



O documentário e as artes visuais¹

Beatriz Furtado²

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “<Fotografia, Cinema e Vídeo>”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

2. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará.



Resumo

Este trabalho analisa alguns documentários da produção contemporânea e outras obras documentais realizadas para os circuitos de exposição de obras de arte contemporâneas. Nosso objetivo é buscar apreender certos movimentos e transformações, inflexões que envolvem a produção dessas obras, na medida em que estabelecem vínculos com os acontecimentos do presente e com a contingência de nosso tempo, definindo uma atualidade que se situa, no mais das vezes, em aspectos políticos, afetivos e sociais, que subvertem certas práticas dos documentários. Nosso propósito é apontar para algumas questões sobre o campo específico do documentário na sua relação com as artes visuais.

Palavras-chave

Documentário, Artes visuais, Teorias do cinema.

Abstract

This paper examines some contemporary documentaries and other documentary works performed for the circuits of exhibition of works of contemporary art. Our aim is to understand some movements and changes, inflections that involve the production of these works, insofar as they establish links with the events of the present and with the contingency of our time, defining a reality that has to do, most of the time, with political, emotional and social aspects that subvert certain practices of the documentaries. Our intention is to point out some questions on the specific field of the documentary on its relation with the visual arts.

Key-words

Documentaries, Visual arts, Movie.

1. Os documentários

A produção contemporânea de documentários tem tensionado o campo das teorias e análises fílmicas, em especial, a formulação de conceitos caros à tradição desse pensamento e à formulação de suas matrizes teóricas. Tais tensões estão relacionadas aos problemas que uma parte significativa dessa produção traz para a formulação de conceitos atentos e informados pelas estratégias narrativas, no mais das vezes, pelos dispositivos criados por seus realizadores, a fim de abrir linhas investigativas que sustentem suas obras como obras. Por outro, devido aos circuitos das artes em que as obras estão inseridas, que nem sempre são os mais recorrentes, ou seja, os circuitos, alternativos ou comerciais, das salas de cinema. Uma parte importante das novas produções de documentários é realizada para ocupar o lugar das videoinstalações e de projeções, dos museus, galerias de arte ou ainda, em salas de exposição em festivais de cinema. Alguns cineastas realizam trabalhos a partir de uma demanda de curadores de exposições de arte. Caso, apenas para citar um exemplo, da coletiva de arte contemporânea, realizada em Fortaleza, onde o cineasta cearense Karim Ainouz apresentou uma obra expositiva, a partir das sobras de um filme que ele e o cineasta pernambucano Marcelo Gomes realizaram como documentário, ao mesmo tempo em que estavam trabalhando juntos na transformação desse documentário em uma obra ficcional. Uma experiência das mais interessantes para se pensar as margens que aproximam a obra documental da ficção e do trabalho instalativo.

Essa relação entre as artes visuais e o cinema se deu desde sem-



pre. Apesar de paradoxal, o cinema, que mudou a arte e que advém em uma época do “fim da arte”, sempre teve uma relação muito próxima com ela, principalmente, através dos vínculos que alguns cineastas estabeleceram entre a sua produção e a pintura, e o cinema e as vanguardas artísticas. No entanto, esse vínculo vai ser cada vez mais efetivado nas artes contemporâneas. Fernando Cocchiarale (p.09, 2007) explica que, entre as décadas de 1950 e 1960, artistas de vários países ampliaram suas propostas de trabalho para além das reconhecidas áreas da pintura, escultura, gravura e desenho, ainda que o mesmo viesse se dando desde o século passado. Cocchiarale se refere aos sinais de contemporaneidade nas artes modernas, que estavam no cubismo, futurismos, dadaísmo, no construtivismo soviético e na Bauhaus, além do surrealismo e da art pop.

Mas são os anos 1950 e 1960 que se configuram como um período em que as artes se apropriaram dos meios tecnológicos, como a fotografia, o vídeo e o filme, o que possibilitou a expansão das artes visuais. Cocchiarale afirma que esta expansão das artes plásticas até o limite de quase todas as outras, no caso de performances, happenings, filmes e vídeos, e esse afastamento se deu com a própria tradição na qual essas artes se inscreviam. Parente (2007) afirma que os artistas desde sempre fizeram cinema como parte de suas experi-



Cenas de “Limite”, de Mário Peixoto

mentações visuais, a exemplo dos futuristas, dadaístas e surrealistas, ou se tornaram cineastas. *O Limite* (1931), de Mário Peixoto, é um filme fundamental para entendermos as influências do impressionismo francês no cinema no Brasil.

