

Fabiano Eloy Afílio Batista  
(Organizador)

# ARTE

Multiculturalismo e  
diversidade cultural

2



Atena  
Editora

Ano 2021

Fabiano Eloy Atílio Batista  
(Organizador)

# ARTE

Multiculturalismo e  
diversidade cultural

2



Atena  
Editora  
Ano 2021

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



## Arte: multiculturalismo e diversidade cultural 2

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Bruno Oliveira  
**Indexação:** Gabriel Motomu Teshima  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Fabiano Eloy Atílio Batista

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural 2 /  
Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa  
- PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-531-7

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.317210410>

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II.  
Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

## APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes.

As discussões propostas ao longo dos 39 capítulos que compõem esses dois volumes estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, ao Multiculturalismo e a Diversidade Cultural, buscando uma interlocução atual, interdisciplinar e crítica com alto rigor científico.

Por meio das leituras, podemos ter a oportunidade de lançarmos um olhar por diferentes ângulos, abordagens e perspectivas para uma ampliação do nosso pensamento crítico sobre o mundo, sobre os sujeitos e sobre as diversas realidades que nos cerca, oportunizando a reflexão e problematização de novas formas de pensar (e agir) sobre o local e o global.

Nesse sentido, podemos vislumbrar um conjunto de textos que contemplam as diversidades culturais existentes, nacionalmente e internacionalmente, e suas interlocuções com o campo das Artes, considerando aspectos da linguagem, das tradições, do patrimônio, da música, da dança, dos direitos humanos, do corpo, dentre diversas outras esferas de extrema importância para o meio social, enfatizando, sobretudo, a valorização das diversidades enquanto uma forma de interação e emancipação dos sujeitos.

Os capítulos desses dois volumes buscam, especialmente, um reconhecimento da diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das desigualdades, pois enfatizam que se atentar para a diversidade cultural e para o multiculturalismo é respeitar as múltiplas identidades e sociabilidades, de forma humana e democrática.

A coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola que direciona as discussões acadêmicas para o respeito às diversidades, sobretudo nas sociedades contemporâneas.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela materialização de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo, sobretudo nesse contexto marcado por incertezas e retrocessos no campo da Educação.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de

















novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, do Multiculturalismo e da Diversidade Cultural.







A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA MULTIDISCIPLINAR, UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESTILO EN EL ANÁLISIS DE LA OBRA DE J. BARBI Y R. GREGORES	
Laura Navarrete Álvarez	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104101">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104101</a>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>14</b>
ARTE E ATIVISMO AMBIENTAL NA POÉTICA DE FRANS KRAJCBERG	
Regina Lara Silveira Mello	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104102">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104102</a>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>21</b>
AS PAIXÕES DO ITALIANO MECARELLI: FOTOGRAFIA E PARATY	
Paulo Fernando Pires da Silveira	
Artur Cesar Isaia	
Patrícia Kayser Vargas Mangan	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104103">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104103</a>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>35</b>
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN EXPRESIÓN DRAMÁTICA CON SÉNIORES	
Fernando José Sadio-Ramos	
María Angustias Ortiz-Molina	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104104">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104104</a>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>44</b>
POLÍTICAS CULTURAIS NA BAIXADA FLUMINENSE: UMA ANÁLISE SOBRE A ATUAÇÃO DO ESTADO NO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS – RJ	
Marlon Santos Dias	
Janaína Machado Simões	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104105">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104105</a>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>57</b>
POLÍTICA CULTURAL PARA AS ARTES: EM BUSCA DE UM CURTO-CIRCUITO	
Carlos Dalla Bernardina Junior	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104106">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104106</a>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>65</b>
DIREITOS HUMANOS INTERCULTURAIS E EDUCAÇÃO DE SURDOS: UMA LEITURA SOB ALENTE DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO	
Cleide Emília Faye Pedrosa	
Alzenira Aquino de Oliveira	
Juliana Barbosa Alves	
João Paulo Lima Cunha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104107">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104107</a>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>80</b>
A SENTENÇA SOCIAL E OS IMPACTOS DA VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NO INTERIOR DAS COMUNIDADES INDÍGENAS: UMA ANÁLISE SOCIOCULTURAL A PARTIR DO POVO GUARANI-KAIOWÁ, VIABILIZANDO AS MULHERES INDÍGENAS	
Ana Carolina de Oliveira Campos José Manfroi	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104108">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104108</a>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>96</b>
OS SENTIMENTOS QUE MULHERES NEGRAS EXPRESSAM EM ATIVIDADES MUSICOTERAPÊUTICAS	
Michele Mara Domingos Rosemyriam Cunha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104109">https://doi.org/10.22533/at.ed.3172104109</a>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>109</b>
CARÁ-ROXO ( <i>DIOSCOREA TRIFIDA</i> ): A POSSIBILIDADE DE UM RESGATE DE HÁBITOS NA ALIMENTAÇÃO ALAGOANA	
Polianny Gusmão Remigio Costa Amanda Christina Simplício Calheiros Cristiana Purcell	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041010">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041010</a>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>116</b>
DE FIORI NO LIMBO	
Marcos Faccioli Gabriel	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041011">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041011</a>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>132</b>
A ILUSTRAÇÃO DO VAZIO	
Mário Sette	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041012">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041012</a>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>140</b>
PINTORES CANARIOS ACTUALES EN UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE. PAISAJES NEORROMÁNTICOS Y VISIONES DEL PAISAJE EN LOS LÍMITES DE LA ABSTRACCIÓN	
David Manuel Méndez Pérez	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041013">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041013</a>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>157</b>
TUNGA: JOGO DE AFINIDADES	
Wellington Cesário	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041014">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041014</a>	

