéia de documentário performático feita por Nichols. O conceito, que em inglês é *performative documentary*, possui uma clara referência à idéia de performatividade. Nichols, no entanto, em nenhum momento, nem em *Blurred Boundaries*, quando cria o conceito e nem em *Introdução ao Documentário*, quando o insere na sua tipologia da produção documental, explica a razão do uso do termo performativo. Essa crítica, segundo Salis, dá-se menos por “uma lógica interna do seu método de interpretação, e mais pela redução do conceito a apenas um dos seus aspectos parciais” (Salis, 2007:102), já que, segundo ele, é essencial considerar a dimensão da performatividade da linguagem para que se possa pensar o documentário performático com rigor conceitual.

Embora não haja uma clara referência de Nichols à teoria de Austin, é possível entender o porquê do uso do conceito associado ao documentário performático. Em verdade, se formos

pensar essa produção documental, é muito mais clara a idéia de performatividade do que a idéia de *performance*³⁹, pois a construção da experiência da realidade se dá através de elementos de linguagem. O documentário performático – ou melhor performativo, se formos corrigir o erro de tradução que complica o entendimento do termo – se constrói em primeira pessoa, como alguém que vivencia o contato com a realidade e que, ao longo dessa vivência, transforma-a, criando um novo estado, que é aquele da interação.

Se partirmos do entendimento dos enunciados constativos, veremos que eles buscam reproduzir a realidade, descrevê-la, sendo possivelmente analisados em sua característica de verdadeiros ou falsos. Eis o que se poderia associar às pretensões filosóficas do cinema direto, como um tipo de documentário no qual o mundo histórico se veria reproduzido, seguindo a tradição de sobriedade, e, portanto, constituindo filmes julgáveis como verdadeiros ou falsos, por meio de verificação e elucidação dos fatos.

Os enunciados performáticos, por sua vez, partem da idéia de que dizer é fazer e não descrever algo, senão modificar um estado-de-coisas. Eis como o documentário performático age. Estar no mundo histórico é modificá-lo, é interagir com ele. O dizer é um fazer, a mediação assumida, a construção pessoal da realidade. Na construção de um mundo subjetivo, não há verdade ou mentira, há bom e mau filme, assim como a felicidade e a infelicidade de Austin. E, se partirmos de um entendimento mais filosófico, seguindo a linha de Butler, o gesto do realizador de um documentário performático não é o de quem expressa uma realidade, mas o

³⁹ A arte da *performance* requer uma ação, geralmente feita através do corpo, como vimos no histórico feito até aqui. Um documentário performático pode ser feito sem que se veja nenhum objeto, somente através de cartelas, por exemplo. Se tomarmos Congo, analisado por Bernardet e comentado no 1º capítulo, embora o filme possua imagens de congada, poderia não possuí-las e nem por isso deixaria de ser um documentário performático.

de quem constrói uma, pois a realidade existe a partir da mediação, na interação que se estabelece no contato do realizador e de seu objeto.

Sim, talvez Bill Nichols não tenha elucidado com clareza a razão do uso do conceito de performatividade, como nos diz Salis, mas essas relações já se encontram na própria definição do conceito, de forma latente. Categorizar a recente produção documental como pertencente à esfera dos documentários performáticos é uma maneira de designar esforços no caminho de se teorizar uma relação mais dinâmica e menos dicotômica entre as representações do documentário e a realidade, abrindo o caminho para as manifestações explícitas da subjetividade do realizador na experiência da realidade.

Sobre a performance no documentário

O conceito de documentário performático foi criado por Nichols em 1994, em *Blurred Boundaries*. Essas fronteiras embaçadas, que seriam a tradução literal do título, dizem respeito àquelas que tradicionalmente dividiram os gêneros cinematográficos, que vinham perdendo mais e mais a definição, tornando-se mais maleáveis.

Em 1991, no entanto, Nichols já introduzira o conceito de *performance*, em *Representing Reality*, como uma forma de manifestação da subjetividade no documentário. Para ele, os atores sociais são aqueles que “representam o que acreditam ser para os demais e isso pode ser entendido como performance” (Nichols, 1991: 42). A escolha de quem viria a ser o personagem de um documentário seria, portanto, também uma maneira de se expressar a subjetividade, pois ao escolher um ator social em detrimento de outro, o realizador opera uma

eleição baseada em critérios de carisma, ou da possibilidade de uma pessoa transmitir com maior facilidade o conteúdo buscado. “Nos filmes documentários, os personagens centrais são freqüentemente indivíduos que possuem algum tipo particular de dimensão interior, que apresentam alguma complexidade como *persona*, sem sugerir que essa *persona* é completamente distinta daquela que eles normalmente apresentam. Nanook, o personagem central do documentário de Flaherty, é um exemplo primo” (Nichols, 1991:121).

“Essa tendência de buscar atores sociais com uma capacidade expressiva tornou-se uma das principais avenidas de entrada da subjetividade no documentário. (...) O natural paradoxo dessa tendência é o desejo pela performance que não seja uma performance, de forma que a auto-apresentação se aproxime da maneira como a pessoa naturalmente se auto-apresenta. Uma das principais marcas de uma grande atuação é a habilidade de representar um grande número de personagens; uma das expectativas convencionais sobre atores sociais é que o seu *personagem* permaneça estável, com continuidade e coerência. No documentário, tem-se o desejo da performance desprovida de treinamento, ensaios ou direção, que normalmente a acompanhariam. Esse desejo atravessa praticamente todas as formas de documentário, em todos os seus modos”. (Nichols, 1991: 122)