No entanto, o documentário sempre foi uma prática cinematográfica comprometida com a ideia de revelação da realidade e de compromisso social, instância da relação com o outro e com o real³. Se essa ideia também sustentou os propósitos de certos cinemas não-documentais, sempre foi o que constitui os documentários. Dziga Vertov

3. Sobre a dimensão epistemológica do documentário, explica João Moreira Salles, o documentário é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos. João Salles é de uma linhagem de documentaristas que têm uma fé nos poderes da sinceridade da máquina de filmar.

(1896-1954), por exemplo, se apresenta como um lutador da causa do cinema social e contrário aos efeitos estéticos ou artísticos. Por esse caminho, podemos entender a história do documentário como o esforço por traçar estratégias de abordagem que permitissem surgir uma imagem verdadeira e como a crença em uma imagem que, em última instância, poderia se confundir com o próprio mundo. Crença esta que se estabelecia a partir de regras e estratégias que buscavam fidelidade ao seu objeto, embora saibamos, tal modelo de representação do real atormente a todos quantos, desde *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, sabemos que suas principais seqüências foram encenadas para a câmera.

O documentário, em seus diferentes matizes, tomou como seu o problema da tradução do mundo, uma forma de não-ficção. No cinema de Vertov, o essencial é o cine-sensação do mundo. Uma imagem-cinema que se dizia capaz de apreender o mundo numa dimensão mais aperfeiçoada que o olho humano, sobrevalorizando o olhar da câmera em detrimento do olhar humano, este que seria menos habilitado para a sua apreensão. Entre Flaherty e Vertov, dentre os muitos opostos, estão as regras. Por exemplo, a da continuidade da montagem narrativa em Flaherty, que criaria a ilusória unidade espaço-temporal, enquanto Vertov trabalhou a descontinuidade dos planos em favor de uma continuidade argumentativa. Outras tantas estratégias narrativas podem ser vistas ao longo da história do documentário, sempre nessa relação de busca de uma verdade, resultante, no mais das vezes, do uso de certos procedimentos e também de equipamentos que permitiram melhor reproduzir o modelo do mundo, por exemplo, com o engenho capaz de armazenar a captação do som direto.

Mesmo nesse campo de problemáticas, ou seja, na dimensão do estatuto da imagem na sua relação com o mundo ou a sua representação, o cinema não se distancia das muitas questões que envolveram desde sempre a história da arte. Na pintura, os debates sobre a verdade assegurados por Platão, no livro X da República, considerando a imitação das coisas – a mimeses- o afastamento máximo em relação à verdade, vem, mais que tudo, evidenciar os limites da representação pictórica, o que determina que a história da pintura esteja marcada, assim como a do cinema, pelo enfrentamento com a representação. Mesmo o cubismo é devedor dessa vontade de superação do que se instituiu como limite pictórico, ao instaurar um espaço de ruptura com a perspectiva, desdobrando o objeto pictórico em diferentes ângulos.

No entanto, nos parece que apontar apenas para um diálogo entre o campo do cinema e das artes não é suficiente para pensarmos a produção de documentários que surjam de dentro do circuito das artes contemporâneas. É preciso olhar para essa produção de documentários não apenas como resultado de uma relação de trânsito com as artes contemporâneas, mas, sobretudo, da inserção do documentário como uma prática e um pensamento, que lhe confere uma inserção no campo das artes visuais. Um tipo de documentário que é parte do circuito, mas, principalmente, é do campo das artes visuais.

O que queremos precisar, ao afirmar a inserção do documentário no campo das artes visuais, é que a extensão dessa afirmativa ultrapassa o diálogo, a relação de trânsito entre práticas documentais e práticas artísticas, as influências estéticas e os procedimentos que configuram determinada obra. Muitos pesquisadores, de uma forma ou de outra, trataram dessa relação. Senão vejamos a análise realizada por Consuelo Lins sobre *Rua de Mão Dupla*, do artista Cao Guimarães, obra exposta na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, uma bienal que teve a curadoria de Agnaldo Farias, e tomou por questão central o tema das “Iconografias Metropolitanas”. Consuelo Lins aponta para essa produção de documentários que abriam um franco diálogo com as artes visuais.

