



UNICAMP

RAFAEL DE ALMEIDA TAVARES BORGES

POÉTICAS DO LAGO E SUA SUPERFÍCIE
O CINEMA DE CAO GUIMARÃES

Campinas
2013



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
RAFAEL DE ALMEIDA TAVARES BORGES

POÉTICAS DO LAGO E SUA SUPERFÍCIE
O CINEMA DE CAO GUIMARÃES

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp para a
obtenção do título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Campinas
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B644p Borges, Rafael de Almeida Tavares, 1987-
Poéticas do lago e sua superfície : o cinema de Cao Guimarães / Rafael de Almeida Tavares Borges. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guimarães, Cao, 1965-. 2. Cinema. 3. Documentário (Cinema). 4. Política no cinema. 5. Ensaio. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Lake poetics and its surface : the cinema of Cao Guimarães

Palavras-chave em inglês:

Guimarães, Cao, 1965-

Cinema

Documentary (Film)

Politics in motion pictures

Essay

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

André Guimarães Brasil

Antônio Fernando da Conceição Passos

Cláudia Cardoso Mesquita

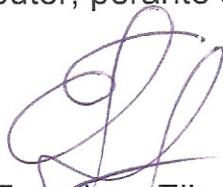
Gilberto Alexandre Sobrinho

Data de defesa: 26-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

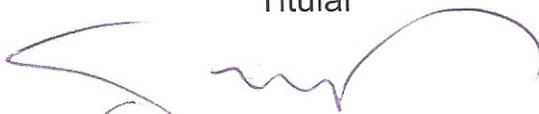
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Rafael de Almeida Tavares Borges - RA 088723 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



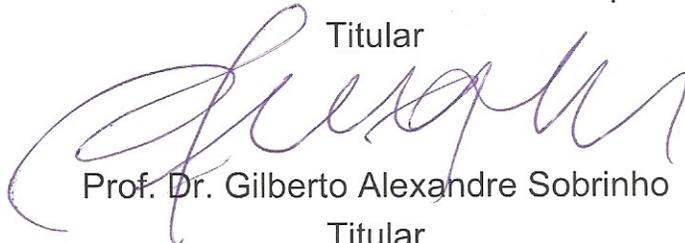
Prof. Dr. André Guimarães Brasil
Titular



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Profa. Dra. Claudia Cardoso Mesquita
Titular



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Titular

Para Mariana, amor maior

Agradecimentos

A Francisco Elinaldo Teixeira, meu orientador, pela paciência, confiança e amizade durante o caminho;

Ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, seus professores e funcionários, por todo o aprendizado, suporte e auxílio recebido durante esse período;

À CAPES, pelo fundamental apoio, sem o qual essa pesquisa não teria sobrevivido;

Aos professores Fernando Passos e Gilberto Sobrinho, que por meio da qualificação contribuíram grandemente com essa pesquisa;

A Cao Guimarães, pela disponibilização das obras e abertura ao diálogo;

Aos colegas da pós-graduação, em especial Kênia e Natália, com as quais compartilhei grande parte das alegrias e angústias do percurso;

Aos amigos Marcelo, Isadora, Pietro e Bia, por dividir o teto e tantas boas lembranças do meu tempo em Campinas;

Aos ex-alunos da Universidade Federal de Goiás, que me ensinaram a ser professor;

A Gonzalo Abril, pela fraternal acolhida em Madrid e pela atenção e cuidado junto à Universidad Complutense durante o estágio de doutorado;

Aos amigos, em especial à Mirela, por estarem sempre presentes;

Ao Douglas, pela constância da *amizade*, partilha da existência;

Às minhas irmãs, Bárbara e Mariana, por serem fonte inesgotável de afeto;

À minha mãe, Maria José, que me ensinou a costurar com os materiais que o mundo viesse a me oferecer;

Ao meu pai, Paulo, pelo exemplo de determinação e pelo apoio;

À Mariana, amor despertado no primeiro olhar.

Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.

Manoel de Barros

Resumo

Pesquisa sobre a obra do artista plástico e cineasta Cao Guimarães, considerando, em especial, os aspectos estéticos de seus trabalhos e as implicações políticas latentes provenientes da forma ensaística assumida por suas obras. O *artista contemporâneo* parte da escuridão de seu tempo e percebe as potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que entram em contato com suas obras. A filmografia analisada se constituiu das seguintes obras em curta-metragem: *Otto – eu sou um outro* (1998); *The eye land* (1999); *Between – inventário de pequenas mortes* (2000); *Sopro* (2000); *Hypnosis* (2001); *Word/World* (2001); *Coletivo* (2002); *Volta ao mundo em algumas páginas* (2002); *Aula de anatomia* (2003); *Nanofonia* (2003); *Concerto para clorofila* (2004); *Da janela do meu quarto* (2004); *Atrás dos olhos de Oaxaca* (2006); *Quarta-feira de cinzas* (2006); *Peiote* (2007); *Sin peso* (2007); *El pintor tira el cine a la basura* (2008); *Mestres da Gambiarra* (2008); *Memória* (2008); *O sonho da casa própria* (2008); *O inquilino* (2010). Já em longa-metragem, temos: *O fim do sem fim* (2001); *Rua de mão dupla* (2002); *A alma do osso* (2004); *Acidente* (2006); *Andarilho* (2006) e *Ex isto* (2010). Uma espécie de cartografia de suas poéticas – aqui denominadas *poéticas do lago e sua superfície* – é o que buscamos realizar no âmbito dessa pesquisa, por meio da construção de um percurso analítico junto às obras de Cao Guimarães.

Abstract

Research on the work of the artist and filmmaker Cao Guimarães, considering, in particular, the aesthetic aspects and the latent political implications from the essayistic form assumed by his works. The contemporary artist parts from the obscurity of his period and realizes the language potential camouflaged in the finest details, materials in which he will work to open them to a possible new use, to new ways of perceiving and feeling, which will be shared with those who have contact with his works. The analyzed filmography consisted on the following short films: *Otto – I am another* (1998); *The eye land* (1999); *Between* (2000); *Blow* (2000); *Hypnosis* (2001); *Word/World* (2001); *Bus* (2002); *Around the world in a few pages* (2002); *Anatomy class* (2003); *Nanophany* (2003); *Concert for chlorophyll* (2004); *From the window of my room* (2004); *Behind Oaxaca's eyes* (2006); *Epilogue* (2006); *Peiote* (2007); *Weightless* (2007); *El pintor tira el cine a la basura* (2008); *Masters and Gambiarras* (2008); *Memory* (2008); *Veiled dream* (2008); *The tenant* (2010). Already in feature film, we have: *The end of the endless* (2001); *Two way street* (2002); *The soul of the bone* (2004); *Accident* (2006); *Drifter* (2006) and *Ex it* (2010). A type of mapping of his poetics - here denominated as *lake poetics and its surface* - is what we intend to accomplish in this research, through the construction of an analytical course along the works of Cao Guimarães.

Sumário

Apresentação	19
Introdução: Desvendando as poéticas do lago	25
I. Para além de bolhas, devires e acasos, uma viagem	45
II. Estórias do ver, rever, transver, não-ver a imagem	61
III. Artes de fazer em desapareição	73
IV. Aquele eu que vejo no outro	91
V. A imagem do amigo	105
VI. A forma daquilo que foge	121
VII. Com os pés um pouco fora do chão	137
VIII. Ultrapassamento de si	151
Conclusão: Por uma escrita que se faz, enquanto se pensa	163
Referências Bibliográficas	177
Filmografia analisada	187

Apresentação

O que desabre o ser é ver e ver-se.

Manoel de Barros

Um caminho

Esboçar um desenho das poéticas de um artista, por meio de um olhar processual que busca traçar um percurso enquanto o percorre, e se permite durante o caminho descobrir suas metas foi o risco que aqui assumimos. Encontrar, por meio da construção de um percurso analítico junto às obras de Cao Guimarães, as potências expressivas de suas obras, foi o ponto de partida para um caminho imaginado, porém desconhecido.

Lançamos-nos à análise dos filmes acreditando que esses percursos promoveriam um encontro analítico direto com as obras do artista, bem como suas metodologias de criação, o que nos permitiria submeter as formas estéticas a investigações rigorosas quanto as suas composições, funções e efeitos. Portanto, a busca pela realização de uma espécie de cartografia de suas poéticas – aqui denominadas *poéticas do lago e sua superfície* – é o que cremos poder partilhar aqui.

A filmografia analisada se constituiu das seguintes obras em curta-metragem: *Otto – eu sou um outro* (1998); *The eye land* (1999); *Between – inventário de pequenas mortes* (2000); *Sopro* (2000); *Hypnosis* (2001); *Word/World* (2001); *Coletivo* (2002); *Volta ao mundo em algumas páginas* (2002); *Aula de anatomia* (2003); *Nanofonia* (2003); *Concerto para clorofila* (2004); *Da janela do meu quarto* (2004); *Atrás dos olhos de Oaxaca* (2006); *Quarta-feira de cinzas* (2006); *Peiote* (2007); *Sin peso* (2007); *El pintor tira el cine a la basura* (2008); *Mestres da Gambiarra* (2008); *Memória* (2008); *O sonho da casa própria* (2008); *O inquilino* (2010). Já em longa-metragem, temos: *O fim do sem*

fim (2001); *Rua de mão dupla* (2002); *A alma do osso* (2004); *Acidente* (2006); *Andarilho* (2006) e *Ex isto* (2010).¹

E enquanto nos dedicávamos a análise de cada filme em sua singularidade, considerando, em especial, os aspectos estéticos mais relevantes, fomos paulatinamente descobrindo e revelando pelo processo de escrita, o quanto o trabalho de Cao Guimarães apresenta uma inflexão ensaística que, simultaneamente, cremos sinalizar comprometimentos políticos difusos em seus discursos. Desse modo, uma inquietação que nos acompanhará durante todo nosso trajeto é a de analisar a importância da forma ensaística assumida pelo trabalho de Cao Guimarães para a voz que pretende imprimir em suas obras.

Ou seja, buscar compreender a tônica ensaística assumida por seus trabalhos, levando em conta “a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto-reflexividade”. Para tanto, analisar os processos de criação do artista e sua relação com os materiais de composição que se vale para compor suas narrativas, manipulando-os conforme propósitos “que não são evidentes, que nascem da relação mesma do documentarista com os entornos que sua vista ou imaginação alcançam”.² Revelando uma escrita que se faz enquanto se pensa. Logo, acreditamos que dessa maneira será possível compor um vasto retrato das obras que permita realizar conexões entre elas, avaliar as características estilísticas recorrentes e dialógicas, e mais que isso, compreender a dimensão política intrínseca às obras a partir de sua forma ensaística.

Um arquipélago

Arquipélago: um conjunto de ilhas próximas umas das outras, banhadas pelo mesmo mar. Assim está estruturado nosso trabalho. Ou seja, cada capítulo irá manter certa

¹ Por haver a necessidade de um recorte que se adequasse ao tempo hábil para realização da pesquisa, infelizmente não foram contempladas algumas de suas obras mais recentes. Em curta-metragem: *Sculpting* (2009), *Limbo* (2011), *Brasília* (2011), *Drawing* (2011); além dos longas *Elvira Lorelay – alma de dragón* (2012) e *Otto* (2012).

² TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário expandido*. p. 43.

autonomia e independência, podendo ser consultado separadamente; apesar de que outros níveis de leitura somente são alcançados pelos diálogos estabelecidos entre os textos a partir da leitura do todo. Desse modo, alguns conceitos tornam-se mais ou menos claros de acordo com as relações que articularemos entre eles, tanto na escrita quanto na leitura.

“Desvendando as poéticas do lago”, “Para além de bolhas, devires e acasos, uma viagem”, “Estórias do ver, rever, transver, não-ver a imagem”, “Artes de fazer em desapareição”, “Aquele eu que vejo no outro”, “A imagem do amigo”, “A forma daquilo que foge”, “Com os pés um pouco fora do chão”, “Ultrapassamento de si” e “Por uma escrita que se faz, enquanto se pensa” são as dez ilhas que compõem nosso arquipélago. Como desejamos que o nosso leitor explore e se encante com cada uma delas durante a leitura, assim como quando elas impulsionavam o processo de escrita, nos contentaremos em realizar uma concisa apresentação.

“Desvendando as poéticas do lago” atua como nossa introdução. Através dela apresentamos um breve retrato do artista com dados referentes à sua biografia e processo de criação, e elucidamos conceitos por ele criados e por nós atualizados, como *cinema de cozinha* e a *metáfora do lago*. Também aqui instauramos e justificamos a nossa percepção de Cao enquanto *artista contemporâneo*, que parte da escuridão de seu tempo e percebe as potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que entram em contato com as obras.

Em “Para além de bolhas, devires e acasos, uma viagem” e “Estórias do ver, rever, transver, não-ver a imagem” fazemos, a partir do exercício de análise, associações estéticas e/ou temáticas entre os curtas-metragens que nos permitem reconhecer traços que serão recorrentes na obra do artista como um todo.

“Artes de fazer em desapareição” se restringe ao filme *O fim do sem fim*, debatendo assuntos relacionados à questão do gesto como elemento do cinema documentário. A discussão parte dos *efeitos de real*, expressão de Jean-Louis Comolli,³ alcançada na montagem do filme, perpassando reflexões em torno do corpo, sua cotidianidade e, por fim, sua forma, naquilo que Giorgio Agamben chamará de *forma-de-*

³ COMOLLI, Jean-Louis. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 240.

vida.⁴ Apontamos, em *O fim do sem fim* para uma inserção do corpo cotidiano, bem como seus gestos e modos de fazer em extinção, na esfera política por intermédio da escritura do filme.

“Aquele eu que vejo no outro” parte do conceito foucaultiano de *dispositivo*, bem como das atualizações realizadas por Deleuze⁵ e Agamben,⁶ para investigar, por meio da análise de *Rua de mão dupla*, as relações de força e resistência instauradas pelo jogo de poder criado por Cao Guimarães, que incita os seres vivos filmados a atravessar *processos de subjetivação* específicos das relações de poder delineadas pelo dispositivo.

Em “A imagem do amigo” partimos do conceito de amizade, proposto por Giorgio Agamben,⁷ para refletir acerca das relações de poder presentes em *A alma do osso*. O maior relevo é dado ao modo pelo qual o cineasta partilha, por meio do filme, sua existência com o ermitão Dominginhos da Pedra, bem como as reverberações que isso garante à forma do documentário.

A partir da análise de *Acidente*, “A forma daquilo que foge” propõe-se a pensar acerca do espaço como *acontecimento*, termo cunhado por Gilles Deleuze.⁸ Para tanto, por meio de uma análise fílmica centrada no caráter de dispositivo do filme, discutimos seus desdobramentos estéticos, para, enfim, propor que tais reverberações vão além do plano unicamente estético; comportando-se como, essencialmente, políticas.

Andarilho configura-se como objeto de análise do texto “Com os pés um pouco fora do chão”, no qual ponderamos, em especial, acerca da relação documentária e o tempo necessário para que esta seja construída, ao revelar existências ordinárias que se ficcionalizam e nos impulsionam a reconhecer as potências do falso como passagem obrigatória no mundo em que vivemos.

“Ultrapassamento de si” dedica-se ao filme *Ex isto*, dando maior relevo em seu percurso analítico ao modo como o corpo performático do ator desfaz-se de si para dar

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Form-of-life*. p. 3-12.

⁵ DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* p. 83-96.

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* p. 25-51.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O amigo*. p. 77-92

⁸ DELEUZE, Gilles. *Do acontecimento*. p. 151-156.

forma à existência da imagem do personagem real interpretado e a maneira que a obra se constrói operando *passagens*, entre a literatura e o cinema, o documentário e a ficção, a vida e a imagem.

Por fim, em “Por uma escrita que se faz, enquanto se pensa”, à guisa de conclusão, nos empenhamos em realizar uma análise de conjunto da obra de Cao Guimarães, a partir de um trabalho de revisão de todo o processo de escrita anterior, a fim de levantar traços gerais de sua produção artística, que nos possibilitariam comprovar para além da existência da forma ensaística de seus trabalhos, o papel por ela assumido de vincular o estético com o político.

Apresentado o caminho percorrido, com esforço, na busca pela cartografia das *poéticas do lago e sua superfície*, e o arquipélago descoberto durante o processo de escrita, resta desbravar cada pedaço de terra que emerge dessas águas. O mar revolto em letras e o terreno acidentado em conceitos das ilhas ainda oferecem alguma dificuldade, aos que o visitam pela primeira vez. No entanto, sempre há alguma alegria reservada aos que se arriscam. Aos poucos, as ondas do mar vão de modelar, em alguma medida, esses acidentes que ainda resistem em cada uma das ilhas.

Introdução: Desvendando as poéticas do lago

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social.

Jacques Rancière

Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Giorgio Agamben

Daquilo que se herda ao contemporâneo

Cao Guimarães é apontado como um cineasta e artista plástico, que nasceu em 1965 em Belo Horizonte, Brasil, onde vive e trabalha. Para além disso, os acontecimentos que tentam singularizá-lo como indivíduo, geralmente estão ligados à sua carreira artística. Isso, pois, desde o fim dos anos 80, exhibe seus trabalhos em diferentes museus e galerias como Tate Modern, Guggenheim Museum, Museum of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurten Kunstverein, Studio Guenzano, Galeria La Caja Negra e Galeria Nara Roesler. Participou de bienais como a XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo e Insite Biennial 2005 (San Diego/Tijuana). Alguns de seus trabalhos foram adquiridos por coleções como Fondation Cartier Pour L'art Contemporain, Tate Modern, Walker Art Center, Guggenheim Museum, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MoMA NY, Instituto Cultural Inhotim, entre outros. Seus filmes já participaram de diversos festivais: Festival de Locarno (2004, 2006 e 2008), Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2007), Sundance Film Festival (2007), Festival de Cannes (2005), Rotterdam International Film Festival (2005, 2007 e 2008), Festival Cinema du Réel (2005), Festival Internacional de Documentários de Amsterdam – IDFA (2004), Festival É Tudo Verdade (2001, 2004 e 2005), Las Palmas de Gran Canaria International Film Festival (2008),

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2004 e 2006), Festival do Rio (2001, 2004, 2005, 2006), Sydney International Film Festival (2008), entre outros.⁹

A definição acima é uma possível para o ser, forma-de-vida, Cao Guimarães. Talvez seja a superfície que podemos avistar de longe. Mas esse perfil é facilmente projetado por aqueles que se interessam pelo seu trabalho. O nosso propósito aqui será o de tentar trabalhar com os vestígios deixados por ele, com fragmentos de informações, com rastros, na tentativa de gerar uma idéia, um rosto, do artista, para um pouco além do artista, já que um dos traços mais marcantes de suas obras são os traços de si que deixa nelas. Caso ele fosse questionado sobre quem é, responderia algo como: “Cao Guimarães é um sujeito belo-horizontino de 45 anos. Trabalha nas áreas... Em uma bifurcação entre o cinema e as artes plásticas, ou nas duas coisas ao mesmo tempo. Sinteticamente, é isso”.¹⁰ Esse foi o ato de fala empreendido pelo artista, o que não é inócuo de sentido, caso estejamos atentos para o seu vasto currículo, por exemplo.

Em nosso contexto, veremos que Cao, acima de tudo, de qualquer rótulo, é um artista *contemporâneo*. Sendo que aqui, consideramos, na esteira de Agamben, a contemporaneidade como uma relação singular com o próprio tempo, “que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*”.¹¹ Ou seja, para ser contemporâneo é necessário *ver* a época em que se vive, e, nesse sentido, é preciso que haja uma não-coincidência plena com ela, pois aqueles que a ela estão muito aderidos são incapazes do afastamento necessário para enxergá-la. O que o incumbe, enquanto artista, de um papel essencialmente político.

Enquanto criança, Cao sempre conviveu com o laboratório do avô, médico, que nutria um verdadeiro fascínio pela fotografia e o cinema, “cujo hábito de fazer e exhibir filmes caseiros se constituía em tradição familiar”. E acredita ter sido influenciado, em seus primeiros trabalhos fotográficos, pela morbidez do arquivo de imagens do avô, que fazia também registros em foto de casos clínicos. Do avô, Cao irá herdar equipamentos (16 mm, super-8 mm, etc.) e uma paixão pela imagem, a qual, desde sempre, é “o denominador

⁹ Biografia do artista destinada à imprensa.

¹⁰ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* p. 59.

comum entre os movimentos do artista”.¹² Formado em jornalismo pela PUC Minas e filosofia pela UFMG (1983-1986), realizará seus primeiros trabalhos em fotografia.

“A primeira lembrança que tenho de Cao é de um rapaz alto, meio desleixado e muito charmoso, que sempre aparecia de chinelos numa aula de filosofia na UFMG, em Belo Horizonte”, confessa a artista plástica Marilá Dardot. “Ele não deve se lembrar, mas fui sua colega em uma matéria do curso de filosofia que eu não fazia, mas assistia de curiosidade”. Marilá Dardot cursava comunicação, e Cao, filosofia. “Eu não sabia que um dia ia ser artista. Ele já era”,¹³ diz ela.

“O cinema gerou em mim uma vontade de fazer cinema”, nos diz Cao, referindo-se ao período da juventude em que foi cineclubista, ou “rato de cineclube”, como ele mesmo diz. Momento esse, em que ele, “assistia dois, três filmes por dia”, o que lhe permitiu embriagar-se “com essa obra do novo cinema, da década de 60, cinema novo brasileiro, cinema italiano, nouvelle vague... Ou seja, esse momento do cinema foi muito importante na minha formação”. No entanto, o modo como era entendido o *fazer cinema*, era uma realidade muito distante. Ele conta que “para você encontrar uma câmera 35mm, parece que existia uma com os padres da PUC, da Universidade Católica, e a gente não tinha acesso a essas coisas”.¹⁴ Deste modo, é a partir de seu sonho de infância e adolescência, dessa paixão pelo cinema, que “a coisa simplesmente foi acontecendo como uma ampliação natural das possibilidades de expressão (nesta época eu já havia feito algumas exposições principalmente utilizando da fotografia)”.¹⁵

Por meio das heranças, materiais e imateriais, deixadas pelo avô é que Cao começou a fazer pequenos filmes. Ele revela: “foi um processo que me ajudou principalmente a desenvolver um método, ou uma forma do fazer que influencia diretamente na linguagem da minha obra”.¹⁶ Ou seja, se para Agamben, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”,¹⁷ não seriam as dificuldades em fazer cinema, que o impediriam provar das

¹² MARTINHO, Teté. *Biografia comentada*.

¹³ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 145.

¹⁴ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

¹⁵ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em agosto de 2005.

¹⁶ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* p. 64.

possibilidades desse meio de expressão, de experimentar, de brincar com a luz de seu tempo.

Em 1993, recebe o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte – Fundação Nacional da Arte, para desenvolvimento do ensaio fotográfico *Ex-Votos*, com Rivane Neuenschwander, que será apresentado na *The Photographer's Gallery* (Londres, Inglaterra), durante a exposição *Contemporary Brazilian Photography*. O trabalho fotográfico, voltado para o espaço das salas de ex-votos de igrejas, demonstra, ao invés de um interesse por velas, membros de cera ou até mesmo ossos – o que geralmente interessaria mais ao senso comum, aos homens não-contemporâneos; estar com o olhar depositado sobre as fotografias que foram colocadas nas paredes. Fotos essas que dão a ver a relação de resistência que mantiveram e mantêm com o tempo. Imagens que resistem, mas que vão sendo marcadas paulatinamente pelo tempo, nas batalhas que travam constantemente. A imagem enquanto corpo, enquanto matéria, também se deteriora.

Sendo assim, o ensaio nos remete a uma “preocupação com o tempo, a memória, a fetichização da imagem, identidade e morte em que a recuperação da obra, disseca ou recria a complexa relação entre os indivíduos e suas representações fotográficas”.¹⁸ Em uma das imagens, vejo um menino, de talvez cinco anos, enquadrado em um plano médio que o centraliza na imagem. Parece estar bem vestido, camisa e colete, como em uma foto encomendada pelos pais, por um viés iconológico. Reconhecemos se tratar de uma criança, mas para, além disso, adicionadas ao que foi um dia a vivacidade da imagem, encontram-se camadas de textura sobrepostas pelo próprio desgaste físico do papel fotográfico, que tornam partes de seu rosto desfigurado. Imagem inscrita, no ato fotográfico original, e suporte da inscrição, degradado pelo tempo, somados nessa nova imagem gerada, fazem-nos experimentar uma sensação de dor e angústia, como se em silêncio, presa na parede, aquela imagem, aquela criança, chorasse, vivenciasse lentamente uma segunda morte. Ou, como diria Cao, as paredes formam “um amálgama de olhos planejando um grito. O grito silencioso das fotografias. Imagens vivendo uma noite infinita, imagens navegando em uma multidão, carregando a dor humana aos deuses”.¹⁹

¹⁸ CARVALHO, Maria Luiza Melo. *Novas travessias*. p. 28.

¹⁹ CARVALHO, Maria Luiza Melo. *Novas travessias*. p. 137.

Entre 1996 e 1998, Cao Guimarães muda-se para Londres para acompanhar a então esposa Rivane Neuenschwander, em uma residência artística do Royal College of Art. Nessa época, redescobrirá o super-8 mm. Os rolos de filmes eram vendidos nas bancas das ruas. E, assim, ele começa a fazer um tipo de cinema que denominará como “cinema de cozinha”, pois “era literalmente e metaforicamente feito na cozinha da minha casa”, conta o cineasta. “Fazia uma espécie de diário filmado em super-8”. Para revelar o material filmado, Cao conta que precisava enviar o filme pelos correios para a Kodak, que somente devolveria uma semana depois. “Era como se eu estivesse durante 2 anos mandando toda semana uma carta para mim mesmo”, o que parecia um ótimo exercício para ocupar o tempo. Durante esse período faz mestrado em estudos fotográficos pela Westminster University, de Londres, amplia consideravelmente seu contato com a arte contemporânea, e registra as imagens de dois pequenos filmes: *The eye land* (Cao Guimarães, 1999), e *Between – inventário de pequenas mortes* (Cao Guimarães, 2000). Portanto, o cineasta nos revela que o cinema nasceu, para ele, deste “pequeno exercício diário de observação solitária do mundo”. O que era considerado para ele como “uma espécie de anotação cotidiana para nada, um diário desprezioso que foi tomando forma para além de minha consciência e que acabou me roubando para si ao mesmo tempo em que eu me encontrava”. E que deu caráter à sua obra, que permanecerá daí para frente, de “uma câmera-caneta, um cinema-escritura, que você faz enquanto a panela-de-pressão está no fogo”.²⁰

Cinema de cozinha

Em 1998, Cao e Rivane voltam ao Brasil. Em parceria com Lucas Bambozzi, Cao dirige *Otto, eu sou um outro* (Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, 1998), curta-metragem ficcional, no qual Rivane atua como diretora de arte. Otto, de aproximadamente 33 anos, vive em um centro urbano. Passou sua infância numa fazenda, onde desenvolveu uma espécie de segunda personalidade. Compartilhava brincadeiras relacionadas a formas primitivas de comunicação com esse seu “duplo”. Otto escreve uma carta a si mesmo convidando-se para uma jornada de encontro ao seu passado, acreditando que conseguirá

²⁰ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em agosto de 2005.

resgatar e registrar vestígios do momento da gênese de seu duplo. A partir de uma sucessão de pequenos incidentes esta fantasia obsessiva se desfaz e o filme se mostra do ponto de vista de um personagem só – solitário e sem ilusões.²¹ Sendo assim, o filme se constitui como uma ficção que gira em torno de conceitos relativos à duplicidade, à multiplicidade de sujeitos que um indivíduo é obrigado a operar dependendo da realidade em que está inserido, e, além disso, o peso da existência não compartilhada, não *com-dividida*, experimentada no vazio amargo da solidão.

O primeiro filme finalizado da carreira de Cao, já serve para ele como indicativo de algumas coisas. Segundo ele, *Otto, eu sou um outro* foi útil para “descobrir como não fazer cinema”, pois fatores como o “tempo corrido e equipe muito grande”, haviam deixado claro para ele que “não era o jeito que queria fazer cinema”,²² já que havia sido uma experiência muito diferente das que ele estava experimentando em seu laboratório caseiro e culinário, em Londres. E, a partir dali, estava claro que era essa a opção que escolheria como a forma de fazer seus filmes.

“A cozinha é na casa o lugar do outro. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geléias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei”, conta Cao. Para o cineasta, a cozinha é o lugar do diferente de si. “Lugar destas primeiras impressões, destas primeiras imagens, da constatação de que o mundo era uma coisa plural. Cozinha como lugar do exercício do afeto diário”. E, nesse sentido, o cinema, enquanto cozinha, seria “esta coisa que fermenta no tempo, que irradia e potencializa uma existência, o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida”, que brota, que nasce e cresce “diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa”.²³ O *cinema de cozinha* foi experimentado de maneira mais precária, se assim podemos dizer, em Londres. Os filmes revelados chegavam pelas cartas, e somente então, eram projetados na parede da cozinha e regravados em vídeo, telecinados em casa, com calma, sem maiores necessidades. *The eye land* foi feito assim.

²¹ Sinopse da obra.