Como maneira de resumir esse paradoxo, Bill Nichols fala de *performance* virtual, entendendo o termo virtual como algo que é em essência, ou em efeito, mas não é em forma, ou na prática. “*Performance* virtual é o poder e o efeito da verdadeira *performance*, sem que deveras seja uma” (Nichols, 1991:122). Essa virtualidade seria a característica da *performance* dos atores sociais em qualquer dos modos do documentário, o que não é diferente no caso do documentário performático. Se tomarmos o exemplo de *Trecho*, de Helvécio Marins Júnior e Clarissa Campolina, veremos que o personagem [um andarilho que fala de sua vida, da



Trecho, de Helvécio Marins Júnior e Clarissa Campolina, 2006

maneira como entende as suas andanças, a partir de uma entrevista em que o entrevistador não lhe pergunta nada] executa uma

performance virtual. Existe uma *performance*, não somente na entrevista [que somente escutamos em *off*], mas também na maneira como o ator social compactua em realizar as suas ações para a câmera, em se deixar seguir, nessa trilha que ele percorre geralmente sozinho. Essa *performance* cria “um campo de referência próximo ao do filme de ficção” (Nichols, 1991: 42), já que estamos vendo uma encenação do cotidiano, feita com a consciência da câmera, e, portanto, resultado de um processo de mediação em que esse ator social decide entrar no jogo proposto pelo realizador, atuando para a câmera o que deseja mostrar de sua vida. A diferença aqui, se quiséssemos comparar *Trecho* a *Nanook*, de Flaherty, por exemplo, é que essa *performance* se dá em um filme no qual a experiência dos realizadores em relação a esse contato está evidenciada. Mesmo que possamos encontrar uma transparência na montagem de ambos trabalhos, os enquadramentos de *Trecho* são bastante mais pessoais do que os de *Nanook*, que acaba sendo uma espécie de clássico narrativo feito com atores sociais. No caso de *Trecho*, tem-se o documento de um encontro. A história exposta é a do andarilho, mas a maneira como essa história é exposta é dos realizadores, conteúdo material e formal se tencionam, revelando ambos lados da câmera.

A idéia de documento de um encontro se concretiza no final de *Trecho*. Em determinado momento da entrevista, o andarilho, intrigado, propõe: “Você não vai me perguntar nada?” e eis que qualquer possível neutralidade se esvai por definitivo. A idéia de referencial de ficção, sustentada pela *performance* virtual, perde o papel central no filme, à medida que é substituída pelo entendimento da mediação, no qual o referencial passa a ser o encontro, a realidade dessa interação, o processo de fazer o filme, a troca possível e o jogo que sempre se estabelece, dentro do qual a encenação é somente mais uma das tensões.

É estranho que, ao estabelecer o conceito de *performance* virtual, Nichols não tenha citado Goffman, pois o seu entendimento de atores sociais parece fruto direto da teoria sociológica apresentada em *Presentation of self in Everyday Life*. De acordo com Goffman, a comunicação e a interação social funcionam a partir de um jogo de atuações, em que cada um reproduz cenas com as quais entra em contato desde a infância. Cada cena, atuada uma e outra vez, vai fazendo com que cada um desenvolva seu próprio repertório, o qual vai sendo testado no palco da vida. Para Goffman, máscara e performance são termos que descrevem nossa projeção de uma impressão de nós mesmos aos outros, nos limites da dramaturgia social, ao selecionarmos as cenas certas para cada ocasião. Assim sendo, a realidade é performada numa troca de comunicação, na qual cada indivíduo depende do outro como público e *performer* respectivamente, de forma a legitimar a impressão de validade que desejamos que a nossa aparência projete.

A sinceridade, por exemplo, é basicamente a habilidade de se apresentar sinceramente e de uma maneira sincera; dessa maneira o *performer* tem de estar sinceramente convencido de sua própria sinceridade, mesmo sendo insincero. De acordo com Goffman, a realidade é sempre uma impressão da realidade; a realidade é a *performance* no real. O que é real é o que é convincentemente atuado como real. E a *performance* individual da realidade é um fazer no real, mais do que uma representação do real. O nosso ser indivíduos sociais é uma projeção de uma série de números, de cenas, que nós criamos e reproduzimos como forma de nos apresentar aos outros como seres autênticos. (Jerslev, 2005:88)

Essa idéia foi bem sintetizada por Mariana Baltar. “Acredito que, ao cabo, o estatuto e o dilema do personagem do documentário – sujeito socialmente localizado, em interação com outro sujeito socialmente localizado (atravessados pelas relações de poder que isto implica) – está no constitutivo processo de formulação e negociação de uma narrativa de si que fica expressa por intermédio de uma *performance* que lhe é solicitada pela experiência do

encontro proporcionada pelo documentário; esteja tal encontro explícito ou não no interior do discurso fílmico”⁴⁰.

Deste fragmento, é importante ressaltar o seu final. A questão da *performance* no documentário está presente tanto em obras em que o encontro [ou a interação personagem-realizador] está presente, quanto naqueles em que essa relação passa ao largo. Essa questão, embora importante para o documentário performático, pois extremamente presente em sua produção, não é uma de suas características. É possível citar exemplos de documentários performáticos em que a *performance* de atores sociais é virtual (como o caso de *Trecho*), assim como é possível citar casos em que a *performance* constitui-se plenamente (como o caso de *Material Bruto*) e é possível também pensarmos na possibilidade de um documentário performático em que não ocorra *performance* – como no caso de um documentário feito somente com imagens de paisagem. Neste último caso, a presença e o ponto de vista do documentarista já são suficientes para se estabelecer o documentário performático que, como bem nos lembra Salis, está no campo da performatividade e não da *performance*.

Há ainda uma série de características do documentário performático, que analisaremos no capítulo que se anuncia. Por enquanto, eis um exemplo utilizado por Cao Guimarães. Um homem e um rio. Você, para documentá-los, possui três caminhos. Você pode colocar a câmera sobre um tripé e documentar tudo o que ocorre no rio, todas as vezes que o homem nada, as mudanças climáticas do rio ao longo das estações, os passantes, pequeninhos, que andam pela lado de lá da margem.