<b>CAPÍTULO 15.....</b>	<b>163</b>
RÉPLICAS DO “EFEITO BILBAO”: A NOVA GERAÇÃO GLOBAL	
Jordi Oliveras Samitier	
Mila Nikolić	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041015">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041015</a>	
<b>CAPÍTULO 16.....</b>	<b>175</b>
DOCUMENTÁRIO; VIDEOARTE – DO BRASIL PARA O MUNDO, DO MUNDO PARA O BRASIL	
André Hallak Martins da Costa Camilo Guimarães de Oliveira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041016">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041016</a>	
<b>CAPÍTULO 17.....</b>	<b>188</b>
HOW TO PLAY MODERN BASSOON IN A CONTINUO SECTION WITHOUT LOSING THE RESPECT OF YOUR COLLEAGUES	
Mathieu Lussier	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041017">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041017</a>	
<b>CAPÍTULO 18.....</b>	<b>200</b>
ITINERÁRIO FOTOGRÁFICO DE PAULA SAMPAIO EM “ANTES DO FIM”	
Melissa Barbery Lima	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041018">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041018</a>	
<b>CAPÍTULO 19.....</b>	<b>210</b>
QUADRILHA JUNINA NO CONTEXTO DO RN: GÊNERO E SEXUALIDADE, PAUTAS LEVANTADAS NO ÂMBITO DA MANIFESTAÇÃO POPULAR	
Douglas Barros Gomes	
Marcilio de Souza Vieira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041019">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041019</a>	
<b>CAPÍTULO 20.....</b>	<b>214</b>
PINTURAS NORDESTINAS: UMA RELEITURA DE ARTISTAS POPULARES BRASILEIROS, SOB A ÓTICA DE JOVENS QUE CUMPREM MEDIDA SOCIOEDUCATIVA NO DISTRITO FEDERAL	
Anna Rosa Scherma de Oliveira	
Claudia Candida de Oliveira	
Jaqueline Ornelas de Oliveira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041020">https://doi.org/10.22533/at.ed.31721041020</a>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR.....</b>	<b>226</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>	<b>227</b>

# CAPÍTULO 16

## DOCUMENTÁRIO; VIDEOARTE – DO BRASIL PARA O MUNDO, DO MUNDO PARA O BRASIL

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/07/2021

**André Hallak Martins da Costa Camilo  
Guimarães de Oliveira**

Doutorando em Comunicação pela Escola de  
Comunicação - UFRJ  
Belo Horizonte – MG  
<http://lattes.cnpq.br/2535818198173018>

**RESUMO:** Este artigo analisa alguns movimentos do cinema e da videoarte brasileiros que potencializaram conexões entre o documentário e as artes visuais. A partir de obras cinematográficas experimentais de Arthur Omar e Glauber Rocha compreende-se como o cinema experimental criou uma relação estreita com os campos artísticos brasileiros. A videoarte surge como importante meio de passagem da sala de cinema para as galerias. Artistas se apropriam das câmeras portáteis para produzir trabalhos em vídeo. Motivados pelos movimentos do cinema verdade francês e pela facilidade do som direto aspectos documentais são incorporados a estes vídeos, produzindo uma grande quantidade de trabalhos que transitam entre o documentário e as artes visuais. Esta passagem pode ser entendida através do estudo de trabalhos de Sandra Kogut, Walter Silveira e Eder Santos. Compreende-se assim a entrada da imagem em movimento e do documentário nas galerias permeia as exposições de arte contemporânea nos últimos anos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; documentário;

videoarte; artes visuais.

### DOCUMENTARY; VIDEOARTE – FROM BRAZIL TO THE WORLD AND VICE VERSA

**ABSTRACT:** This article analyzes some experiences in Brazilian cinema and videoart that enhance connections between documentary and the visual arts. Based on experimental cinematographic works by Arthur Omar and Glauber Rocha, it is possible to understand how experimental cinema has created a close relationship with the Brazilian artistic fields. Video art emerges as an important means of passage from the movie theater to the galleries. Artists use portable cameras to produce video works. Motivated by the movements of French *Cinéma vérité* and the ease of direct sound, documentary aspects are incorporated into these videos, producing a large number of works that move between documentary and the visual arts. This passage can be understood through the study of works by Sandra Kogut, Walter Silveira and Eder Santos. It is understood that the infiltration of the moving image and documentary in galleries permeates contemporary art exhibitions in recent years.

**KEYWORDS:** Cinema; documentary; video art; visual arts.

### INTRODUÇÃO

As relações entre as artes vão se estreitando continuamente na contemporaneidade. “Na verdade, torna-se cada vez mais difícil identificar um espaço

exclusivo de atuação de uma obra, a tal ponto os trabalhos hoje são atravessados por diferentes práticas artísticas”. Os limites vão se tornando mais tênues e as interlocuções mais constantes. Muitas vezes não é possível, nem pertinente, identificar a que campo da arte esta ou aquela manifestação pertence. Cabem aos trabalhos analíticos refletir sobre influências e aberturas às quais a obra se propõe, não mais enquadrar em tendências, estilos ou movimentos definidos.

A proposta deste trabalho é refletir acerca de uma interlocução em particular, entre o documentário e as artes no Brasil, a partir da videoarte.

Tanto a fotografia quanto o cinema demoraram para serem considerados como arte. Inicialmente estes que hoje são chamados de artes mecânicas, eram consideradas apenas como “técnicas de reprodução e difusão” (RANCIÈRE, 2005, p. 36). O cinema documentário adquiriu nobreza artística ainda mais tardiamente. Nobreza esta “que lhe foi recusada em grande parte de sua história – muitas vezes pelos próprios documentaristas, que queriam se afastar da idéia do cinema como arte ou diversão” (LINS, 2005). Esta recusa o fez reservar, durante muito tempo, uma posição distante do cinema considerado artístico. Indo na contramão desta tendência histórica o documentário contemporâneo, “mais do que o cinema de ficção” (LINS, 2005), incorpora e contamina diferentes estéticas, além de transitar com desenvoltura pelas diversas artes. Documentaristas realizam obras que se utilizam da estética e dos suportes vindos das artes e artistas se apropriam de dispositivos documentais na concepção de suas obras.