²² Cao Guimarães em palestra “Cinema e artes plásticas: a relação do artista com a realidade”, realizada em Goiânia (GO), no dia 9 de outubro de 2010.

²³ GUIMARÃES, Cao. *Cinema de Cozinha*. p. 1-2.

The eye land, que poderia ser traduzido como “a terra do olho”, faz referência sonoramente à palavra “island” (ilha). Ou seja, o título aglutina dois modos pelos quais o cineasta estava operando naquele momento: por um lado, ele *estava* na ilha, na Grã-Bretanha; e por outro, neste local, nesta terra, ele lançava seu olhar – o *ver* era como ele se relacionava com aquela realidade. O curta-metragem começa com uma cartela, uma citação de Nathaniel Hawthorne: “Os anos, afinal, tornam-se meio vazios quando vivemos muito tempo em terra estrangeira. Nessas circunstâncias, adiamos a realidade da vida até o momento no futuro quando poderemos novamente respirar o ar nativo. Mas, à medida que o tempo passa, ou se eventualmente retornamos, constatamos que o ar nativo perdeu aquela qualidade revigorante. A vida transferiu o seu lugar para onde nos considerávamos somente residentes temporários. Assim, divididos entre dois países, acabamos sem nenhum. Ou somente com aquele pequeno pedaço de um deles... onde, finalmente, repousamos os nossos ossos descontentes.”

O texto por si só, já nos dá a tônica dos possíveis caminhos a serem trilhados pelos diversos materiais de composição utilizados por Cao Guimarães, para compor sua narrativa – uma colagem de materiais visuais e sonoros, como notas imagético-sonoras em um diário filmado em super-8 mm, que confirmam tratar-se das sensações de desterritorialização de si, proveniente do deslocamento, da experiência de viver fora de seu país natal e, ainda assim, ser habitado por ele.

Entre pássaros que voam, janelas de avião, nuvens, luzes noturnas, viagens de trem, e abstrações, que nos remetem à videoarte, obtidas a partir de enquadramentos fechados, e ora desfocados, de um cardume de peixes, edifícios, janelas, texturas e silhuetas de plantas, ouvimos, além de Debussy e Schubert, ruídos e diálogos de toda espécie, inclusive recados deixados em sua caixa postal. Cao aparece caminhando em um parque com os olhos vendados. Uma série de imagens fotográficas fixas de rostos, entre anônimos e conhecidos, nos leva a crer que se trata de amigos do artista, ou do casal, aqueles com quem mesmo à distância o cineasta nutre o desejo de *partilha* da existência, do sensível. Pela secretária eletrônica ouvimos algumas mensagens, em línguas diversas, uma delas parecia ser destinada à Rivane – “Oi, Rivane, estou escutando Caymmi, e deu uma saudade de você...”. Enquanto isso, ouvimos em planos sonoros sobrepostos, ruídos das ruas de

Londres, um pequeno trecho de *O bem do mar* – “Um pescador tem dois amor / Um bem na terra, um bem no mar” –, diálogos. E as paisagens continuam em movimento constante, sempre se deslocando, levando de algum lugar para outro. *Travelogues* que tentam apreender o mundo que vai sendo deixado para trás, registrá-lo, guardá-lo, rico por seus aspectos mais ínfimos e cotidianos. Ora ou outra, somos surpreendidos por cartões postais que subitamente aparecem na tela, assim como em nossas caixas postais. Por fim, vemos ruas da cidade, pessoas caminhando. São muitas, numerosas, e apesar disso, sinto-me só, sinto-me um estrangeiro, sinto-me ilhado, inclusive em meus sentidos, ilhado no olhar.

Essa idéia do *cinema de cozinha*, que acompanha o processo como um todo, será uma constante na obra de Cao Guimarães. O diretor confessa que, com o passar do tempo, equipou sua “cozinha com fornos, fogões, geladeiras, utensílios mais modernos e sofisticados. O avanço tecnológico é sempre bem-vindo, mas os ingredientes para fazer uma boa comida são geralmente os mesmos”.²⁴ Assim, considerando a cozinha como uma “oficina de experimentos, liberdade de expressão que produz cheiro e saliva, felicidade fácil provida pelos sentidos”, Cao confessa que sempre ajuntou “estranhos ingredientes para formar pequenos bolinhos, com o propósito de que a digestão se realize no estômago do outro”. Ou seja, para o cineasta, o cinema, assim como a culinária, “precisa perfazer todo este processo, não podemos desconsiderar que fazemos filmes para que alguém os veja, e mais que isso, para que alguém reinvente o tempero através da saliva”, e no mesmo movimento, “reinvente a imagem através do líquido ocular, do prisma ocular, das veias oculares que transportam toda a informação para ser processada em um cérebro único, personificado, individual, reinventando o filme, multiplicando-o”.²⁵

A metáfora do lago

“A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país”. Nesse sentido, conforme Cao Guimarães, “se a pensarmos como uma lâmina reflexiva, que nos reflete e

²⁴ Cao Guimarães em entrevista concedida a Teté Martinho, em junho de 2006.

²⁵ GUIMARÃES, Cao. *Cinema de Cozinha*. p. 1.

nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, poderemos nos relacionar com ela de pelo menos três maneiras”.²⁶ O processo criativo de Cao, é “muito variado, disperso e intuitivo”. No entanto, “sempre muito impregnado pela realidade”,²⁷ o que o levou a criar essa metáfora para elucidar a relação que mantém com ela.

De acordo com o artista, diante da superfície do lago/realidade, nos é possível: a) “ficar sentados no barranco contemplando sua superfície”. Nessa posição, o que mais se destaca é uma “possibilidade de um distanciamento, uma relação filtrada por um olhar distante, um olhar passante, algo que incide e elege, no momento mesmo do encontro entre a imagem que é dada e os olhos que a percebem”; b) “lançar uma pedra na água para vê-la reverberar, gerar um movimento tectônico em sua superfície, embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado”. Sendo que essa pedra deve ser vista, nesse contexto, “como um conceito, um dispositivo, uma proposição”; c) “lançar a nós mesmos nesse lago. Afundarmo-nos inteiros nessas misteriosas águas e, de dentro, abrir os olhos e ver o que acontece”. Nessa posição imersiva, o que se percebe é um “um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas”.²⁸

Deste modo, relativo ao primeiro movimento, que aqui chamaremos de *contemplação*, estão ligados os pequenos filmes com preocupações plásticas e formais mais explícitas, obras que estão interessadas na superfície das coisas. Nesse sentido, esse movimento tem o interesse de filmar “o exterior para descobrir o interior, filmar o embrulho sensível dos seres e das coisas, mas para adivinhar, desmascarar, ou desvelar sua parte secreta, escondida, maldita”.²⁹ Obras como *Sopro*, *Hypnosis*, *Nanofonia* poderiam ser percebidas como frutos desse movimento. Já o segundo movimento, de *proposição*, é responsável por dar corpo a obras como *Rua de mão dupla*, *Histórias do não ver* ou *Volta ao mundo em algumas páginas*. São, sobretudo, obras implicadas na noção de *dispositivo*, em que são instauradas linhas de força, poder e resistência, que dão forma à obra, abrindo fissuras para que o acaso atue fortemente, entre uma linha de total abertura e outra de

²⁶ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 70.

²⁷ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em agosto de 2005.

²⁸ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 70-71.

²⁹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 110.

extremo controle. Sendo assim, os trabalhos “são atravessados, furados, transportados pelo mundo”, “se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda”,³⁰ logo, como diria Comolli, se realizam sob o risco do real. E o último movimento, *imersão*, são trabalhos mais investigativos, onde existe a intenção de adentrar e vivenciar um universo que é diferente do seu, experimentar o mundo de outrem. Os documentários, em longa-metragem, de uma forma geral, são originários dessa posição diante do lago.

Assim sendo, conforme Cao Guimarães, “existe o lago e existe você. E no meio disso, na margem disso, ronronares de sapos dissonantes, balé da vegetação ao vento, metamorfoses de peixes em luz, bolhas e ar atravessando a água”. Enfim, uma diversidade de coisas, que inclusive poderiam possibilitar outras formas de interagir com esse lago que é a realidade. “Tudo participa dessa experiência e a autoriza. Tudo estimula, seduz, desorganiza, afeta sua percepção”. E, por essa perspectiva, a recepção dessas obras também poderá ocorrer de maneiras diversas, pois “a beleza e a magia de lidar com a realidade” consiste na existência dos “diferentes filmes em cada um de nós para uma mesma realidade”. O *real*, como aquilo que escapa à realidade, “nos faz pairar para além de nossas certezas e nos reinventarmos sempre diante das inúmeras possibilidades que se apresentam”.³¹

Fronteiras

Para Cao, o documentário “é algo que vem do mistério, o encontro do que você cria com o outro é sempre algo que vem de um mistério”. E, nisso residiria o interesse do artista, nesse mistério, pois o “afeto e o acaso são essenciais”,³² em seu processo criativo, segundo ele. “Não gosto desta distinção entre gêneros em qualquer forma de expressão artística. Mas já que existem temos que refletir sobre elas. Não acho que escolhi o documentário, acho que foi ele que me escolheu”, confessa o cineasta. E apesar de o documentário tê-lo escolhido, Cao afirma que, cada vez mais, o mundo do cinema vê diluída a dimensão dos limites entre ficção e documentário. Sendo assim, afirma: “Portanto

³⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 170.

³¹ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 71-72.

³² Cao Guimarães em entrevista concedida a Cezar Migliorin, em dezembro de 2006.

o que faço não é documentário ou ficção, são ambos e nenhum ao mesmo tempo!”, e neste movimento do pensamento, diz que procura “não ser ortodoxo em nada”, preferindo “sentir o fluxo das coisas e expressá-las também como um fluxo”.³³

Por essa perspectiva, é que os limites em uma obra de arte estão além de sua percepção, segundo ele. “Os gêneros são limitadores. Segregam, preconceitualizam, geram guetos e guerras”. Para o artista, “filmes são apenas filmes e ponto”. E ao voltar seus olhos para suas próprias obras, afirma que não acha que “exista apenas um maior diálogo entre o documentário, a videoarte, o filme experimental e a arte performática”. Considera “que existe um diálogo entre todas as formas de arte, inclusive o cinema”. Ratificando a sua não-predileção por gêneros e rótulos. Para Cao, “cada idéia merece uma forma, cada sentimento uma expressão”. E a intenção é, sempre, de tentar dialogar “com todas as artes, mesmo não sendo ‘iniciado’ em nenhuma delas”, nos diz. Conseqüentemente, será, por meio dessa perspectiva, que o veremos afirmar: “Penso o documentário como uma outra forma de arte qualquer. E toda forma de arte exige uma perspectiva expressiva. Não existe verdade ou mentira em uma obra de arte. Existe expressividade. Arte não é ciência”.³⁴

Em consonância com o pensamento de Cao, Comolli irá afirmar que a partir desse movimento “o cinema devora suas fronteiras”. Isto é, “criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados”. No entanto, é claro aos que se dedicam aos estudos das obras que compõem a história do cinema, “que essa distinção é freqüentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas”, para não dizer “nos seus desejos”. De tal maneira, que nossa percepção, que tenta ser atenta constantemente, se volta para o fato de que “o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro”.³⁵

Sendo assim, é por isso que Cao afirma que somente consegue perceber o que realiza em um âmbito mais genérico, como cinema. “Nem mesmo cinema e artes plásticas, mas alguma coisa híbrida entre as duas coisas, que envolve de tudo, desde música,

³³ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em agosto de 2005.

³⁴ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em julho de 2006.

³⁵ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 90-91.

literatura...”. E, ainda aponta para o momento que vivemos, “onde o vídeo e o cinema já estão, mais ou menos, em uma mesma fronteira”. Para ele, “a questão técnica do uso do vídeo e o uso do cinema é uma coisa quase irrisória para se discutir hoje. Porque a maioria dos filmes estão sendo feitos em vídeo digital”.³⁶ O que nos permitiria elevar a questão do âmbito do suporte (cinematográfico ou videográfico), para o da linguagem em si. Ou seja, o próprio Cao Guimarães, em seus trabalhos, bem como na maneira como enxerga suas obras, nos leva a uma reflexão sobre a natureza da imagem. Isto é, “o desmanchamento de suas fronteiras na voragem dos processos inter e multimídias, as contaminações, mas não confusão, não diluição, quando muito indiscernibilidade, entre fotográfico, cinematográfico, videográfico”, irão se infletir, assim, como aponta Francisco Elinaldo Teixeira, “no labor de um olho-espírito que dirige sua atenção para esse estado fluído, magmático, da imagem”. Logo, o que percebemos, como uma espécie de constante no trabalho de Cao, que parte da maneira como ele percebe as próprias imagens e suas fronteiras, é um investimento “na consistência metamórfica e anamórfica das imagens, em sua dimensão expressiva, processual, plástica, ou seja, em sua *poiética*”,³⁷ em seus atos de criação, de invenção.³⁸

Essa grande renovação pelo qual o universo do audiovisual passa na atualidade, implica diretamente em novas formas de lançar seu olhar sobre o mundo. Dessa forma, Cao afirma que “novas formas de olhar implicam em novas formas de fazer. Novos filmes de linguagens novas implicam em novas formas de distribuição”. Sendo assim, para o cineasta, “a arte contemporânea percebeu a riqueza destas obras que iam ficando à deriva”, ou seja, o universo da arte contemporânea tem se mostrado, segundo o artista, mais aberto às renovações do audiovisual do que o do cinema. “O mundo do cinema ainda está muito pautado pelo peso da indústria e preso ao retorno do alto investimento financeiro da produção de seus filmes”. Nesse sentido, aponta Cao, “filmes ou vídeos que reivindicam um posicionamento mais sério e ousado com relação à manifestação da arte, que pretendem

³⁶ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

³⁷ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinema e poéticas de subjetivação*. p. 89.

³⁸ O adjetivo *poiética* provém do verbo grego *poiein*, indicativo de fazer, agir, mas, sobretudo a questão da essência do agir, que pressupõe um fazer surgir a partir do nada, daí estar relacionado ao sentido do que consideramos hoje criação.

uma existência autônoma independente de um público ou de amarras orçamentárias, geralmente migram para os museus e galerias”,³⁹ e, assim, em detrimento da ausência de espaço no viciado sistema das salas de cinema, esses trabalhos ampliam as possibilidades de percepção da obra pelo espectador, gerando novas espacialidades e temporalidades possíveis. O que perceberemos, é que, por meio destes novos dispositivos de fazer e ver imagens, bem como de exposição, os “processos de subjetivação se desenvolvem de maneira muito mais potente e disruptiva nos campos mais experimentais da imagem atual, entre cinema, vídeo, fotografia, por exemplo, nas estéticas híbridas que com eles se compõem”.⁴⁰

A questão “cinema, arte contemporânea”, nessa circunstância, de acordo com Aumont, somente confirma duas evidências: a) “o cinema pode fazer arte, inspirando-se, bem ou mal, nas outras artes, mas também, seguindo sua tendência realista”; b) o cinema “não parou de produzir algo novo”, isto é, “filmes continuam oferecendo idéias de cinema e, até mesmo, existem ainda *autores* (embora, sem dúvida, menos do que geralmente se diz)”.⁴¹

Por fim, retornando ao modo de *imersão*, com o qual o artista trabalha seus documentários em longa-metragem, para além de todas as fronteiras e passagens, tanto de domínios quanto de suportes, Cao afirma que “o documentário será sempre subjetivo. Olhar o mundo através de um aparelho ótico, enquadrar a realidade já possui em si uma dimensão subjetiva muito forte. É impossível destituir o documentário da subjetividade”. Então resta o questionamento do artista: “porque encerrar o documentário na máscara da objetividade, verdade, imparcialidade?”. Já que, para o cineasta, assim como o documentário, um filme de ficção não está livre de “questões éticas, objetivas e ideológicas”. Isso porque “todas estas questões fazem parte de uma obra de arte. A necessidade de rotulá-la e categorizá-la é o que a mortifica”.⁴² Jean-Louis Comolli afirma, em conformidade com as palavras de Cao Guimarães, que não há a menor necessidade de lembrar essa verdade da subjetividade não só do documentário, mas do cinema em si. Para o teórico francês, “o cinema nasceu

³⁹ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em julho de 2006.

⁴⁰ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinema e poéticas de subjetivação*. p. 98.

⁴¹ AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. p. 82.

⁴² Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em julho de 2006.

documentário e dele extraiu seus primeiros poderes”, com os Irmãos Lumière. O documentário “não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e próprio princípio”.⁴³

A partir da conjuntura da produção imagética e midiática recente, relacionadas às realidades do mundo, temos, por um lado, a banalização das imagens, e por outro, possibilidades de explorações e experimentações diversas. As quais tornam, de fato, as fronteiras do documentário mais vulneráveis. “Um fenômeno que não deve ser tomado como redutor de suas possíveis potencialidades, mas, antes, como um estímulo à busca de novas modalidades de ‘construir’ o real”, ou, como bem lembra Stella Senra, “para usar uma outra forma de expressar a função do documentário, de testemunhar pelo seu tempo”. Nesse sentido, o documentário poderia “aproveitar-se desse momento de ebulição para buscar reaprender a ver, a ensinar a ver”,⁴⁴ e para isso é preciso “abrir-se para as novas formas e usos das imagens tanto na arte quanto na vida contemporânea, atentar para a constituição da nova sensibilidade que emerge da renovação e da ampliação da visualidade”.⁴⁵

Embasados pela trajetória artística de Cao Guimarães, que temos nos proposto, mesmo que de forma fragmentada, a esboçar, o que percebemos – e é confirmado pelo próprio artista – é que ele é, essencialmente, um fotógrafo, e justifica: “porque tudo passa para mim pela visão, então, é como olhar o mundo”.⁴⁶ O que não o reduz, em nenhuma instância, enquanto artista, que utiliza de uma série de suportes para se expressar, mas revela, talvez, um ponto de partida, um *sentido* de partida. Cao chega “ao cinema por meio da fotografia”, mas “para permanecer dos dois lados ao mesmo tempo” – fotógrafo e cineasta “indissociavelmente e, sempre, empenhando-se inteiramente”.⁴⁷ O que nos permitiria, com o perdão do rótulo, considerá-lo um *cinéfotógrafo*, assim como fez Dubois em relação à Raymond Depardon, Agnès Varda, Robert Frank, Chris Marker e Hollis

⁴³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 174.

⁴⁴ SENRA, Stella. *Como animais que morrem*. p. 108.

⁴⁵ SENRA, Stella. *Como animais que morrem*. p. 113.

⁴⁶ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

⁴⁷ DUBOIS, Philippe. *A foto-autobiografia*. p. 65.

Frampton. E para além do exercício do *olhar*, como princípio, Cao leva da fotografia para o seu cinema, o modo como lida com a imagem: o fato de que não se deve “acreditar (demais) no que se vê”, pois é preciso saber “ver mais além, de lado, através”, e, dessa forma, “atravessar as camadas, os estratos, como o arqueólogo”. Já que “uma foto é apenas uma superfície”, logo é munida apenas de espessura, não possui profundidade. Por fim, “uma foto esconde sempre (pelo menos) uma outra, debaixo dela, atrás dela, em volta dela”.⁴⁸ Na qual, se fixa o *olhar imaginário*, se camufla a ficção.

Passei minha vida fabricando nada para aprender a morrer

“Outro dia encontrei uma ex-colega de escola em um aeroporto. Havia 30 anos que nós não nos encontrávamos. Para minha surpresa ela me disse que se lembrava de mim como um aluno aplicado, sempre andando com uma pastinha surrada a tiracolo”, conta Cao. “Eu disse a ela que jamais fui aluno aplicado e que as aparências enganam”.⁴⁹ Isso porque ele sempre sentiu uma profunda preguiça em realizar atividades que lhe fossem impostas, e revela que o *ócio* é um dos fundamentos de seu processo criativo. Para além dele, a *morte* e o *erro* também estão presentes. Curiosamente, nota Cao, “três coisas execráveis em qualquer fábrica ou em qualquer escola moderna, o que prova que arte não tem nada a ver com processo de produção de capital ou lucro e não se aprende em escola”.⁵⁰ Por fim, como a foto que se esconde atrás da que é exposta, existe um quarto fundamento, gerado pelos outros três, o *movimento*. “O *ócio* no sentido da absorção da vontade e do desejo. A morte no sentido da transformação. O erro no sentido da liberdade de expressão e da busca pelo novo. E o movimento é a própria vida, a fluidez constante”.⁵¹

Between – inventário de pequenas mortes é um dos primeiros filmes de Cao. O curta-metragem é iniciado com uma cartela de texto escrita por ele mesmo: “Estamos acostumados a falar apenas de uma morte. Como se o limite de uma vida fosse marcado de um lado pelo nascimento e de outro pela morte. Se começássemos a ampliar o conceito de

⁴⁸ DUBOIS, Philippe. *A foto-autobiografia*. p. 75.

⁴⁹ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 156.

⁵⁰ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 159.

⁵¹ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 159.

morte, deduziríamos vertiginosamente que ela está presente em tudo, em cada micropartícula de uma vida, e que os limites são expansivos. Os limites são justamente este lugar onde morte e vida se misturam na tênue expressividade de uma mudança. Em cada segundo morrem milhões de células em nosso corpo, em cada segundo enchemos e esvaziamos os pulmões de ar. *Between* é o lugar e o momento de passagem. O que separa o que está dentro do que está fora, o que passa do que fica, o que atravessa do que resta”.

A disjunção visual e sonora é uma constante na montagem da obra. As primeiras imagens são planos abstratos, acompanhados por, aparentemente, ruídos domésticos e música clássica. Sentimos a textura do super-8 mm. Ouvimos uma chuva. E entre silhuetas de árvores fortemente contrastadas em um jogo de claro-escuro, por vezes com repetição de planos, vemos a ausência de imagem – telas negras, que aqui “entram numa relação dialética entre a imagem e sua ausência, e adquirem valor propriamente estrutural”.⁵² A imagem também pode morrer, ou simular sua morte. Quando ressuscitam estão desaceleradas, rarefeitas.

O vento toca agressivamente as folhas das árvores, as fere. Ouvimos preces balbuciadas, luzes de velas acesas sendo carregadas passam pela câmera sem que tenhamos nenhuma nitidez, nem mesmo certeza dessa figurabilidade. A água armazenada é lançada, se desfaz. Planos usados em *The eye land*, reaparecem aqui, ressignificados. Gotas. A água da chuva que se desfaz em gotas, e ficam presos nos fios e nas vidraças, ao sabor do vapor quente, aos poucos se evaporam deixando suas marcas: morte lenta. Em sacos plásticos cheios de água, também vemos bolhas, sufocadas, sem terem para onde sair. O vento é interrompido e se converte em brisa pela interposição da cortina. Ouvimos suspiros, aparentemente femininos, pela segunda vez. Cabelos longos e pretos ao vento, sem rosto. Uma pequena morte, talvez. Flores que secam no vaso da sala e se transmutam em formas abstratas, linhas em movimento, agonizantes. Insetos se debatem contra uma fonte de luz, tudo está desfocado. Morro aos poucos, e a todo tempo, em um movimento de deriva pelo qual o vento me impulsiona, solitariamente. Assim como o dente-de-leão que Cao lança com as próprias mãos, e inicia um passeio pelos cômodos de seu apartamento até repousar no vaso sanitário. A imagem agora é colorida, e vários dentes-de-leão voam próximos uns

⁵² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 239.

aos outros, soprados pelo vento. Nuvens sobre o céu azul geram uma imagem abstrata pelo movimento de uma rápida e contínua panorâmica. Tudo é efêmero e transitório. Ou, talvez seja possível, apesar de morrer-sozinho, viver-junto em uma outra instância. A trilha eleva a alma para um ato de fé nesse sentido, enquanto as ondas do mar se jogam em rochedos violentamente, se fazendo e desfazendo permanentemente. Por fim, vemos e ouvimos o fogo. E o que se queima é convertido em fumaça, vaga pelo ar, como os espíritos.

As imagens de *Between* foram realizadas no exercício do artista, embebido no *ócio*, de “enviar cartas para si mesmo”, bem como telecinadas com a possibilidade do *erro*, em sua própria casa, “culinariamente”. “Estar ocioso é estar aberto ao conhecimento”,⁵³ alega Cao, e “errar é estar livre para poder tentar de novo de uma forma diferente, é abrir o leque das possibilidades. Destituídos de certezas livramos nosso ser para que ele se reinvente”;⁵⁴ a *morte*, como foi possível ver, é compreendida por Cao como transformação. E tudo isso gera um *movimento*, vida, fluxo, no pensamento e no corpo, tanto do artista quanto daquele que entra em contato com a obra, que o desestabiliza, o desloca de seu lugar habitual, pois o faz abarcar a idéia de que a existência é “um rio que aparentando ser sempre o mesmo é sempre diferente”. “Fazer nada não seria aprender a morrer?” – pergunta Cao Guimarães. Se para alguns a arte não tem utilidade, o cineasta parte dessa premissa e escreve uma frase que poderia ser utilizada como seu epitáfio, segundo ele mesmo: “Passei minha vida fabricando nada para aprender a Morrer”.⁵⁵ Ou seja, na pior das hipóteses, ao menos para que ele aprenda a morrer sua produção artística lhe é útil.

Desvendando as poéticas do lago

Cao Guimarães diz que faz cinema porque gosta, e acabou descobrindo uma forma de fazer que é quase minimalista, através do que chama *cinema de cozinha*. “Tenho parceiros, realmente, efetivos que geralmente são os mesmos nos meus filmes. E uma equipe geralmente reduzida”, admite Cao. “Acho que eu vou continuar fazendo essa coisa, um pouco, meio gambiarra, meio precário. Mas que, às vezes, dá certo. Tem um caminho

⁵³ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 157.

⁵⁴ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 159.

⁵⁵ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 159.

alternativo tortuoso e, principalmente, independente e libertador”,⁵⁶ o que para ele é basilar, é o essencial. O artista diz, embasado por sua *metáfora do lago*, que para criar uma obra sobre “um outro mundo é inevitável” partir de sua própria referência de mundo. Entretanto, diz ele: “É inevitável que, às vezes, eu me entedie um pouco, pois nosso mundo anda se repetindo muito. O medo é o que mais me preocupa em nossa contemporaneidade”. Para o cineasta, as pessoas têm tido “medo de serem elas mesmas e preferem se agrupar ao semelhante, sendo que o diferente é o que gera movimento”.⁵⁷

E aqui, retornamos ao Cao, artista *contemporâneo*, como aquele que “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos”, por meio de seu fazer artístico, e de ler, no tempo, de “modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder”.⁵⁸ É como se o contemporâneo, como aquele que *vê* a época em que se vive, contraísse uma capacidade de responder, pelo toque da sombra projetada sobre o passado, aqui pelo viés da arte, ao escuro do presente. “Para mim, a criação artística se parece e pode estar em toda forma de trabalho e atuação”, alega Cao Guimarães, o que está em harmonia com a proposição de Agamben. “É claro que você cria mecanismos estranhos de percepção da realidade”, já que percebe as trevas do tempo presente, “uma forma diferente de sugerir outras formas de vida”. Nesse sentido, “se a obra de arte tem uma função, eu acho, é a de tratar de algo que a lógica do capitalismo por vezes deixa de lado que é a inutilidade”. O que significa dizer que, para o cineasta, “a arte é uma manifestação do inútil”, ou seja, “não tem uma função mercadológica, objetiva, prática na sociedade funcionalista”. Ou seja, para ele, “o artista sempre ocupa esse lugar fora da ordem”.⁵⁹

Rancière, afirmará, nesse sentido, que o artista é aquele que “recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais”. Devolvendo, “aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla

⁵⁶ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

⁵⁷ Cao Guimarães em entrevista concedida a Teté Martinho, em junho de 2006.

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* p. 72.

⁵⁹ Cao Guimarães em entrevista concedida a Cezar Migliorin, em dezembro de 2006.

potência poética e significante”.⁶⁰ Já não existe diferenciação entre temas nobres ou vulgares, o *artista contemporâneo* enxerga na escuridão de seu tempo, e percebe as potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem *partilhados* com aqueles que dividem com ele o mesmo tempo da existência.

O que nos leva, de acordo com Agamben, a uma percepção da arte não como uma atividade humana que, sendo de ordem estética, pode, eventualmente, assumir também um significado de ordem política. “A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso”. É por isso que a arte se aproxima da política e da filosofia, embaralhando suas fronteiras. “Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos”, ou seja, operações que desativam as funções, meramente, informativo-comunicacionais, “a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir”. O que faz com que se tornem “inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais”, demonstrando “o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso”.⁶¹ Tendo todo esse panorama em vista, resta perceber, conforme Aumont, que, enquanto arte, “o cinema já não é o cinema: é um conjunto de idéias, de forças, de potências, de propriedades, de capacidades, de mitos, de histórias”.⁶²

Elementos esses que Cao Guimarães, *artista contemporâneo*, converterá em tinta e papel, com os quais, pelo calor de suas mãos e vivacidade de seu olhar, escreverá suas obras com uma câmera-caneta, gerando trabalhos que tornam nosso olhar mais atento ao tempo presente; enquanto deposita seu próprio olhar, *imaginário*, ora sobre os detalhes ínfimos do cotidiano, ora sobre o que é da ordem do banal apenas para aqueles que têm o olhar ofuscado pela escuridão de seu tempo. E para tanto, seus trabalhos serão munidos de um caráter afetivo, refletido no espectador por meio das imagens, pelo acompanhamento cuidadoso, de cada pormenor, do cozimento do processo; o qual se relacionará diretamente ao posicionamento que o artista toma diante da realidade para captar suas imagens – se

⁶⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. p. 36.

⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *Arte, inoperatividade, política*. p. 49.

⁶² AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. p. 87.

contempla, se lança uma proposição, ou, se imerge –, independente das passagens que as mesmas tenham operado entre domínios ou suportes diversos, que os lançam em uma fuga de rótulos possíveis. Tudo isso, impulsionado pelo movimento da vida, fluxo que parte do ócio, atravessa o erro e se completa na morte, na transformação, na obra de arte – constitutivamente política.

Para além de bolhas, devires e acasos, uma viagem

Eu abria os olhos para ver o tempo explodir.

Cao Guimarães

Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.

Manoel de Barros

O tempo apreendido em bolhas

“Bolhas são como espelhos abaulados que dilatam o espaço exterior formando imagens. Bolhas são como as pupilas”,⁶³ nos diz Cao Guimarães. E para além do que é possível ler, a recorrência desse elemento em suas obras, diz mais. *Sopro* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2000), *Nanofonia* (Cao Guimarães, 2003), *O inquilino* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2010), são as obras a que me refiro aqui. A questão colocada por essas obras é da ordem do olhar e do tempo: “o que acontece *durante* um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação?”.⁶⁴

Sopro é um filme silencioso, destituído de camada sonora. No entanto, como diria Susan Sontag, “assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio”.⁶⁵ Ou seja, o silêncio sempre implicará e dependerá da presença do som para que exista. Nesse sentido, *Sopro* gera no espectador um movimento de criação do som que emana daquela paisagem, em que bolhas comandam os movimentos de câmera, e relacionam-se livremente, juntando-se, separando-se, multiplicando-se, sem jamais se desfazerem, ou melhor, sem jamais deixarem de aprisionar aquilo que contém, de ser aquilo que são.

⁶³ GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. p. 7.

⁶⁴ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. p. 65.

⁶⁵ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 18.

O primeiro plano do filme revela uma bolha rente à câmera, de maneira tal que seus contornos extrapolam o pequeno enquadramento. Como uma superfície especular e metamórfica, ela reflete aquilo que está próximo de si e, apesar, de ser difícil identificar do que se trata, sabemos que ela está próxima. A paisagem pela qual elas transitam, em preto e branco pelos grãos do super-8 mm, remete a um espaço bucólico – silhuetas de árvores, folhagens, o céu –, que reforça o caráter de virtualização da realidade apresentada. Se “a bolha de sabão contém dentro o que tem fora”,⁶⁶ não poderia ser outra coisa se não tempo, tempo em estado puro, conquistado pelo ponto de indeterminabilidade alcançado pelas imagens: a virtualização do que nos é dado ver, e seu retorno repentino à atualidade, em um alternar incessante, permite-nos deixar ser levados pela fragilidade plástica dessas bolhas que se metamorfoseam. Não ouvimos, mas vemos o som que está preso no interior de cada uma delas: o som do tempo. Sentimos o som como “matéria e tempo. O tempo dos sonhos preso na realidade da bolha”.⁶⁷

Em *Nanofonia*, somos apresentados à outra instância do tempo aprisionado. Aqui, em um primeiro instante, ele se liberta da fina película que o sufocava, do cárcere da bolha. A paisagem é semelhante à presenciada em *Sopro*. Talvez, inclusive, se tratem das mesmas bolhas, realizadas no mesmo rolo de super-8 mm, preto e branco; no entanto, operando em outro estado, adquirindo uma nova dimensão sensível. Uma pianola de brinquedo, ou melhor, sons, produzidos por ela, ligam-se a determinado tipo de imagem. E, assim vemos surgir diante de nós uma sinfonia, em escala nano, gerada pelas imagens e seus sons correspondentes. Mosquitos saltam, trazendo cor ao regime das imagens que vigorava até então. Pode se tratar de um mesmo mosquito, de um mesmo salto, de planos e sons repetidos. Para acompanhar esses micro-acontecimentos, a câmera se faz trêmula, e assim traz ainda mais magia ao jogo de som e imagem proposto, pois o tremido apreende “um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade”, ao mesmo tempo em que não serve como testamento de realidade, também não se ausenta dela. Realidade duplicada. O tremido como “um signo de arte que procura exprimir uma pulsão do corpo inscrevendo-se no

⁶⁶ Cao Guimarães em palestra “Cinema e artes plásticas: a relação do artista com a realidade”, realizada em Goiânia (GO), no dia 9 de outubro de 2010.

⁶⁷ GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. p. 7.

tempo que se tornou visível”.⁶⁸ A narrativa segue, assim, alternando entre explosão de bolhas, saltos de mosquito e telas pretas; entre notas agudas, médias e silêncio. O último plano revela a cor dourada dos raios do sol que invadem o interior de uma bolha. Esta não estoura. O tempo, e seu som, continuam lá dentro.

O inquilino, outra parceria de Cao com Rivane envolvendo bolhas, talvez seja o primeiro “filme de suspense”,⁶⁹ do cineasta. Uma bolha passeia por uma casa vazia em reforma. Carrega com ela, como sempre, o tempo. A camada sonora, misteriosa, aflige. A duração do passeio, lentamente, vai singularizando essa bolha pelos atos que empreende – paredes que toca, movimentos que realiza, escadas que sobe – sem nunca estourar. Por outro lado, a duração aflige o espectador. Falta ar entre tantas paredes, mas ele está lá, no interior dela, garantindo sua existência. Ouvem-se sons de presença humana, talvez a bolha tenha companhia. Não encontramos janelas abertas. O tempo que está preso na bolha, que está preso na casa, que está presa no vazio de lembranças daqueles que já a habitaram. “Lembranças são como vertigens do tempo”.⁷⁰

Por fim, o que vemos nestes micro-dramas da forma, *Sopro*, *Nanofonia* e *O inquilino*, é uma substituição do “tempo vivido por um tempo sonhado”.⁷¹ Se as bolhas são como pupilas para Cao, é porque elas, ora aprisionando o tempo, ora o libertando, ora o seqüestrando durante a duração de seu próprio cárcere, se dilatam e ampliam a abertura de nossa viciada visão, de nossos modos de ver e sentir. Lançam-nos em outro tempo. É preciso alargar as bolhas, dilatar as pupilas, explodir o universo em imagens e sons, para ver o tempo, com outros olhos.

Devir-imagem

“Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é”, promover a extração de partículas, “entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de

⁶⁸ BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*: foto, cinema, vídeo. p. 105.

⁶⁹ Cao Guimarães em palestra “Cinema e artes plásticas: a relação do artista com a realidade”, realizada em Goiânia (GO), no dia 9 de outubro de 2010.

⁷⁰ GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. p. 17.

⁷¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida. p. 253.

velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo”.⁷² Deleuze e Guattari afirmam que “todos os devires são moleculares; o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares”, isto é, não são “formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito”.⁷³ Dito isso, “a imagem-tempo direta não aparece aqui”, em *Hypnosis* (Cao Guimarães, 2001) e *Concerto para clorofila* (Cao Guimarães, 2005), “numa ordem das coexistências ou simultaneidades, mas num devir como potencialização, como série de potências”.⁷⁴

Hypnosis seduz primeiro por meio do som, de um toque de piano forte e repetitivo. Um plano em movimento vertical de cima para baixo revela fortes luzes coloridas na escuridão. As fusões constantes entre um plano e outro reforçam a sensação estética, que somos induzidos a ter. Por um plano geral descobrimos que estamos em um parque de diversões. No entanto, a temporalidade é rarefeita. Abstrações de luzes, que correm pela tela deixando seus rastros, mesclam-se a linhas iluminadas em movimento, como teias que giram. A exploração da luz e da cor como material plástico nos desloca de nosso estado habitual de percepção, e como o próprio título já sugeria, é como se uma ilusão lisérgica hipnótica nos tomasse.

A montagem é rítmica, e com ela somos levados, sem saber aonde iremos chegar. Em um determinado plano, luzes parecem indicar um caminho possível com setas que piscam. E retornamos às fusões, às cores, às luzes, ao movimento, ao transe. A experiência, de duração rarefeita, modifica a velocidade de nosso olhar, o torna mais lento. A paisagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com o próprio criador delas. E como uma espécie de alucinógeno absorvido pelos olhos, assim como Deleuze e Guattari descrevem acerca do agenciamento droga, *Hypnosis* nos conduz no sentido de, ao mesmo tempo, fazer com que “o imperceptível seja percebido”, que “a percepção seja molecular”, e, por fim, que “o desejo invista diretamente

⁷² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. p. 64.

⁷³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. p. 67.

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 327.

a percepção e o percebido”.⁷⁵ A velocidade do movimento já está alterada, não há motivos para ter interesse em saber o destino. Estamos, assim como as imagens, em devir. Apenas nos entregamos ao devaneio, à viagem, aquilo que pode afetar ainda mais a nossa percepção das cores e dos movimentos do mundo, através de nossas retinas. Por fim, um plano se repete – pontos vermelhos de luz tornam-se riscos contínuos que sobem aos céus. A obra, explorada por Cao Guimarães, também como videoinstalação, foi “composta por uma projeção em loop, em tempo circular, contínuo, sem necessidade de início, meio e fim”,⁷⁶ nesse sentido, o transe, a experiência estética, o devir se prolongava, podendo se tornar infinito.

Trabalhos como *The eye land*, *Between*, *Sopro*, *Nanofonia* e *Hypnosis*, entre outros, são exemplares da incursão de Cao no campo da videoarte, principalmente no início de sua carreira artística, que, no entanto, não deixa de reverberar em seus filmes posteriores de um modo geral. São obras que assumem “a tarefa de produzir uma iconografia resolutamente contemporânea, de modo a reconciliar as imagens técnicas com a produção estética de nosso tempo”,⁷⁷ e, nesse movimento, são permeadas de um desejo de escapar, simultaneamente, da “onipotência da analogia fotográfica”, do “realismo da representação” e do “regime de crença da narrativa”.⁷⁸ O que, conforme Bellour, a aproxima de maneira mais significativa das artes plásticas e da poesia do que do cinema, da qual, no entanto, é parte constituinte. A passagem do verso alexandrino para o verso livre na poesia, que instigou uma reflexão sobre o destino da literatura, é comparável, segundo o teórico francês, à transição do cinema para o vídeo, o que hoje gera outra reflexão – a do destino da imagem.

Ainda tratando de versos, livres, *Concerto para clorofila* assume-se como “uma experiência da ordem do sensível, mais do que da ordem do vídeo ou da fotografia ou da pintura ou mesmo do cinema, uma forma de experiência estética, antes de ser experiência de mera pesquisa de linguagem”.⁷⁹ O vídeo começa com uma câmera trêmula, que dá a ver

⁷⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. p. 76.

⁷⁶ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. p. 138.

⁷⁷ MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. p. 26.

⁷⁸ BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. p. 176-177.

⁷⁹ MORAES, Marcos. *Paisagem sensível*.

a textura da estrada, como se fosse uma subjetiva de alguém que estivesse dentro de um carro em movimento. Os tons são saturados para o azul. Pela paisagem sonora ouvimos o atrito dos pneus com pedras no chão. O próximo plano, fixo, igualmente saturado, apresenta uma paisagem belíssima de nuvens em um tom dourado-alaranjado-amarelado. O piano começa a tocar, aparece o título da obra. Trata-se de um concerto, mas ele não é apenas musical, é imagético-sonoro.

Em uma fresta entre nuvens, aponta um raio de luz do azul do céu. Às voltas de um lago somos convidados a perceber os elementos que o circundam de outro modo, sem olhá-los diretamente, mas por sua superfície espelhada. Nuvens, galhos de árvores, folhagem, tudo está de cabeça para baixo. E, em breve, essas imagens especulares ganham movimento, apesar do plano fixo. Pelo movimento das águas, espontâneo ou gerado, tanto faz, elas entram em um processo de metamorfose que relativiza a dureza de suas formas, bem como a realidade que ajudam a compor. Em um plano detalhe, muito fechado, bolhas de ar sobrevivem na superfície desse lago. Diferentes tomadas de galhos retorcidos nos revelam a predominância e o alternar de cores. Vamos do verde ao azul, deste ao verde-amarelado, deste retornamos ao verde e, mais uma vez ao azul. Essa seqüência inicia um alternar no regime de captação das imagens – ora são registradas pelo contato direto da câmera com o objeto, ora pelo reflexo gerado pela superfície de água. Entre texturas, cores e linhas dos elementos naturais, ouvimos um trovão ao longe. Gotículas de água vindas do céu tocam a superfície de uma piscina azul. E, igualmente, tocam e se somam à superfície das folhas. Um fio de teia de aranha resiste ao vento, não sabemos até quando. Por três vezes seguidas, a câmera acompanha em um movimento vertical e desacelerado uma folha amarela que cai do topo de uma árvore. Uma linha de fumaça se forma no céu lentamente. Em um outro plano, a luz invade a lente da câmera, enquanto esta está voltada completamente para o céu. Ou o céu se movimenta, ou o corpo que segura o equipamento se move, sem alterar seu enquadramento. O movimento continua até que ao vívido azul se sobrepõe uma camada de folhas do alto de uma árvore que enegrece a tela. A segunda hipótese estava correta. No entanto, o movimento não cessa. Diante da tela negra e silente, o fluxo ritmado de imagens visuais e sonoras continua a nos conduzir.

A edição de *Concerto para clorofila* foi uma parceria de Cao Guimarães com o cineasta pernambucano, diretor de *Cinema, aspirinas e urubus*, Marcelo Gomes. “Ele trazia uma experiência e uma forma de fazer cinema que era diferente da minha mas que não obstruía o que até então eu havia construído enquanto método do fazer”, conta Cao. “Pelo contrário, era uma somatória de diferentes pontos de vista, coincidentes ou não, que se confluíam no desejo do fazer e do trocar”. Como elementos novos adicionados ao seu trabalho por meio dessa parceria, o artista destaca, principalmente, a “noção do tempo cinematográfico” e a “obstinação/perseverança em realizar um cinema de expressão poética, livre das amarras e dos códigos que a indústria geralmente impõe”,⁸⁰ de Marcelo Gomes. Elementos esses que se refletem na paisagem tanto visual, quanto sonora, do curta-metragem.

Se a paisagem “não é somente um meio mas um mundo desterritorializado”,⁸¹ para Cao, “da mesma forma que a imagem pode ser som, o som pode também ser imagem”. Isto é, para ele “existem muitos pontos de confluência e fusão entre estes dois elementos. Imagem e som são farinha e ovo para a massa que vai ao forno. Para cada trabalho existe uma medida onde um mistério é fermentado”.⁸² E, para que essa sensibilização, essa aprendizagem do outro lado da sonoridade acontecesse, foi preciso encontrar *O Grivo*, e John Cage através deles. “Dois cérebros e quatros ouvidos, duas entidades delicadas, duas paralelas complementares”, alega Cao, “em cujos nomes já estão incorporadas as características de cada um: o Nelson é o neossom, e o Canário”, apelido de Marcos, “é um canário”. “Os sons estão todos aí, expostos a um sol sem clave. É preciso proteger a existência de cada partícula sonora para que seu corpo flua límpido em nossos ouvidos”. Por essa perspectiva, o trabalho do duo *O Grivo* “é uma espécie de fábrica de para-sol para partículas sonoras ou uma máquina coletora do ordinário sonoro expressivo esquecido por nós. Antes ou depois do som (ou mesmo dentro dele), existe o silêncio. *O Grivo* ensinou-me a escutar!”.⁸³

⁸⁰ Cao Guimarães em entrevista a Teté Martinho, em junho de 2006.

⁸¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano zero: rostidade*. p. 38.

⁸² Cao Guimarães em entrevista a Teté Martinho, em junho de 2006.

⁸³ GUIMARÃES, Cao. *O grivo*. p. 2.

Em meios a essas ricas paisagens, a sensação que temos é do artista, Cao Guimarães, ser tomado por um devir, em especial um devir-vegetal, durante o filme. Há uma tentativa de “reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade com outros traços” e entrar “na impersonalidade do criador”. Deste modo, fibras levam de uns devires aos outros, “transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares”. O cineasta parece nutrir um desejo de se imprimir naquelas folhas, de vibrar juntamente com as pulsações daquelas plantas, de fazer com que seu devir-vegetal, que lhe é intrínseco, molecular, interno, se dê a ver no registro das imagens, na maneira como ele percebe a clorofila que corre nas veias desses seres vivos, com suas formas, cores e texturas. “Então se é como o capim”: se fez do mundo um devir, “porque se suprimiu de si tudo o que impedia de deslizar entre as coisas, de irromper no meio das coisas”.⁸⁴

Nesse sentido, se “o movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível”. Sendo assim, como seria possível captar esse movimento? Como perceber “o movimento e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afetos”, se eles “estão abaixo ou acima do limiar de percepção”? Deleuze e Guattari apontam para a relatividade dos limiares de percepção, “havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia...”.⁸⁵ É por possuir essa acuidade do olhar que Cao consegue fazer o registro desse movimento, ao mesmo tempo em que é tomado por esse devir.

Ao se entremear da efemeridade, pela exploração da temporalidade e do belo, nos fazendo experimentar uma paisagem duplamente rica, Cao “nos convida a uma viagem pela memória da sua paisagem”, a “se plantar em frente às imagens e deixar-se levar por elas”.⁸⁶ Aliás, não se trata de um convite. Tanto em *Hypnosis*, quanto em *Concerto para clorofila*, como os devires transformam uns nos outros, a obra nos seduz, desperta o nosso desejo pelas imagens, lança-nos em um devir, em um devir-imagem.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. p. 74.

⁸⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. p. 74.

⁸⁶ MORAES, Marcos. *Paisagem sensível*.

Jogos com o acaso

No ano 2000, Rivane Neuenschwander torna-se artista residente do IASPIS, *International Artists Studio Program in Sweden*, em Estocolmo, Suécia. Em parceria com ela, Cao Guimarães irá dirigir *Volta ao mundo em algumas páginas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2002). A ação que deu origem à obra foi realizada na Biblioteca Pública de Estocolmo em agosto daquele ano. Depois de quatro imagens fixas e desfocadas de um mapa geográfico mundial, vemos mãos que o cortam respeitando como podem as linhas geográficas imaginárias que talham o mundo, que o segregam em sua invisibilidade. Na próxima seqüência, a câmera registra as mãos que carregam as pequenas peças do mundo em uma caminhada, revela o corpo de quem as carrega, mas não o rosto. Adentramos a biblioteca. Dentro dela, por poucos instantes, o olhar se porta como maquínico, simulando uma câmera de vigilância, registrando os outros sem que eles saibam que estão sendo observados. Depois disso, a ação começa propriamente.

Ao acaso, pegam um livro, abrem-no e inserem um dos recortes do mundo entre aquelas duas páginas. Essa atitude será repetida por várias vezes. No entanto, entre elas outros tipos de imagem irão surgir. Fazendo oscilar o regime de imagens que operava até então, de registro simplesmente. Viagem em alto mar, estamos à deriva, assim como as relações possíveis entre os fragmentos de mundo e as páginas dos livros. Todas as seqüências que se intercalarão ao registro da ação na biblioteca irão sugerir uma idéia de deslocamento, de desterritorialização, de viagem, de mudança. Entre viagens de trem, com paisagens douradas pelo sol que toca as árvores; de navio, cruzando um farol a flutuar sobre as águas; de canoa, em meio a cardumes de peixes e nuvens; e o manuseio dos livros e dos pedaços cartográficos na biblioteca, por fim, encontramos explorações de materiais que nos levam para espaços em deslocamento sem nome, distantes dali, imaginários em sua existência. Surge, então, uma cartela de texto: “Os leitores da Biblioteca de Estocolmo continuam encontrando estranhos fragmentos de mapas entre as páginas de seus livros... isso pode lhes significar alguma coisa... ou não”. E enquanto um navio entra em quadro, uma citação de Albert Camus surge: “O acaso é o deus da razão”.

Um *plongèe* registra do alto de um navio, uma senhora, de cabelos curtos e brancos, com a mão direita no parapeito, olhando para o horizonte à esquerda, enquanto as águas vão sendo deixadas para trás. Talvez carregássemos dentro de nós o lugar que habitamos. Na próxima seqüência, com imagens descoloridas, vemos agora o rosto de Rivane, e não somente suas mãos, ou o resto de seu corpo em deslocamento. Enquanto por uma legenda, lemos: “onde é mesmo a nossa casa?”, enquadrada em um plano detalhe, com um lenço na cabeça, ela olha fixamente para a câmera, e ao mesmo tempo adorna seu cabelo com pequenas frutas redondas presas em galhos minúsculos. Sorri.

Mantendo o regime de imagens em super-8 mm preto e branco, vemos um braço masculino entrando pelo lado direito do quadro, que supomos ser o de Cao Guimarães, segurando algo nas mãos. A legenda confirma o que imaginávamos ser: “vamos levar uns cogumelos?”. O próximo plano é muito semelhante ao anterior, com a diferença de que pelo segundo plano percebemos que não estamos fixos, presos ao chão, mas sim em movimento, nos deslocando sobre as águas. E por meio de uma lenta fusão, vemos paulatinamente um braço feminino surgir do lado oposto do quadro, também segurando cogumelos, mas desta vez, envoltos por um lenço, o mesmo que cobria os cabelos de Rivane, o tornando próximo a um buquê de flores. Talvez fôssemos cidadãos do mundo, folhas à deriva, sopradas pelo vento do acaso, que nos leva e nos traz, nos une e nos separa, e sobretudo, nos faz amar e sentir saudades.

Já em *Da janela do meu quarto* (Cao Guimarães, 2004), não se trata de criar aberturas para o acaso, mas de estar aberto para o seu acontecimento, “o acaso é quem domina”. Ou seja, não se trata de lidar com o real através de uma *proposição*, lançar um conceito que gere reverberações inesperadas. “Eu estava com um filme Super-8 e uma câmera na mão, indo embora de uma aula que eu dei no Pará”, – descreve Cao Guimarães – “estava chovendo muito, e, de repente, chegam aqueles meninos e começam aquela dança, aqueles negócios, aquela beleza. Na hora, alguma coisa detonou em mim, eu peguei a câmera e os 3 minutos de Super-8 que eu tinha e comecei a rodar”.

Nesse sentido, o filme é assinalado por uma estética minimalista, que privilegia uma espécie de síntese artística marcada por uma seleção pontual de elementos essenciais para a narrativa, como forma de potencializar o efeito expressivo de cada um deles, em

contraposição a uma tradição naturalista do documentário, por exemplo. “Acho que foram lembranças de quando eu era pequeno e eu pensava: só tenho 3 minutos, até onde eles vão com isso?”.⁸⁷ A restrita quantidade de materiais de composição permitirá uma percepção expandida da relevância poética de cada material em si e também da maneira que eles se organizam, ao se relacionarem uns com os outros, durante a montagem. Da janela do seu quarto Cao Guimarães viu “uma rua de areia molhada e debaixo da chuva dois corpos de criança brigavam se amando e se amavam brigando”,⁸⁸ e a potência desse acontecimento casual gerou seu filme.

As imagens que possuem como marca de origem o hibridismo, perceptível pela dupla camada de referencialidade a que se submeteram – os *pixels* do vídeo sobrepostos aos característicos grãos do super-8 mm –, são embutidas de uma vagarosidade propositiva que nos despertam para uma delicada plasticidade do real. E quando, aqui, nos referimos a realismo, não o consideramos como uma adequação análogo-mimética entre signo e referente, mas, sim, por um viés deleuzeano, à percepção da duração vivida. Esse efeito de lentidão, pensada segundo o diretor já durante a captação das imagens e manipulado durante a montagem, aos poucos dá-nos a sensação de estar em contato direto com o tempo, um tempo do acaso, apreendido em blocos e em distintas camadas. Um tempo que é deslocado, suspenso, de uma possível linha cronológica, que não é o presente e tampouco o passado ou o futuro. É o tempo do acontecimento, dessa imagem que não o representa, mas o é.

Em nossa análise, o acontecimento – esse virtual sempre incorporado no estado das coisas, porém que não se esgota nele, habitante de um “tempo morto em que nada se passa”,⁸⁹ – que tenciona a rede do artista, e o permite traçar um plano sobre o caos, é do campo do trivial, do comum, do ordinário: duas crianças que brincam de brigar embaixo de chuva. E é, em especial, a maneira que o documentarista organiza esses materiais (plano de composição) por intermédio de seu olhar, da escolha do plano à montagem, que nos garante sensações por meio de figuras estéticas que transbordam a realidade com poesia, e que ao

⁸⁷ Cao Guimarães em entrevista concedida a Cezar Migliorin, em dezembro de 2006.

⁸⁸ Sinopse da obra.

⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *Sobre Leibniz*. p. 199.

invés de nos dar a ver um mero retrato do acontecimento, nos joga em uma realidade artística multiplicadora do caos.

Realidade essa que suspensa de um espaço bem demarcado, de uma temporalidade cronológica e circunscrita por uma lógica indiciária da imagem é capaz de suscitar o aparecimento de outras imagens: vindas do pensamento, de lembranças, da memória, do acaso. Portanto, em *Da janela do meu quarto*, é tudo muito menos uma busca por uma estética do observacional, do que fruto do acaso e da sensibilidade do documentarista em captar uma das esferas dessas realidades múltiplas que nos cercam a todo o tempo, variabilidades pulsantes constantemente se movimentando entre o mostrar e o se esconder em um mundo de variação universal.

Volta ao mundo em algumas páginas e *Da janela do meu quarto* mantêm relações distintas com o acaso para se construírem como obras. A primeira inventa um jogo com o acaso. A segunda é um jogo em que ele mesmo dá as cartas. No entanto, de uma forma ou outra, o acaso é a potência fundadora, e as obras convergem para a criação de diferentes formas de perceber a realidade, de lidar com ela, diferentes formas de fazer sentir, de experimentar o mundo.

Viagem ao México

Em 2006 Cao Guimarães viaja ao México, acompanhado de Nelson Soares e Marcos M. Marcos (*O Grivo*). A intenção inicial do projeto era que os três viajassem para uma cidade desconhecida, e que possibilitasse a produção de imagens e sons sugeridos pela inserção nesse novo ambiente. A criação de imagens, tanto visuais quanto sonoras, estaria completamente implicada com o que o próprio espaço afetasse em cada um deles. Além disso, havia um interesse em experimentar funções não desempenhadas habitualmente, ou seja, os três explorariam o ambiente tanto por meio da captação de som, quanto de imagem. No entanto, não havia um lugar definido até então.

“Neste meio tempo houve um convite ao Cao para uma exposição na Cidade do México. O museu encarou bancar uma parte da idéia”, conta Nelson. Tratava-se da exposição coletiva *Chocolates*, no Museu de Arte Carrillo Gil. Assim, “a imersão num

ambiente desconhecido ganhou uma proporção maior”, e os três foram juntos realizar vários pequenos filmes para um DVD. O DVD HJW-38-44, que contém uma série de onze filmes, entre filmes de Cao e da dupla *O Grivo*, foi nomeado a partir de uma placa de um automóvel antigo, percebida em uma foto casual que fizeram na Cidade do México. O mesmo DVD foi utilizado na performance do duo *Hidalgo Cautivará tus Sentidos*. “Não havia nenhum roteiro. Na verdade havia apenas o trato de cada um pegar seu equipamento (super-8, vídeo ou áudio) e andar pela cidade. O formato e conceito final do DVD nos seriam apresentados pelo material captado e pela experiência vivida” – confessa Nelson. “Lá pelas tantas nos encontrávamos para a tequila”.⁹⁰ A partir da experiência, *Peiote* (Cao Guimarães, 2006), *Sin Peso* (Cao Guimarães, 2006) e *Atrás dos olhos de Oaxaca* (Cao Guimarães, 2006) foram realizados pelo artista mineiro.

Em *Peiote* acompanhamos um ritual (ou a simulação de um) indígena em praça pública. Todos estão repletos de ornamentos e dançam exibindo seus corpos e suas vestimentas. Mas o olhar de Cao não está voltado para ele, e por conseqüência, o nosso sofre um desvio. As imagens em super-8 mm, desaceleradas, prendem-se à figura de um garoto, de talvez quatro anos de idade, que se coloca entre os guerreiros e inicia uma espécie de luta imaginária, “uma criança possuída por entidade híbrida (luta livre mexicana e super heróis japoneses)” que “oferece aos índios ancestrais a contra-dança”.⁹¹

O menino, vestido com calça jeans, uma camiseta amarela de manga longa e um gorro preto – na qual é possível ver uma imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, na frente –, aos poucos altera as feições de seu rosto, contorce seu corpo, dá socos e chutes no ar e faz posições de lutas marciais. É um *acontecimento* diante da câmera. Se os participantes do ritual ficcionalizam a dança, a crença naquilo que vê, por parte da criança, e sua resposta através de seu próprio corpo, a lança em um estado de puro devir, em que seus gestos físicos são desdobramentos da virtualização da realidade que está sendo operada naquele instante. “Para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso”.⁹² Peiote é um pequeno cacto utilizado culturalmente pelos seus efeitos alucinógenos como parte dos rituais religiosos tradicionais de determinadas tribos indígenas mexicanas, o

⁹⁰ Nelson Soares, integrante de *O Grivo*, em entrevista concedida a Revista e-online, em março de 2007.