⁴⁰ BALTAR, M. **A performance da cena negociada** in: Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178 ago/dez 2008.

Você também pode conversar com o homem, aproximar-se dele. Você pedir que ele entre no rio, uma, duas, três vezes. Tantas quantas forem necessárias para que o *take* fique bom. De longe, sentado, você pode compor o espaço como quiser, fazer planos e contra-planos, pode até gravar uma entrevista, com o rio ao fundo e os barquinhos que passam.

Ou você pode entrar no rio, mergulhar profundamente e vivenciar a experiência de estar ali, lado a lado com esse homem. Pode conversar com ele, e dizer-lhe coisas, além de somente escutá-lo.

Se você optar por isso, certamente não poderá fazer um filme com o mesmo olhar que faria se estivesse observando de longe, desde debaixo da sombra da árvore. Eis a linha que se perde, quando você resolve mergulhar: você já não sabe como era o rio, antes de você entrar nele. Mediação e realidade se misturam, à medida que o mundo passa a ser visto a partir da sua experiência de mundo. Quando você se molha na realidade, você troca vivências com ela, você e o mundo histórico interagem.

Eis o caminho do documentário performático: o de se encontrar com o outro. O de propor a fabulação, sem deixar de se fabular-se também. E quando a via é de mão dupla, o real passa a ser o resultado da vivência deste real e ver o outro já não é somente vê-lo, senão ver-se vendo-o. E não se trata apenas da reflexão da experiência, mas da transposição dessa vivência. Abrem-se os poros e as sensações extravasam.

Documentário performático

A idéia de documentário performático aparece pela primeira vez em 1994, em *Blurred Boundaries*, de Bill Nichols. O autor já estabelecera uma classificação de tipos de documentário, e o modo performativo é adicionado à antiga tipologia, como uma nova forma de expressão, que questiona a tradição de sobriedade. O documentário performático, para Nichols, é mais evocativo do que referencial, constrói um mundo visto em primeira pessoa, no qual o conhecimento é descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal. Alguns anos mais tarde, o autor volta a analisar esse modo em sua *Introdução ao Documentário*, cuja primeira edição data de 2001. Nessa nova abordagem, ele define o documentário performático como um modo que “sublima a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas, enfatizando a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta.” (Nichols, 2007: 169).

Em 2000, Stella Bruzzi escreve *New documentary: a critical introduction*. No livro, ela volta a traçar as características gerais dos documentários performáticos estabelecidas por Nichols e faz uma crítica ao fato de achar confuso o entendimento criado em *Blurred Boundaries*. Para ela, as características estabelecidas por Nichols não são suficientes para definir o que chama de *novo documentário*. O estudo do documentário performático teria como pressuposto uma cautelosa análise das idéias de Austin e Butler sobre enunciados performativos, que são aqueles que realizam uma ação, ao mesmo tempo em que são ditos. Esses *novos documentários* agiriam de maneira similar aos enunciados de Austin, pois surgiriam à medida em que são performados, ou seja, simultaneamente ao processo do fazer documental se daria

um contato, uma inter-influência e justamente o produto dessa interação seria a matéria retratada pelo documentário. Esses filmes são documentos de trocas, nos quais a construção e a artificialidade deixam de ser escondidas, para ocupar um lugar de destaque. No lugar de buscar a objetividade, assume-se por completo a experiência.

Para Bruzzi, todo o documentário é performático. Mascarar os meios de produção é uma visão utópica, inocente. A máscara não isenta a mediação, apenas a esconde. É típico do fazer documental o contato e a realidade sempre foi representada a partir dele. Existiria, portanto, apenas uma diferença entre os documentários classificados como performáticos e os demais: o fato de o realizador assumir honestamente a sua presença.

O uso de táticas de performance pode ser visto como meio de sugerir que talvez os documentários deveriam admitir o fracasso de seu objetivo utópico e eleger, no lugar, a apresentação de uma honestidade que não objetiva mascarar a sua instabilidade inerente, mas assumir que a performance será sempre o coração dos filmes de não-ficção. Documentários, como os performativos de Austin, performam as ações que enunciam. (Bruzzi, 2000: 115)

O risco da análise de Bruzzi, que entende a performatividade como, em última instância, uma característica de todos os filmes de não-ficção, é a de se abrir mão da idéia de documentário performático como forma de aproximação, de reflexão e problematização sobre questões que têm surgido na recente produção documental. Essa é a opinião de Jerslev, que afirma que a tendência de generalização de Bruzzi não é interessante quando se pensa o conceito de documentário performático mais como uma forma de estudo, do que como um entendimento concreto. É verdade que diversos documentários anteriores aos filmes feitos a partir da segunda metade dos anos 90 possuíam elementos performativos, mas foi a partir dessa nova leva que a subjetividade e a experiência passaram a condicionar todo o ponto-de-vista do documentário, de forma a não se saber mais o limite entre o encenado e o registrado, o

imaginário e a realidade. É a partir desse momento, em que a artificialidade é assumida como estandarte para um novo modo de pensar documental, que passamos a falar em documentários performáticos.