Os trabalhos contemporâneos que traçam olhares artísticos sobre a realidade transitam por estes dois campos com liberdade. Buscam a verdade, a realidade, sem a pretensão de encontrá-la ou de expressá-la, ou até mesmo de representá-la. Se apropriam de imagens da realidade, não para documentar, mas para sensibilizar. As imagens são contemplativas e convidam a um contato sensível entre espectador e obra. Em muitos casos o autor se afasta deixando a obra se auto-constituir diante dele e do espectador. Ele cria os dispositivos e se retira.

Para entender como este movimento conectou o documentário e a videoarte no Brasil faremos um breve histórico da relação entre documentário e artes, com ênfase em particular para os movimentos do Cinema Verdade e Cinema Direto.

## A TENTATIVA DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Para alguns estudiosos, as raízes do documentário são anteriores à primeira projeção pública de imagens em movimento, pelos irmãos Lumière, em 1895, considerada oficialmente como o início do cinema. Erik Barnouw<sup>1</sup> considera que seus pioneiros são aqueles que, a partir de 1870, procuravam uma forma de documentar a realidade em movimento: um cavalo correndo (Eadweard Muybridge) ou um pássaro voando (Étienne

<sup>1</sup> Autor de *Documentary: a History of the non-fiction film*.



Jules Marey), Vênus passando pelo sol (Pierre Jules César Jassen).

Dizer que o surgimento do documentário está, de certa forma, vinculado ao próprio surgimento do cinema é inquestionável. Afinal as primeiras imagens em movimento, captadas por uma câmera, pelos irmãos Lumière, tratavam-se de registros documentais das atividades urbanas da época. Elas retratavam cenas cotidianas, tais como: a chegada do trem na estação, a saída da fábrica no final do expediente, folhas das árvores sendo movimentadas pelo vento. Os filmes não poderiam ainda ser consideradas filmes-documentários, pois no momento em que foram produzidas não existia uma problematização e legitimação do gênero enquanto tal. Contudo, a importância deles para a história do documentário é inquestionável, já que se configuram como o primeiro registro da realidade projetado em movimento. Vários exploradores, inspirados pela busca dos irmãos Lumière por retratar a época em que viviam, começaram a registrar suas expedições a lugares desconhecidos. Estes filmes de viagem ainda não tinham uma linguagem específica que os caracterizasse como documentário.

É a partir de *Nanook of the North*<sup>2</sup> que o documentário começa a se consolidar enquanto gênero cinematográfico. O gênero que se encontrava, até então, em estado embrionário veio a se desenvolver até o formato alcançado por Robert Flaherty, no filme finalizado em 1922. Sua concepção partiu da decisão de Flaherty de levar uma câmera para sua terceira expedição à Baía de Hudson (Canadá), com a finalidade de registrar e ilustrar sua pesquisa sobre um grupo de esquimós, os Itvimutis. A produção se distingue dos filmes de viagem por apresentar uma sintaxe própria e uma linha narrativa, inexistentes nos primeiros filmes. O filme de Flaherty marca a passagem de documento para documentário (NICHOLS, Bill. 2001) pela adição da narrativa cinematográfica ao registro da realidade. Diferentemente dos registros de viagem até então, *Nanook* contava a história de um esquimó, mostrava especificidades de seu cotidiano, sua família, a pesca, através de cenas montadas de forma a criar um personagem e uma vida narrada em torno dele.

Entretanto, foi com o escocês John Grierson, fundador da escola documentarista inglesa, que o gênero começou a ser formalizado. No artigo *First Principles of Documentary*, publicado em 1932, Grierson lançou o que seriam os primeiros princípios do documentário clássico. Ele dizia que:

Princípios fundamentais.(1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema para movimentar-se, para observar e selecionar da própria vida, pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes dos estúdios ignoram amplamente essa possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Eles fotografam histórias encenadas sobre fundos artificiais. O documentário fotografaria a cena viva e a história viva. (2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação do mundo moderno nas telas.[...] (3) Nós acreditamos, portanto, que os materiais e histórias tomados da matéria bruta podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) que o artigo encenado.[...] O documentário

---

<sup>2</sup> Filme realizado por Robert Flaherty em 1922.

pode alcançar uma intimidade com o conhecimento e efeito impossíveis para as falsidades mecânicas do estúdio e a interpretação afetada do ator metropolitano. (GRIERSON, 1932, in FOWLER, 2002, p. 40)<sup>3</sup>

Dziga Vertov, outro importante documentarista da época, acreditava no desenvolvimento de uma “cine-escritura” dos fatos. De acordo com ele, a vida deveria ser captada de improviso e o sentido do documentário construído por meio da montagem. *O homem com a câmera*, filme de 1929, ilustra o estilo de filmagem desenvolvido por Vertov, também conhecido como “cine-olho”.

Posteriormente, evoluções tecnológicas (como o desenvolvimento de equipamentos leves de filmagem e o surgimento do som sincrônico no cinema) contribuíram para mudanças na concepção do documentário. Assim, nas décadas de cinquenta e sessenta do século passado, a busca do registro espontâneo do real foi a marca forte das produções do gênero. O documentário clássico passou então a ser questionado por novos grupos de realizadores da França e dos EUA. O resultado foi o surgimento de dois movimentos que ficaram conhecidos como *cinema verdade*, encabeçado pelos franceses Jean Rouch e Edgar Morin, e *cinema direto*, cujos principais representantes são os americanos Robert Drew e Richard Leacock.