⁹¹ Sinopse da obra.

⁹² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 327.

que justifica o título dado ao filme, já que vemos e experimentamos um devir, da ordem do agenciamento droga.

As cores fortes e saturadas, a musicalidade rítmica e hipnótica, a rarefação da velocidade, o movimento giratório dos corpos que involuntariamente nos impede de acompanhar todos os gestos do nosso protagonista, tudo concorre para que nós também sejamos afetados por essa sensação estética. No fim, potencializando ainda mais o falso, e paradoxalmente, garantindo mais veracidade aos seus gestos, o garoto deita-se no chão, ficcionaliza, talvez, uma morte, o real, simula a perda da batalha. Para, quem sabe, levantar no segundo seguinte e começar tudo novamente.

“O ar que sai do peito em vozes multiformes no comércio das ruas não é o mesmo ar que balança os toldos multicoloridos que protegem do sol e da chuva os donos das mesmas vozes”, diz a sinopse de *Sin Peso*. “Dois pesos diferentes configuram o frágil equilíbrio da vida nas ruas da Cidade do México”. No plano sonoro, escutamos vozes em língua espanhola, que pela exaltação parecem tentar promover a venda de produtos, enquanto que no plano visual, o olhar do diretor se volta para as formas geradas pelos utensílios que resguardam essas vozes do sol. Por meio de explorações de composição com as formas geométricas de cores vivas geradas pelo encontro das coberturas de tecido, Cao começa a gerar verdadeiros quadros pintados pelo acaso e pela sensibilidade de seu olhar, os quais potencializam um encontro fecundo entre cinema e pintura. O plano fixo é privilegiado. Somente com o passar do tempo, e com a abertura paulatina do enquadramento dos planos, compreenderemos que estamos em uma feira livre.

Do ponto de vista da visualidade é clara a referência ao movimento neoconcretista brasileiro, com a valorização da cor pura, a forma pura, e da expressividade que lhes é intrínseca. No *Manifesto neoconcreto*, publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Ferreira Gullar alertava que o neoconcreto havia nascido de “uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica”. Alegando, deste modo, que “o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica”. O que significa dizer que os “conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial,

emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”.⁹³ Ao se valer dessa citação, por meios de suas formas geométricas flutuantes, Cao faz uma apologia à expressividade dos materiais de composição que lida para compor sua narrativa. Ou seja, esses materiais multicoloridos, sejam tecidos ou toldos, que flutuam acima dos corpos desses feirantes, são leves, desprovidos de peso, vibram ao sabor do vento, assim como seus donos – também desprovidos de *peso*, moeda, poder aquisitivo, e geralmente levados pela brisa da vida, dançando com ela e inventando, a cada dia, novos passos, formas de resistir ao que lhes é imposto pelas realidades cerceadoras de liberdade. Sendo assim, em *Sin Peso*, Cao Guimarães faz um retrato não-rostificado desse homem comum, ordinário, pobre, mexicano e livre. Impulsiona-nos a imaginar esses rostos, a tentar estar abaixo daquelas “pinturas em movimento” junto a eles, a exprimir nossa resistência pelo ato de fala, e experimentar, ao menos durante o tempo do filme, ser leve, por mais que sem *peso*.

Atrás dos olhos de Oaxaca é fotografado por Cao Guimarães e Marcos M. Marcos, o Canário do duo *O Grivo*. A obra lida com um espectro maior de materiais de composição do que as demais realizadas pelo diretor nessa viagem ao México, essencialmente, mais minimalistas. Aqui, acompanhamos, em um primeiro instante, as ondas se quebrando na beira da praia. Logo em seguida, a câmera acompanha a linha contínua amarela do chão da estrada, enquadra o retrovisor do carro. E, assim, de maneira extremamente sutil, entre planos que exploram as paisagens naturais e personagens anônimos que estão na carroceria do veículo da frente na estrada, notamos que temos três personagens no carro, três amigos: Cao, Nelson e Canário, fazendo juntos um *road-movie* pelas estradas do estado mexicano de Oaxaca. Eles param para apreciar a paisagem. Uma nuvem de fumaça branca, que sai da mata, a cobre por completo, e lentamente se rarefaz. Eles parecem ir à busca do local em que a fumaça é emitida.

Chegam a uma casa, que pode ser uma espécie de fornalha. Ao lado dela, uma outra, com uma família, sem uma mulher, e um cachorro. O regime de imagens se altera, saímos do super-8 mm e vamos ao vídeo, que parece ter algum tipo de textura diante da lente. A câmera de vídeo é fixa, e registra em um plano geral frontal a entrada da casa. É através dele que vemos Cao entrando em quadro, com uma câmera super-8 mm em mãos. E

⁹³ GULLAR, Ferreira. *Manifesto neoconcreto*.

o regime imagético passa a alternar entre as imagens do registro da ação de Cao junto aos moradores da casa, um pai de família e dois filhos pequenos – realizadas pelo Canário –, e as imagens feitas pela câmera super-8 mm de Cao enquanto estava sendo filmado. É tornado visível no próprio filme, a fonte do olhar. *Mise-en-abyme*.

Cao permite que as crianças manuseiem sua câmera. E essas mesmas crianças são motivos de retratos em movimento. Pela imagem do vídeo, o diretor parece explicar ao pai de família o que é e qual a funcionalidade daquele aparelho. Elementos da natureza são explorados. Logo em seguida ele aproxima-se do senhor, fotometra, enquadra um plano detalhe de seus olhos, e, com um gesto, entendemos que ele pede ao senhor para que olhe para a lente da câmera. Pela imagem dos olhos desse homem comum, singular, *um qualquer*, sentimos um sorriso se abrir para além das bordas do quadro. Olhos que são espelhos da alma, que refletem para além da imagem daquele que os filmam, um devir que se confunde com um povo.

De um modo geral, o que aproxima *Peiote*, *Sin Peso* e *Atrás dos olhos de Oaxaca*, para além do fato de serem frutos de uma única experiência de desterritorialização, é o latente desejo de habitar o mundo de outrem. Mesmo que de uma maneira velada e não declarada, há uma propensão à mescla, à entrega, à descoberta do eu que não está em mim, ao devir-outro.

Para além de bolhas, devires e acaso, uma viagem

As bolhas lançam-nos em outro tempo, que nos pede outros olhos. Os devires se transformam uns nos outros, nos hipnotizam, e assim despertam o nosso desejo pelas imagens. Novo devir. O acaso é a potência fundadora da percepção da realidade por formas não usuais, que concorrem para outras formas de sentir e lidar com o mundo, enquanto um ser singular e sensível. Para além de tudo isso, a *desterritorialização* é consequência de uma viagem, de um deslocamento, da abolição do aprisionamento em uma bolha por nós mesmos construída. O que nos remete ao nosso desejo de ver, de como ver, e com que precisão – às bolhas. Trata-se de um ciclo. O ponto de partida é o desejo, início do processo do devir.

Estórias do ver, rever, transver, não-ver a imagem

Arte não tem pensa.

Manoel de Barros

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Manoel de Barros

Sociedade das formigas

Word/World (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2001) e *Quarta-feira de cinzas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2006) possuem em comum o fato de se valerem de formigas como personagens reais para as ações propostas. Michel de Certeau, refletindo acerca da substituição do homem singular pela multidão, sem nome e sem rosto, aponta que “a chegada dessa sociedade de formigas começou com as massas, as primeiras a serem submetidas ao enquadramento das racionalidades niveladoras”.⁹⁴ Nas obras que pretendemos discutir por ora, a relação metafórica entre as formigas e esse homem ordinário não-singularizado parecem latentes.

Word/World revela através de planos-detalhe em super-8 mm, preto e branco, formigas trabalhando. Em um primeiro instante, o único objetivo parece ser esse: registrar o trabalho desses animais, ora carregando pequenos pedaços de madeira, ora ajudando umas às outras. Os planos se movimentam, e com a proximidade exagerada nos garantem uma leve vertigem, pois elas não aparecem como animais indefesos, ocupam boa parte da tela, sendo enaltecidas pelo trabalho pesado que executam. O plano sonoro opera uma disjunção com o visual – temos a sensação de que acompanhamos o som ambiente de uma fábrica urbana. Na seqüência seguinte, percebemos que a obra se trata de uma *proposição*, e os personagens a serem afetados pelo jogo são as próprias formigas: pequenos pedaços de papel, nos quais ora se lê “word”, ora se lê “world”, surgem entre os gravetos (“work”).

⁹⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. p. 59.

Caberá às formigas, metáfora desse homem ordinário massificado, então, escolher entre o peso da palavra (*word*) ou o do mundo (*world*), marcado pela sociedade de controle, para carregar nas costas. A primeira escolha o singularizaria pela comunicabilidade o tornando *um qualquer*; enquanto a segunda o lançaria ao anonimato, roubando seu rosto e nome, o tornando *qualquer um*. Por fim, se “falar e comer”, ambos passam “pela boca”,⁹⁵ talvez a primeira opção parecesse o caminho a seguir, do ponto de vista dos diretores. A boca que se alimenta, pela força do trabalho, também é capaz de imprimir resistência e se singularizar, pelo *ato de fala*.

Já *Quarta-feira de cinzas*, apesar de também ser do campo da *proposição*, promove outros tipos de agenciamento. Aqui além da mudança do suporte, estamos em um regime completamente videográfico à cores; os planos, apesar de curtos, são geralmente fixos ou fazem pequenas movimentações acompanhando formigas que carregam confetes coloridos. Ora ou outra, o sol toca nesses confetes, gerando reflexões coloridas não esperadas.

Com o passar do tempo, os planos vão se tornando um pouco mais abertos, e ao invés de acompanhar o trajeto de uma única formiga, vemos uma série de confetes coloridos se movendo pelo chão de terra, entre folhas secas. No plano sonoro ouvimos um “samba em caixa de fósforos”. Temos a sensação de que elas trabalham mais rapidamente. E no último plano vemos que todos os confetes estavam sendo guardados, no interior da casa dos pequenos animais. Aqui, como em *Word/World*, a relação é metafórica. A sinopse sugere que após o carnaval, com os confetes que restam no chão, as formigas começariam a sua própria festa profana, no entardecer da quarta-feira de cinzas. O que não nos impede de ver a representação do mesmo homem ordinário nessas formigas, o qual ao fim do carnaval, se recolhe, esconde suas fantasias, e volta a se confundir em meio à massa, à multidão. Aqui, talvez, o anonimato seja preferido.

Assim sendo, enquanto espectadores, a partir de *Word/World*, somos sensibilizados a refletir sobre a posição, essencialmente política, que ocupamos na sociedade. E, com *Quarta-feira de cinzas*, de que maneira expomos, ou camuflamos, as

⁹⁵ Sinopse da obra.

nossas fantasias, nossos desejos – se colaborando para uma potencialização, ou retração, da hipocrisia que tanto nos cerca.

Relações metafóricas ou da potência do transver

Durante três minutos experimentamos o silêncio de uma imagem granulada monocromática que acompanha o nome dos ônibus coletivos que passam. Entre os nomes de ruas e bairros que são emprestados aos ônibus, reconhecemos nomes de pessoas, que podem ser anônimas ou não, que podem nos levar a determinadas imagens que carregamos dentro de nós ou não. Tudo será relativo à nossa abertura para o mundo, bem como às experiências que já tivemos com ele. É preciso desejar ver beleza, se encantar com o mundo. Ou como diria o poeta Manoel de Barros: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo”.⁹⁶ Talvez seja essa a questão que transborde, não só de *Coletivo* (Cao Guimarães, 2002), mas também das outras obras que refletiremos a seguir: *Memória* (Cao Guimarães, 2008) e *O sonho da casa própria* (Cao Guimarães, 2008).

“A memória é um lugar onde as coisas acontecem por uma segunda vez. E o que é o espelho senão um lugar e uma segunda vez?”.⁹⁷ *Memória* nos faz questionar isso. Por meio de um retrovisor, um espelho, afixado no meio do para-brisa de um ônibus em movimento, ou seja, de um quadro dentro do quadro, nos é possível ver, simultaneamente, o que está por vir – pelo que vai além das bordas do primeiro – e o que está sendo deixado para trás – pelo que se inscreve dentro do primeiro. “Espelhos são coisas que não têm cheiro e não emitem sons, são coisas que dizem em silêncio e nos puxam sem nos tirar do lugar. Espelhos são como vertigens do espaço”.⁹⁸ Deste modo, o espelho não registraria, por si só, a infinidade de imagens que passa por ele, variável de acordo com a velocidade do automóvel, da vida.

O vídeo, rodado na ilha grega de Santorini, nos leva a questionar – “o que acontece quando procuramos uma lembrança? Precisamos nos instalar no passado em geral,

⁹⁶ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 75.

⁹⁷ GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. p. 15.

⁹⁸ GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. p. 17.

depois temos de escolher entre as regiões: em qual delas acreditamos estar escondida a lembrança, encolhida, esperando por nós, se esquivando?”.⁹⁹ A opção pelo plano-seqüência reforça esse caráter de fluxo contínuo do movimento interno do pensamento, pois, como diria Deleuze, a memória já não é a “faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis de passado e as camadas de realidade”. Ou seja, o passado “emanando de um dentro que já estava aí”, e a realidade “sobrevindo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é do que o encontro”,¹⁰⁰ conjugação entre os dois. A paisagem sonora nos remete a um estranhamento, é a rádio local e o som ambiente do veículo em movimento, que através de um discurso verborrágico em uma língua que desconhecemos multiplica a realidade caótica da memória em que estamos inseridos. *Memória* nos coloca entre o que a lembrança revê, e nosso *olhar imaginário* pode transver.

Da mesma ordem é a série fotográfica de Cao, que contou com a colaboração de Carolina Cordeiro, intitulada *Campo cego*, de 2008. A série se voltava para o registro de placas de estrada, na região do quadrilátero ferrífero de Minas Gerais. As quais tinham a função de orientar quanto à dinâmica do trânsito, no entanto, em sua maior parte encontram-se cobertas, por poeira ou fuligem, ou danificadas pela impiedade do tempo. As imagens revelam paisagens com a presença desse objeto que desinforma, confunde, gera curiosidade, camufla algo, e não nos é acessível à leitura. Assim como acontece com a nossa memória, que brinca com o aparecer e o desaparecer de determinadas lembranças de nosso cérebro. As dez fotografias e o vídeo deram forma à exposição *Memória e outros esquecimentos*.

Já em *O sonho da casa própria*, percebemos, em um movimento simultâneo, por um lado, a exploração da plasticidade da imagem guiada pelo registro de telas que cobrem edifícios em construção, telas que se movem e dançam de acordo com o ritmo ditado pelo vento; e, por outro lado, da textura e semelhança formal do véu de uma noiva em um casamento. De início, estamos em uma igreja e um véu, posto diante da lente,

⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 122.

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 248.

garante uma outra configuração visual à imagem. Há uma disjunção visual e sonora, já que enquanto vemos a igreja, ouvimos o som de martelos se batendo contra a madeira, de serras trabalhando, enfim, de uma obra em construção. Em um determinado instante, esse regime sonoro se mescla ao coral do casamento.

A sugestão metafórica será alcançada pela alternância e as aproximações dos dois tipos de registros: ora a construção do edifício, com suas telas flutuantes; ora a consumação do casamento, com seu véu deslizante. Na igreja todos se levantam. Uma lenta fusão entre a textura do véu da noiva e da tela de proteção do edifício, torna evidente a relação que existe entre um casamento e um canteiro de obras. A mão feminina, já com a aliança segura o véu, e alcança o edifício. É como se, através de um discurso imagético-narrativo, destituído de verbalidade, Cao apontasse para a hipótese de que o sonho da casa própria estaria vinculado a um “bom” casamento. Em certas ocasiões o regime de registro realista das imagens é abandonado para dar lugar à abstração das formas, anamorfozes, que o lançam profundamente nas categorias da videoarte.

Pensada originalmente como uma instalação para o Museu de Arte da Pampulha, *O sonho da casa própria* “induz um espaço ao mesmo tempo físico e virtual no qual o espectador reapropria a seu bel-prazer os conceitos que colocam a instituição em xeque, abrindo caminho para uma interação tanto crítica como imaginária”.¹⁰¹ Isto é, se liberta do dispositivo cinematográfico de exibição convencional, para instituir um lugar de resistência que permita ao espectador outros tipos de conexão com a obra. Relativizam de maneira mais significativa os conceitos trabalhados possibilitando leituras múltiplas e criativas por parte daqueles que vêem o trabalho.

Por fim, na esteira da poesia de Manoel de Barros, que diz ter aprendido com o pintor boliviano Rômulo Quiroga, real em sua existência imaginária pela potência do transver do poeta; *Coletivo*, *Memória* e *O sonho da casa própria* nos incitam a realizar três movimentos poéticos: ver com os olhos, rever com a lembrança e transver com a imaginação.

A natureza da imagem

¹⁰¹ BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*: foto, cinema, vídeo. p. 69.

De acordo com Philippe Dubois, “a imagem cinematográfica pode ser considerada duplamente imaterial: de um lado, enquanto imagem refletida; de outro, enquanto imagem projetada”. Ou seja, segundo ele, “a imagem que vemos – ou que cremos ver – do filme na tela de cinema não passa, como se sabe, de um simples reflexo sobre uma tela branca de uma imagem vinda de outra parte (e invisível enquanto tal)”.¹⁰² Partindo dessa premissa, refletiremos sobre duas obras em curta-metragem de Cao: *Aula de anatomia* (Cao Guimarães, 2003) e *El pintor tira el cine a la basura* (Cao Guimarães, 2008).

“Corpos, partes de corpos. Carne, pele, poros. O pulsar da imagem na tela como o ir e vir do ar dentro do corpo”,¹⁰³ é o que nos oferece *Aula de Anatomia*. Dentro de uma espécie de capela, através de um retroceder da imagem, presenciamos a ressurreição de um porco, um animal, que poderia ter sido oferecido em sacrifício. Aliás, talvez não se trate de uma ressurreição, mas de um novo nascimento, em um outro plano da existência desse animal. Na seqüência seguinte o porco é queimado, sua pele começa a ser retirada. Através de um corte vertical no tórax do animal, uma mão começa a revelar o que se esconde por debaixo da pele, as suas vísceras, seus órgãos. Um pedaço de pele do porco é usado para tampar o rosto de um homem, que exhibe seu corpo para a câmera. À beira da praia uma mulher tem o rosto tampado pelos cabelos ao vento, e por tentáculos que segura acima da cabeça. Uma mão expõe restos de uma ave, uma galinha, vísceras, pés, coração. Depois acompanhamos a morte do animal. Por fim, uma ema caminha na estrada.

Durante todo o tempo, camadas nos levam a outras, e parece sempre haver algo a ser descoberto, depenado. E por mais que se busque o que se esconde para além da superfície, as camadas são estratificadas e espessas ao ponto de duvidarmos ser possível chegar ao essencial. O essencial, talvez, já estivesse ali, na superfície.

Em *El pintor tira el cine a la basura*, filmado em Burgos, Espanha, vemos em uma sala escura, um senhor que pinta de branco uma parede. Logo, imagens do curta *Da janela do meu quarto* começam a ser projetadas na parede, sobre a ação do pintor. A

¹⁰² DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. p. 61.

¹⁰³ Sinopse da obra.

impressão que temos é de estarmos em uma galeria de arte, ao fim de uma exposição. Onde um senhor, após ter pintado por completo a tela fílmica de branco, a protege com uma película plástica, fazendo uma margem com uma fita, para então pintar de preto ao redor. Feito isso, depois ele retira lentamente essa película da tela que garantia visibilidade àquelas imagens, e durante a ação nos resta a dúvida de até quando a imagem suportará, de até quando nossos olhos conseguirão vê-las. Em seguida, ele sai da galeria, a câmera apenas o registra, e dirige-se ao lixo de rua mais próximo, no qual deposita a pele da tela.

Nesse sentido, o que inferimos a partir desses dois trabalhos diz respeito à imaterialidade da imagem, ao fato da imagem ser impalpável, não ser possível tocá-la, apesar de o pintor tocar na tela da galeria e mãos anônimas na pele dos animais. Dubois dirá que é possível até tocar ou alcançar a matéria da tela, logo, “rasgá-la, manchá-la, cobri-la, arrancá-la, colori-la...”. No entanto, “nem por isso conseguiremos atingir a imagem, que permanece, para além de seu suporte material, uma entidade fisicamente distinta, e inacessível às mãos do espectador”, pois se trata de um reflexo projetado. Para além dessa, uma segunda impalpabilidade se sobrepõe à primeira: “a imagem que o espectador crê ver consiste não apenas num reflexo, como também numa ilusão perceptiva produzida pelo desenrolar da película a 24 imagens por segundo”.¹⁰⁴ Logo, esse movimento dos corpos que vemos, também não existe em nenhuma imagem real. Acredito ser nesse sentido que Cao considera *El pintor tira el cine a la basura* como uma “nota irônica sobre os caminhos que o cinema pode tomar”.¹⁰⁵

Portanto, o que esses trabalhos suscitam é uma reflexão acerca do fato de que, essencialmente, a imagem cinematográfica não existe enquanto matéria, ela “consiste numa breve passagem, espécie de intervalo permanente que nos ilude enquanto o olhamos, mas se desvanece logo depois de entrevisto, para não mais existir senão na memória do espectador”.¹⁰⁶ Sendo assim, conforme Dubois, ela se encontra próxima da imagem mental, quase na mesma medida em que está de uma imagem concreta.

Estórias de gambiarras

¹⁰⁴ DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. p. 62.

¹⁰⁵ Sinopse da obra.

¹⁰⁶ DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. p. 63.

“Gambiarra é a síntese do que chamamos Ser Humano. Um ser inacabado, graças a Deus! Cada um dando seu jeito para continuar vivo. Gambiarra é filosofia, religião e arte. Gambiarra é ainda encontrar aquele galinho na queda do abismo” – nos conta Cao Guimarães –, “Gambiarra é constante reinvenção, é rediagramar as leis da natureza. Gambiarra é Deus quando fez o mundo”.¹⁰⁷ Portanto, a partir de uma coleção de imagens de gambiarras fotografadas por ele; em 2009, Cao lança um livro com uma seleção de 80 imagens. Além do livro fotográfico, realiza o vídeo *Mestres da gambiarra* (Cao Guimarães, 2008), se valendo de temática semelhante, no qual explora o “universo da improvisação e da gambiarra exercitado por três profissionais de diferentes áreas: um técnico do laboratório de biologia, um profeta e um neurocientista”.¹⁰⁸

A prática cineclubista, cinefílica, de quando colecionava filmes em sua mente, impulsionou Cao a se tornar um artista. Quando falamos do livro, intitulado *Gambiarra*, tratamos de outro tipo de coleção, igualmente afetiva – “estamos diante de imagens feitas de passagem, anotações que não serão substituídas”, enfim, “uma coleção mais afetiva do que obsessiva”.¹⁰⁹ De uma metade de bagaço de limão, usado como cinzeiro, a fitas coloridas – azul e vermelho – pregadas no azulejo do banheiro, para lembrar a temperatura correspondente a cada torneira; o artista revela a capacidade que seu olhar possui de transformar a realidade em que está inscrito ao garantir um caráter artístico a essas construções do campo do banal. Nesse sentido, as “gambiarras poéticas de Cao Guimarães se cristalizam como uma forma diferenciada de captar as contradições e oportunidades do mundo”.¹¹⁰

Quando retorna de Londres, Cao irá dirigir *O fim do sem fim*, em parceria com Beto Magalhães e Lucas Bambozzi, no qual viajou dez estados brasileiros registrando profissões em desaparecimento. “Esta experiência me permitiu um reencontro com o país e sua cultura sob o impacto de um olhar um pouco mais distanciado”. Cao diz se lembrar do fascínio gerado pela “capacidade do brasileiro de se reinventar para sobreviver”, da

¹⁰⁷ Cao Guimarães em entrevista a Teté Martinho, em junho de 2006.

¹⁰⁸ Sinopse da obra.

¹⁰⁹ MOURA, Rodrigo. *Fotografar sobre a perna*.

¹¹⁰ D’AMBRÓSIO, Oscar. *Gambiarras poéticas*.

“criatividade para solucionar problemas básicos que para além de lançarem a própria solução do problema geravam uma espécie de estranhamento estético”. O qual, segundo ele, “fruto da necessidade e da falta, me indicava uma espécie de força transformadora capaz de modificar minha percepção sensível do mundo”.¹¹¹

E, assim, o que vamos percebendo aos poucos é que o “mecanismo da gambiarra” apresenta “um acento político além do estético”.¹¹² Ou seja, as fotografias revelam resistência a modos convencionais de pensar e fazer, driblam o sistema, “não são apenas a solução oferecida ante a escassez de recursos, se não também a negativa às soluções industriais, pré-fabricadas, massificadas, conformadas”. Fazendo, dessa maneira, que uso e criação caminhem juntos, aborda o “desejo de transformação do cotidiano não como utopia, mas como a produção do atestado de que esta transformação acontece, na prática, todos os dias, no planeta todo”.¹¹³

Já o vídeo *Mestres da gambiarra*, traz Darcy, Sérgio Neuenschwander e Paulo Marques de Oliveira como personagens. O primeiro deles é “um técnico, um professor, do ICB, Instituto de Ciências Biológicas da UFMG, que pela falta de recursos da universidade” precisa “fazer milhões de gambiarras para oferecer aos alunos os instrumentos necessários para que eles estudem”.¹¹⁴ Sérgio Neuenschwander é um neurocientista, irmão de Rivane Neuenschwander, que conduz a parte “3 maneiras de secar um tênis em dia de chuva”, do documentário, expondo como é o funcionamento da gambiarra pensada por ele para realizar isso. Já Paulo Marques de Oliveira, é o “mestre dos mestres”, personagem que Cao conheceu durante a realização de *O fim do sem fim*. Registrado em um plano médio, com os usuais óculos escuros, camisa e gravata para a gravação, a partir de suas explicações e imagens fixas de seu livro escrito à mão, discursa sobre quando Lula se tornaria presidente do país e eles iriam ensinar todos os canoieiros a como utilizar um instrumento que substituiria o colete salva-vidas. “O colete à prova-d’água é caro, pobre não pode possuir. E garrafa de plástico, agora, graças a Deus, em todo lado se acha”, diz

¹¹¹ Cao Guimarães em entrevista concedida a Carla Zaccagnini.

¹¹² LAGNADO, Lisette. *O malabarista e a gambiarra*.

¹¹³ MOURA, Rodrigo. *Fotografar sobre a perna*.

¹¹⁴ Cao Guimarães em entrevista concedida a Rádio Inconfidência, em novembro de 2010.

Paulo, explicando que as pessoas deveriam usar uma garrafa de cada lado presas ao corpo – assim poderiam andar de canoa em segurança.

Enfim, o conceito de gambiarra de Cao é algo em constante ampliação e mutação. “Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria idéia de existência”. Isto é, “a existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia”.¹¹⁵

Potências do não-ver

Em 2001, Cao Guimarães lançou o livro *Histórias do não-ver*. “Convidei algumas pessoas para que me ‘sequestrassem’”, conta ele. “Cada um executaria o seu ‘sequestro’ da forma que bem entendesse. Pedi a elas que não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam”. Assim, quando chegassem, “vendariam meus olhos e me levariam com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme. Poderiam fazer o que quisessem comigo, contanto que me deixassem fotografar tudo, sem que eu nada visse”. A venda dos olhos somente seria retirada quando estivesse de volta ao lugar de onde saíra. “A visão sempre me parecerá um sentido tirano com relação aos outros sentidos. Sem ela o mundo poderia ser então vários mundos; a realidade várias realidades”.¹¹⁶ Cao queria sentir o mundo somente através do que ouvisse, cheirasse, pegasse, pensasse.

Nesse sentido, entre 1996 e 1998 em diversas cidades do mundo, Cao Guimarães pediu para que pessoas lhe sequestrassem. As fotografias “cegas” e os relatos dos sequestros deram origem a um livro e a uma videoinstalação, ambos lançados em 2001. Ou seja, um projeto artístico completamente implicado na idéia de dispositivo e acaso. “Apesar de eu ter sido o agente detonador do processo, ou seja, o que ‘lançou os dados ao

¹¹⁵ Cao Guimarães em entrevista concedida a Carla Zaccagnini.

¹¹⁶ GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. p. 11.

acaso' e quem vivenciou a experiência como sequestrado, esse processo continua no sequestrador e principalmente no espectador (no caso o leitor do livro)".¹¹⁷

No livro somos afetados por um “transbordamento da escritura em relação à margem da página”, ou seja, percebemos uma “incorporação das estruturas filmográficas”,¹¹⁸ ao seu próprio tecido narrativo. Escrita e design concorrem para uma experiência estética semelhante à cinematográfica. Antes de qualquer coisa, o livro possui um recorte, uma perfuração, circular no canto superior esquerdo, que vai da capa à 16ª página, o que nos permite uma experiência sensorial e, ao mesmo tempo, pontua que relação nós manteremos com a obra: poderemos *ver*, a partir das fotos das experiências, e dos relatos escritos embasados pelos demais sentidos do artista, o que for possível alcançar pelo desvelar dessas camadas, dessas páginas. Alguns irão ver mais que outros, a depender da destreza com que manuseiam essa “lupa”, e de que espessura alcançam em sua leitura imagético-narrativa.