Ao contrário de Austin, que está tentando definir um tipo específico de enunciado através da diferenciação com relação a outros, me parece que Bruzzi não diz absolutamente nada sobre os filmes documentários em particular. Em breve, se poderia falar de reportagens ou de um episódio de *sitcom* como performativo. Usando o entendimento de *performance* no seu sentido ontológico ela significa basicamente o mesmo que mediação, performar o ato de representar a realidade em qualquer meio, como forma de comunicar isso para uma audiência. (Jerslev, 2005:106)

Concordo em parte com Jerslev. Acredito que o conceito de documentário performático é válido no sentido de gerar reflexão sobre rumos do fazer documental. É, de fato, uma maneira de aproximação, uma estratégia de organização de um conjunto extremamente variado de filmes, para que seja possível refletir sobre os caminhos do documentário. Discordo, no entanto, da postura classificatória que Jerslev assume. Não acho que esse conceito sirva para que se possa analisar um documentário e classificá-lo dentro ou fora do que seria um documentário performático. Ora, se defendemos que estamos diante de enunciados que não podem ser julgados como verdadeiros ou falsos, enunciados que transitam livremente entre gêneros, que estão nas fronteiras embaçadas de um novo fazer cinematográfico, não seria incompatível tentar enquadrá-los, taxativamente?

Existem inúmeras formas de perceber uma linguagem e suas nuances, assim como há muitas maneiras de investigá-las. Lembro bem de ter vibrado na platéia de um debate em que José Luiz Guerin dizia não conseguir diferenciar uma ficção de um documentário, mas somente um filme bom de um filme ruim. E agora passei alguns minutos com essa idéia ecoando na cabeça, o que me faz pensar que a produção recente de documentários não deveria ser condicionada a

um esforço de categorização. Quando os limites se embaçam, as tipologias passam a parecer ultrapassadas e limitadoras.

Pois não vamos pensar o documentário performático como uma fronteira, isso seria um contra-senso. Definir esse conceito é uma aproximação, e para tanto acho pertinente estabelecer algumas características específicas, traçadas a partir de escolhas comuns, recorrentes nesses *novos documentários*. Esse esforço vem menos como estratégia de enquadramento e mais como uma forma de refletir sobre rumos, descobertas e possibilidades cinematográficas. Não cabe aplicar métrica a versos livres. Da mesma forma, essas características são tentativas de abordagem, possibilidades de reflexão, e não linhas demarcatórias.

Pessoas particulares, eventos discretos, encontros

Os discursos de sobriedade tradicionalmente associados ao documentário trouxeram a idéia de que os filmes de não-ficção deveriam tratar de grandes temas. A fome, a guerra, o holocausto. Os personagens eram exemplos, comprovações da linha de raciocínio lógico que se estabelecia, da tese que se comprovava.

O documentário performático substitui o exemplo pelo particular, o tema pelo evento discreto, a tese pelo encontro. Uma brincadeira de duas crianças sob um resto de chuva, como em *Da Janela do meu Quarto*, de Cao Guimarães, por exemplo. E nada além do que isso. Apenas o som da chuva e a briga dos meninos, em uma textura de *super 8*, que dá àquelas imagens uma força nostálgica, como se pertencessem a um outro tempo.

Não há interação entre Cao e os meninos. O registro é feito desde o quarto, com distância voyeurística. Mas a experiência da realidade contamina o resultado final, aquilo que essa imagem gera no realizador, em seu imaginário, é transposta para o filme, que transpassa a observação da ação, para tornar-se sensação.

Não é um mero registro que dá forma ao filme. Ele é transformado na edição, na qual a chuva passa a ser música na trilha d'O Grivo, na qual a briga se transforma em dança, quando o *slow motion* revela movimentos que, na sua liberdade aleatória, transformam-se em coreografias complexas. Surge um novo mundo, visto em primeira pessoa, como já sugere o título.

Os personagens de grande parte dos documentários performáticos são pessoas comuns, gente que você provavelmente nunca ouviria falar, não fosse o filme. Existe, no entanto, um tom de peculiaridade nesses personagens. O andarilho de *Trecho* ou os *performers* de *Material Bruto* têm algo em comum: são pessoas particulares, que geram uma espécie de estranhamento, corpos que beiram o extra-cotidiano, mas com quem você poderia cruzar ali, na esquina de casa.

Esse estranhamento também permeia os eventos, que revelam mundos inesperados, enriquecidos por uma dupla potência: o cotidiano e o peculiar. Ambos se relacionam, pois o peculiar está no cotidiano, mas não perceberíamos seu estranhamento, não fosse o recorte do realizador. Pululam eventos discretos: um processo de seleção de uma companhia de dança (*Arquitetura do Corpo*, Marcos Pimentel, 2008), o pai que brinca com o filho em casa (*Imprescindíveis*, Carlosmagnó Rodrigues, 2006) ou uma briga amorosa entre duas crianças (*Da Janela do Meu Quarto*, Cao Guimarães, 2004), potentes pelo paradoxo de serem

acontecimentos rotineiros, mas construídos como mundos à parte, realidades simultaneamente tangíveis e improváveis.

Os encontros passam a ser o tema desses novos documentários. “A suspensão da representação como é comumente praticada leva a uma inevitável alteração no imperativo realista de que as coisas devem ser adicionáveis, somando-se umas às outras para que levem a uma conclusão, para que seja possível chegar a um determinado ponto, na abordagem do que seria o ‘coração’ de um tema” (Nichols, 2004:97). Em substituição, o encontro ganha uma aura de imanência, que passa a valer por si, superando a obrigação dissertativa do documentário.

Assim, esses filmes não propõem um objeto de estudo para além de si mesmos. Em *Da Janela do Meu Quarto* não há como traçarmos qualquer lógica de conclusão documentária. O esforço de estabelecer um tema serviria mais para limitar as possibilidades de interpretação, do que para aprofundar o entendimento. O filme parece nos dizer: eis o que eu vi e como eu vi, mas deixo as justificativas para aquele que, assim como eu, vê também. O tema dá lugar às dimensões afetivas que se formam entre o espectador e o filme. “Ele propõe uma forma de ser no mundo, um outro mundo, trazido à tona pelo ato mesmo de compreensão.... O documentário performático rompe a prisão do realismo, de forma que possamos viajar por um novo mundo, de nossa própria criação” (Nichols, 2004:102).