As videoinstalações de Maurício Dias e Walter Riedveg sobre porteiros nordestinos, Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos (Bienal de São Paulo -1998), a de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes sobre o carnaval, Se Fosse Tudo sempre Assim (Bienal de São Paulo – 2004), e ainda os trabalhos de Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Kiko Goiffman, entre outros. Na França, Agnès Varda e Raymond Depardon, cineastas com obras majoritariamente ligadas ao documentário, apresentaram recentemente instalações em galerias parisienses. (LINS, Consuelo).

Consuelo Lins tomou a obra de Cao Guimarães no seu trabalho entendendo que se tratava de uma obra que apontava para certas questões que faziam parte do universo dos debates sobre o documentário contemporâneo, e que tem perpassado quase todos os debates que giram em torno do documentário. No caso específico de *Rua de Mão Dupla*, apontando para o que se chama da “questão do outro”, tema central para a tradição do documentário, e no investimento em procedimentos e a instrumentos que correspondem, afirma Consue-

lo, muito mais às práticas artísticas que as formas de abordagens da produção audiovisual de documentários. Nesse sentido, também anuncia a existência de um deslocamento, na obra de Cao Guimarães, da noção clássica de autoria, quando o diretor não filma nem dirige, mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida.

Provê o necessário e sai de campo, implicando numa ausência de controle do diretor sobre o material filmado, proporcionando uma espécie de “retirada estética” não propriamente do filme, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se autodirigir. (LINS, Consuelo)

*Seria, no entanto, necessário dizermos sobre muitos outros trabalhos, tanto no Brasil quanto de outros países, que trabalham não apenas com a lógica dos dispositivos narrativos e de funcionamento do próprio filme. Obras que acabam por tornar indiscerníveis campos específicos da imagem em movimento, embaralhando algumas regras que atendiam o que tradicionalmente identificavam uma produção de documentário, ainda que saibamos, com práticas muito diversas. Outra dessas obras pode ser tomada do próprio Cao Guimarães. **Acidente** (2006)⁴, dirigido em parceria com Pablo Lobato, um documentário de imagens registradas em 20 cidades no interior de Minas Gerais, que traduzem impressões, encontros, situações. As vinte cidades foram escolhidas, de forma aleatória, de um catálogo de nomes de cidades do Estado de Minas Gerais. Com esse mapa composto dos nomes eleitos os diretores traçaram a viagem. Esse mapa-dispositivo funcionou para encontrar não apenas as cidades, mas qualquer dos personagens ou situações que lhes pareciam dizer de um percurso do acaso.*

*Ao final, **Acidente** foi editado em forma de imagem-poema, onde cada nome da cidade se juntava aos demais, um por vez, constituindo o sentido poético.*

***Acidente** não é fruto apenas do trânsito ou do transbordamento do poema em direção ao documentário. É o poema que funda o documentário, é o documentário que é poema. Talvez possamos compreender melhor “Acidente” se o situarmos entre a produção das artes contemporâneas, onde a crítica à interpretação formal vem sendo feita desde pelo menos os anos 1950. Cocchiarale (COCHIARALE, 2007:49) diz que a interpretação da obra de arte como forma e como linguagem foi determinada pelo tipo de obra que os artistas modernos fizeram ao*

4. *Acidente* foi premiado e selecionado para 16th International Film Festival Innsbruck, 2007; 54th Sydney Film Festival. Austrália, 2007; Copenhagen International Documentary Film Festival. Holanda, 2007; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano – Habana Film Festival. Cuba, 2007; 22 ° Mar del Plata International Film Festival. 2007; 22 ° Guadalajara International Film Festival, 2007 ; 9 ° Thessaloniki Documentary Festival. Grécia, 2007; XIV Valdivia International Film Festival. Chile, 2007; Cine Latino 2007, Germany, 2007; Festival de Granada, Cines del Sur, Spain, 2007.

////////////////////////////////////
longo das primeiras seis décadas do século XX. As teorias da arte que se prestavam a interpretar a produção da arte moderna já não podiam responder às questões postas pela produção contemporânea. “A arte contemporânea (...) esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, mais, com a própria vida” (2007:16).