Os textos indicam em uma espécie de cabeçalho, o local, mês, ano e sequestrador da experiência a ser compartilhada. Assim, entre blocos de texto e imagens fotográficas, em um determinado instante temos uma tela preta. Aliás, 13 páginas negras, a serem lidas e preenchidas por esse leitor, que se torna ativo “ao ter que desvendar as realidades que se escondem por trás daquelas imagens e textos e principalmente na relação entre uma coisa e outra”.¹¹⁹ O sequestrador agencia a realidade a ser vivenciada pelo artista, e em contrapartida, Cao conduz, por meio do livro, aos *efeitos de real* a serem experimentados por seu leitor.

Por essa perspectiva, “a imagem não é representação da história ou da experiência, mas signo – como o texto – do que não foi diretamente acessível à percepção”. E o texto configura-se como “a ausência desta dimensão sensorial que caracteriza a ‘experiência’”.¹²⁰ Assim, o “caráter didático da ‘experiência’ está em seu possível poder de

¹¹⁷ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 148.

¹¹⁸ BEIGUELMAN, Giselle. *Livrídeos*. p. 130.

¹¹⁹ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 148.

¹²⁰ ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Micronotas sobre Histórias do não-ver*. p. 83.

reeducar uma visão esgotada (pelo bombardeio mercantil de imagens) justamente através de sua perda provisória”.¹²¹ Mais uma vez, a dimensão política latente.

Por fim, Cao afirma que em seu trabalho não interessa “esse limites que geram uma forma única. Pelo contrário, interessa-me mais o movimento e/ou processo”. Interessa ao cineasta, a “arte como linguagem”, logo como “algo que se comunica com o universal e não apenas com a particularidade de um povo ou de uma cultura”.¹²² Ou seja, de certa maneira, o livro nos leva a refletir sobre a expansão do cinema para outras mídias, inclusive aquelas que o antecedem historicamente, pois apesar de estarmos com um livro, feito de papel, em mãos, sua essência não é a palavra, mas sim as imagens e sons, que ora vemos, ora imaginamos.

Estórias do ver, rever, transver, não-ver a imagem

O “mestre dos mestres”, Paulo Marques de Oliveira, personagem de *Mestres da gambiarra* e *O fim do sem fim*, dizia que “deveríamos escrever como a gente fala. Então nem H nem E, mas I”, para se escrever *istória*. Cao considera que “o corpo erudito de uma língua é muitas vezes uma ficção. O corpo da língua real é como o de uma ameba gigante em constante mutação, impossível de ser apreendida em sua totalidade”. Por fim, “não existem uma realidade ou uma história objetiva quando se tem um ponto de vista ou infinitos pontos de vista”,¹²³ e tudo serão histórias, estórias, *istórias*, a serem vistas, revistas, transvistas ou, ainda, não-vistas. Porém, sempre sentidas a partir da imaterialidade dessa imagem de cinema que atravessa a gambiarra de nossa existência, independente do suporte que a carregue, e nos leva a refletir sobre o quanto somos semelhantes às formigas.

¹²¹ ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Micronotas sobre Histórias do não-ver*. p. 84.

¹²² DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 148.

¹²³ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. *Correspondências*. p. 148.

Artes de fazer em desaparecimento

No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda.

Giorgio Agamben

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.

Manoel de Barros

Micro-dramas da forma

De acordo com Serge Daney, o cinema “moderno” seria aquele que tomou posse da “não-profundidade” da imagem, ou seja, da superfície da imagem, “que a reivindicou e que pensou construir – com humor ou com furor – uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico”.¹²⁴ Para o crítico francês, o cinema clássico tratava, de modo especial, de estabelecer um pacto com o espectador, através do qual era instituída a crença de que, de fato, havia algo para ser visto *atrás* da imagem. Em contrapartida, a modernidade do cinema surgiria para quebrar esse pacto, para revelar a profundidade nula da qual a imagem de cinema é constituída.

Se “a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como ‘dados’”, logo ela não pode ser percebida como outra coisa que não uma superfície opaca. É tomando isso como pressuposto que Deleuze afirma a necessidade de que o “cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle”.¹²⁵ Questão política. Bellour acrescenta, à proposição deleuzeana, que é entre as imagens, que “se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas, por vezes difíceis de serem circunscritas e,

¹²⁴ DANEY, Serge. *A rampa (bis)*. p. 231.

¹²⁵ DELEUZE, Gilles. *Carta a Serge Daney*: otimismo, pessimismo e viagem. p. 98.

sobretudo, de serem nomeadas”.¹²⁶ É como se Deleuze, apostasse na ampliação de uma camada da superfície cinematográfica (logo, do campo de força que a compõe), e endossasse a hipótese de Dubois: “Se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as ‘últimas tecnologias’ informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo”.¹²⁷

“Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras”.¹²⁸ É que, segundo Deleuze, um terceiro período estava se projetando. “Não mais: o que há para ver por trás da imagem? Nem: como ver a própria imagem?”. Mas sim, “como se inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens, já que o ‘fundo da imagem é sempre já uma imagem’, e o olho vazio é uma lente de contato?”.¹²⁹

Na operação do que nos permitimos aqui chamar de *cinema da superfície*, “o corte, a colagem, o *raccord*, o salto”, enfim, “essas colisões, essas substituições ou essas associações de planos” são responsáveis por produzir, “ainda melhor do que na filmagem, efeitos de violação ou de irrupção”. É o que o artista plástico e cineasta Cao Guimarães realiza ao lidar com o que ele define como *micro-dramas da forma*. Para Comolli, elas fabricam “efeitos de real, desse real que só se compreende como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo”.¹³⁰

Em *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001) somos encantados pela exploração desse tipo de material de composição. “Uma folhinha que cai ao vento é tão expressiva quanto um ator em um filme, e o ruído da água dentro de um cano é tão expressivo quanto uma soprano em uma ópera”, nos conta Cao, exemplificando a sua noção de *micro-dramas da forma*. Segundo ele, a realidade das coisas “está aí para ser transformada em imagem e som e este é um universo simplesmente

¹²⁶ BELLOUR, Raymond. *A dupla hélice*. p. 214.

¹²⁷ DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. p. 73.

¹²⁸ DANEY, Serge. *A rampa (bis)*. p. 233.

¹²⁹ DELEUZE, Gilles. *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*. p. 91-92.

¹³⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 240.

infinito, que não pode ser restrito ao homem e ao que este imagina ser o mundo. Antes que se possa imaginá-lo, o mundo já é!”.¹³¹

Rodado em 16 mm, super-8 mm e Mini-DV, conforme nos informam os créditos da obra, nos estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba e Ceará entre novembro de 1999 e fevereiro de 2000, e tendo sido finalizado em março de 2001, *O fim do sem fim* é um documentário que possui como pano de fundo o eminente desaparecimento de certos ofícios e profissões no Brasil. O filme é um mergulho na inventividade e resistência dos homens diante das mudanças tecnológicas e culturais. Num contínuo debate entre a finalidade e o fim das coisas, as evoluções contemporâneas são tratadas pelos próprios indivíduos retratados. Privilegiando aspectos ligados à existência, hábitos, e obsessões dos personagens, o filme percorre existências veladas, ofícios atávicos e práticas anacrônicas que compõem o retrato de um povo.¹³²

Cao não “sabia, nem acompanhava, nem pensava em documentário na vida, nem conhecia documentário”, antes de *O fim do sem fim*. “Achei que um documentário tinha mais a ver com a forma como eu enxergo todo o meu trabalho que é pensar na realidade como a mais forte das ficções”. O documentário talvez fosse “uma forma também de fazer um audiovisual mais barato, mais autônomo, híbrido entre o cinema e as artes plásticas”.¹³³ Ou, talvez, o filme para Cao fosse, naquele instante, somente uma oportunidade para redescobrir o país através do cinema, de um longa, o seu primeiro. Depois de ter passado os últimos anos em Londres, experimentando com curtas.

Em *O fim do sem fim*, em diversos momentos percebemos a atuação dos *micro-dramas da forma*, os quais, entre outros fatores, monumentalizam o caráter de documento do filme e geram esses *efeitos de real*, citados por Comolli. Quando digo isso, a intenção é significar que “o documento não é inócuo”. Logo é, antes de qualquer coisa, “o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver,” assim como o filme documentário. Por essa perspectiva, percebemos o documento como algo

¹³¹ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista de Cinema, em agosto de 2005.

¹³² Sinopse de *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001).

¹³³ Cao Guimarães em entrevista concedida a Cezar Migliorin, em dezembro de 2006.

“que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente”. O que nos permite, em última instância, afirmar que o “documento é monumento”. Ou seja, é resultado do “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”. Por fim, “não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira”.¹³⁴ Ou, em nosso caso, poderíamos dizer: todo documentário é mentira. Potência do documentário.

Logo, na esteira de Arthur Omar, é possível dizer que a questão, que precede a todas as outras, é determinar a função do cinema dentro do real. “O que nós queremos que o cinema seja e exerça. Em seguida, isso permite que nós estructuremos uma linguagem capaz de manipular os dados dessa realidade dentro de nossos objetivos, para que ela se exerça mais eficazmente”.¹³⁵ E, é nesse sentido que caminha *O fim do sem fim*, ciente de que quer *ser* enquanto obra, assim como na realidade encontrada: ficção, sonho e lucidez se mesclam ao registro documental na feitura dos retratos desses personagens-profissionais. Os retratos são sempre soprados pelas potências do vento do falso, e, assim, ficam mais livres, líricos, poéticos.

Uma senhora caminha rumo à capela. A câmera a acompanha com certa distância. Envoltas por véus, em um plano médio, ela faz o sinal da cruz. Pela textura do filme 16 mm, a câmera revela as formas que o vento desenha no chão, também com textura, de terra vermelha, por meio das roupas que estavam a secar presas no varal, enquanto ouvimos sons de galinhas e pintinhos por perto. Esse é o início do retrato de Dona Santinha, parteira, de Milho Verde (MG), que pelo calor de suas mãos, realizou o primeiro parto com apenas 22 anos de idade.

Diante disso, os “inocentes” poderiam falar em manipulação da realidade. Mas, “filmagem, cortar, montar – escrever, em suma – é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós

¹³⁴ LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. p. 537-538.

¹³⁵ OMAR, Arthur. *O anti-documentário*, provisoriamente. p. 202.

como ‘inocente’ ou ‘pura’, a não ser que assim fantasiemos”,¹³⁶ alega Comolli. Ou seja, os documentários também são colocados em cena.

Por outro lado, que soma a esse, a “revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação”, ela “privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua”. O que encontra reverberações no documentário que aqui analisamos, já que as imagens dos ofícios em extinção são consideradas como *dados*, nos são apresentados em uma estrutura de blocos, deslizam fluidamente uns sobre os outros, sem se prender a nenhum tipo de linearidade, ou ter a intenção de formar uma memória progressiva dos trabalhadores. Logo, esses estratos cambiantes geram uma espessa superfície, construída pela soma de suas camadas. Dentistas práticos, cientistas, engraxates, fotógrafos lambe-lambe, garimpeiros, parteiras, profetas, cordelistas, rezadores, escreventes, *benshis*, ferroviários, relojoeiros, ascensoristas, vidreiros, faroleiros, lanterninhas, candieiras, maestros de galo, animadores de feira etc. são vários e comportam múltiplos semblantes em seu rosto, muitos mundos possíveis dentro de si, alguns prestes a apagar-se, no entanto compõem uma única memória, embora coletiva, ligada ao eminente desaparecimento de seus respectivos ofícios. A “memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural”.¹³⁷

Diante de tamanha diversidade, seria ingênuo pretender uma representação totalizadora de cada um deles. É por isso que, com o vídeo, os realizadores deixavam “patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, ao mesmo tempo em que se interrogavam sobre os limites de seu gesto enunciador e sobre a sua capacidade de conhecer realmente o outro”. Por reconhecerem que “não se encontram mais ausentes do ‘texto’ audiovisual”,¹³⁸ não se escondem, como outrora, atrás das câmeras, com o intuito de sugerir uma pretensa neutralidade.

Tudo isso vai de encontro ao “estilo experimental, a visualidade cambiante e fluida”,¹³⁹ explorada na superfície da imagem de *O fim do sem fim*. Por Cao partir do vídeo, essa *forma que pensa*, e lançar um *olhar imaginário* sobre o mundo, “a arte de olhar o real

¹³⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 262.

¹³⁷ LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. p. 532.

¹³⁸ MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. p. 31.

¹³⁹ BENTES, Ivana. *Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo*. p. 124.

tornou-se a de fabricar uma imagem: a mesma”, a mesma que imagina, que transvê. “A luz define um espaço para o olho, mas, fixada, ela se torna a fonte daquilo que excede a cena, daquilo que excede toda *representação*”.¹⁴⁰ Logo, transcende. E assim, o “mundo se faria entrever no ponto que a representação perde seus efeitos e falta seu objeto... O real como erro, aproximação, tateamento, transição”.¹⁴¹

O fim do sem fim oferece ao espectador a possibilidade de deslizar ao longo das imagens, em uma errância infinita, as quais já o fazem umas nas outras; mergulhar nos poros de sua superfície, e se iludir com os *efeitos de real*; experimentar as mentiras que perpassam o corpo do filme, tornando-o um documento-monumento; e, por fim, mensurar a espessura da superfície formada pelas camadas de memória, que a tornam coletiva, patrimônio. Dessa forma, como diria Deleuze, “o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema”.¹⁴² Ou, para lembrar Manoel de Barros, seria possível dizer: “Tudo que não invento é falso”.¹⁴³ O que nos permitiria, por lógica, dizer que todo documentário inventado não deixa de ser verdadeiro.

Questão de corpo

A câmera registra a fachada de uma casa, onde se lê “dentista”, escrito de maneira bastante simples, como que feito à mão por alguém que não tem o pintar como ofício. Em seguida, em plano-sequência, adentra esse ambiente pela porta. Tudo isso feito com a câmera 16 mm na mão, muito calmamente. Enquanto escutávamos, de uma voz masculina rouca e exaltada, as seguintes palavras: “Senhores telespectadores, eu sou um homem cientista desconhecido do povo de Salinas, e do resto do mundo”. No próximo plano a disjunção entre o visual e o sonoro dá um passo atrás, e permite que liguemos aquela voz a um corpo. O corpo de um senhor, que pela superfície de seu rosto deve ter por volta de 60 anos de idade, usando óculos escuros estilo aviador, camisa estampada e

¹⁴⁰ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. p. 193.

¹⁴¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 150.

¹⁴² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 183.

¹⁴³ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 67.

gravata preta – “Sou mestre dos mestres pós-populares. O homem aqui conhece de morfologia, é um homem pré-fulgenciado, aclarado e resolvido à luz das mais recentes aquisições das ciências em geral. Entendo milhares de temas brasileiros, centenários de artigos enciclopédicos, gramática, aritmética, geometria, física, química e etc. É isso aí, é um homem cismografista, um homem teólogo, um homem astrofísico e cientista”. E, se “é pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento”,¹⁴⁴ *O fim do sem fim* começa com o corpo de um pensador, um corpo cotidiano, que carrega em si o cansaço e a espera. O primeiro percebido pelos seus traços de rostidade, e o segundo pelos seus atos de fala.

Isso porque o corpo nunca está no presente, como nos lembra Deleuze, ele sempre carrega o antes e o depois. É a atitude cotidiana que coloca o antes e o depois no corpo, logo, é ela que embute o tempo no corpo. “A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior”.¹⁴⁵ *O fim do sem fim* vai à busca desses corpos cotidianos, para se unir ao pensamento desses brasileiros, formas-de-vida, que ainda resistem às mudanças impostas pela lógica capitalista do trabalho. Inventam. O pensamento é forma-de-vida, “vida que não pode ser separada de sua forma; e em qualquer lugar que a intimidade dessa vida apareça, na materialidade de seus processos corporais e nos modos de vida habituais, não menos que na teoria, há, e somente há, pensamento”.¹⁴⁶

O que significa dizer que não é possível separar a mera inscrição do conhecimento do homem comum, nos processos de produção, e a intelectualidade. Os modos de fazer do *um qualquer* demandam pensamento, e essa potência é imanente a toda forma-de-vida. Michel de Certeau nos lembra que nos “próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua *obra* um saber-fazer pessoal”.¹⁴⁷

Podemos exemplificar por meio do fotógrafo de Juazeiro do Norte (CE). Trabalhando em frente à prefeitura da cidade, desde 1964, confessa à câmera, aliás, ao

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 227.

¹⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 228.

¹⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Form-of-life*. p. 11-12.

¹⁴⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. p. 87-88

corpo que está atrás dela: “Aqui no Juazeiro, ao todo, os fotógrafos de Juazeiro, eram uns 600, sabe? Desses ‘lambe-lambe’. Agora só tem eu. O derradeiro que ficou foi eu”. Operando com uma câmera analógica que só revela imagens em preto e branco, desabafa – “Agora tem concorrência mais de retrato de filme, colorido. A concorrência ficou atravessada, sabe? No lugar de você ganhar, o outro é quem ganha. Porque você vai disputar... É como andar de caminhão, como quem vai de avião. Aí fica difícil demais”. No entanto revela uma habilidade secreta, uma potência que ele mesmo esconde, como se fosse um truque de mágica. “Eu posso bater seu retrato nessa máquina, você dando adeus a você mesmo. Você pegando na mão de você mesmo. Os dois você. Você e você. Nessa máquina eu faço. Você dando adeus a você mesmo”. O que faz com que o ofício, naquela obra possível, imagem possível oculta no mundo de outrem, ganhe um caráter de arte. Seja *representada* por arte. Uma *arte de fazer*.

Ou seja, enquanto o trabalho do fotógrafo “lambe-lambe” é explorado pela concorrência desleal das lojas, ou apenas negado por um discurso ideológico (preferência pelo retrato colorido, por exemplo), a ordem é convertida em arte. O que nos permite concluir que a “ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas ‘populares’ desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente”.¹⁴⁸

De modo geral, o documentário “reserva lugar para aquelas vidas que continuam a passar em segredo, e é por pouco que não perdemos seus vestígios, quase indelévelis, impressos como marca d’água no tempo, mas cuja duração o filme preserva, e assim fazendo, salva, redime”.¹⁴⁹ *O fim do sem fim* busca esses corpos cotidianos das existências, formas-de-vida, e ofícios que passam, e por vezes se apagam misteriosamente, como estrelas.

Forma-de-vida

Por *forma-de-vida*, na esteira de Agamben, queremos significar “uma vida que nunca pode estar separada de sua forma, uma vida em que nunca é possível isolar algo

¹⁴⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. p. 88.

¹⁴⁹ GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. p. 46.

como uma vida nua”.¹⁵⁰ Todavia, em *O fim do sem fim*, não se trata apenas de dar visibilidade a vidas ordinárias, construir uma mera figura do indivíduo que é um dos últimos representantes de sua classe, enquanto trabalhador, logo não é “igual-a-todo-mundo”. O desafio é “fazer do filme um modo possível de enfrentar uma impossibilidade”,¹⁵¹ isso porque o *um qualquer* é singular, logo resiste à representação, deixa fissuras, revela multiplicidades. E o faz, principalmente, através de seu discurso.

O rosto do homem ordinário conserva diversas faces. Como diria Agamben, ele “não é *simulacro*, no sentido de qualquer coisa que dissimula ou encobre a verdade: ele é a *simultas*, o estar-junto dos múltiplos semblantes que o constituem, sem que algum desses seja mais verdadeiro que os outros”.¹⁵² É por isso que Valdivino, o garimpeiro, é revelado em um primeiro instante como um indivíduo extremamente bem-sucedido – “Deus me dá diamante é todo dia!” –, enquanto ainda estava em seu local de trabalho: alegre, mexendo na terra com as mãos. A equipe o acompanha até sua humilde casa, e a satisfação dele em recebê-la, perceptível através de um sorriso constante, parece ser incontrolável. Após um ato de fala da esposa, que relativiza as qualidades do trabalho do marido, um outro semblante passa a operar em seu rosto, e com ele um ato de fala, – “Mas, talvez, hoje eu tô numa situação fraca, mas amanhã eu posso estar bem de vida. Deus pode me dar uma sorte aí, e eu tô pobre hoje e amanhã eu amanheço rico. É por isso que eu gosto do garimpo. É por isso...” – e, no entanto, havia esperança em sua face e brilho em seus olhos. Ele tinha ficado feliz em tê-los em casa. Até mesmo prometeu guardar um diamante, caso encontrasse mais de um, e caso eles retornassem, para dar de presente. Talvez recebessem poucas visitas.

O que percebemos aqui é a potência da escritura do filme, em garantir ao personagem, enquanto indivíduo, “a chance de exhibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irredutível a uma proposição ou a um conteúdo determinado”.¹⁵³ Acredito, ser nesse sentido que César Guimarães afirma que “aquele que filma o espaço e aqueles que o habitam (com

¹⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Form-of-life*. p. 3-4.

¹⁵¹ GUIMARÃES, César. *O retorno do homem ordinário do cinema*. p. 85.

¹⁵² AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 94.

¹⁵³ GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. p. 41.

seus signos e práticas) deveriam se deixar ser afetados”. Isto é, abrigar a *mise-en-scène* do outro “como uma dádiva ou um embaraço, uma aventura ou uma deriva, um dever, enfim, um afeto não-representado, e não a representação dos afetos”.¹⁵⁴

Ao provocar uma imersão nesses modos de fazer em desaparecimento, ao se lançar nos mundos possíveis de *outrem*, *O fim do sem fim* promove a individuação dessas formas-de-vida ao revelar seus corpos em práticas cotidianas de trabalho. Nesse sentido, contrariamente à lógica espetacular do banal imposta pela televisão, o documentário revela no indivíduo “aquele campo de singularidades do qual ele retira um nome próprio ao empreender operações sobre si mesmo e seu entorno”,¹⁵⁵ por mais insignificante que essas operações pareçam ser. E os diretores, certamente, são afetados por essas operações, já que o interesse é pelo ordinário, e não pelo extra-ordinário. O que, se não deixa de operar, ao menos, desloca a lógica do espetáculo televisivo.

Pelos grãos do super-8 mm vemos a operação de um *micro-drama da forma*. Uma mão segura, em plano-detalle, um pequeno sino. Em segundo plano vemos o céu azul e nuvens. Ouvem-se pássaros. Somos afetados por esse *efeito de real*. Em seguida, temos um plano próximo de pés que sobem uma escadaria e vai se abrindo lentamente até revelar que se trata de um senhor se dirigindo à igreja. Enquanto isso, no plano sonoro, a partir do momento que os passos começam, temos uma voz masculina que cantarola – “tan-ta-lin, tan-ta-lin, tan-ta-lin, tan-ta-lin, tan-ta-lin-ta-lin-ton, tan-ta-lin, ton-ton-ton, tan-ta-lin, ton-ton-ton, tan-ta-lin, ton-ton-ton...”.

Se acreditamos que toda relação mediada por uma câmera é política, o ato de fala do sineiro, Júlio Vieira, de São João del Rey (MG), não deixa de ser uma resistência – à própria lógica do espetáculo que a simples existência da câmera incita. Enquadrado em primeiro plano, contra a parede, no alto da torre da igreja, põe-se a falar e demonstra possuir sabedoria acerca do ofício de tocar o sino da igreja. E compõe com seu conhecimento, e os sons que pode emitir oralmente, os vários modos possíveis em que o sino pode atuar. O que pareceria ser do campo do banal é utilizado por Júlio para operar um

¹⁵⁴ GUIMARÃES, César. *Vidas ordinárias, afetos comuns*. p. 269.

¹⁵⁵ GUIMARÃES, César. *O retorno do homem ordinário do cinema*. p. 82.

ato de individuação. Ele converte em *potência de diferenciação* o que pertencia à ordem do banal.

É essa postura afetiva, tomada pelos diretores de *O fim do sem fim*, que faz com que seus personagens sejam percebidos como formas-de-vida, vida humana, “em que os modos, atos e processos singulares de viver nunca são simplesmente *atos*, mas sempre e acima de tudo *possibilidades* de vida, sempre e acima de tudo *potência*”.¹⁵⁶ O modo de construção utilizado pelo documentário é vital para que o sujeito filmado obtenha uma enunciação que o singularize, pelas expressões, olhares, gestos, permitindo, desse modo, que ele transcenda da simples categoria de objeto, arraigada no modelo dualista comum da prática documentária. O filme faz com que “o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica”,¹⁵⁷ o que caracterizaria propriamente, segundo Rancière, o *regime estético das artes*.

Se “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos” embasado por suas marcas, “é um programa literário”, para Rancière, “antes de ser científico”.¹⁵⁸ Em nosso contexto, certamente, é um programa audiovisual. *O fim do sem fim* opera essa inversão. E, ao fazer isso, dá oportunidade ao espectador de “sofrer um deslocamento – o mínimo que seja – ao fazer seu corpo e seu lugar passar pelo corpo e pelo lugar do outro”,¹⁵⁹ pois não vitimiza os sujeitos filmados. Sendo assim, não mina as potências de seu corpo e sua voz.

Um personagem surge, segundo Comolli, quando “corpo e palavra estão em um perpétuo trabalho de deslocamento, de impossível ajustamento, de vã *mise-en-scène* mútua”,¹⁶⁰ e é por isso que presenciamos um aparecimento sem fim de personagens no documentário que aqui analisamos. Pois ele acompanha corpos cotidianos, formas-de-vida falantes, os quais jogam entre o dizer e o não-dizer durante o momento em que estão sendo

¹⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Form-of-life*. p. 4.

¹⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 47.

¹⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 49.

¹⁵⁹ GUIMARÃES, César. *Vidas ordinárias, afetos comuns*. p. 264.

¹⁶⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 167.

registrados pela câmera. O que não é pensado durante o ato de fala, é revelado pelo corpo; ou é dissimulado – o telefone do cordelista de Caruaru (PE) toca durante a entrevista, sem acanhamento, em meio a risos, ele atende e logo diz: “Tô mentindo aqui mais os jornalistas...”. O impoder do sujeito filmado em controlar o personagem criado por ele converte-se em potência do documentário, pois revela um outro que ele não é, apesar de *ser*. Um outro que ele descobre pelo filme. *Outrem como estrutura* baixa os desejos do sujeito filmado sobre um mundo possível de outro ele mesmo, vislumbrado por meio do filme, o qual ele não habita, e experimenta.

O ato de fala “se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente audiovisual”, isto é, temos uma paisagem visual de um lado e uma sonora de outro. “E é isso que faz a unidade de todas as novas formas do ato de fala, quando este entra no regime do indireto livre: esse ato pelo qual o falado torna-se, enfim, autônomo”.¹⁶¹

Em São José do Egito (PB), mais uma vez, vemos o registro de uma fachada – “Profeta Manoel Luiz”. Pela janela da casa, uma câmera surpreende o senhor, enquanto ouvimos a voz de Cao: “Olha, o profeta... já tava esperando a gente?”. E ele responde, titubeando: “Intuição mais ou menos clara. Posso dizer que já”. O ato de fala do cineasta demonstra o personagem que o trabalho do filme leva Seu Manoel a interpretar; a fachada da casa evidencia que talvez ele seja esse personagem; e a sua resposta revela que, naquele instante, o está produzindo, se lançando, se perdendo como personagem. E assim como a do profeta, as demais vozes dos profissionais, ou melhor, personagens de *O fim do sem fim* transmutam-se em atos de fala exprimindo os devires que inventam seus ofícios, suas verdades, seu povo.

É a potência do discurso indireto livre atuando sobre a realidade que expõe suas fissuras, e permite que o real escape. “O falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer “nós, criadores de verdade”.¹⁶² Sob essas condições, típicas da imagem-tempo, o que se vê é a indiscernibilidade entre um cinema de ficção e um de realidade. Pois menos do

¹⁶¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 288.

¹⁶² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 188.

que um retrato fiel da realidade dos personagens, o que *O fim do sem fim* almeja é “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’”,¹⁶³ e, dessa maneira, é todo o cinema que se converge para esse encontro operante na realidade, que é o discurso indireto livre.

O encontro é “a abertura desse movimento infinito que é o acontecimento, acontecimento que se exprime nos corpos, nos enunciados, nas imagens etc., mas que está sempre distante do corpo, do lugar, do momento em que ele se afirma”, isso porque conserva em si o antes e o depois, “está sempre ainda por vir e sempre já passou”.¹⁶⁴ Pelo discurso indireto livre, que inspira o dialogismo e a narrativa falsificante, sujeito que filma e sujeitos filmados se comunicam na invenção de uma comunidade, de uma minoria – são formas-de-vida, e os devires de ambos já são intrínsecos a elas. Logo, ao seu modo, tanto um quanto o outro, compartilham a *potência de resistência* – resistir aos modos de fazer impostos pela lógica do consumo de um lado, e aos impostos pela lógica do espetáculo de outro.