Ao longo da história, várias foram as tentativas de enquadrar as obras documentais em categorias específicas. Entretanto definir documentário nunca foi uma tarefa fácil devido, sobretudo, à mobilidade e à versatilidade do gênero. Bill Nichols, acredita que:

O documentário como prática conceitual não ocupa território fixo. Ele mobiliza um inventário não finito de técnicas, remete a um número não estabelecido de questões, e adota uma taxonomia de formas, estilos e modos não completamente conhecidos. O termo documentário deve ser ele próprio construído da maneira que o mundo que conhecemos e compartilhamos. A prática do filme documentário é o lugar da contestação e da mudança. (NICHOLS, 1991, p. 12)<sup>4</sup>

Os documentários acompanham intimamente as mudanças ocorridas na sociedade, não apenas registrando-as, mas também participando e sendo influenciados por elas. Em decorrência dessa proximidade com a “vida real” e das suas constantes transformações, a estrutura e o “modo de pensar” do documentário também se alteram constantemente. Isto impossibilita uma classificação objetiva, estável ou científica desse tipo de obra. No

---

3 First Principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. [...] (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. [...] Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shim-sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor. – tradução nossa

4 “Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes. The term documentary must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share. Documentary film practice is the site of contestation and change.” Tradução nossa.

entanto as tentativas de definição, e de oposição ao cinema de ficção levantaram questões relevantes para este e para outros estudos sobre o gênero.

A primeira delas aconteceu em 1948, quando cineastas se reuniram no congresso da World Union of Documentary para discutir sobre a nova forma de registro do real. O documentário foi qualificado na época como um filme que trata dos fatos reais e visa a compreender os problemas de ordem econômica, cultural, ou referentes às relações humanas. O conceito, que envolve a vinculação a compromissos sociais e que atribui a ele um caráter didático e essencialmente informativo, é uma ideia que persiste ainda hoje entre espectadores e produtores, apesar de ser menos difundida do que no passado. Acreditava-se que existiam assuntos específicos para serem tratados em documentários que, nesse momento, não tinham a função de proporcionar prazer estético ao espectador, mas principalmente de informá-lo sobre questões contextuais e históricas específicas. Além disso, o gênero deveria diferenciar-se da ficção, marcando claramente sua oposição a ela.

Na tentativa de reconstruir o domínio do documentário – frequentemente questionado como linguagem e como objeto estético, ao mesmo tempo em que sofria o abalo do seu domínio pela recorrente afirmação de que “todo filme organiza-se como discurso” – Bill Nichols desenvolveu uma teoria que distingue documentário e ficção. A distinção se dá segundo suas estratégias diferenciadas de produção de sentido, sem recair nas distinções ingênuas do período anterior ao estruturalismo e à semiologia. Nichols, ao contrário dos demais “defensores” do documentário, não nega as suas propriedades narrativas e representativas, tampouco o seu caráter de discurso e artifício. O autor afirma que, ainda que através dos mesmos processos narrativos, a ficção oferece acesso a um “mundo fictício” e o documentário oferece acesso a representações do “mundo histórico”, aquele no qual pessoas nascem e morrem. Defendendo fazer-se necessário que sejam consideradas as diversas dificuldades intrínsecas a todo processo de generalização sobre objetos estéticos, Nichols ainda afirma que o desenvolvimento das mesmas propriedades da imagem tem funções e objetivos diferentes nos dois modelos. Na ficção, contribuem para conferir verossimilhança à história narrada; no documentário, contribuem para conferir credibilidade e poder de persuasão ao argumento (NICHOLS, 1991).

No entanto torna-se cada vez mais difícil separar o que é realidade e o que não é na própria vida, quicá no documentário. As pessoas, mesmo que inconscientemente, escolhem a maneira com que vão *expressar* o que pretendem ser, que por sua vez, não pode ser totalmente separado do que elas são (GOFFMAN, 1992). A memória, tanto coletiva quanto individual, mistura acontecimentos vividos com impressões atribuídas. A linguagem, por sua vez, analisa e reconstrói os “fatos” narrados.

No cinema, não sei como aconteceu... temos a impressão de saber o que significam documentário e ficção; na verdade, creio que os dois momentos são diferentes, e vejo um pouco em quê, mas a coisa não é tão simples: em que momento o gesto de um operário é ficção, ou o gesto de uma mãe com seu filho, ou de uma namorada com seu namorado, em que momento?

Esta inquietação do cineasta Jean-Luc Godard é respaldada pelo histórico de diferenciações frustradas entre os dois gêneros, somado ao complicador das representações na própria vida. A produção de um documentário envolve momentos distintos de construção de uma realidade. A começar pela captação, na qual são escolhidos os ângulos e os recortes do que será gravado pelo olho-câmera. Se existe um personagem, mais um complicador para esta construção, agora somando à sua representação a relação com a câmera e com a equipe técnica.

A realidade existe independente de sua observação? O simples fato de uma pessoa saber que está sendo observada em sua intimidade muda substancialmente o seu comportamento. A equipe de filmagem de um documentário perturba o ambiente social de tal maneira que o filme não traduz o estado em que tal ambiente se encontrava, mas sim um estado já perturbado pela equipe. (ACIOLI, 1997, p. 167)<sup>5</sup>

Na montagem o que foi captado é recombinação da maneira que mais convier para o filme, criando uma narrativa outra, externa àquela do momento vivido e captado. Ainda há o roteiro, seja ele feito antes ou depois da captação das imagens, que busca conduzir o filme na direção de uma compreensão lógica própria de seu realizador.