No entanto, encontramos ainda maior contundência, ou seja, maior radicalidade em relação aos limites da obra documental, no trabalho de Arthur Omar. Nos anos de 1970, o documentarista e artista realizou *Congo*, filme conhecido como um antidocumentário sobre a impossibilidade de apreendermos a cultura do congado. Um antidocumentário que nos diz: não há possibilidade de ver algo do congado, ou a alteridade em que o congado se constitui como fato cultural, e o que nos resta é entrar nesse fosso que nos separa para constatar essa impossibilidade. O filme abre com o título, *Congo*, a tela permanece em branco para depois surgir o texto: “um filme em branco”. Daí se seguem muitos outros textos, palavras e frases, recortes de discursos, gráficos, etc. Arthur Omar nos coloca frente ao filme que é pura realidade fílmica. Vale ressaltar que, no caso de *Congo*, não é a apenas a questão da representação que se faz presente, mas é o próprio documentário que entra em embate com a sua possibilidade de dizer qualquer coisa de fiel sobre o “Congo”. No entanto, é nesse paradoxo da impossibilidade que o documentário se efetiva. Não para negar o documentário, mas para trabalhar com as suas tensões, suas impossibilidades, suas aproximações com a vida e no embate com ela. Não se trata de uma discussão pura sobre a matéria fílmica, que foi também um problema importante para as artes. É nesse sentido que essa discussão que aparece na produção do docu-



Fotograma de *Congo*,
de Arthur Omar

mentário contemporâneo como uma subversão de certas tradições do documentário, em favor de uma experiência submetida às orientações do artista, passa a ser o que caracteriza a contemporaneidade dessa produção. Assim, a produção do documentário contemporâneo, nas suas diferentes tradições e regimes de imagem, aparece deslocada do seu lugar, nem sempre confortável, de traduzir experi-

ências conectadas com o mundo, com o verdadeiro e com um tipo de experiência relacional com o outro, com a alteridade. Obras brasileiras mais recentes, como as de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Andréa Tonacci, Maria Augusta Ramos e Kiko Goiffman lançam mão de dispositivos que levantam discussões fundamentais para as teorias do documentário.

Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho, é um documentário que nos leva a uma experiência sensível, estilhaça a idéia de autêntico, de verdadeiro, de espontâneo, que sempre guiou, de alguma forma, não apenas a análise sobre a obra de Eduardo Coutinho, mas do documentário como uma forma de percepção da realidade. O que já foi contestado pelo próprio Coutinho, que sempre enfatizou a dimensão da fabulação e da encenação de si presente em seus documentários. Trata-se de um documentário que põe em questão as teorias do documentário que distinguem as imagens e o mundo. E é assim na obra de Coutinho, que leva o espectador a renunciar a fazer a distinção entre o que é ou não real.

O que há de fundamental nesse cinema é que ele cria um novo dispositivo, que nos deixa ver que a problemática do documentário não é o real, mas a verdade da imagem, a imagem verdadeira. Aquela que nos possibilita ser arrastados para um mundo-imagem, que não pergunta sobre o que é que existe antes da imagem, mas o que transita nesta mesma imagem. O que ela potencializa e o que nos faz experimentar, só existem como imagem. Aqui não interessa perguntar quem representa quem. Porque não é a representação que está em jogo, mas o acionar de um dispositivo-filmico que dispara uma relação cuja imagem é crível, justo uma imagem.

O mesmo se passa em *Juízo*, de Maria Augusta Ramos, um filme que se diferencia em relação aos seus trabalhos anteriores, que atendiam a tradição do cinema direto, ao utilizar um novo procedimento, que responde a uma experiência estética que resulta de uma imposição do próprio processo de ficcionalizar para realizar um documentário. A relevância dessa experiência estética se deve ao fato de ser absolutamente verdadeiro dizer que há sempre uma *performance* em jogo no ato da filmagem. E mais: que a importância do proceder à substituição dos chamados “infratores” por atores se deve muito mais ao que o dispositivo acabou por desencadear como experiência sensível do que o que ela permite questionar sobre quando ocorre uma interpretação ou quando o depoimento é não é uma ação de atores.