Corpos à deriva

Pelo visor da câmera do fotógrafo “lambe-lambe” de Juazeiro do Norte (CE), vemos, de cabeça para baixo e pelos grãos do super-8 mm, uma moça ajeitar seus cabelos encaracolados. Durante o ato de fala do senhor, ela faz tudo o que ele indica – não sorri, fica séria. Após ter batido a foto, ele começa a revelar a imagem, e nisso a moça se aproxima e começa a questionar acerca de seu ofício. “Bate uma foto e sai quatro?” – ele responde que são seis, na verdade, e ela, enfática – “Ah, é? Tá certo”. Continua – “A gente consegue tirar uma foto em quantos minutos?” –, e depois repete a resposta do “lambe-lambe” – “Dois minutos, né?”. “Trabalha há muito tempo aqui?”, “Quanto paga para tirar essas fotos?”. Após receber as fotos diz que irá pagar pelo serviço, e, com surpresa, o fotógrafo nos revela o jogo: “Quem vai me pagar não é eles? Eles deram para você pagar, né? É isso aí”.

¹⁶³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 183.

¹⁶⁴ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. p. 68.

Em outro momento, um senhor, com um cigarro na boca, se dirige à câmera, pedindo um isqueiro. A mão esquerda de Cao em quadro, tenta acender o cigarro, e o isqueiro parece falhar. “Não serve... deixa eu ver” – diz o homem retirando o isqueiro da mão do cineasta e tentando ele próprio fazer com que funcione, imprimindo seu gesto no filme. “Vem aqui que eu vou arrumar ele” – atravessa a rua, o entrega a um “reciclador de isqueiro”, e pede para dar uma “arrumada” nele. O profissional coloca gás no isqueiro. O senhor paga pelo serviço com uma moeda, acende o cigarro. “Ah! Agora tá funcionando... Agora tá funcionando, viu? Aê, pronto. Brigado!”. Vira as costas e vai embora, descendo a rua, enquanto Cao Guimarães coloca a mão esquerda em quadro, já que a outra manuseava a câmera, e acende o isqueiro.

Tanto na primeira quanto na segunda situação, o que percebemos são corpos cotidianos que se prestam a uma cerimônia. Corpos que encenam, que saem de si. Isto é, corpos cotidianos que promovem um rito das atitudes banais, corriqueiras, cotidianas – como posar para um retrato ou acender um isqueiro. O corpo cerimonial revela, segundo Deleuze, “a capacidade que o cinema teria de *dar* um corpo, isto é, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia”.¹⁶⁵ Por isso a impossibilidade de falar em corpos cerimoniais em *O fim do sem fim*.

Apesar disso, encenado ou não, “o encontro entre um corpo e uma câmera é um acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reproduzível. Nenhuma *mise-en-scène* jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira”.¹⁶⁶ E, nesse sentido, o acidente, o imprevisto, garante a possibilidade de toda a *mise-en-scène* manter-se sob o risco do real. Inclusive podendo expor os nós em que a costura da narrativa é simulada, como fez o fotógrafo. Embora os próprios cineastas decidam conservar isso no filme, revelar que a narrativa pode ser falsificante, ao invés de minar, garante potência à escritura do filme. “Elevando o falso à potência, a vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 229.

¹⁶⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 240.

decisória”.¹⁶⁷ A potência do falso e a do documentário, como barcos à vela, navegam juntas, são guiadas pelos mesmos ares – resistência e invenção.

Se, para Comolli, “filmando a si mesmo, o autor garante por meio de sua pessoa *a potência dessa confusão* que constitui toda a singularidade do cinema documentário”, a entrada em cena do corpo de Cao Guimarães duplica essa potência, já que não se comporta apenas como “uma prova a mais da essência documentária do filme, capaz de produzir um efeito de verdade sobre o qual não haveria mais o que discutir”, nem mesmo “amplifica o conjunto *corpo-fala-sujeito-experiência-vida* para torná-lo ainda menos ‘falsificável’”,¹⁶⁸ e sim se presta a uma cerimônia, falsifica o ato de *dar* seu corpo, revela sua simulação, põe-se em deriva, em devir.

O gesto como elemento do cinema documentário

Segundo Agamben, o “que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como a esfera mais própria do homem”.¹⁶⁹ Ou seja, ele se porta como valor identitário social, capaz de, pela diferenciação que opera, reunir os indivíduos em uma comunidade, logo em uma esfera política. É nesse sentido que o filósofo italiano retoma Deleuze, para dizer que o elemento do cinema não é a imagem, e sim o gesto. Se para Gilles Deleuze, a distinção psicológica falaciosa entre imagem como realidade psíquica e movimento como realidade física foi apagada pelo cinema, permitindo que ele criasse o conceito de *imagem-movimento*, imagens mesma em movimento. Em contrapartida, para Giorgio Agamben, em uma ampliação da análise deleuzeana, a conceituação de Gilles já diria respeito, de forma geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Logo, para ele, mesmo “a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido”,¹⁷⁰ somente por meio do qual seria possível alcançar o seu significado verdadeiro.

¹⁶⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 176.

¹⁶⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 285.

¹⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture*. p. 57.

¹⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture*. p. 55-56.

Ao partirmos desse pressuposto, é possível afirmar que os personagens de *O fim do sem fim* são compostos por meio de seu gesto, ou *gestus*, que corresponderia, por um viés deleuzeano, ao “desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, freqüentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel”.¹⁷¹ Ou seja, as existências retratadas no documentário, expõem seu “gesto social”, para além do seu ato de fala, por meio das nuances de sua voz, a maneira como se vestem, como gesticulam etc.

Enfim, a dimensão física do gesto revela determinados aspectos dos personagens que os abastece de uma potência de resistência à representação, os singulariza, os transmuta de *qualquer um* a *um qualquer*. As “personagens dissolvem-se por si mesmas, e o autor se apaga: nada mais além de atitudes de corpo, posturas corporais que formam as séries, e um *gestus* que as reúne como limite”, garantindo poder aos que partilham o comum, aos que pertencem à comunidade. “É um cinema dos corpos que rompeu tão radicalmente com o esquema sensório-motor que a ação é substituída pela atitude, e o encadeamento supostamente verdadeiro pelo *gestus* que cria lenda ou fabulação”.¹⁷²

“Eu tô admirado é de vocês chegarem aqui para fazer uma filmagem. Foi muito bom. Mas agora, por outro lado, para me filmar eu tenho que fazer a barba e amarrar a gravata. Eu não filmo barbudo e assim como eu estou: esquelético. Porque já tem 10 dias que eu tô aqui parado, sem sair na rua, acabando de fazer esse livro...” – diz o personagem Paulo Marques de Oliveira, o mestre dos mestres, quase no fim do documentário. Depois disso ele toma banho e se arruma: penteia os cabelos, coloca óculos escuros no rosto e uma gravata no pescoço, o modo em que o conhecemos no início de *O fim do sem fim*. Alegre, em meio a risos, diz: “E, agora, viu? É outra coisa! A gente tem que rir... tem que filmar é aqui, ué! Não é daquele jeito não. Vocês convêm desmanchar. Passa agora outra por cima. Aquela desmancha”. É pelo ato de fala de Seu Paulo que notamos a importância que ele concede ao próprio gesto, que suporta e exhibe o caráter de mediação do seu corpo com a câmera. O gesto torna visível o corpo como um meio de dar acesso ao outro, de conhecer o outro, as propriedades e os traços do outro. Não é em vão que o senhor Paulo se arruma,

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 231.

¹⁷² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 327.

nem o seu pedido para que sua imagem “sem qualidades” seja apagada. E muito menos seria em vão a decisão de manter essa seqüência no filme, já que ela revela, por sua própria escritura, o gesto enquanto elemento, enquanto potência do documentário.

Se para Comolli, esse outro a ser filmado é “aquele que ainda não é antes de ser filmado. O que é sem ser, visível sem sê-lo – o filmável, o filme por vir que cada gesto para fazê-lo vir implica, antes mesmo que ele esteja aqui”,¹⁷³ podemos dizer que os personagens de *O fim do sem fim* revelam uma gestualidade social, assumem e suportam as ações cotidianas de suas profissões, seus modos de existência, e de fazer, comuns. Inscrevendo, assim, o que é da ordem do visível ordinário em uma esfera, propriamente, de invenção e resistência comunitária, logo, política. Por essa perspectiva que, Agamben afirma que ao deslocar o seu centro da imagem para o gesto, “o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política”,¹⁷⁴ e não somente à estética.

Artes de fazer em desapareição

Se a “política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens”,¹⁷⁵ é nela que será inscrita a relação documentária. E, dessa forma, o maior desafio do documentário será “estar com o outro, tornar visível um modo de vida sem fazer com que essa aproximação se confunda com um modo de gestão da vida do outro, um modo de inventariar mais uma excentricidade”.¹⁷⁶ A todo o tempo percebemos o esforço dos cineastas de *O fim do sem fim* em garantir, apesar da busca por mundos em desapareição, dos modos de fazer em extinção Brasil afora, que seu registro não beire a exaltação do extra-ordinário, mas pelo contrário, se mantenha na ordem das formas-de-vida que são inscritas no filme: do comum, do ordinário, do banal.

Isso pois parecem partilhar da idéia de Rancière, de que “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro”. Ou seja, o comum, ao fugir da lógica do espetáculo, é banhado por um brilho próprio, singular, pois altera a direção do olhar do espectador, garantindo a

¹⁷³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 69-70.

¹⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture*. p. 56.

¹⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture*. p. 60.

¹⁷⁶ MIGLIORIN, Cezar. *Documentário recente brasileiro e a política das imagens*. p. 12.

ele possibilidades de apreciar a exuberância do ínfimo e assim habitar outro mundo, entre os tantos possíveis de *outrem*. E o banal se torna rastro do verdadeiro “se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica”,¹⁷⁷ ou seja, se ao invés de simplesmente vê-lo, lançarmos um *olhar imaginário* sobre ele, e fazer o registro desse olhar.

Em *O fim do sem fim* o “sujeito, no filme, produz uma fala até então desconhecida, constrói uma idéia, transforma sua memória, inventa um corpo”. E, assim, “nos encantamos com filmados em vias de desaparecimento, não como sujeitos, mas como identidades”. Ou seja, sujeitos pensados em sua singularidade, com espaço no filme para operar atos de individuação, o que não se trata de ser o exemplar de sua classe, seja ela a de engraxates, parteiras ou garimpeiros, mas de ser “justamente o que faz vibrar – sem isolamento – um mundo na sua diferença”.¹⁷⁸ Aqui reside o interesse do documentário pelo singular, não só enquanto figura estética, mas também política.

O documentário que aqui tratamos é uma experiência que “refunda a circulação do sentido” por meio do sensível, da partilha dele. Logo, nos apresenta o “cinema como propedêutica da percepção, lição de conduta, fábrica de sentido a partir do vazio da ação, da ação do vazio. Investe-se precisamente em *diferir* o espetáculo, seja ele mantido fora de campo, fora do jogo ou fora do visível”.¹⁷⁹ Afinal de contas, como diria Rancière, a “poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos”.¹⁸⁰ E, assim, segue *O fim do sem fim*, se documentando poetiza as invenções do banal, seu modo de fazer lhe garante uma invenção de sua própria forma, *documentário de invenção*.

¹⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 50.

¹⁷⁸ MIGLIORIN, Cezar. *Documentário recente brasileiro e a política das imagens*. p. 17-18.

¹⁷⁹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 191-192.

¹⁸⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 53-54.

Aquele eu que vejo no outro

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário.

Jean-Louis Comolli

A gente é rascunho de pássaro...

Não acabaram de fazer.

Manoel de Barros

Dispositivo conceitual

Um conjunto diverso que abarca discursos, instituições, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas etc. é o que termo *dispositivo*, cunhado por Michel Foucault, tinha por intenção demarcar; sendo que, o dispositivo seria a rede capaz de estabelecer relações entre estes elementos. Segundo Deleuze, trata-se, nesse sentido, de “uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente”, as quais “seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras”,¹⁸¹ ao invés de se delimitar ou envolver em sistemas homogêneos, por si próprias.

A partir disso, temos que o dispositivo, possuindo uma natureza essencialmente estratégica, sempre lidará com relações de força, instaurando um *jogo de poder*, com interesses diversos. Ou seja, poderá ser definido como um conjunto de “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”,¹⁸² atuando dessa maneira como máquinas, “máquinas de fazer ver e de fazer falar”.¹⁸³ E assim, os dispositivos sempre irão provocar *processos de subjetivação* nos indivíduos afetados pelas linhas de força. O que significa dizer que, cada dispositivo fará com que esses indivíduos produzam o seu sujeito singular, que de forma alguma é universal, mas sim um *processo*,

¹⁸¹ DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* p. 83.

¹⁸² FOUCAULT, Michel. *Sobre a história da sexualidade*. p. 246.

¹⁸³ DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* p. 84.

imane a todo e qualquer dispositivo. Se o indivíduo se insere em um outro dispositivo, um outro sujeito será produzido.

Aquilo que somos e deixamos de ser compõe nossa *história*, enquanto que o rascunho do que vamos nos tornando, ao operar os processos de subjetivação imanentes a cada dispositivo pelos quais passamos, é o *atual*. É pela nossa *história* que nos separamos de nós próprios, em nossa atualidade. É no *atual* que coincidimos com esse outro que pensamos ser. Por essa perspectiva é que Deleuze alerta da necessidade de distinguir, em todo o dispositivo, “o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do atual*”.¹⁸⁴

Giorgio Agamben atualizará o conceito de dispositivo foucaultiano, ao chamar “literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.¹⁸⁵ Isso, pois, segundo ele, existem duas grandes classes: de um lado, os seres viventes e, de outro, os dispositivos. E, entre eles, os sujeitos – que são produzidos pelos seres viventes, ao serem incitados pelos dispositivos. Ou seja, um mesmo indivíduo “pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc”.¹⁸⁶ Foucault aponta, em consonância com esse viés, que os dispositivos, ao invés de serem vistos por um prisma de repressão e ignorância, devem ser considerados “mecanismos positivos, produtores de saber, multiplicadores de discurso, indutores de prazer e geradores de poder”.¹⁸⁷

Rua de mão dupla (Cao Guimarães, 2002) imerge-se nesse conceito de dispositivo para se conceber como obra. O documentário dá a ver pessoas que não se conheciam e trocaram de casas simultaneamente pelo período de 24 horas. Cada uma levou consigo uma câmera de vídeo de simples manuseio e tiveram total liberdade para filmar o que quisessem na casa deste estranho durante este período. Orientados pelo diretor, cada participante tentou elaborar uma “imagem mental” do “outro” através da convivência com

¹⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* p. 93.

¹⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* p. 40.

¹⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* p. 41.

¹⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 83.

seus objetos pessoais e seu universo domiciliar. Ao final da experiência cada um deu um depoimento pessoal sobre como imaginou este “outro”.¹⁸⁸ O que percebemos é a instauração dos feixes de poder, de uma máquina que faz ver e falar.

Cao Guimarães, por meio dessa maquinária, incita os seres vivos filmados, a atravessar *processos de subjetivação* específicos das relações de poder delineadas pelo dispositivo, processos que operam em devir, a desenhar um novo esboço de si, a produzir sujeitos. Nesse sentido, ele “recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões”, fazendo dessa forma, que o processo de feitura da obra vacile em dois extremos opostos e complementares: um de extremo controle, “regras, limites, recortes”, e outro de abertura incondicional, “dependente da ação dos atores e de suas interconexões”.¹⁸⁹ *Filme-dispositivo*. Obras como *Rua de mão dupla*, segundo Cao Guimarães, jogam “com a noção do esvaziamento da autoria ou, pelo menos, nutrem o desejo do compartilhamento desta. Um jogo não se joga sozinho, jogos são também fundamentados em uma ação que espera uma reação”. Logo, porta-se como “um conceito, um dispositivo, uma proposição”,¹⁹⁰ que põe em jogo uma relação de forças. Um *jogo de poder*.

Dispositivo audiovisual

“Da tradição do documentário, Cao Guimarães retoma a questão do ‘outro’, a quem o filme é dedicado, mas subverte essa tradição com instrumentos de práticas artísticas contemporâneas”,¹⁹¹ na criação da obra que foi pensada inicialmente como uma videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, de 2002, cujo tema foi *Iconografias metropolitanas*. Ao conceber um filme ligado a uma videoinstalação, para além da abertura de outra possibilidade de exibição, *Rua de mão dupla* promove o deslocar de “uma forma de arte para outro domínio, quanto uma série de possibilidades de

¹⁸⁸ Sinopse da obra.

¹⁸⁹ MIGLIORIN, Cezar. *Filme-dispositivo: Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães. p. 145-146.

¹⁹⁰ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 71.

¹⁹¹ LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. p. 327.

especialização e temporalidade das imagens”.¹⁹² E, seu caráter documental será, assim, visto pelo público, como um meio de ter acesso e vivenciar a circunstância proposta, de produzir uma experiência, de viver o processo de criação – subjetivação operada pelo *dispositivo de exposição*. E assim, ao espectador, “importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a *qualidade* com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele”.¹⁹³

Na videoinstalação, assim como no formato em filme, duas telas foram colocadas paralelamente. E assim, a cada um dos três blocos do documentário, vemos uma troca sendo agenciada: o ambiente domiciliar de uma tela pertence ao indivíduo que faz as imagens da outra, e vice-versa. Por exemplo, no primeiro bloco, Rafael Soares, produtor musical, faz registros da casa de Eliane Lacerda; enquanto, simultaneamente, Eliane, oficial de justiça, faz a mesma ação na casa de Rafael. Isso nos garante uma visualização de duas telas paralelas, que se dá a ver como uma. Dessa maneira, temos, enquanto sensação estética, uma oscilação constante do olhar, ele sempre repousa na ânsia de retornar ao ponto de onde partiu. Por consequência, “encontra-se na instalação a um só tempo exposto e posto à prova, por meio da co-presença de duas imagens de mesmo valor, que oferecem ao espectador uma alternativa sem decisão possível”,¹⁹⁴ o próprio princípio da montagem, assim como o cinema o reconheceu. Isso porque não há como haver uma diferenciação de valor entre o que se passa em uma tela e outra, ambas as telas trazem particularidades reveladoras do olhar daquele que está de posse da câmera e do ambiente íntimo do outro.

Digo isso, pois, apesar de cada tela comportar um bloco distinto de imagens, houveram cortes internos a cada um deles, os quais foram pensados, para além das imagens que o antecede e o sucede, em conjunto com o que é exibido na tela ao lado. Assim, como diria Deleuze, “as imagens certamente não são entregues ao acaso, mas tudo o que há são re-encadeamentos submetidos ao corte, em vez de cortes submetidos ao encadeamento”.¹⁹⁵ Ou seja, o corte vale por si próprio; e o espectador, participa ativamente dessa montagem, em um segundo nível, ao escolher incessantemente o destino de seu olhar. “Este face a face

¹⁹² BLÜMLINGER, Christa. *Harun Farocki: a arte do possível*. p. 231.

¹⁹³ MELLO, Christine. *Arte nas extremidades*. p. 158.

¹⁹⁴ BLÜMLINGER, Christa. *Harun Farocki: a arte do possível*. p. 237.

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 255.

(lado a lado) entre si mesmo e o mundo”, dirá Dubois, “é assim inscrito na própria imagem de vídeo pela figura da janela. Esta, a um só tempo, reenquadra e desenquadra, retira e acrescenta, subdivide e reúne, isola e combina, destaca e confronta”.¹⁹⁶ Portanto, comporta-se como uma *figura de multiplicidade* que atua por justaposição, e não por sobreposição.

Este lado a lado das telas, de vídeo, no caso da instalação; e no vídeo, filme, desdobra-se em um face a face, porque Cao Guimarães possibilita que “o público se contagie com *o outro*, que não é apenas a obra acabada, ou *o outro* que está no vídeo, mas *o outro* que também compartilha com ele a fruição do trabalho”.¹⁹⁷ Isto é, o espectador experimenta uma sensação semelhante à previamente provada pelos participantes do *jogo*, e assim é incitado a atravessar *processos* parecidos, que se revelam, diferentemente dos personagens, somente a ele próprio, em seu pensamento.

Essa espécie de *potência de pensamento* que há na e pela imagem, “parece existir no coração da forma vídeo”, o que o tornaria, por excelência, “uma forma que pensa”.¹⁹⁸ Um pensamento “que coloca novas questões (à imagem e à arte)”, questionando posturas, dispositivos, e a própria natureza das imagens. Uma imagem que pensa outras imagens. Deste modo, configura-se como “o instrumento essencial deste movimento do ‘cinema de exposição’”,¹⁹⁹ que ocupa galerias e museus.

De acordo com Comolli, o dispositivo se mostra na noção de representação, revela-se tratar de “um artifício, de um sistema, de uma escritura”. Se “o mundo se apresenta como visível ao olhar”, e o que “continua invisível é o próprio olhar”; *Rua de mão dupla*, ao colocar os olhares de seus personagens em evidência pela forma que cada um deles opera a câmera que os acompanha, propõe uma inversão: torna visível “esse invisível do olhar para si mesmo”, na representação. “*Mise-en-abyme*: figura da visibilidade da representação como dispositivo do mostrar”.²⁰⁰

Assim sendo, o documentário se põe diante de nós como um *duplo* dispositivo, conceitual e audiovisual. Ao mesmo tempo em que incita os personagens a serem cortados

¹⁹⁶ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. p. 82.

¹⁹⁷ MELLO, Christine. *Arte nas extremidades*. p. 159.

¹⁹⁸ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. p. 113.

¹⁹⁹ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. p. 28.

²⁰⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 98.

por processos de subjetivação através das linhas de força desenhadas por aquele que *governa* o dispositivo, o que lhe garante uma configuração de *filme de dispositivo*; ele desloca o cinema de seu espaço de exibição habitual e o insere em um novo espaço, a galeria ou museu, permitindo que, dessa forma, essas imagens experimentem outras espacializações e temporalidades, *dispositivo de exposição*. Em *Rua de mão dupla* um *dispositivo* se desdobra no outro permanentemente, em devir. As linhas de força de um serão lançadas sobre a exposição do outro, afetando o espectador, independente do espaço em que ele esteja, mas sempre de maneira específica, imanente ao dispositivo.

Entre o que *escrevo* e confesso ver

Comolli dirá, e concordamos com ele, que filmar “é sempre colocar em cena”. Ou seja, a câmera em hipótese alguma será transparente ou imaterial, pois é “máquina densa; ela materializa corpo e simboliza olhar, ou seja, ela é, antes de tudo, relação (o olhar é relação, ida e volta)”.²⁰¹ Deste modo, o documentário “afirma o seu gesto, que é o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e próprio princípio”.²⁰² E, se, conforme Foucault, escrever é “se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”, e uma carta, prepara de determinada maneira “um face a face”, ao simultaneamente ser “um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo”;²⁰³ acreditamos que em *Rua de mão dupla*, o registro da casa do outro, funciona como uma espécie de carta em vídeo, na qual os indivíduos apresentam-se a seu correspondente, estando na casa dele sem o conhecer, no desdobramento daquelas 24 horas. E, assim, narram audiovisualmente o seu dia, revelando, para além de seu próprio *modo de ser*, ao operar a câmera, aquele *eu* que vêm no *outro*.

Será nesse sentido que perceberemos a ausência de inocência presente nos gestos cinematográficos dos nossos personagens. São gestos que, em sua falsa castidade, possuem “intenção de sentido”, constituem-se como “intervenção significativa”, e para além

²⁰¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida. p. 246.

²⁰² COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida. p. 174.

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. p. 156.

do mero ato de captar e gravar, não deixam de “construir, tecer, tramar, colar, conjugar”, enfim. “Nada de escritura, pois, sem manipulação do mundo”,²⁰⁴ diria Comolli. Se o “*gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*”, e “faz aparecer o ser-num-meio do homem”, abrindo, dessa maneira, “para ele a dimensão ética”;²⁰⁵ penso que os gestos cinematográficos dos personagens de *Rua de mão dupla*, revelam-se entre o prazer e o poder de suas relações. “Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travestí-lo”.²⁰⁶ O que quero significar é que o dispositivo fílmico atua no documentário por esse viés, fazendo com que um mesmo personagem seja lugar de diversos processos de subjetivação, sempre oscilantes entre o poder e o prazer: o *voyeur* autorizado; o que imagina que seus objetos pessoais dissimulam sua personalidade; o que revela a intimidade do outro; o que sente prazer ao saber que um outro está investigando sua intimidade; o que exhibe a si próprio no ambiente que pertence ao outro etc.

Na mesma medida, o poder e o prazer circundam a relação estabelecida entre o cineasta e os personagens, entre aquele que governa e os que são afetados pelo dispositivo, no momento em que eles dão seu depoimento pessoal, se *confessam*, sobre o corpo possível que habita aquele espaço, para aquele corpo que está atrás da câmera – máquina essa que se dirige, nesse momento, para o corpo daqueles que a dirigiram durante a maior parte da experiência.

O poder “funciona como um mecanismo de apelação”, assim sendo, o “prazer se difunde através do poder cerceador”, exercido pelo diretor, “e este fixa o prazer que acaba de desvendar”; e o recolhimento do depoimento atua como maquinária de “dupla incitação: prazer e poder”,²⁰⁷ ou seja, implica em um processo de subjetivação, que se esquiva tanto das forças quanto dos saberes estabelecidos, “sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de

²⁰⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 120.

²⁰⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture*. p. 58.

²⁰⁶ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 52-53.

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 52.

violência”,²⁰⁸ sem o qual perde relevância as *perpétuas espirais* de poder e prazer foucaultianas.

Conforme Foucault, “a confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder”,²⁰⁹ ou seja, a autenticação do indivíduo que antes era realizada pelas referências dos outros e por seus vínculos, passa a ser alcançada por meio do discurso de verdade que era capaz de, ou obrigado a, constituir sobre si próprio. Se, por um viés foucaultiano, consideramos o ato de confissão como “um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas conseqüências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação”;²¹⁰ em *Rua de mão dupla* esse papel permanece vazio, parece não ser ocupado propositadamente, é uma brecha, uma lacuna a ser preenchida por aquele que, na lógica espetacular televisiva, acredita sempre estar apto a apreciar e julgar: o espectador. Novo desdobramento. Novo jogo. Novo dispositivo.

As práticas confessionais, dos personagens de *Rua de mão dupla*, sem promover um coincidir daquele sujeito que fala com o do enunciado, serão incapazes de trazer a *verdade* à tona. O que pouco importa, pois, o filme é composto por um tipo de “personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou”.²¹¹ E, parece ser em consonância com isso que, o depoimento deles deve ser direcionado, pelo dispositivo, para a imagem mental que fizeram do outro, assim a única coisa que lhes resta é inventar a partir do que haviam observado, verdade da invenção. Sem a premissa de falar de si, o poder exercido parece ser mais tolerável aos personagens, e a tentação de mascarar partes de si é atenuada, mas não sem desdobramentos que acabam por se tornar ainda mais reveladores de sua personalidade.

É através de um plano fixo que os depoimentos são recolhidos. E, enquanto um personagem fala sobre o outro que habita o espaço em que ele está, vemos na tela ao lado a imagem desse outro inserido no mesmo espaço, sua casa, olhando fixamente para a câmera,

²⁰⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* p. 46.

²⁰⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 67.

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 71.

²¹¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 184.

o que me parece tentar simular que esse outro estivesse visualizando o depoimento sobre si. Deste modo, se, conforme Comolli, “o mais simples dos gestos cinematográficos, fazer um plano fixo, por exemplo, filmar uma entrevista”, “corresponde a nada menos que colocar o mundo em suspenso”;²¹² o procedimento utilizado em *Rua de mão dupla* nos garante essa sensação duplamente, pois faz com que, enquanto espectadores, sintamos a relatividade do discurso, *monólogo imaginário*, de um lado, e da possível escuta convertida em retrato em movimento, de outro. Sentido em movimento. Logo, nos mune de uma *incerteza essencial*, para emprestar o termo de Comolli, responsável por nos embalar enquanto assistimos ao documentário.

É por operar esse movimento pendular, entre o que o personagem *escreve* com a câmera, e, posteriormente, confessa ver, que *Rua de mão dupla* potencializa a sua escritura enquanto obra. Isso, pois, desestabiliza a realidade dos personagens inseridos no dispositivo, ao exercer um poder sobre eles que os leva a projetar sua singularidade, por meio do olhar, na personalidade de um outro ausente, que ele *imagina* presente pelos objetos da casa. E, logo em seguida, os induz a fazer um retrato falado desse outro, que, por conseqüência, revelará muito deles mesmos. Ou seja, o filme inverte a lógica usual dos documentários, ao fazer com que o personagem se revele, não por um *ato de fala* centrado em si, mas por outras formas, onde talvez o falso atue menos. Deleuze dirá que é pelos atos de fala que “as interações se *dão a ver*”, logo é “por sua circulação, propagação e evolução autônomas” que o ato de fala cria a “interação entre indivíduos ou grupos distantes”. Sendo assim acreditamos que em *Rua de mão dupla*, o ato de fala, apesar de deslocar do enunciado o sujeito que fala, atua “como uma canção que atravessa os lugares, espaços e pessoas”,²¹³ revelando as relações possíveis entre os indivíduos que trocaram de casa.

Relações de força

Cao Guimarães revela que o dispositivo por ele criado, tinha a intenção de revelar o personagem em três dimensões: “ao abrir sua casa para que um outro a filme, sua

²¹² COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 269.