Entretanto o questionamento em relação à capacidade do filme documentário de representar o real já é visível desde seus primórdios. Segundo Andréa França, desde o filme de Flaherty, *Nanook of the North* e de *O homem com a câmera* de Dziga Vertov “que o pensamento e a reflexão sobre o campo do documentário não pararam mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e mise-en-scène (cinema-olho, cinema do vivido, cinema-verdade, cinema-direto, etc.)” (FRANÇA, 2006).

## O CINEMA DIRETO E O CINEMA VERDADE

O *cinema direto* e o *cinema verdade*, movimentos já mencionados anteriormente, surgem justamente de um questionamento da forma como se organizava a grande maioria dos documentários até então. Tidos como clássicos, estes últimos eram caracterizados pela investigação de uma realidade objetiva, que se apresenta ao espectador por meio da narração em off, acompanhada de imagens ilustrativas. Ou seja, a realidade é trazida em forma de um argumento objetivo que, por sua vez, é explicitado pela narração e legitimado de forma indutiva pelas imagens. De um modo geral apresentam uma grande coesão interna (ausência de brechas e quebras), característica que os aproxima de uma tendência afirmativa à medida que os afasta da possibilidade de que seus argumentos tornem-se temas de discussão. Geralmente evitam contradições, escondem o caráter de discurso e empregam o modelo particular/geral - correspondente à exposição de depoimentos e ações

---

<sup>5</sup> ACIOLI, José de Lima. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. 1997. p. 167.

de personagens como dados puros e superficiais, que em seguida são generalizados e adequados pelo locutor ao argumento do documentário.

A impressão de objetividade proposta e induzida pelos documentários clássicos é levada ao extremo nos filmes pertencentes ao *cinema direto* - movimento que reuniu um grupo de jovens realizadores e que se desenvolveu principalmente na década de 60 nos EUA e na Inglaterra. Além de motivações discursivas e conceituais, o *cinema direto* possui motivações tecnológicas, por se valer de recursos surgidos nessa época como: câmeras mais compactas e dinâmicas e, principalmente, a possibilidade de captação de som direto.

Ao mesmo tempo em que corresponde à continuação da busca pelo real que fora iniciada pelo documentário clássico, o *cinema direto* abandona a tendência a controlar as situações filmadas, inerentes ao documentário clássico. Da-Rin descreve da seguinte maneira a estrutura básica do *cinema direto*:

O cinema direto procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu extremadamente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a direção; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência sincrônico; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música em *off*, os letreiros, as encenações e as entrevistas. (DA-RIN, 1995, p. 100)

A ênfase é a observação, “*a vida observada pela câmera*”. A montagem, que tende ao tempo real, busca um objetivismo extremado e privilegia a autenticidade e a espontaneidade. Em relação ao documentário clássico, o modo observacional de representação inaugura o discurso direto, em detrimento de letreiros e *offs*. Em uma perspectiva teórica, o *cinema direto* afasta-se da função estética do cinema, em direção à busca de uma sensação de presença física.

A transparência do documentário e a sua capacidade de apresentar o real sem nele intervir foram novamente questionadas, mesmo sendo considerados todos os cuidados propostos pelo *cinema direto*. A escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a duração dessa exibição e a ordenação dos planos entre si foram indicados como fortes e inevitáveis indícios de subjetividade nas imagens. Nesse instante surge o *cinema verdade* – também na década de 60 e principalmente na França – que abandona a busca pela captação de uma realidade pré-existente e independente do encontro entre documentarista e personagem ao assumir a subjetividade inerente a qualquer representação. O documentarista do *cinema verdade*, relacionado ao modo interativo de representação, abandona a utopia de uma reprodução especular do real e assume o seu papel mediador, em alguns casos, de provocador. Da-Rin diz do *cinema verdade*:

[...] enfatizou a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A

interação entre a equipe e os atores sociais – pessoas convocadas a participar do filme – assume o primeiro plano, na forma de interpelação, entrevista ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e a continuidade dos pontos de vista em jogo. A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem é plenamente assumida. (DA-RIN, 1995, p. 100 e 101)

O *cinema verdade* caracteriza-se principalmente pela intenção de trazer à tona o caráter de artefato das obras documentais, evidenciando o processo de manipulação ocorrido ao longo do desenvolvimento do documentário. As entrevistas e os depoimentos assumem lugar de destaque, privilegiando a interação entre equipe e entrevistados. Os representantes do *cinema verdade*, entre os quais os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, eliminavam o fosso entre um lado da câmera e outro – assim como existia no *cinema direto* – e propunham circulação e trocas experienciais entre as duas partes.

Sendo assim, o *cinema verdade* mantém a verdade como objetivo, mas propõe outro modo de acesso a ela: se no *cinema direto* a verdade preexiste e basta esperar que ela aconteça, o *cinema verdade* busca a realidade emergente e eventual, que aparece no momento do encontro entre a câmera e o entrevistado, através de uma série de estratégias e provocações. No *cinema verdade*, assim como no *cinema direto*, o argumento emerge da situação captada.

## DO BRASIL PARA O MUNDO

Na década de 60 no Brasil, o documentário se utiliza das mudanças tecnológicas, privilegiando a voz do “outro” como questão essencial para os cineastas (a entrevista é extremamente facilitada com a possibilidade do som direto). Esses filmes eram realizados na sua maioria por diretores ligados ao Cinema Novo, que se encontrava efervescente. No entanto, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, autoras de *Filmar o real*, os documentários brasileiros deste período seguiam caminhos diferentes dos experimentados por outros movimentos.