Tensão entre o evocativo e o referencial

Quando se concebe um documentário, ele é um todo controlado, organizável segundo a fabulação do realizador. A liberdade da folha em branco. No projeto, tudo segue a previsão e é possível desenvolver tabelas, prever custos, antecipar mínimos detalhes.

O lugar deificado cai por terra a partir do contato. A realidade surpreende, interage. A fabulação do realizador passa a dialogar com a fabulação dos atores sociais. Abrem-se os poros para o caótico, o acidental, o imprevisível.

A montagem é o momento em que o realizador volta a ter o controle. A criação, no entanto, já não é tão livre. A experiência contamina a reinvenção do mundo. O tempo e o ritmo são esculpidos a partir da vivência do real, respeitando-se a estética “como possibilidade de existência, práticas do sujeito, portanto uma questão de como intervir no mundo, uma questão ética” (Lopes, 2004:313).

A montagem dos documentários performáticos não é um todo reduzível a características compartilhadas. Entre o minimalismo de Cao Guimarães e as intervenções visuais freqüentes de Carlosmagno, entre os *raccords* de Marcos Pimentel e os cortes mínimos de Ricardo Alves Júnior há, no entanto, duas escolhas formais recorrentes.

O som é um misto indiscernível entre o direto e o assíncrono. No documentário clássico, o som direto poderia vir sozinho, ou ser misturado ora com a trilha, ora com a narração e ora com os dois. Em qualquer dos casos, cada um ocupava a função clara de som diegético e não-diegético. Nos recentes documentários mineiros essa separação perde a linha demarcatória. Já não é possível saber o que é construído e o que não é. A trilha persiste em alguns trabalhos, mas há prioritariamente o uso de ruídos como forma de compor a música do ambiente. Esses ruídos são encadeados com ruídos advindos do som direto, de forma que não é possível discernir os limites entre um e outro. Grande parte do ritmo dos documentários performáticos é construído a partir de uma musicalidade do cotidiano. O uso controlado dos ruídos como trilha possibilita essa construção, de onde surgem elementos como o som do relógio que ecoa

em *Material Bruto*, ou a chuva que dialoga com o movimento dos corpos em *Da Janela*, ou mesmo a música que une as seqüências de *Arquitetura do Corpo*. Essa junção cria uma relação diferente daquela que se estabelece com *vídeo-clipes*, ou com filmes musicais, nos quais a idéia da não-diegese é clara. Aqui a relação é outra. A não-determinação dos limites corrobora na construção de um lirismo do real, no qual a referência direta não é abandonada, mas retrabalhada, de forma a se construir uma musicalidade a partir das sugestões sonoras do advindas do mundo histórico⁴¹.

A imagem é constituída por planos com duração temporal alargada, mais do que o necessário para que a informação seja assimilada. O aumento da duração temporal, presente em todos os filmes tomados como disparadores para essa reflexão, permite a contemplação das imagens. Quando você observa um relógio por 5 segundos ele é apenas um relógio e a informação que ele passa. Ele serve, no cinema, para informar o horário do dia, o momento em que a ação ocorre. Quando você observa um relógio por 1 minuto, você começa a se dar conta dos detalhes do relógio, do leve brilho que ele tem, da cadência do ponteiro, do desenho dos números. De repente, você começa a ver uma forma, um objeto livre do sentido do cinema clássico. É possível até que no próximo plano você nem lembre mais que horas o relógio marcava, pois ao vê-lo durante 1 minuto você experimenta algo próximo à contemplação feita pelas crianças, na qual prevalece a assimilação das características qualitativas dos objetos.

⁴¹ A cena final de *Material Bruto* (Homem-música) é bastante sugestiva para uma reflexão nesse sentido. Ele estabelece uma quebra por completo com a possibilidade diegética, remontando à relação sonora do vídeo-clipe. Se compararmos esse momento com o restante do documentário, podemos perceber o quão distinto é o resultado de uma construção em relação à outra, na qual o som diegético mistura-se indistintamente com o não-diegético.

“Quando nos detemos, por exemplo, na contemplação das oscilantes formas das nuvens, de repente nos flagramos comparando aquelas formas com imagens de animais, objetos, monstros, seres humanos ou deuses imaginários. Ora, aquelas formas, de fato, não representam essas imagens. Podem, quando muito, sugerir-las.” (Santaella, 2003:14)

De fato, Nichols aponta como uma das características dos documentários performáticos o fato de serem altamente sugestivos, e complementa a idéia dizendo que eles são mais “icônicos do que indiciais, se preocupando menos com o índice de autenticação do que está sendo visto, ou ouvido” (Nichols, 1994:102).

Esses documentários são construções que ganham potência no choque. Ícone e índice, fabulação e realidade, evocação e referência. Não ocorre ausência de um e presença total do outro. Há tensão dos dois, inter-relação. O som não-diegético se constrói a partir das pistas do diegético, a possibilidade de contemplação, a partir dos elementos do real. O evocativo e o referente se acirram, são duas faces de uma mesma moeda e estão, ambos, dos dois lados da câmera. Nesse acirramento, nessa tensão, formam-se as capas de complexidade, os diferentes níveis de interpretação que se fazem possíveis a partir desses filmes.

O tempo presente

Pensar o tempo presente no cinema faz lembrar Barthes, a *Câmera Clara* e a diferença entre cinema e fotografia, resgatada por Bellour em *Entre-imagens*. O cinema traz a idéia de presente, pela cadência de suas imagens, movimento contínuo no qual a ação se desenrola, revelação constante. Todos nós sabemos que não é possível racionalizar o tempo presente, pois quando paramos para pensar, ele já deixou de ser presente, já foi substituído por uma nova realidade. Da mesma maneira, o cinema possui essa alteração constante, razão que motiva Bellour a uma reflexão sobre o que gera a imagem fixa quando colocada no dispositivo

cinematográfico, imagem essa que nos possibilita uma análise controlável, não-frenética e, nesse sentido, similar à maneira como lidamos com as nossas lembranças, com o nosso passado.