No último DocBH, a obra do cineasta português Pedro Costa



teve uma mostra especial. Perguntado se ele considerava seus filmes como obra documental, tivemos uma contundente resposta de que esta era uma questão que não lhe concernia. Mesmo em *Onde Jaz o teu Sorriso*, explica Pedro Costa, se é que ele pode ser considerado documentário, com o tempo será uma ficção e depois uma ficção científica. No *Quarto de Vanda* (2002), onde todos pensam tratar-se de um documentário sobre as Fontainhas, um bairro, em demolição no período das gravações, talvez pudesse ser considerado, diz o cineasta português, apenas um retrato de um lugar onde viviam certas pessoas. O *Quarto da Vanda* mais que um filme-documental é sistema de produção que não se separa da vida, é o processo que se dá na convivência, na forma de criar relações, negociar, dialogar, criar situações onde a participação do outro é necessária. Mas onde começa o documentário nessa produção e onde ele se nega? Bom, nos parece que essa é uma questão improcedente. O filme é a vida, a negociação do lugar de cada um que dele participa, tanto o artista e os sujeitos-personagens, quanto o espectador.

A discussão sobre o que pode ou não ser considerado um documentário foi outra vez retomada no filme *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes, vencedor do DocTV. O documentário foi filmado em duas noites, dois sábados à noite, em Fortaleza. O filme tem início com a solicitação de uma carona a uma pessoa qualquer, na Estação Rodoviária de Fortaleza, e, a partir de então começa uma série de deslocamentos até o local para onde essas pessoas estavam se dirigindo. Assim, de carona ou apenas acompanhando os percursos realizados por um e outro que a equipe encontrava pelo caminho, o filme foi exibindo pessoas, locais, encontros, solidão, bares e suas televisões e seus filmes muitos ruins, sons de trânsitos, etc. Ao mesmo tempo em que a própria equipe era parte da cena - não apenas para dizer isso é um filme, mas principalmente, para dizer nós também, a equipe de filmagem, se sente indo para qualquer lugar ou nenhum lugar neste *Sábado à Noite*. O dia amanhece acompanhado pelos sons dos radinhos de pilha dos sonolentos guardas noturnos. As portas se arrastam com os raios de sol e a vida continua.

2. As artes visuais

Se esses problemas se apresentam nesses cinemas documentais que se inserem em formatos e em circuitos de salas de cinema, não são menos verdadeiras e contundentes as questões que acompanham uma produção significativa de filmes documentais que circulam em galerias, museus e exposições em salas de festivais de cinema. Trabalhos de artistas que estão radicalmente interessados e comprometidos com as práticas dos vídeos-documentários, experimentando formatos e traçando estratégias narrativas que, tal como diz Jacques Aumont (AUMONT, 2004:166), a propósito de cineastas como Vertov ou Rossellini⁵, resultam das relações do cinema, como ferramenta do ver e do mostrar, com a realidade social e com o mundo. Mas, nos parece, o que está em jogo nesses trabalhos não é mais o embate com o real, aquele com o qual se categoriza o documentário em oposição à ficção. Apesar dessa classificação da forma cinema existir desde sempre como modelo para cinematografia, sabemos que mostrar o mundo e as coisas tais como elas são é uma questão mais que controversa, não apenas no que se refere ao documentário, mas às diferentes formas de realismo⁶.

Aumont explica que, até os anos 80, o “realismo” foi o equivalente geral para a teoria dos cineastas. “A noção de realismo no sentido histórico e cultural é central para cinema, ao qual tem o hábito de vincular essa tradição ocidental de um realismo do olhar, isto é, um realismo das aparências” (AUMONT, 2004:79). O cinema sempre viveu, de uma forma ou de outra, o impasse de ser uma arte da realidade e não da imagem. Talvez isso explique um pouco porque essa problemática concerne ao cinema e não às artes visuais. No entanto, para finalizar, vejamos duas obras de dois artistas que concebem seus trabalhos como documentários. As obras de Anri Sala, da Albânia, um vídeo-documentário, e de Jun Nguyen-Hatsushiba, do Vietnã, com um dos trabalhos de uma série que compõe um memorial.

A obra de Anri Sala é parte do acervo do Centro de Artes Contemporâneas, em Inhotim, Minas Gerais, Brasil. Um trabalho, de 2003, intitulado *Mixed Behavior*, com duração de oito minutos e dezessete segundos. Trata-se de um planosequência, de seis minutos, que se pode ver exibido em um monitor de tevê em uma grande sala escura. *Mixed Behavior* mostra um DJ, com seu aparato tecnológico de produção sonora, coberto por um plástico trans-

5. Roberto Rossellini (1906-1977), *As coisas estão aí, por que manipulá-las?*, Cahiers Du Cinema, 1984, p.54.

6. Sobre esta questão, ver o importante trabalho de Andre Bazin, *Qu'est-ce-que le cinema?*, no conjuntos dos capítulos sobre o realismo.