Diferentemente de movimentos inovadores do documentário neste período – tais como o Cinema Verdade francês e o cinema direto norte-americano, que aboliram a narração *over* descarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado –, a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente. (LINS e MESQUITA, 2008: 22)

A crescente utilização de entrevistas como meio de acesso à voz do “outro” não demonstrava efetivamente um comprometimento com as questões colocadas ao documentário naquele período. Os filmes nacionais continuavam se utilizando de concepções prontas. Os argumentos eram elaborados muitas vezes antes mesmo da realização das entrevistas, que surgiam como elemento retórico para a afirmação de uma posição já estabelecida.



É também neste período que, segundo Arlindo Machado, “muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas” (MACHADO, 2003: 14). A convergência entre um universo audiovisual com aparatos mais acessíveis – entretanto ainda preso a premissas clássicas por seus realizadores – e uma comunidade de artistas sedentos por novos meios e materiais para sua produção, culminou no surgimento efervescente de um documentário crítico em relação a sua própria linguagem. Essa crítica se dava através do experimentalismo, que voltava os olhares para o próprio gênero e sua capacidade de representar determinados problemas e questões relacionadas à experiência popular.

Uma das aparições mais importantes para esse movimento contestador é Arthur Omar que, em 1972, lança seu filme *Congo*, seguido do ensaio crítico *O antidocumentário provisoriamente*. Omar critica as boas intenções dos documentaristas preocupados com as questões populares, explicita a distância entre eles e as motivações sociais que expunham e explicita a falsidade de toda representação imagética.

O filme antidocumentário teria muito mais uma função de examinar a impossibilidade de se conhecer, do que tentar fornecer um conhecimento novo. Ele é um filme que alude muito mais do que propõe. Não estou propondo uma nova visão da congada, o **Congo**, objetivamente, não é o tema do filme, o tema é a tensão entre o conhecimento erudito e uma prática popular que está colocada em outro nível de realidade e que em última instância não se comunica.

Eu quero questionar a estrutura do documentário como sendo produtor da satisfação do conhecimento, porque na verdade você só vai ter a sensação de conhecer, quando aquele objeto estiver longe de ser apreendido. Eu não trato desse objeto. Trato da maneira como esse objeto é tratado por um determinado discurso. Isso é o antidocumentário – é quase um filme epistemológico.<sup>6</sup>

Poucos anos depois Glauber Rocha nos oferece *Di/Galuber* (1977). Um documentário narrado na primeira pessoa, demonstrando a relação de afeto – mesmo à distância em muitos momentos – entre o diretor e o objeto do filme, o pintor Di Cavalcanti que acabava de falecer. Glauber interfere durante o enterro do pintor, filma o caixão e o corpo. Sua narração é frenética e apaixonada. Incomoda, mostra a viúva e a amante. Produz uma das mais belas homenagens já realizadas no cinema, paradoxalmente banida das telas nacionais pela família do pintor.

Congo e Di/Glauber são filmes experimentais, reflexivos, ensaísticos; obras em que a intervenção dos cineastas é central e explícita, realizadas a partir de um material audiovisual heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas. (LINS e MESQUITA, 2008: 24)

6 Entrevista de ARTHUR OMAR para GUIOMAR RAMOS sobre o anti-documentário em *Congo* (1972) e *O Ano de 1798* (1975) - outubro de 93. <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreantidocumentario.html>> Acessado em 14/09/2009.

Arthur Omar apresenta outra obra essencial, *O som ou o tratado de harmonia* (1984). O filme se apropria de uma linguagem radicalmente experimental, própria do vídeo daquele período. Utilizando-se de ruídos, entrevistas e imagens provocativas, Omar busca uma relação atípica com o espectador em torno da questão sonora. Ele interfere, dá argumentos, descontextualiza imagens, insere intervenções sonoras durante as falas, aumenta o volume da música, abre um orelha humana para exibir como o documentário funciona.

A linguagem audiovisual está em voga. A partir de meados da década de 70 os primeiros aparelhos de produção de vídeo, conhecidos como *portapack* chegam ao Brasil. O audiovisual passa a ser experimentado não somente no cinema, mas também no vídeo. Os videoartistas começam a se alastrar pelo Brasil. A busca por novos materiais encontra na linguagem eletrônica um meio mais acessível e maleável que o anterior equivalente audiovisual, a película. Com um ambiente altamente favorável, é nos anos 80 e 90 que os documentários se infiltram nas videoartes com mais força, ou que as videoartes dilaceraram o documentário com maior intensidade. A diversidade das produções revela a diversidade das linguagens.

*Do outro lado da sua casa* (1985), videodocumentário de Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri (diretores ligados ao grupo Olhar Eletrônico) é uma importante referência dentro desse contexto. O vídeo busca o “outro” marginalizado, excluído, pertencente a outra classe, como criticado por Omar em seus antidocumentários. No entanto os realizadores se apropriam das convicções do *cinema verdade* de Jean Rouch e Edgar Morin, tornando mais complexa a relação de distâncias entre documentaristas e objetos, e alavancando discussões pertinentes tanto para o documentário e a videoarte, quanto para as questões sociais que aborda.

Microfone explícito, Morelli, Barbieri e Machado vão para as ruas dispostos a dar voz aos “personagens” encontrados [...], os documentaristas da Olhar Eletrônico chegam a passar o microfone para Gilberto, um de seus personagens, num esforço evidente de alçar seu “objeto” à condição de sujeito da experiência que o próprio vídeo propõe. O procedimento, além de desvelar, reflexivamente, o set da entrevista, complexifica, expressivamente a representação dos moradores de rua levada a cabo pelo vídeo – confrontando com “iguais” diferentes, Gilberto veste outros papéis, e todos saem ampliados dos encontros. Assumindo e amplificando certa tendência minoritária no cinema documental brasileiro a partir dos anos 60, *Do outro lado de sua casa*, ao incorporar a participação ativa de Gilberto, não supõe uma realidade anterior e intocável, mas grava justamente a intervenção que o vídeo provoca e propõe entre aqueles que retrata. (MESQUITA, 2003: 190)

A videoarte abre caminho para a diversidade da produção. Ela é o espaço do hibridismo, das infiltrações. A imagem eletrônica não é tão transparente quanto a cinematográfica ou fotográfica. O real no vídeo é traduzido por linhas, ele é colocado na esfera do impulso, do manipulável digitalmente. É o campo dos grafismos, das edições

complexas, entrecortadas. Dos textos sobre as imagens, dos textos sem as imagens. Das descontextualizações, reconstruções, ligações. A imagem eletrônica “pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão” (MACHADO, 2003: 29).