O documentário performático é um tipo de filme feito em tempo presente. A imanência, a valorização do instante, da experiência da realidade, leva a uma interação caótica, acidental, uma troca que foge do controle dos *storyboards*. Isso não diz respeito à recepção, que pode, inclusive, assumir o caminho totalmente oposto, levando a experiências nostálgicas. Independente da interpretação, a característica da tensão, do realizar em tempo presente, faz com que esses filmes revelem-se à medida que estão sendo feitos, como é o caso de *Imprescindíveis*, de Carlosmagno Rodrigues. Esse revelar-se, esse surpreender-se, fica retratado no filme, de forma que ele adquire um descontrole próprio do inesperado. “Fala: meu nome é Comandante Marcos”, diz Carlosmagno, e Bruno, seu filho, responde: “Meu nome é Jaspion!”.

“Meu nome é Luís Carlos Prestes!”, “Meu nome é Marighella!”, “Meu nome é Lamarca!”, muitas são as tentativas de Carlosmagno. A todas, Bruno responde: “Meu nome é Jaspion! Jaspion e Batman e Robin!”. O instante, o imprevisto, o filme é a troca, que se dá ali, no momento, naquele tempo presente.

O “documentário nasce na medida em que é performado, apesar de suas bases factuais (ou documentais) poderem ser planejadas a partir de uma prévia gravação ou representação, o filme em si é necessariamente performativo, pois ele ganha sentido na interação” (Jerslev, 2005: 99). Como documento de um encontro, os



Imprescindíveis, Carlosmagno Rodrigues, 2006

documentários performáticos desenrolam-se processualmente por natureza. O seu objeto não pode ser definido como algo estanque, justamente porque ele se revela à medida que o contato vai se dando, razão pela qual ele é feito em tempo presente. O momento, a imanência, a revelação que se dá no desenrolar do contato.

Lacunas, brechas, faltas

Proponho uma breve pausa para pensar em *Arquitetura do Corpo*. Ao contrário de todos os outros filmes analisados, aqui é possível delimitar claramente o tema: a dança, ou, mais especificamente, o treinamento, essa construção corporal que se faz necessária para que alguém se torne um bailarino.

Se compararmos o título *Arquitetura do Corpo* com todos os demais títulos de filmes analisados, veremos que ele é o mais objetivo. Pense bem, tanto em *Da Janela do Meu Quarto*, quanto em *Imprescindíveis*, a presença do realizador já se revela desde o próprio título. No filme de Cao, sua presença está explicitada no uso da primeira pessoa do singular, colocando aquela realidade como um ponto-de-vista, algo que foi visto por ele, desde a janela de seu quarto. Em *Imprescindíveis* o título remete a uma relação. Um é imprescindível para o outro e vice-versa, diretor e ator social, pai e filho. Já *Trecho* e *Material Bruto* criam relações mais simbólicas entre o filme e o título, mas ainda assim é possível encontrar a idéia da presença do realizador. *Trecho* faz referência a um fragmento de um caminho, uma ida, de um ponto a outro. Ora, pensar em trecho com relação a um andarilho, alguém cuja vida é composta de muitos trechos, talvez seja redutor. Por que reduzir suas travessias ao singular, ou invés de trechos, por que trecho? Será que não é justamente porque o contato realizador-ator social deu-se em apenas um desses trechos?

Por fim, *Material Bruto*. Já falei um pouco desse título no capítulo passado. Acredito que a presença do realizador se revela em um dos entendimentos da idéia de material bruto, que é aquele no qual o resultado parece uma união, uma colagem de cenas, o material bruto de uma captura de performances, levando-nos à reflexão sobre a maneira, os limites, as inter-influências dessa captura.

Já em *Arquitetura do Corpo* a relação parece ser outra. Não só o título⁴² é mais objetivo, remetendo a idéia de construção corporal dos bailarinos, como também o tema, à primeira vista, parece mais tangível, mais próximo ao documentário clássico. É muito mais fácil definir um tema como *a dança* no filme de Marcos Pimentel, do que tentar fazê-lo com qualquer dos outros filmes até agora analisados.

Ao assistir o filme, no entanto, você se depara com uma abordagem bastante peculiar da dança. As palavras são substituídas por presenças. Os personagens são apresentados por seus gestos. Pimentel cria a partir de relações metonímicas. Uma ação, um olhar, um sorriso constrangido. Nossos subsídios para conhecer essas pessoas são



Arquitetura do Corpo, Marcos Pimentel, 2008

mínimos, em uma relação em que parte (gesto) serve para definir o todo (personagem).

⁴² O título é extremamente importante para o documentário performático. Basta pensarmos em *Acidente*, *Notas Flanantes*, ou *Sábado à Noite* para vermos o quanto o dispositivo e a presença do realizador já são revelados desde o título.

Um exemplo é a professora de balé. Se você assistiu ao filme, deve lembrar dela. Não é preciso dar-lhe a voz, entrevistá-la. O cotidiano dessa mulher, suas ações, a maneira como dá aula, são o suficiente para que criemos uma identidade virtual para ela. Uma presença, como a idéia de presença de teatro, um não sei quê ocorre, como diria Farcy (2001), e a imagem desse corpo é suficiente para que você tenha a impressão de compreender ao menos parte de sua lógica, como se fosse possível expor corporalmente sua cosmovisão.