parente, sob a chuva fina, no alto de um morro onde, ao longe, se vê uma cidade tomada por rasgos de luzes, traçados explosivos que riscam o céu escuro, como fogos coloridos. O DJ, de costas, coberto pelo plástico que também protege a aparelhagem eletrônica, do alto do morro escuro, apenas se deixa ver pelo clarão dos fogos, põe música para a cidade, participa, no seu isolamento, deste momento. O som, que é uma marca da obra de Sala, é um componente fundamental também desta obra. A sala extremamente escura, os sons vindos dos explosivos, os riscos luminosos que se misturam à falta de adaptação inicial do olhar, provocando desenhos luminosos, tudo isso produz um conjunto de sensações estranhas, de imersão no obscuro.

Mas qual é mesmo esse momento? Não sabemos de imediato, pois a situação não nos permite distinguir o que se passa. Essa dúvida nos coloca frente à indecisão: a saber, se há uma guerra, se os fogos são artifícios de guerra, e então, é mais uma cena de guerra. Na melhor das hipóteses, talvez essa seja uma pista de dança, uma *rave* com seus sons eletrônicos, luzes estroboscópicas e alucinógenos. Depois, e somente depois de lermos na etiqueta de identificação da obra, de volta a entrada da sala, sabemos que a cena é de uma festa de réveillon, com fogos explodidos para comemorações do ano novo. Mas aí nada mais importa, pois o que experimentamos é a guerra,



Guerra do Kosovo, 1999, quando a OTAN e os EUA bombardearam Belgrado



Mixed Behavior (2003).



Cenas de Memorial *Project Nha Trang, Vietnam*, de Jun Nguyen Hatsushiba.

a imagem da guerra, outra Bagdá, aquela que assistimos em tempo real seu bombardeio. O que sentimos, o que vemos, atordoados, são os ataques a Faixa de Gaza, por Israel; os bombardeios a Belgrado, na Guerra de Kosovo. Ou ainda, todos os bombardeios às cidades em guerra que a televisão nos traz como experiência do mundo. E o que temos assinado como obra se diz documental. “Mixed Behavior” é um documentário, uma obra audiovisual documentária. Um DJ no alto de um morro, discotecando para a cidade de Tirana, na Albânia, às escuras, chuvosa, parcialmente iluminada por fogos de artifício. A pista de dança, o campo de batalha e a festa de ano novo explodindo em imagens e sons. Uma imagem quase pintura, pela ausência de movimentos da câmera.

Outra obra. Jun Nguyen Hatsushiba, japonês-vietnamita, expôs na 25^a. Bienal de São Paulo um dos trabalhos que compõem um projeto de memorial. O “Memorial Nha Trang Vietnam: dirigido aos corajosos, curiosos e covardes” (2001), um vídeo com duração de doze minutos e quarenta segundos, um fantástico cortejo, em homenagem ao heróico combate do povo vietnamita contra a dominação dos franceses e americanos. O trabalho é o primeiro, seguido de *Memorial Project Vietnam 2*, intitulado “Happy New Year”(2003), com duração de quatorze minutos e trinta segundos. Jun Hatsushiba utiliza materiais e objetos, tais como arroz, frutas secas, carrinho triciclo, etc., que evocam a vida cotidiana do seu país e examina o impacto dos acontecimentos históricos sobre o Vietnam de hoje, dividido entre a tradição e a modernidade, numa perspectiva de memória coletiva.

Desde 1994, seu trabalho é uma investigação sobre os “Boat People”, que tentaram fugir do Vietnam do Sul, ao fim da guerra, temerosos das repressões políticas. É um dos documentários, em forma de instalação, que traduzem uma forma importante de inserção dos documentários não apenas nos circuitos da arte de museus e galerias, mas nas temáticas antes reservadas as artes audiovisuais. Em *Happy New Year*, uma marionete representa o dragão do ano novo, que é filmado imerso na água e levado por sete mergulhadores enquanto balas de tintas vermelhas são explodidas como fogos de artifício. A obra refere-se à ofensiva brutal do Tet⁷, em 1968, uma série de ataques surpresas dos nortevietnamitas durante a celebração do novo ano lunar, um momento em que a maior parte das pessoas pressupõe um cessar-fogo. As balas são, para Jun Nguyen Hatsushiba, as almas de todos os “boat-people” vietnamitas que tentaram fugir do país após a guerra através do mar.