Com as novas ferramentas surgem experiências de extrema importância tanto para o universo da arte, como para o do documentário. Um trabalho consensualmente considerado como limítrofe é *VT Preparado AC/JC* (1986). Realizado por Walter Silveira e Pedro Vieira (da TVDO, outro importante grupo da videarte brasileira) o vídeo é uma homenagem ao músico do silêncio John Cage (JC) e do poeta das páginas em branco Augusto de Campos (AC). As imagens, na sua maioria, não existem. Uma tela branca, com rápidos flashes de palavras, poucas, e de fragmentos de imagens. Nestes fragmentos de imagens John Cage, que também aparece nos fragmentos sonoros. Um registro criativo da presença do músico na Bienal de São Paulo naquele ano, relacionando sua obra à de Augusto de Campos. Documentário? O vídeo da TVDO é motivado por um acontecimento real, utiliza-se de imagens e sons captados do acontecimento, além de, na sua forma, na sua linguagem, se relacionar intrinsecamente com objetos de sua pesquisa: os trabalhos de John Cage e Augusto de Campos. Portanto para este texto a resposta é sim.

Nesse sentido, documentário também é *Parabolic People* (1991), de Sandra Kogut. Nova York, Dacar, Tóquio, Moscou... Kogut implantou videocabinas em diversas capitais do mundo abrindo a possibilidade para que os transeuntes pudessem entrar e deixar sua mensagem, seja ela qual e como for. Na edição essas imagens foram recortadas, recombinadas, fragmentadas, criando relações inesperadas através da combinação de janelas e uso de grafismo. Como resultado uma série de vídeos que criam conexões diversas em contextos múltiplos.

São muitos os vídeos tidos como “artes”, ou as videoartes, que se tencionam com o universo do documentário. Esta relação entre a produção artística e a documental, muitas vezes ignorada pelos próprios documentaristas e teóricos, subsidiou e enriqueceu a história do cinema e do vídeo, chegando a uma explosão de trabalhos híbridos no Brasil desde o *boom* da videoarte.

Os exemplos dessa relação na videografia brasileira são inúmeros. Caco de Souza e Kiko Goifman produziram *Tereza* (1992). Uma complexa imersão no universo carcerário, através de um trabalho imagético revelador. Goifman produziu posteriormente *33* (2004), outro documentário experimental que mostra a busca do próprio autor pela sua mãe biológica. Na mesma linha outro vídeo de Sandra Kogut, *Um passaporte húngaro* (2003). Nesse trabalho a diretora mostra, com delicadeza, sua odisséia para conseguir um passaporte húngaro, já que tem parentesco com aquele país.

Carlos Nader realizou diversos trabalhos documentais que tangem a videoarte, e que circulam nos ambientes das produções artísticas. Dentre eles *O beijoqueiro* (1992), *Trovoada* (1995), *O fim da viagem* (1996), *Carlos Nader* (1997). As produções de Nader se caracterizam por um olhar particular, aprofundado – o autor chegou a morar com alguns de

seus personagens, como em *O beijoqueiro* e *O fim da viagem* – resultando num trabalho experimental tanto na abordagem como na edição de seus vídeos.

Outro realizador essencial para a investigação entre o documentário e as artes visuais é Cao Guimarães. *Acidente*, concebido em parceria com Pablo Lobato, é um filme disparado por um poema com o nome de 20 cidades mineiras, escolhidos aleatoriamente. O roteiro é o poema. Os documentaristas deveriam, então, ir àquelas cidades e captar fragmentos cotidianos que, por algum motivo, mantinham uma relação fluida com seus nomes. Outro trabalho de Guimarães, *Andarilho*, marca fortemente a infiltração no campo das artes visuais de maneira que foi escolhido para abrir a Bienal de São Paulo em 2008. Sobre Cao Guimarães, e em especial sobre esses dois trabalhos Esther Hamburger escreveu:

O movimento em direção ao documentário vem em busca da elaboração artística do acidente, do imprevisto, do inusitado, daquilo que escapa às regras dos gêneros narrativos. Esse foco no inexplicável como elemento produtivo que tece a sociabilidade cotidiana, esbarra nos grandes acidentes, matéria-prima por excelência do espetáculo visual. Mas o movimento se dá justamente na direção de forjar abordagens que fujam das fórmulas convencionais. Longe dos grandes eventos ou das personagens célebres, interessa a digressão sobre detalhes em geral invisíveis ou enredados em uma série de outros elementos. (HAMBURGUER, 2007: 114)

Não poderia deixar de citar *Rua de Mão Dupla*, vídeoinstalação documental (posteriormente transformada em vídeo single-channel) que exhibe duplas de pessoas em diferentes monitores. Essas duplas trocaram de casa por 24h munidas com uma câmera. O material é editado de maneira que vemos uma pessoa observando o “outro” filmando sua casa e, depois, comentando sobre suas impressões.

Se já em Vertov ligações entre o documentário e as práticas modernistas se revelam, se no *cinema direto* e no *cinema verdade* a estrutura clássica dos documentários é questionada e suas perspectivas ampliadas, é no vídeo brasileiro que a tensão entre documentário e artes plásticas chega ao seu ápice para este estudo, apresentando-se com toda sua complexidade e diversidade. Esses trabalhos citados aqui fugazmente demonstram a riqueza e produtividade da efervescente conexão entre as artes visuais e o documentário no contexto brasileiro.