²¹³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 270.

intimidade foi de certa forma revelada”; “ao filmar a casa de um outro ausente cada um imprimiu linguagem no modo de filmar, revelou a forma do seu olhar”; e, por fim, principalmente, “cada um estava ali não para falar de si mas para falar de um outro que eles não conheciam, em cujas casas ficaram por 24 horas. E ao falar de um outro você revela muito de si. Talvez muito mais do que falando de si mesmo”.²¹⁴ Nesse sentido, o desafio do filme, foi o de fazer “falar e ver *ao mesmo tempo*, embora não sejam a mesma coisa, embora não se fale do que se vê e não se veja aquilo de que se fala”,²¹⁵ o que nos leva a constatação de que, por um viés foucaultiano, *falar e ver*, “os enunciados e as visibilidades, são elementos puros, condições *a priori* sob as quais todas as idéias se formulam num momento e os comportamentos se manifestam”.²¹⁶

Sendo assim, o que percebemos ser operado nos personagens de *Rua de mão dupla*, é uma reduplicação do outro, uma repetição do diferente. Como diria Deleuze, “não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim”.²¹⁷ E as linhas de força, instauradas pelo dispositivo, os leva a isso: a *falar* do outro, e *ver* o outro, que existe em cada um deles. De acordo com Agamben, a imensa propagação dos processos de subjetivação de nosso tempo, é decorrente da ampliação sem fim dos dispositivos. E, isso, acaba por levar “ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal”.²¹⁸ Acreditamos ser esse um dos pressupostos assumidos pelo filme para levar a frente sua empreitada, para nos fazer vacilar entre o que vemos e o que cremos ver.

E, deste modo, o que se revela, no documentário, e para além dele, no mundo que garante o filme? Michel Foucault, com facilidade, responderia: a *onipresença do poder*, “não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e

²¹⁴ GUIMARÃES, Cao. *Não-ficção em novos termos*. p. 4-5.

²¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. p. 75.

²¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. p. 69.

²¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. p. 105.

²¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* p. 41-42.

outro”. Enfim, pois, ele “está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”.²¹⁹

No filme, esse desejo de “esvaziamento de autoria”, citado por Cao, que vemos como desejo de partilha do *poder*, revelado pelo “dar a câmara ao outro”, converte-se em uma forma de exercer poder, talvez mais poderosa do que as consagradas pelos modos convencionais do documentário. Pois, a alteração do “foco do ‘eu’ para o ‘outro’ faz com que os personagens fiquem menos atentos a auto-controles, censuras e filtros, que normalmente acionamos para oferecer a imagem que desejamos de nós mesmos”.²²⁰ E, nessa *partilha*, “aquilo que ainda opõe uma boa parte das ficções cinematográficas – a recusa do acaso necessário – está no cinema documentário, que o aceita, que é a aceitação da própria necessidade do acaso”.²²¹

As imagens realizadas pelo arquiteto, Paulo Dimas, por exemplo, na casa do construtor civil Mauro Neuenschwander, fortemente embebidas pelo acaso, como todas as demais realizadas pelos personagens do filme, revelam questões nevrálgicas de nossa condição contemporânea, como “o voyeurismo e o exibicionismo, a vigilância e a exposição da vida privada”,²²² o que as impossibilita, de certo modo, pelos próprios fins a que a narrativa se destina, de se ausentarem da obra.

Paulo começa sua exploração visual realizando planos-detache de bebidas alcoólicas, recorte que será recorrente em toda sua performance. Depois, entre outras imagens, revela o porteiro de um prédio vizinho, o que se vê pela janela, telhados das casas, edifícios e a possibilidade de observá-los. Na montagem, interna ao bloco de imagens que lhe corresponde, vemos agora imagens captadas por ele, e editadas por Cao Guimarães, onde se é possível ler: “Um de olho no outro”. Presente do acaso.

Para além de mais registros de detalhes de objetos da casa do construtor, que nos revelam uma tentativa de imprimir certa qualidade estética às imagens que produzia, Paulo parece dar especial importância ao brasão do Atlético Clube Mineiro. E, logo em seguida, acompanhamos um jogo de futebol, e um gol, do time pela televisão. O que, pela

²¹⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 103.

²²⁰ LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. p. 335.

²²¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 152-153.

²²² LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. p. 333.

dupla camada de *pixels* e pelas bordas da tela, garante uma outra ordem de visualidade à imagem. Pela janela vê-se que há uma queimada por perto, mas dentro do apartamento, onde se acredita não ser visto, os detalhes expõem para além de artigos de pesca, sapatos, roupas, um chapéu, fotos e CDs, um pouco da intimidade daquele que habita a casa: revistas e imagens pornográficas em abundância, gravadas em detalhes mínimos das páginas impressas. O que leva o arquiteto a simular, com a câmera, um ato masturbatório.

E, entre uma imagem televisiva e outra, que agora dá a ver *reality shows*, ora revelando participantes em um palco de programa de auditório, ora indivíduos vigiados em atividades como cantar/dançar sob o chuveiro ou namorar sob um edredom, vemos a mesma lógica se duplicar – o que se passa na casa dos outros, pelo olhar de Paulo, através da janela de Mauro. A manifestação da intimidade. O bloco de Paulo termina com imagens do brasão do Atlético. Na tela ao lado imagens semelhantes se mostram. Afinal, trata-se de “escritura cinematográfica, subtração, suspensão, progressão, errância, enfim, jogo com o espectador. Jogado, jogando, esse espectador se tornaria, a partir de então, aquele que apita o jogo”.²²³ Logo, nesse momento, durante a montagem de *Rua de mão dupla*, não é o acaso que distribui as cartas.

Conforme Comolli, “ao mundo tornado espetáculo o cinema documentário acrescenta um *modo de usar*”. Ou seja, “no grande banho espetacular no qual estamos imersos, só é possível distinguir e reconhecer as ciladas, os engodos, as aparências, quando aceitamos nos perder – pelo menos durante o tempo de um filme”.²²⁴ O documentário de Cao Guimarães propõe esse aceite da perda. E a “consequência desta estratégia narrativa aparece na própria transformação do objeto audiovisual”, pois, *Rua de mão dupla*, aponta para o cinema como parte integrante do *real*, o que escapa da realidade. E o filme “não é mais o que fala ou que revela a sua impossibilidade de falar do mundo: torna-se, antes, o próprio mundo”.²²⁵ Por fim, o cinema, no domínio do documentário, “traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou fala, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os

²²³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 163.

²²⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 187.

²²⁵ MIGLIORIN, Cezar. *Filme-dispositivo: Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães. p. 149.

experimentemos, os pensemos”. Deste modo, “sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa”,²²⁶ é o que *Rua de mão dupla* nos possibilita.

Aquele eu que vejo no outro

Comolli, ao se questionar, nos pergunta se o que o cinema documentário nos ensina não estaria justamente na *relação documentária* filmada. Isso, pois, para ele “a questão central do cinema, exacerbada no documentário, é justamente aquela da confrontação entre corpo filmado, máquina filmadora e lugar do espectador”.²²⁷ Sendo assim, as câmeras agenciariam provas aos indivíduos filmados, e os espectadores não lançariam um olhar inocente para o que vêem. O que nos leva a tomar essa configuração como a do *dispositivo* cinematográfico, com todas as suas implicações de poder. Por esse viés, em *Rua de mão dupla*, cada objeto enquadrado pela câmera deve revelar gostos, escolhas, padrões, “permitindo descobrir quem é o anfitrião; ao mesmo tempo, para o espectador, a escolha feita por cada hóspede parece reveladora do que seria ele”. Entre todos os dispositivos, relações de força, poder e resistência, instauradas para além do filme, no mundo, pelos quais devo atravessar, o que mais salta aos olhos é a *construção*: “do olhar, do outro, de nós próprios”.²²⁸

Sendo assim, o documentário dá a ver “quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos de nossos preconceitos”,²²⁹ e, além disso, as nossas dificuldades em habitar os mundos possíveis de outrem, e aceitá-lo como ser singular, logo diferente de mim. Igualmente, *Rua de mão dupla* expõe os traços fragmentados do rascunho que nos tornamos permanentemente no decorrer do tempo da vida. Resta-nos, estar arraigados de *processos* que nos levam sempre para longe do uno, do verdadeiro, mas em contrapartida, nos aproximam dos múltiplos que somos, inclusive, daquele eu que vejo no outro.

²²⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 177.

²²⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 200.

²²⁸ SENRA, Stella. *Perguntar (não) ofende – Anotações sobre a entrevista*. p. 119.

²²⁹ LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. p. 337.

A imagem do amigo

O cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós.

Jean-Louis Comolli

O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada.

Gilles Deleuze

O estatuto político da amizade

Na esteira de Aristóteles, Agamben nos lembra que a “*amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria*”.²³⁰ De acordo com o autor a amizade seria uma espécie de *des-subjetivação* no cerne da sensação mais pessoal de si, já que não se trata de compreender o amigo como um outro eu, mas um outro do mesmo. Isto é, a percepção dos processos de subjetivação da minha existência seriam *com-sentidos* pelo amigo, esse outro de mim mesmo, que seria perpassado pela sensação que experimento.

Dessa maneira, o que há para ser dividido, repartido, compartilhado, no contexto da amizade, vai além de algo *em si*: passa a ser a própria existência, a vida, divisão que antecede qualquer outra. Trata-se, então, muito menos de *condividir* gostos, afinidades, semelhanças, lugares, trajetórias comuns; do que o ser, o fato de existir por si, em toda sua fragilidade e beleza.

Partindo desse pressuposto, acredito que vemos surgir em *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) uma relação de *amizade* entre o diretor e o personagem real Dominginhos da Pedra. O documentário revela a existência aparentemente isolada de um ermitão, de 72 anos, que vive em uma caverna no interior de Minas Gerais. Aliás, menos do

²³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O amigo*. p. 89.

que *revelar*, ele se torna um instrumento de *partilha* dessa existência. O processo de realização do filme serve como mediador para a instauração desse afeto.

Uma série de acontecimentos, factuais, no entanto encravados na vida dos envolvidos, nos leva a crer nisso: a recusa de Dominginhos a receber um pagamento por sua participação no filme, apesar da insistência de Cao; os presentes oferecidos pelo diretor que, com resistência, são aceitos; o interesse de “comprar os presentes”, ao invés de simplesmente recebê-los, por parte do protagonista; a confiança mútua entre eles sentida, se não *con-sentida*, pelo espectador durante a projeção; e, por fim, a promessa dos “bens” de Dominginhos a Cao, quando o velho morresse.

Tudo isso nos remete ao viés político impregnado na noção de amizade proposta por Agamben, pois a existência, enquanto ela mesma e sensação, é já continuamente dividida. “E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política”.²³¹ No âmbito da relação documentária que nos propomos a investigar, entendemos que *compartilhar* denota que os personagens, e aqui consideramos os dois pólos dessa amizade, *com-divisão* do ser – o que filma e o que é filmado –, “estão lá inteiramente e sem reservas, que dão o que têm e o que não têm, que dão o que sabem que têm e o que sabem que não têm, tanto quanto o que não sabem que têm e o que não sabem que não tem”.²³²

Penso ser nesse sentido que Cao Guimarães afirma que um “personagem de documentário entrega sua vida para ser retratada na medida de sua confiança por quem a está retratando. Não existem fórmulas, não existem regras. Tudo passa muito mais por talvez uma ternura do olhar do que por um bloco de notas”. Sendo que “esta entrega, esta confiança, esta afetividade se propaga até a montagem e finalização do filme”.²³³ Ou seja, é refletida na própria forma do filme, em sua superfície.

²³¹ AGAMBEN, Giorgio. *O amigo*. p. 92.

²³² COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 155.

²³³ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista Época, em abril de 2004.

Outrem como estrutura

Se existe essa relação nascente de amizade entre o diretor e o personagem, ela não poderia surgir da forma em que comumente é abordada a representação do outro no cinema documentário, na qual há uma divisão clara entre sujeito e objeto. Trata-se menos da figura de um *eu* diante da alteridade, do que a “*expressão de um mundo possível*” a partir de “outrem como estrutura”. A partir de Deleuze, creio que a consequência básica da presença dessa estrutura é gerar uma *diferença* entre a consciência do documentarista e seu objeto. O diretor instaura no mundo, junto ao seu personagem, um “mundo de possibilidades, de fundos, de franjas, de transições”.²³⁴ Traçando, assim, um plano de imanência que guarda um conjunto de variabilidades, de mundos possíveis.

Sendo assim, podemos dizer que, quando Cao alcança a realidade exposta por Dominginhos, não faz nada além de explicar, cultivar e realizar o mundo possível do personagem. O diretor atualiza um mundo virtual possível. E, se é verdade que outrem já oferece certa realidade aos possíveis que abarca através da fala; Cao sustentará ao máximo o silêncio de Dominginhos durante a narrativa, potencializando a falsidade dessa ausência de palavras. Retornaremos a isso mais adiante. Nesse sentido, a “aparição de um outro, com traços particulares e individualizados, emerge, portanto, da *estrutura outrem*”.²³⁵

E, aqui, é bom lembrar, não falo de uma relação entre sujeitos, intersubjetiva, mas do próprio ser dividido pela esfera política da amizade. O nosso *amigo-documentarista* estabelece uma ligação com o outro, por meio de seu “não-eu”, do “entre-dois” do outro e dele próprio. Pois é preciso passar pelo outro, para que a representação, enquanto imagem, surja. Essa imagem como *terceiro*, como constituinte da relação com o outro, sendo simultaneamente semelhante e diferente do documentarista.²³⁶ O que Cao não é e, no entanto, o constitui diante de Dominginhos?

É na busca pela resposta desse questionamento que outrem (como estrutura) atua. “Outrem é um estranho desvio, ele baixa meus desejos sobre os objetos, meus amores

²³⁴ DELEUZE, Gilles. *Michel Tournier e o mundo sem outrem*. p. 317-319.

²³⁵ GUIMARÃES, César. *Comum, ordinário, popular*. p. 191.

²³⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 99.

sobre os mundos”,²³⁷ diz Deleuze. E é embasado por esses afetos que Cao Guimarães se lança, e imerge, no lago (realidade) do mundo possível do ermitão. Imersão a partir da qual percebemos a amizade entre eles. Amizade essa que, no entanto, guarda as diferenças dos indivíduos, formas-de-vida, envolvidos.

Em *Breve nota sobre o eremita*, Cao nos dá a ver um pouco do quanto, apesar do *compartilhar da existência* e do reconhecimento de parte de si no outro, ambos mantinham práticas cotidianas distintas. “Armamos uma barraca ao lado de sua gruta e passamos alguns dias convivendo com ele. Para o nosso pequeno fogão a gás ele tinha um fogãozinho na pedra movido a graveto, lenha e fogo”. E a partir de então, passa a enumerar as incontáveis diferenças que os singularizavam (*ato de individuação*),– “Para os nossos cantis de água, recipientes de plástico, garrafas velhas de refrigerante cortadas ao meio e devidamente tampadas para proteger a água dos ratos e das baratas” – embora estivessem partilhando o próprio fato de ser (*processo de des-subjetivação*). “Para as nossas modernas lanternas de luz halógena, a luz das estrelas, do fogo e a rápida dilatação das pupilas na escuridão. Para o nosso café coado, café com borra”. E segue listando desta forma até abandonar o que os diferencia pelo que *possuem* –, “Para a nossa ansiedade em satisfazer o estômago que entorpece o cérebro e o corpo, a alimentação pela palavra e a voracidade do pensamento de estômago vazio interrompido de quando em vez por mordidas em bananas ou o que estiver disponível” – para o que os *compõem*, enquanto corpos, matéria. “Para a nossa dificuldade em dobrar as pernas, sentar de cócoras, deitar no chão duro, agachar, levantar, dobrar, esticar o corpo, o balé natural de um homem-mola, homem-elástico, homem-osso-veia-carne na medida do necessário”.²³⁸

Essa alteração da ordem do que promove a individuação no texto de Cao talvez seja indicativo da maneira como o cineasta percebe o próprio cinema do real: arte do encontro, “um encontro com o que você imagina e, no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que mostra outro rosto”,²³⁹ declara Cao. Revela o rosto daquele que é o “não-eu”, sem ser o outro. Ou seja,

²³⁷ DELEUZE, Gilles. *Michel Tournier e o mundo sem outrem*. p. 326.

²³⁸ GUIMARÃES, Cao. *Breve nota sobre o eremita*. p. 1.

²³⁹ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 69.

Cao não era um outro Dominginhos, e vice-versa, por mais que o cineasta estivesse tomado por um devir-outro.

É apoiado na estrutura de outrem que, percebo *A alma do osso*, enquanto processo de feitura, como um ato de amor, e “como qualquer relação amorosa que se preze gera uma ética particular, recíproca, de entrega e cuidado”,²⁴⁰ lembra o diretor. E, nesse sentido, acrescenta Comolli: “Não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculo, sem gostos e desgostos. Questão de corpo”.²⁴¹ O que nos leva a inferir que embora compreendamos, nesse caso, filmar como um ato de amor, de desejo, essa prática não está livre de sua dimensão de poder. E, ainda, estamos tratando de *amizade*. Dupla dimensão política.

Poder e resistência

Comolli, enquanto teórico, cineasta e professor, confessa que, no fim das contas, o que ele tinha a ensinar poderia ser resumido em algo de extrema simplicidade: “investir a si mesmo”, isto é, “engajar-se realmente, de corpo e alma, na relação documentária”. Ou ainda: “estar presente e durar”. Segundo ele, esta “é a condição de uma consciência de que não se filma impunemente”. Se “filmar mobiliza poder” e instaura “relações de força”, a questão que fica é: “como fazer com o corpo do outro, ou melhor: com o outro como corpo”.²⁴² E, direcionando esse questionamento para a discussão que aqui temos proposto: como considerar as relações de poder entre aquele que filma e o que é filmado, se a *amizade* já os leva ao *partilhar a existência*, a própria vida? Circunstancieiros.

Segundo Foucault, o poder “se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”.²⁴³ Ou seja, o poder seria munido

²⁴⁰ Cao Guimarães em entrevista concedida a Revista Época, em abril de 2004.

²⁴¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 129.

²⁴² COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 339. Citação extraída da nota 2 do texto *Potências do vazio e plenos poderes*.

²⁴³ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. p. 103.

de uma espécie de *onipresença*. Logo estaria presente tanto na amizade entre Cao e Dominginhos, quanto na relação que travam pela mediação da câmera. E, justamente devido à onipresença, seriam inscritas nas relações de poder as *resistências*, como o “interlocutor irredutível”. Onde há poder, há resistência. Distribuídas irregularmente, “os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço”, e manifestam-se de diversas maneiras, às vezes “inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento”.²⁴⁴ E, aqui, se por um lado, suspeitamos que a amizade, enquanto *acontecimento*, não instaure fortes variações de poder/resistência, por outro a posse da câmera, e seu manuseio, promove um ganho de poder para o diretor do filme. O poder está com quem detém a câmera. Ou seja, é inegável que há um exercício de poder no ato de enquadrar. Entretanto, se “onde há poder, há resistência”, nos resta, neste instante, refletir acerca dos atos de resistência empenhados pelo eremita, protagonista do documentário.

O silêncio parece-me ser a primeira investida do personagem contra o poder exercido pelo diretor. Somos apresentados a Dominginhos de maneira delicada. Antes de entrarmos em sua casa, se assim podemos chamar, nos é apresentado o seu entorno: o verde, entre matas e morros. Silente, o personagem segue seus afazeres como se nada estivesse acontecendo: recolhe pedaços de madeira, prepara o fogo e começa, da maneira que lhe é possível, a preparar uma refeição. A câmera o acompanha apenas, fingindo se pautar por uma estética observacional, para revelar o cotidiano do eremita maltrapilho que traz as marcas do tempo em sua própria pele. Os primeiros 15 minutos do filme giram em torno da preparação desse alimento, que pelo arrastar do tempo nos permite experimentar um pouco do amargo silêncio vivido por Dominginhos diariamente.

A impressão que temos é que o silêncio, enquanto “forma de discurso”,²⁴⁵ é utilizado pelo ermitão como forma de afrouxar os laços de poder exercidos sobre ele, bem como dar “margem a tolerâncias mais ou menos obscuras”.²⁴⁶ Pois, se por um lado o discurso é capaz de produzir poder; por outro, o silêncio, enquanto forma discursiva, poderia também debilitá-lo, miná-lo, enfraquecê-lo. No entanto, estou enganado. Cao

²⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. p. 106.

²⁴⁵ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 18.

²⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. p. 112.

Guimarães alega que, na edição de *A alma do osso*, apesar de ter pouca clareza do que seria o documentário, “queria um filme mais silencioso que tratava da vida de um eremita, não queria um filme com muita fala...”.²⁴⁷ Logo, o silêncio não constituiria nenhum tipo de resistência ao poder do que filma.

Todavia, ao contrário do esperado pelo diretor e sua equipe, Dominginhos “só parava de falar para fazer café, dormir, tocar viola e exercer rituais bastante particulares que fomos identificando pouco a pouco”, informa Cao. “O silêncio para ele parece ser já o lugar comum, o estado normal em que o tempo passa. A fala é o estado de exceção”.²⁴⁸ Por volta de 40 minutos de duração do filme, a figura silenciosa e distante do ermitão é revertida para um simpático e inimaginável senhor falante, em que o desejo por se expressar é tão forte que as palavras, por vezes, não conseguem se ordenar como deveriam. Por essa perspectiva, temos que o mais relevante *ato de resistência* empenhado por Dominginhos, contrariamente ao que pensamos em um primeiro instante, é o de *fala*. O filmado oferece a aquele que filma o contrário do que ele desejava. E nem por isso eles deixam de *compartilhar* a própria existência durante esse tempo. Ou seja, nessa ocasião, o estatuto político da *amizade* vai além das relações de poder instauradas pela câmera.

Logo, a sensação estética de solidão, que temos ao assistir grande parte do filme, intensificada pelo silêncio, não passou, nesse sentido, de outra artimanha do poder. O silêncio existe, na obra, apenas em um “sentido arquitetado ou não-litera”.²⁴⁹ O processo de montagem privilegia os momentos silenciosos das imagens captadas, garantindo a *satisfação do desejo* daquele que detém o poder (que mais uma vez é o que domina a máquina – ilha de edição) e potencializando o falso. Devemos tomar esse apelo ao silêncio em *A alma do osso*, menos como uma mera “rejeição hostil à linguagem”, do que uma “altíssima estima pela linguagem – por seus poderes, sua força passada e os perigos correntes que coloca a uma consciência livre”.²⁵⁰

²⁴⁷ Cao Guimarães em entrevista concedida a Cezar Migliorin, em dezembro de 2006.

²⁴⁸ GUIMARÃES, Cao. *Breve nota sobre o eremita*. p. 1.

²⁴⁹ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 17.

²⁵⁰ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 33.

O falso como potência

Se “não existe o estar sozinho em um documentário”, já que para filmar a ausência é preciso haver uma presença, o que encontramos em *A alma do osso* é uma espécie de “performance da solidão”.²⁵¹ Se já sabemos que Dominginhos, além de não estar sozinho por conta da relação mediada pela câmera, compartilha uma *amizade* com Cao Guimarães, ele não experimenta, ao menos naquele momento, o isolamento. Se em um primeiro instante o personagem apresenta uma aparência silente, depois é revelado como o total oposto disso. Enfim, “por toda parte são as metamorfoses do falso que substituem a forma do verdadeiro”,²⁵² tudo corrobora para a produção da ausência: artifício do falso, compreendido pelo documentário, pela narrativa, como potência.

Essa compreensão garante à narração um novo estatuto: ela deixa de almejar à verdade para “se fazer essencialmente falsificante”, conforme Deleuze. Trata-se de uma potência do falso que “substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros”. Atentemo-nos para o fato de que *outrem como estrutura*, já garantia a existência de mundos possíveis, na relação entre Cao e Dominginhos. Na ordem da descrição cristalina, da imagem-tempo, a indiscernibilidade entre real e imaginário já era alcançada, “mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso”. E, aqui, confirmamos que o silêncio é usado pelo diretor, além de forma de poder como vimos, como uma potência falsificante. “O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração”.²⁵³

Logo, o olhar imaginário de Cao Guimarães, tomado por esse devir-outro, transmuta o real em algo imaginário, ao mesmo tempo em que faz o processo inverso, ao oferecer uma sensação de realidade ao espectador. Essa é a potência do falso em *A alma do osso*. Não que o filme seja completamente falso, mas se apresenta libertador das categorias da percepção, ao permitir ser olhado de formas diversas (inclusive com um “olhar

²⁵¹ EDUARDO, Cléber. *Objetos sujeitos?*

²⁵² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 165.

²⁵³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 161.

imaginário”), ao demonstrar, pelo próprio processo de costura, que se trata de uma construção, de um jogo instaurado entre mundos possíveis. Por exibir a falsificação, ele parece mais verdadeiro.

Em um determinado momento do documentário, percebemos que talvez o eremita não esteja tão sozinho quanto pensávamos. Um ônibus escolar passa ao longe. E em breve, estará Seu Dominginhos rodeado por estudantes provavelmente, que, inclusive, o fotografam, enquanto com muita destreza – “Entendeu?”, “Vai escutando!” – ele conta histórias que só ele sabe. A noite chega, o ônibus parte, a escuridão se aproxima e traz com ela a solidão.²⁵⁴

No entanto, se abolimos, simultaneamente, o mundo verdadeiro e o das aparências, cabe a pergunta: o que nos resta? Responde-nos Deleuze, que restam os corpos, “que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam”.²⁵⁵ Ou seja, em nenhum instante deixamos de tratar de relações de poder. E, se por um lado, Cao reserva os poderes que possui pelo domínio das máquinas, por outro, o partilhar da existência fez com que em determinadas passagens sentíssemos, enquanto espectadores, um *desejo* de partilha desse poder, afinal eram *amigos*.

Consideramos que Cao Guimarães opera, por vezes, uma retirada estética como forma de “dar” poder ao outrem, partilhá-lo. Segundo Comolli, nessas ocasiões, mais raras, “o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem”. Trata-se de uma “dança a dois”, na qual a tentativa maior, talvez fosse, de experimentar ser conduzido, ao invés do oposto. “A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar”. Por essa perspectiva, filmar assume o papel de “uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na

²⁵⁴ Consuelo Lins, em *Tempo e dispositivo nos filmes de Cao Guimarães* (Devires, Belo Horizonte, v.4, n.2, 2007), considera essa passagem como ilustrativa de que talvez não seja mais possível realizar uma ruptura com o “social”: o ermitão, do qual testemunhamos a solidão boa parte do filme, é também ponto turístico, segundo ela. A lógica do espetáculo constituiria o mundo, afetando mesmo existências aparentemente isoladas, e o filme em si não deixaria de fazer parte dela (mesmo se a desloca), pois transformaria o eremita em imagem, e passaria, assim, a circular pelo mundo.

²⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 170.

forma”.²⁵⁶ Mas, se não me engano, essa *retirada estética* também pode ter sido dissimulada.

Digo isso, pois a percebo pela superfície da tela, através de camadas subterrâneas de realidade, de formas e sentidos de espessuras variadas. Por crer que, talvez, seja na superfície “que uma imagem desconhecida das coisas se determina”.²⁵⁷ E sem desconsiderar o sentido político de superfície, como “uma forma de partilha do sensível”.²⁵⁸ que o filme, enquanto discurso, exerce poder sobre aquele que o assiste, logo, sobre mim. O próprio Cao pensa que a “pele das coisas é um universo imenso que revela muito do que no fundo se esconde”.²⁵⁹ Concordando com ele, considero a pele de *A alma do osso* de vasta dimensão, o que não significa dizer de pouca profundidade.

A pele do filme ou o discurso pela superfície

A instauração de uma outra instância narrativa confirma o caráter de preparação do primeiro bloco do filme (o preparo da refeição), para um documentário, repleto de silêncios e poesia – como o mundo do nosso personagem. Ou melhor, como o mundo possível, percebido por Cao, de Seu Domingos. Os *pixels* do vídeo dão lugar aos expressivos grãos do super-8 mm para acompanhá-lo em uma caminhada, entre galhos de árvores e pedras, em busca de água. Na beira de um riacho, ele se abaixa e recolhe um pouco em uma lata. E o olhar do documentarista, aparentemente tão fiel aos movimentos do personagem, prende-se numa bolha de ar formada pelo movimento das águas. E a segue pelo rio enquanto pode. Antes que a solidão a desfaça.

A seqüência de belíssimas imagens que se segue é repleta de gotas-d’água presas em uma teia de aranha, movendo-se ao sabor do vento. Vibrando caoticamente à espera de algo que as desestabilize. Talvez a solidão pudesse ser compartilhada. Subitamente, temos imagens subaquáticas de um cardume de peixes nadando. Um corpo coletivo, compartilhado, dividido. Acima dali, tudo é azul no encontro entre céu e mar. E

²⁵⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 85.

²⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Michel Tournier e o mundo sem outrem*. p. 324.

²⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 21.

²⁵⁹ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 70.

por fim, voltamos à bolha e, por consequência, ao eremita – sentado parece esperar pelo que está por vir.

