

## Documentário relacional

Paula Alzugaray

texto em processo / novembro de 2005

Se em todo século 20 o projeto moderno empenhou-se em destruir a Representação e culminou, com o minimalismo e a arte conceitual, em uma arte sem referentes, estamos agora diante da renovação das relações entre arte e realidade. É certo que o “retorno ao real” é um fenômeno que atinge diversos campos da vida, do videogame às propagandas da Nike – que agora deu para patrocinar documentários. Mas, se o que nos interessa é a obra de arte como ato de resistência<sup>1</sup>, cabe refletir sobre os propósitos que levam o artista contemporâneo a desarranjar e subverter os dispositivos extraídos das práticas documentais.

O interesse da arte pelo documentário não significa uma recaída aos encantos da mimese. Guardadas as distâncias que nos separam das operações mais radicais das vanguardas, o que o artista/documentarista faz hoje é um tensionamento do que o cubismo<sup>2</sup> fez com a Representação: estilhaçar o espelho da perspectiva linear, descentralizar o olhar, deslocar e multiplicar pontos de vista. O documentário brasileiro vem, desde os anos 1970, apresentando fissuras no modelo de representação sociológica da realidade. Isso acontece quando os filmes começam a revelar suas metodologias, a explicitar a construção de sua verdade e a desvendar para o espectador a voz e a mão do documentarista<sup>3</sup>. *Congo* (1972), de Arthur Omar, que se apresenta como “um filme em branco” nos letreiros iniciais, está, ao fim e ao cabo, fazendo ressoar o “branco sobre branco” de Malevich no terreno do cinema documental. Em 1978, numa teoria do antidocumentário, Arthur Omar propõe que os filmes se deixem “fecundar pelo tema”, passando a ser construídos “numa combinação livre de seus elementos”, constituindo-se em “objetos em aberto para o espectador manipular e refletir”<sup>4</sup>. O que Omar propõe é um documentário que seja manipulável como um *Bicho* de Lygia Clark, aberto e articulável como qualquer *objeto relacional*.

O antidocumentário em questão não mostra, não representa nada. Mas é, ele mesmo, um objeto do mundo. Além de estar sintonizado com a crise da Representação, indicada em Malevich, e com a estética relacional de Lygia Clark, o antimodelo documental parece anunciar as atuais narrativas interativas e os processos de construção em rede. Procedimentos que podem ser localizados em trabalhos como o documentário *33*, de Kiko Goifman (2004), o projeto *Devotionalia*, de Maurício Dias & Walter Riedweg (1995-2003), e o documentário cross-media *Esc for Escape* (2004), de Giselle Beiguelman. Importante notar que esses novos realizadores não fazem documentários na acepção clássica do termo, mas propõem modos híbridos de documentar que fogem a classificações. Em qualquer caso, trabalham com materiais extraídos de situações reais e se lançam em estratégias que, involuntariamente, apontam para os procedimentos sugeridos por Lygia Clark ou Arthur Omar: transformar a relação da obra com o objeto real em “fecundação”<sup>5</sup>.

### Documentar a alteridade

*33* não é só um filme, mas um sistema de busca. *Devotionalia* não é uma videoinstalação, mas um aparelho de comunicação. Em ambos os casos, estamos diante de experiências que extrapolam a função contemplativa da arte e do cinema. Apesar do flerte assumido com o cinema de ficção e do uso maneirista dos recursos dramáticos do filme policial *noir* americano, *33* não fica circunscrito ao âmbito do espetáculo cinematográfico. Para começar, quebra com as regras da representação