## REFERÊNCIAS

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

FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: passagens e verdades possíveis, ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 7, n. 13. Departamento de Comunicação/PUC-Rio, jul-dez 2006.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. 1932. In: FOWLER, Catherine (editor). *The european cinema reader*. Londres: Routledge. 2002, p. 39-43.

HALLAK, André, TOLEDO, Daniel, EULÁLIO, Letícia & ALVARENGA, Renata. *Homo scaenicus*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Puc/MG, Faculdade de Comunicação e Artes, 2004.

HAMBURGER, Esther. Cinema de perambulação. In: *Caderno SESC\_Videobrasil 03*, Associação Cultural Videobrasil, nº3, São Paulo, 2007, pp 110-115. [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326\\_194338\\_Ensaio\\_EHamburger\\_CadVB3\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_194338_Ensaio_EHamburger_CadVB3_P.pdf). Acessado em 21/09/2009.

LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. Rio de Janeiro, 2005. [http://www.videobrasil.org.br/ffdoossier/Ruademaodupla\\_ConsueloLins.pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdoossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf). Acessado em 18 de setembro de 2009.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda..

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: \_\_\_\_\_ . *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. Video Art: the brazilian adventure. In: *Leonardo*, v. 29, n. 3. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 225-231.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NICHOLS, Bill. 2001. Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. In: *Critical Inquiry*, n. 27, 2001. Chicago: The University Of Chicago Press.

\_\_\_\_\_. 1991. *Rrepresenting reality – Issues and concepts in documentary*. Bloomington. Indiana University Press.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. In: *Cinemais*, n. 8, nov/dez, 1997.

OMAR, Arthur. Entrevistado por RAMOS, Guiomar. Sobre o *anti-documentário em Congo (1972) e O Anno de 1798 (1975)* - outubro de 93. <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>. Acessado em 14/09/2009.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Afinidades 157, 158, 159, 161, 162, 206

Alagoas 109, 110, 111, 112, 113, 114

Alegorias 132, 138

Análise crítica do discurso 65, 66, 67, 71, 76, 78

Arte 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 26, 28, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 107, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 128, 130, 132, 133, 137, 138, 139, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 185, 187, 200, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 226

Arte contemporânea 14, 132, 157, 166, 167, 169, 175, 187

Arte moderna no Brasil 116

Arte-sistema 1, 4

Artes visuais 175, 186

Arte urbana 163

Articulação 53, 99, 100, 127, 188

Autor 1, 2, 5, 11, 13, 16, 18, 21, 29, 60, 103, 122, 132, 133, 137, 158, 159, 160, 176, 179, 185

### B

Baixada Fluminense 44, 49

Baixo contínuo 188

### C

Cará-roxo (dioscorea trifida) 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

Cinema 29, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 223, 226

Colonização 80, 81, 86, 89, 222

Comunidades indígenas 80, 82, 84

Criatividade 14, 42, 58, 219

Cultura 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 110, 115, 122, 125, 130, 155, 156, 163, 164, 166, 169, 171, 172, 173, 174, 186, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 223, 226

Cultura urbana 163

### D

Dignidade humana 69, 80, 82, 85, 90, 92, 93



Direitos humanos interculturais 65, 67, 68, 69, 71

Documentário 57, 58, 120, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187

## **E**

Escultura moderna 4, 116

Estilo 1, 2, 3, 5, 11, 12, 84, 89, 90, 92, 100, 102, 178

Expressão de sentimentos 96, 97, 98, 106

Expressionismo 116, 122, 126, 127, 140, 222

## **F**

Fagote 188

Filosofia da diferença 57, 64

## **G**

Gestão cultural 23, 25, 27, 31, 32, 34, 44, 50, 59, 173

Gestor cultural 21, 22, 28, 31, 32, 33, 34, 59, 60, 63

Giancarlo Mecarelli 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33

Guarani-Kaiowá 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94

## **I**

Identidade 29, 44, 50, 57, 59, 62, 63, 65, 69, 72, 75, 76, 80, 88, 90, 92, 94, 97, 106, 133, 168, 171, 209, 212

Ilustrações 132, 137, 223

## **L**

Lógicas operacionais 1

## **M**

Motivos paisagísticos 140

Mulheres negras 96, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 107

Museu 15, 49, 93, 118, 131, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 173

Musicoterapia 96, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 107, 108

## **N**

Neuro ciências 132

Novas estratégias urbanas 163

## **P**

Paraty 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34

Paraty em foco 34

Performance 99, 157, 159, 161, 188

Pintores canários contemporâneos 140

Pintura moderna 116, 125, 155

Pinturas 118, 127, 132, 142, 144, 156, 214, 215, 217, 219, 222, 224

Políticas culturais 25, 28, 34, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 63

Povo surdo 65, 69, 75

Produtos alimentícios não convencionais 109

## **R**

Reacção à era tecnológica 140

Reconhecimento 16, 21, 33, 45, 49, 50, 65, 70, 74, 75, 76, 77, 87, 92, 116, 117, 127, 128, 130, 217

Redistribuição 65, 70, 76

Regeneração urbana 163

Romantismo 132, 140

## **S**

Sustentabilidade 14, 43, 59, 110, 166

## **T**

Tunga 157, 158, 159, 160, 161, 162

## **V**

Videoarte 175, 176, 184, 185

Violência simbólica 80

# ARTE

## Multiculturalismo e diversidade cultural

-  [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
-  [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

# 2



# ARTE

## Multiculturalismo e diversidade cultural

-  [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
-  [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

# 2