Memorial Project Vietnam 2”,
“Happy New Year”

7. Na madrugada de 31 de janeiro de 1968, durante as comemorações do Ano Novo Lunar (Tet) no calendário vietnamita, tropas do Exército norte-vietnamita (ENV) e guerrilheiros vietcongues efetuaram a maior ofensiva coordenada de todo o conflito, envolvendo mais de 84.000 efetivos, atacando simultaneamente cinco grandes cidades, 36 capitais de província, 64 capitais de distrito e cinquenta aldeias, de norte a sul do país.



Em *Memorial Nha Trang Vietnam*, (2001), os mergulhadores tentam arrastar riquichás no fundo do mar. Empurram um pouco os carros e logo tem de voltar à superfície para respirar, voltando em seguida novamente ao fundo. A dificuldade física que enfrentam para desenvolver esta ação quase heróica ganha uma estranha leveza através das belíssimas imagens translúcidas que captam a flutuação e o nado submarino dos homens. Hoje, no Vietnam, as profissões tradicionais como os puxadores de riquichás (triciclos) e pescadores vão aos poucos desaparecendo e perdendo importância. Hatsushiba lhes devolve a dignidade ao mesmo tempo em que cria uma denúncia poética e reinventa as tradições orientais. O vídeo compõe um projeto memorial que diz sobre as condições sociais do Vietnam contemporâneo, através de um dos trabalhadores mais desprotegidos, os pescadores de pérolas e os condutores de ciclo-táxis. *Memorial Nha Trang Vietnam*, (2001), põe em evidência o penoso trabalho dos carros no fundo do mar.

Dentro de uma sala escura, o vídeo, com duração de 13 minutos, com sons e cores, e filmado totalmente embaixo de água, em Nha Trang. O vídeo mostra a fuga de seis personagens, os pescadores, que puxam os triciclos (símbolo das vilas do sudeste asiático) sobre um solo rochoso e arenoso, no fundo do oceano. Trata-se de uma performance, caótica e onírica, fatigante pela extrema dificuldade de essa ação se dá dentro da água. A necessidade dos pescadores de em tempo em tempo ter que ir até a superfície para respirar, traduz todo o perigo da ação. Ao final dessa procissão extrema, os pescadores abandonam seus triciclos para descobrir, uns metros depois, muitos mosqueteiros (formas de abrigos) fixados no fundo de um oceano azul e ligeiramente agitado pela correnteza. Para Hatsushiba, o abrigo toma o lugar de túmulos-mausoléu, pelas almas dos vietnamitas mortos na fuga após a Queda de Saigon, no verão de 1975. Esta ação, a uma só tempo procissão e poética, ativa uma memória da guerra, dos soldados mortos e jogados dos triciclos no final dos conflitos.

As duas obras, sob diferentes perspectivas, instauram a problemática das obras documentais. São obras profundamente conectadas e que só existem porque acionadas pelos fatos, pela história de seus países, e mais que tudo, de uma experiência com o mundo contemporâneo. Portanto, seu universo de referência, os elementos com os quais trabalham – os ciclos-táxi, as festas, o desaparecimento das culturas tradicionais, a luta árdua dos povos do mar, a repressão política, etc., - dão aos vídeos a consistência da pesquisa documental, a crítica

e uma posição política. Documentários imagéticos.

Talvez esse vídeo-documentário, de Anri Sala, ou o projeto de memorial em vídeo, de Hatsushiba, possam apontar não apenas para um diálogo entre o cinema e as artes visuais. Mais que isso, talvez possa nos dizer de uma forma outra de fazer cinema, cuja forma, a modalidade discursiva que pautam as clássicas classificações do cinema não possam mais ser úteis para dar conta de um tipo de sensibilidade contemporânea. Ou seja, para certa produção audiovisual que, a partir de suas referências mais localizadas, digam sobre um mundo cujas classificações estejam cada vez mais sem lugar.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. 2006. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP, Papyrus.
- COCCHIARELE, Fernando. 2007. *Quem Tem medo da arte Contemporânea?*. Recife, PE, Fundação Joaquim Nabuco - Editora Massangana.
- COCCHIARELE, Fernando. 2007. PARENTE, André. *Filmes de Artista - Brasil 1965-80*. Contracapa-Livraria Metropolis Produções Culturais, Rio de Janeiro.
- DA RIN, Silvio. 2006. *Espelho Partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla*. In: http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConueloLins.pdf