Isso é uma conseqüência das lacunas do filme. Certamente, se o realizador tivesse feito a opção de entrevistar os personagens, teríamos menos brechas para completá-lo e a relação metonímica seria minimizada – pois se operaria a partir da palavra. Os documentários performáticos têm essa característica. São geralmente lacunares, não expondo imperativos retóricos.

A psicanálise fala de falta, da maneira como nos apropriamos de determinada experiência para preenchê-la de acordo com a textura fragmentada de nossa identidade. Assim é a construção de *Arquitetura do Corpo*, o mínimo que abre espaço para as lacunas, possibilitando a interpretação subjetiva da realidade.

Isso evoca, paralelamente, noções da semiótica de Charles Sanders Peirce, que dava prioridade à qualidade experimental da relação dos indivíduos com os signos. O que Peirce chama da “lógica interpretante” pode corresponder à tendência do documentário performático de nos colocar em uma relação com um mundo já conhecido e visto de maneira diferente, pessoal. Propor uma diferente experiência de um signo, pode ser desfamiliarizar uma antiga relação, abrindo possibilidade para uma mudança de hábito, uma transformação de percepção, uma nascente consciência desenvolvida tanto em termos viscerais quanto existenciais. (Nichols, 1994:100)

Marcos Pimentel, apesar de não abandonar o mundo objetivo, não disserta sobre ele. Recorta o discreto da realidade, compõe identidades metonímicas, possibilita brechas para que cada um experimente a realidade, de acordo com sua perspectiva individual.

Eis um esboço de algumas características específicas do documentário performático. Essas características o atravessam desde a concepção (escolha dos personagens, das situações, do tema), até a recepção (que é subjetiva, em razão das lacunas que esses documentários nos possibilitam). Não tenho, é bom frisar, a pretensão de um estudo definitivo do documentário performático. Essa foi apenas uma aproximação. O mundo de possibilidades que se abre com esses novos documentários é tão vasto, que muitas vezes parece difícil encontrar uma maneira de abordá-los. Esse é um primeiro passo, mas o caminho ainda é longuíssimo.

Inclusão

Faz frio em Brasília, um frio incomum. Parado, observo os carros ao longe. Todos fazem o mesmo movimento, um após o outro. Acabo de reler o texto e tenho a sensação de ter traçado um esboço, obra em progresso, inconclusa.

Por alguma razão lembro de Frenhofer. Iniciei esse texto por ele, meses atrás, mas ao longo das revisões fui achando sua presença mais e mais inadequada. Tomou-me uma objetividade engraçada, veja bem, e para falar de documentário performático.

Pois agora, os carros passando ao fundo, a folha em branco, essa sensação de esboço, tudo me fez lembrar de novo de Frenhofer. Por que não falar dele? Deixo a objetividade para o que já foi dito.

Esse trabalho surge de uma curiosidade. Uma necessidade de me aproximar mais teórica e menos sensivelmente de algo que me parece uma tendência do documentário. Um desejo de explorar questões que surgiam quando ocupava a posição de espectador, misturado com a urgência de elucidar questionamentos, como realizador.

E no meio disso surgiu Frenhofer, personagem balzaquiano que me acompanha desde a adolescência, quando li pela primeira vez *A Obra Prima Desconhecida*. O pintor imaginário é uma espécie de fantasma do artista do século XIX, que busca desesperadamente a sua eternalização a partir de uma obra-prima. Ele é o símbolo da incompletude, da impossibilidade de concretização dos seus desejos na transposição para a obra de arte.

A conexão se fazia, na minha cabeça, como maneira de explicar o quão radical foi a ruptura que ocorreu ao longo do século XX, curto período de tempo para que a obra de arte fosse questionada de maneira tão profunda.

A história de Frenhofer é ainda um resquício do romantismo em Balzac, obra que ele escreve cedo, influenciado pela literatura alemã. Um pintor passa 10 anos finalizando o seu grande quadro, a sua musa, que, segundo Frenhofer, tem “alma, a alma da qual ele a dotou” (BALZAC, 2005:18). Ele a ama, incondicionalmente. Ama com a entrega de um deus frente a sua criação. E é tanto o seu perfeccionismo, tanta a sua necessidade de encontrar a sombra ideal, a perspectiva mais realista, que ele enlouquece.

Seu desejo de claro-escuro à moda italiana faz com que, ao longo dos anos, ele vá progressivamente manchando a pintura mais e mais e, quando a coloca frente a seus discípulos, eles não conseguem ver nada além de um grande preto e, no canto extremo, um pé: a prova da musa que se esconde por detrás do processo.

Ah, como isso fazia sentido no século XIX. Tanto que Frenhofer, ao saber de seu fracasso, não encontra outra alternativa a não ser colocar fogo em suas pinturas e em seu atelier; morrendo também queimado.

Uma morte trágica que para mim parecia extremamente simbólica. Com Frenhofer, iniciara-se a morte também da materialidade da obra de arte, que se concretizaria um século depois, quando a performance chocaria o mundo com a possibilidade de que um gesto pudesse se constituir em obra tanto quanto um quadro.

Eis porque esse texto começaria por Frenhofer. Parecia, então, que sua trajetória causaria riso, bastando que fizéssemos uma comparação, por exemplo, com Jackson Pollock. De um lado, os traços enlouquecidos de quem busca a legitimação pela obra, de outro, similares traços, mas advindos de alguém que entende a importância do processo. Frenhofer, defunto da arte institucionalizada, serviria de baluarte de uma nova arte, àquela que dessacralizou o motivo mesmo de sua morte: a obra como matéria, como resquício.

Mas agora vejo Frenhofer com outros olhos. Já não consigo encontrar a mesma ironia que me parecia interessante, como forma de iniciar esse texto. Entendo a sua angústia, esse desejo controverso de finalizar a obra, que se mescla com a impossibilidade de fazê-lo, pela certeza de sua incompletude. Ainda bem que mais de um século nos separa, e hoje já não é mais necessário tomar uma pincelada como sendo a última.

Se a *performance* abriu as portas da arte para a valorização do processo, refletir sobre ela também deve ser uma atitude similar. Esse esboço nunca ganhará formas definitivas, ele será sempre uma obra em progresso. Os caminhos do documentário performático tendem a uma constante renovação, portanto qualquer análise será sempre historicamente limitada. Se hoje deixo coloco um ponto final nesse primeiro esforço, ele passa a ser como uma fotografia impressa, um retrato no tempo, que já começou a amarelar.

Vejo de longe um carro, parece perdido, transitando lentamente pela rotatória. Repete o percurso mais uma vez. Eu sorrio. Sinto que a inconclusão é necessária, assim como as lacunas do documentário performático. Estar perdido é bom, faz-nos descobrir novos horizontes. O mundo é grande e da janela vislumbro imensas possibilidades.

Referências

Livros:

BALZAC, H. Le chef d'oeuvre inconnu et autres nouvelles, Gallimard, 2005.

BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e Imagens do Povo. Companhia das Letras, 2003.

BIAL, H. The performance studies reader. Routledge, 2004.

BRUZZI, Stella. New documentary: a critical introduction. Routledge, 2000.

BELLOUR, Raimond. Entre-Imagens. Papirus, 1997

COHEN, Renato. Performance como Linguagem. Perspectiva, 2002.

FARCY, G. Brûler les planches, Crever l'écran: la presence de l'acteur. L'entretemps, 2001

GANE, Rude, JERSLEV, Anne (org) Performative realism: interdisciplinary studies in art and media. Museum Tusculanum Press, 2005.

GOLDBERG, R. Performance: du futurisme à nos jours. Thames & Hudson, 2001

HOBBS, Stuart. The End of the American Avant Guard: American Social Experience Studies,
NYU Press, 2000

HOFFMAN, J. JONAS, J. Action. Thames & Hudson, 2005

HUXLEY, M. The twentieth-century performance reader, Routledge, 2002.

LOPES, D. Da Experiência Comunicacional ao Sublime no Banal, in: ADAMI, A (org.) Mídia,
cultura, arte e ciência 2. 2004.

- LOVEJOY, M. **Digital currents: art in the electronic age**. Routledge, 2004
- MACHADO, R. (org) **Estudos de Cinema Socine VIII**. Annablume, 2007.
- MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. Senac, 2008.
- NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries**. Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Papirus Editora, 2007.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality: issues and concepts in documentary**. Indiana University Press, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos (ou como se filosofa com o martelo)**. Companhia das Letras, 1999.
- SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. Brasilense, 2003.
- SCHECHNER, R. **Performance Theory**. Routledge, 2003.
- GAUTHIER, G. **Le Documentaire: un autre cinema**. Nathan, 1995.
- RAMOS, F. Mas Afinal... O que é mesmo documentário. Senac, 2008.
- MARTIN, S. **Video Art**. Taschen, 2006.
- RAMOS, F. **Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e Filosofia Analítica**. Senac, 2005.

Artigos:

ACCONCI, V. **Body as Place-Moving in on Myself, Performing Myself** in: Avalanche 6, 1972.

BALTAR, M. **A performance da cena negociada** in: Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178 ago/dez 2008.

DE BARROS, Gabriel. **Entre a Re-significação e o Jogo: O tempo no Documentário**

Performático. in:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4170/3168>

GARROCHO, Luiz Carlos. **Anotações sobre a Imagem-corpo nos curtas de Ricardo Junior**. In:

http://www.polemica.uerj.br/pol24/cimagem/p24_garrocho.htm

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla** in:

http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_02.pdf

JARDIM, L. **Pragmática: actos de fala constativos e performativos** in:

<http://pt.shvoong.com/humanities/linguistics/793929-pragm%C3%A1tica-actos-fala-performativos-constativos/>

KAPROW, Allan **The Legacy of Jackson Pollock** in:

http://userwww.sfsu.edu/~lrossof/The_Legacy_of_Jackson_Pollock.htm

MAGALHÃES, P. **33: Subjetividade e Memória no Documentário de Busca** In: [http://www.puc-](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/COM/sabrina_magalhaes.pdf)

[rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/COM/sabrina_magalhaes.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/COM/sabrina_magalhaes.pdf)

MARQUES, Ana Maria **33: entre o diário e a performance** in:

<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=1&s=9&a=33>

MIGLIORIN, Cezar **Material Bruto** in: <http://a8000.blogspot.com/2007/10/material-bruto-de-ricardo-alves-junior.html>

PERES, S. **O formato e as linguagens dos documentários sobre a cidade de São Paulo** in: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0626-1.pdf>

RAMOS, Guiomar. **Vídeo, super 8 e performance: momentos de criação** in: Estudos de Cinema Socine VIII, Annablume, 2007, 377.

ROSA, Sérgio. **Recortes Atuais do Audiovisual Mineiro** in: <http://www.overmundo.com.br/overblog/recortes-atuais-do-audiovisual-mineiro>

SALLIS, Fernando. **O documentário corretivo: Performance e performatividade na teoria de Bill Nichols** in Estudos de Cinema Socina VIII, Annabumme, 2006

SCHIMMEL, P. **Leap into the Void: Performance and the Object**, in: Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998, pp.61f.

VALENTE, Eduardo. **Dores da maioria** in: <http://www.revistacinetica.com.br/festcurtas2007panorama.htm>

VALENTE, Eduardo. **Percurso de Acidente** in: <http://www.revistacinetica.com.br/acidentepercurso.htm>

WALKER, R. **Performance Descriptions** in: http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_Descriptions.htm