A alma do osso nos presenteará com vários momentos como esse, em que a exploração de materiais de composição provenientes da natureza – galhos, pedras, água, gotas, peixes, flores, fogo etc. – possibilita a criação de metáforas visuais capazes de expressar, pela superfície da imagem, por sua materialidade, o olhar imaginário de Cao, tomado por esse devir-outro, *com-dividido*, repleto de amores pelo mundo de outrem, potencializando falsidades (fissuras do real) para se passar por solitário na *amizade*. O ponto-de-vista do cineasta está presente “na linguagem, com sua manipulação de luz, textura, cor, procurando uma imagem fabular-mítica, não uma imagem de indicialidade de real”.²⁶⁰

Isso porque as imagens eletrônicas configuram-se como “fluídas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis”, não autorizando serem tratadas no plano do mero registro documental, da referencialidade. Pelas características que lhe são intrínsecas, essas imagens pouco se curvam a uma utilização que simplesmente homologa o “real”. Adversamente, “se a ‘realidade’ comparece em alguma instância nessas atividades, ela se dá como decorrência de um trabalho de escritura”.²⁶¹ Por extensão, de superfície. Como diria Aumont, “trabalho plástico e trabalho semântico não se separam”. Isto é, “trabalhar a aparência plástica da imagem é sempre procurar modelar o material fotográfico para torcê-lo ‘no sentido do sentido’”. Ao contrário, o sentido apenas é atingido, especificamente, “fora de qualquer tomada de poder indevida da palavra, do verbo, no trabalho plástico, único legítimo, único nobre”.²⁶²

Rancière nos dirá que é na interface entre distintos suportes, “nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema”, e aqui acrescentamos, entre o vídeo e o super-8 mm, “que se forma essa ‘novidade’ que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova”.²⁶³ Questão política.

²⁶⁰ EDUARDO, Cléber. *Objetos sujeitos?*

²⁶¹ MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. p. 30.

²⁶² AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. p. 171.

²⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 23.

Outra superfície

Comolli nos fala que “o cinema não filma os seres ou as coisas como tais”, no entanto, “filma *suas relações com o tempo* – as relações dos seres e das coisas com o tempo da tomada”. Nesse sentido, o filme seria capaz de tornar “sensível, perceptível e, às vezes, diretamente visível o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos”.²⁶⁴ Em *A alma do osso*, é através do rosto de Seu Domingos que vemos o tempo que o perpassa, enquanto corpo, enquanto matéria. É por meio das rachaduras de seus pés, da textura de sua pele, e das marcas em seu rosto que sentimos “os vestígios das passagens e das velocidades que o percorrem”.²⁶⁵

Dominginhos, como um homem, um velho, um ermitão, fala uma “língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos”. O que significa que, antes de ser reconhecido como indivíduo (Dominginhos da Pedra), a sua *rostidade* define “zonas de frequência ou de probabilidade”,²⁶⁶ como qualquer outro rosto, logo “reproduz na sua própria estrutura a dualidade de próprio e impróprio, de comunicação e comunicabilidade, de potência e de ato que o constitui”. O rosto de Dominginhos: lhe é próprio, porque pertence a ele, no entanto não é suficiente, em um primeiro momento, para que ele seja singularizado enquanto indivíduo; comunica, já que seus *traços de rostidade* são postos a serviço da significância e da subjetivação, dando abertura a mundos possíveis, porém pode otimizar o ato comunicativo maximizando a ausência de ruídos de expressão; é potência, pois se constitui por uma multiplicidade de semblantes, todavia é ato por *ser*. Enfim, o rosto, não só de Dominginhos, é “formado como um fundo passivo sobre o qual brilham os traços expressivos ativos”,²⁶⁷ nos diz Agamben.

O rosto apenas se produz quando ganha caráter de *paisagem*, quando passa por um processo de *desterritorialização* – deixando de ser percebido como cabeça – para ser posto a serviço da significância, por exemplo. E, por essa perspectiva, se o rosto trata-se de

²⁶⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 113.

²⁶⁵ GUIMARÃES, César. *Comum, ordinário, popular*. p. 194.

²⁶⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano zero: rostidade*. p. 32.

²⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 98.

uma desterritorialização da cabeça, a paisagem seria uma desterritorialização do mundo.²⁶⁸ A paisagem “não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço”, o que faz com que ela não lide “com a medida, mas com o *sentimento*”.²⁶⁹ Acredito ser nesse sentido que Cao explora tanto o rosto de Dominginhos, e sua pele (superfície), quanto, na mesma medida, a natureza – como material plástico, material de composição. Pois se o eremita vivia isolado na natureza, talvez por amor a ela, seria possível relacionar essas duas *paisagens*. Encontrar o rosto de um na paisagem do outrem, e vice-versa.²⁷⁰

É por esse motivo que endossamos a proposição de Deleuze e Guattari: “o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem”. Pois “não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado”.²⁷¹ Os três belos planos iniciais de *A alma do osso* são da paisagem que cercam a gruta do protagonista, e logo em seguida somos apresentados ao personagem, e por meio de um close, a outra *paisagem*: à textura de sua pele, que não deixa de ser um rosto. A rostidade de Dominginhos evoca a paisagem a qual seu corpo se mescla, bem como a montanha evoca o rosto do nosso protagonista, o qual a teria munido com suas próprias linhas, traços e rugas.

Ao operar uma potencialização do falso o *close* do rosto no cinema faz, por um lado, com que ele reflita a luz e, por outro, é responsável por acentuar-lhe as sombras até torná-lo imerso na escuridão.²⁷² A propriedade do rosto apenas é revelada enquanto oculta, “e oculta na mesma medida em que revela”. É isso que Agamben nomeia como *tragicomédia da aparência*. O rosto seria “unicamente o lugar da verdade”, e “imediatamente o lugar de uma simulação”. Logo, o homem “não é nada mais que essa

²⁶⁸ Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero: rostidade. In: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 31-61.

²⁶⁹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. p. 230.

²⁷⁰ Agamben dirá que “por toda parte em que algo alcança a exposição e tenta tomar o próprio ser exposto – por toda parte em que um ser aparece afundado na aparência e deve, desde o início, retornar a ela –, tem-se um rosto”. E, nesse sentido, a arte poderia “dar um rosto até mesmo a um objeto inanimado, uma natureza morta”. Ver AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 92.

²⁷¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano zero: rostidade*. p. 38.

²⁷² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano zero: rostidade*. p. 32.

dissimulação e essa inquietude na aparência”.²⁷³ Tendo sido o falso potencializado por forças advindas de fontes diversas, inclusive intrínsecas ao próprio rosto, não tivemos acesso, de fato, ao Seu Dominginhos.

Trazer à aparência a aparência enquanto tal é a tarefa da política, nos diria o teórico italiano. Logo, teria sido um trabalho para Cao, enquanto *amigo*. No entanto ele preferiu, sabiamente, um outro caminho. Preferiu olhar Dominginhos nos olhos, e receber de volta seu olhar, exibindo o rosto, deixando que no vazio desses olhares tivessem “lugar o amor e a palavra”. Se, como vimos, a superfície é uma forma de partilha do sensível, a “exposição é o lugar da política”.²⁷⁴ Pois o rosto nada mais é do que uma superfície composta de linhas, traços, rugas etc.

Suspeito de que Cao Guimarães, ao ter seu rosto diante do de Dominginhos, não se vê nos olhos dele. Mas, antes de tudo, os atravessa, ao “invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes”. Pois reconhece em seu personagem uma tentativa de “escapar ao rosto”, por meio de “devires-animais”, os quais fazem “com que os próprios *traços de rostidade* se subtraíam enfim à organização do rosto”.²⁷⁵ Talvez tenha sido esse o encantamento do diretor de *A alma do osso*. Habitar, e se perder, no mundo possível de *outrem*, ser seu *amigo*, potencializar o falso de sua(s) existência(s), propor uma “dança a dois”, experimentar sua *rostidade*, parecia mais sedutor ao olhar imaginário de Cao.

A imagem do amigo

Poucos minutos antes do término do filme, lê-se o seguinte texto na tela: “Dominginhos da Pedra, vive sozinho em cavernas há 41 anos na região de Itambé do Mato Dentro, MG. Recebe de aposentadoria um salário mínimo do Governo”. Depois disso, Dominginhos mostra para o documentarista onde escondeu o canivete, que havia sido um presente da equipe, para em caso de sua morte, a equipe pegá-lo de volta. Além disso, revela que guarda dólares. E nesse instante puxa a mão do diretor, fazendo com que ela

²⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 94-95.

²⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 93.

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano zero: rostidade*. p. 36.

entre em quadro, seja *rostificada*, para tocar o saco plástico em que o dinheiro estava armazenado – sinal de *resistência* ou de *amizade*? Cao poderia buscá-lo quando Dominginhos morresse.

O personagem diz: “Abaixo de Deus é o dinheiro, meu amigo. A pessoa sem dinheiro não é nada”, meio a essa correspondência de afetos. E em troca, Cao permite que seu *amigo* veja sua própria imagem pelo visor da câmera, enquanto uma outra registra esse momento e flagra a emoção de Seu Dominginhos pelo seu rosto, seus olhos. O eremita agora era uma imagem. Se seu próprio corpo não se desincrustaria dali, um outro corpo – o de sua imagem – o faria por ele: percorreria o mundo.

A forma daquilo que foge

O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido.

Gilles Deleuze

Há muitas maneiras de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.

Manoel de Barros

O escape à realidade

Em nota ao texto *Viagem documentária aos redutores de cabeça*, Comolli aponta que “realidades” são “construções sociais que nos englobam”, podendo ter um viés econômico, político, familiar etc. “Escola, indústria, prisão, escritório, tudo aquilo que se institui para nos manter ligados a uma ordem da narrativa, do programa, do roteiro, se quisermos”.²⁷⁶ O que significa dizer que elas se portam como “elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas dos diferentes pólos de poder”, isto é, cada realidade corresponderia a uma narrativa que lhe diz respeito, logo seria passível de representação.

Por essa perspectiva, se afirmamos que o mundo nos é dado por meio de narrativas, nos questionamos de que isso não seja possível de ser realizado se não por meio das realidades instauradas. Talvez fosse preciso que as narrativas das realidades atravessassem um desafio para que surgisse uma nova narrativa, daí brotaria o *real*, “aquela parte do mundo que não é apreendida em nenhuma narrativa, que escapa a todas as narrativas já formadas”, ou melhor, “o que já está aqui sem ser apreensível e que nos apreende, a nós, sob a forma de acidente”.²⁷⁷ Real como aversão ao previamente delineado, desordenação das instâncias, escape à realidade.

O que iremos perceber, caso voltemos nossa atenção para a história do documentário, é que o alvo do cinema-verdade ou do direto, sempre foi esse *real*. Logo, existente em relação de dependência com a imagem, incrustado em “um antes e um depois

²⁷⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 336.

²⁷⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 100.

assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem”. “Alcançar a apresentação direta do tempo”,²⁷⁸ dessa forma, seria o grande sentido desse cinema.

E, se hoje, no cinema documentário contemporâneo, na busca por esse *real*, “subsistem atos, projetos, obras, construções que não se deixam reduzir mais ao cálculo das máquinas humanas do que aos desejos dos homens mecanizados”, é para fazer resistência a uma era dominada pelo *roteiro*, para resistir ao “cálculo”, à “operação geral de regulação dos imaginários”, à “roteirização dos conflitos”, à “programação dos fantasmas”. Daquilo que o real não permite o prazer de esquecer no mundo, suas pressões, é que o cinema documentário extrai sua potência, ou seja, de sua própria dificuldade. E assim, “o real volta a soprar em nossos ouvidos”, com obras como *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006) – prova de “que é se atritando com ele”, o mundo, “que esse cinema se fabrica”.²⁷⁹

Acidente é criado com base em um poema formado por 20 nomes de cidades do estado de Minas Gerais. A costura dessas vinte peças acaba por dar a ver o quanto a vida é perfurada pelo contingente e pelo acaso. A princípio, o interesse do documentário estava na origem dos nomes dessas cidades. Todavia, diante da realidade que os diretores encontraram, o *real* revela sua potência, e o ponto de partida do filme começa a ser o sentido, bem como a função no poema, das palavras. Os nomes das cidades, em si, passam a ser o foco.²⁸⁰

O que percebo, dessa forma, é que ao invés de um tema pré-determinado, o documentário caminha, mas menos como um mero andar adiante do que como um passo aéreo, por sobre nuvens, pela banalidade dos acontecimentos que se expunham diante dos olhos daqueles que filmam. O que faz com que *Acidente* se torne, segundo sua sinopse, um poema que se comporta como o corpo rítmico do filme, abrindo-se ao imprevisto e ao improvisado. Instigados pelos nomes destas cidades, a equipe percorre por uma primeira vez cada uma delas. Num movimento de imersão e submersão, o filme se faz através de duas camadas narrativas – uma formada pela história do poema e outra pelos eventos ordinários que surgem acidentalmente diante da câmera em cada uma das cidades. Percepção aberta

²⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 52.

²⁷⁹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 148.

²⁸⁰ Algumas idéias aqui discutidas foram embasadas por informações obtidas por meio do release de *Acidente*, destinado à imprensa.

para deixar-se mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental.

E, assim, “ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa”. É por isso que o documentário, enquanto domínio, e *Acidente* é cúmplice disso, “deve inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido. Obrigação, diríamos: obrigação de criar”.²⁸¹ Afastado da onipotência do controle dos *roteiros*, que marcam a lógica da imagem espetacular, o documentário se arremessa ao mundo, com suas precariedades, dúvidas e incertezas, e extrai daí sua potência. Como diria Jean-Louis Comolli, o “projeto documentário se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar. Nem recalque nem forclusão: enfrentamento. Cinema como *práxis*”.²⁸²

A utilidade dos dispositivos do documentário, como o que encontramos em *Acidente*, está em garantir espaço para a sondagem do que não é conhecido por completo, é aí que reside sua instabilidade, sua fragilidade. Contrariamente ao documentário, os roteiros de ficção “temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte”, assim “afastam o acidental, o aleatório”; e, como sinal de *resistência*, afinal tratamos aqui, também, de relações de força, o “não-controle do documentário surge como a condição de invenção”.²⁸³

Se para Deleuze, é no “caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”, que a “indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual”,²⁸⁴ reside, é como se a ficção, enquanto domínio, ao entrelaçar cuidadosamente os fios de suas imagens, tivesse a intenção de garantir “uma posse ou um domínio do mundo que o documentário confessa estar fora de seu alcance, precisamente porque nesse não-controle, que a condição da invenção, explode, como um gozo inédito, o poder real desse mundo”.²⁸⁵ As forças da ficção concorrem para escapar do jogo, do

²⁸¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 177.

²⁸² COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 174-175.

²⁸³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 177.

²⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 89.

²⁸⁵ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 152.

dispositivo, do real, e não da realidade. Na contramão de tudo isso, *Acidente* lança seus dados.

Dessa maneira, o documentário, que aqui tratamos, opera sua diferenciação, ao fazer “valer a potência que lhe é própria – encarnada num dispositivo e numa *mise-en-scène* capazes de, simultaneamente, acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real”,²⁸⁶ e quanto mais potencializa isso, menos será encontrado próximo à ficção.

Jogo e escritura: a noção de dispositivo

“Então, sentamos em uma mesa como quem começa um jogo. Nomes das cidades impressos em pequenas fichas de papel, uma ‘bebidinha’ e noite adentro encontrando poemas, escritos e roteiros. Elegemos um dos poemas, que funciona como roteiro do filme *Acidente*”,²⁸⁷ nos conta Pablo Lobato. Esse é o caminho que percorreriam:

Heliodora
Virgem da Lapa
Espera Feliz
Jacinto Olhos d’água

Entre Folhas
Feros, Palma, Caldas
Vazante

Passos
Pai Pedro Abre Campo
Fervedouro Descoberto
Tiros, Tombos, Planura
Águas Vermelhas
Dores de Campo

A intenção inicial, nos conta Lobato, era realizar o filme, a partir do poema, no entanto, sobre as histórias que deram origem ao nome de cada cidade. “Mas, logo no início,

²⁸⁶ GUIMARÃES, César e CAIXETA, Rubens. *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*. p. 49.

²⁸⁷ As falas dos diretores de *Acidente*, Cao Guimarães e Pablo Lobato, quando não referenciadas, foram encontradas no material destinado à imprensa.

deixamos essa idéia e assumimos o traço acidental que nos rondava. As coisas aconteceram com uma sincronia única”. É como se o processo de realização do filme, já no começo, fosse ao encontro da fala de Manoel de Barros: “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia”.²⁸⁸ E, dessa maneira, é constituído o *dispositivo* que dá forma à *Acidente*.

Os dispositivos funcionam, assim, como “máquinas conceituais”, as quais “convocam o corpo em suas encenações para experimentar tanto o processo de representação quanto modalidades diversas de ver/perceber”. Atuariam, por essa perspectiva, criando “condições de experiência particulares em que todo o corpo é mobilizado na atividade de percepção”.²⁸⁹ Ou seja, o dispositivo no documentário, se comporta como aquilo “que impõe as restrições e as condições da relação”. Logo, o abastece com uma potência, atuante sobre o filme, que “determina a escritura, tanto a forma como o sentido”.²⁹⁰ Por fim, “todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos”, estruturando, a cada vez, “a experiência sensível de maneira específica”.²⁹¹

E, segundo Anne-Marie Duguet, o “trabalho videográfico com dispositivos,” como é o caso de *Acidente*, “torna evidente, sobretudo, o fato de que já não se pode pensar a representação apenas em termo de imagens. Ela deve ser, de saída, apreendida como um sistema, um processo, técnico, sensível e mental”.²⁹² Isto é, o dispositivo, com o vídeo, apesar de se portar como um “agenciamento dos efeitos de um mecanismo”, estaria menos interessado nas imagens geradas, do que nos processos da experiência estética, nos processos do pensamento.

Nesse sentido, Cao Guimarães afirma que, realizar *Acidente*, foi para ele, “um exercício de extrema liberdade”. E não nos enganemos, aqui ele se refere às categorias do pensamento. “Logo no início das filmagens, decidimos abandonar o objeto e fazer um filme sobre assunto nenhum, um filme sobre qualquer coisa que acontecesse diante da câmera nas pequenas cidades previamente escolhidas”. Um filme sobre nada, assim como o *Livro sobre*

²⁸⁸ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 69.

²⁸⁹ DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos*. p. 57.

²⁹⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 187.

²⁹¹ DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos*. p. 55.

²⁹² DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos*. p. 69.

nada, de Manoel de Barros. “Simples sensação de poder olhar a realidade e sentir a força de seu fluxo atravessando minhas retinas”. E para, mais uma vez, lembrar o poeta, a que o filme me remete: “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção”.²⁹³ Entre linhas e versos, a costura de *Acidente* vai sendo feita, por meio de um molde que dita as regras do jogo, mas com aberturas para o acaso e o tempo, o tempo do vazio. O filme segue interessado em menos que documentar a realidade que encontra, poetizar o *real* que se põe diante dele, compor versos com ele, versos livres.

Se falamos em um *filme de dispositivo*, no caso de *Acidente*, isso significa dizer que esse dispositivo é, de certa forma, “sempre teórico, um conceito tanto quanto uma forma, uma maquinação tanto quanto uma maquinária”.²⁹⁴ Logo, a partir do roteiro dado pelo poema, o documentário parece não se dar nenhuma outra obrigação que não a de visitar aquelas cidades e registrar o que acontece diante dos corpos que operam a câmera. E o que passa a ficar em evidência é a potência do olhar dos cineastas. Um olhar que, logo de início, se dá a ver *imaginário*. “Melhor assim: quanto menos história, mais poesia”,²⁹⁵ diria Jairo Ferreira.

Endossando a fala de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, acredito que a “tônica em *Acidente* parece ser o investimento incondicional na superfície do cotidiano, com o que ele carrega de aleatório, e o desejo de atribuir valor estético ao insignificante, pequeno, banal, irrelevante e corriqueiro”.²⁹⁶ O que desloca a produção das imagens do filme de uma lógica espetacular, e, pelo movimento de resistência, insere esse ato produtivo em outra instância, onde o ordinário ganha relevância.

O fato de o cinema formar suas imagens nas dimensões da tela, e além disso, se ocupar, em sua maioria, do registro de superfícies tocadas pela luz, sejam elas corporais ou não, o mune de uma dupla fatalidade da superfície, herdada das artes figurativas, de acordo com Comolli. Se acreditarmos ser “no registro das operações de tempo que o cinema, desdobrando ou desenvolvendo suas superfícies segundo durações e ritmos, pode pretender

²⁹³ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 68.

²⁹⁴ DUBOIS, Philippe. *A foto-autobiografia*. p. 66.

²⁹⁵ FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. p. 20.

²⁹⁶ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. p. 61

tocar no interior das coisas, dos seres, do mundo”,²⁹⁷ não deixa de ser também por elas que a “política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.²⁹⁸

Por essa perspectiva, tenho a intenção de dizer que o aparente jogo ingênuo criado pelos cineastas de *Acidente* para “escrever” o filme, acaba se transmutando em uma maquinária de pensamento, que dá a ver, além de acontecimentos convertidos em belíssimos versos imagéticos, uma dimensão política da tecitura do filme ao ir de encontro ao que está na *superfície*, ao local de partilha do sensível por excelência. Logo, se medirmos artística e politicamente a “eficácia” dos dispositivos audiovisuais por seu potencial de produzir e transformar o que é proposto, “os filmes de Cao Guimarães respondem com vigor à possibilidade de deslocar visões estabelecidas, criar novas maneiras de ver, experimentar outras sensações, narrativas, espaços e temporalidades”.²⁹⁹

Experimentar o tempo do vazio

Se, para Deleuze, “o acontecimento não é o que acontece (acidente)”, “é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”, “é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”,³⁰⁰ será em busca dele, do *acontecimento*, que *Acidente* caminhará, mesmo que errante. Pois não há de existir “de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos”.³⁰¹ O acontecimento, bem como a imagem vista por esse viés, está sempre ligado ao tempo, a um antes e um depois. Ou seja, ele se encontra no tempo em que nada se passa. Nesse sentido, ao buscar o *acontecimento*, o documentário terá de se abrir ao tempo, ser permeado por ele, se deixar ser insuflado por ele; irá se valer do tempo como *matéria* do filme.

²⁹⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 309.

²⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 17.

²⁹⁹ LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. p. 50.

³⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *Do acontecimento*. p. 152.

³⁰¹ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. p. 14.

Imagino ser nesse sentido que Consuelo Lins afirma que *Acidente* “reinventa a imagem-tempo em esplêndidos planos-sequência, maioria deles fixa ou com sutis movimentos de câmera, que capturam a duração, o tempo que passa, em várias camadas, nas pequenas cidades mineiras”.³⁰² Essa duração dilatada é o tempo “para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva”. E aqui estamos falando do espectador e dos afetos que a coisa filmada deve fazer brotar nele, por meio da projeção. “Esta duração é o que falta. Não é tanto as imagens que faltam, mas as imagens que duram é que faltam”.³⁰³ O tempo operando uma transformação naquele que vê, o movendo, o deslocando de sua cômoda posição habitual, o singularizando.

No entanto a *matéria* fílmica, geralmente dissimulada no cinema de ficção, difusa na representação, se exhibe em *Acidente* não somente através da duração, mas também na mistura de suportes, no alternar de texturas, entre *pixels* do vídeo e grãos da película super-8 mm. E, assim, o dispositivo de escritura do filme é munido de “uma dimensão mais plástica, contemplativa e formal, quase sempre materializada em longos planos estáticos, recortes fotográficos acrescidos de dimensão temporal”.³⁰⁴ Ou seja, a “duração torna-se *tempo*. O tempo, batimento, já não é mais aquele que mobiliza o agir sobre a matéria. Idealização das matérias e do corpo. Exaltação das formas”.³⁰⁵ O que significa dizer que a duração fílmica parece coincidir, em certos momentos, com a do mundo, sentida pelos resquícios, uma espécie de poeira do real, que ela impregna nas imagens, tanto sonoras quanto visuais, monumentalizando-as.

“Em Passos, uma das maiores cidades, esperávamos que o secretário de cultura local nos acompanhasse para, então, registrarmos a cidade de seu ponto de vista. Mas isso não aconteceu. Então, fomos literalmente para o banco da praça pensar em uma alternativa. Neste momento, um engraxate se aproximou e começou a engraxar os sapatos do Cao. Passos, sapatos, engraxate. Ligamos a câmera, mas não nos movemos. Simplesmente

³⁰² LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. p. 49.

³⁰³ COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 128.

³⁰⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. p. 61

³⁰⁵ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 250.

começamos a registrar o engraxate trabalhando. E ele nem se importou com isso e continuou seu trabalho”, nos conta Pablo Lobato.

Nesse bloco, potencializado pelo acaso, uma transeunte da cidade se aproxima e tenta retirar o cigarro da boca do engraxate – “Me dá um trago do seu cigarro!”, ela diz, em meio a risos. O senhor faz um sinal, gesticulando com as mãos e alterando as configurações de seu rosto, para que não dessem atenção a ela. A mulher persiste. E para nossa surpresa, ao invés de brigar com ela, ele fecha os olhos, retira o boné, e começa uma oração: “Ô meu Deus, tira isso daqui que está atrapalhando até eu trabalhar. Ô meu Deus, eu sei que o Senhor tem um santo mais forte que o meu! Glória a Deus! Aleluia!”, – e continua – “Faz uma obra na vida dessa pessoa. Retire, retire essa tentação de perto de mim”. Por fim, ela havia conseguido o que queria. Ele continuava a rezar. E nos restava a dúvida: teria sido *real* essa prece?

A mulher, indiretamente, nos responde – “Porque é vergonha. Ele tá com falsidade.” – ao justificar a um idoso que passava o motivo dos olhos fechados do engraxate. Pouco importa o quanto o vento do falso soprou nas lacunas deixadas através do *ato* operado pelo personagem. “Era mais um presente diante da câmera”, nos confirma Lobato. Um *ato de humor*, o qual, conforme Deleuze, “é inseparável de uma força seletiva: no que acontece (acidente) ele seleciona o acontecimento puro”.³⁰⁶

Audiovisual, visual e sonora, “a imagem-tempo não se prende mais às ações sensório-motoras de antes (os planos abolem qualquer causalidade sucessiva), mas se entranha e se escava em situações ópticas e sonoras puras”,³⁰⁷ pelas quais, segundo Deleuze, o cinema se dá, e *Acidente* nos garante, “devires mais que histórias”.³⁰⁸ Se valendo da utopia relançada pelo vídeo – “pintar juntando visões (e palavras) no tempo é escrever, filmar”,³⁰⁹ o documentário investe na exploração da temporalidade, no tempo do *acontecimento* que é o tempo do vazio.

³⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *Do acontecimento*. p. 153.

³⁰⁷ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *A propósito de um “cinema não-narrativo”*. p. 9. Comunicação apresentada na mesa “Cinema não-narrativo: reflexos e reflexões contemporâneos”. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 11/05/2004.

³⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *Sobre a imagem-tempo*. p. 77.

³⁰⁹ BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. p. 54.

O som do nada

Acidente nutre um “desejo de tematizar o cotidiano ou o lugar sem palavras, sem falas, numa recusa do ‘verbalizável’ como principal forma de relacionamento com locais, temáticas, questões e personagens”. O que significa dizer que o investimento do filme está na “superfície do mundo que se dá à vista”.³¹⁰ É como se o filme, fazendo resistência à continuidade da fala evidente na lógica das imagens espetaculares, apesar do reconhecimento do “imperativo do silêncio”, ao perceber que não tem nada a dizer, “procura-se uma maneira de dizer *isso*”.³¹¹

Entretanto, isso não nos permitiria dizer, de maneira alguma, que *Acidente* não possui trilha sonora. Há um trabalho riquíssimo de som, empenhado pelo duo *O Grivo*, composto pelos músicos mineiros Nelson Soares e Marcos M. Marcos, os quais trabalharam na sonoridade da maioria, quase absoluta, dos trabalhos de Cao Guimarães.³¹² “Eles não criaram um fundo musical em cima de um filme já pronto, fomos juntos ao encontro do filme. Fizemos juntos esse *Acidente*. Contando com sons das cidades, conversas corriqueiras, sons muitas vezes deslocados da câmera, acidentes sonoros”, revela Pablo Lobato.

Dessa forma, percebemos no documentário que o som “entra em relações profundamente criativas com o visual, já que ambos deixam de ser integrados em meros esquemas sensorio-motores”.³¹³ Ou seja, com a disjunção entre o visual e o sonoro, o filme descreve apenas situações óticas e sonoras puras, pois, simultaneamente, a “descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração de remeter uma forma do verdadeiro”.³¹⁴ Por essa perspectiva, é como se, pelo *modo de composição* utilizado pelos cineastas, assumissem que para que “as coisas, as outras pessoas, as texturas da vida comum sejam experimentadas a partir de uma postura diversa da atitude mutilada do mero espectador”, a

³¹⁰ MESQUITA, Cláudia. *A superfície do cotidiano*. p. 205.

³¹¹ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 19.

³¹² O curta-metragem *Concerto para clorofila* (Cao Guimarães, 2004) tem trilha sonora composta pelo próprio diretor.

³¹³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 84.

³¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 165.

linguagem precisasse “reconquistar sua castidade”,³¹⁵ sua pureza, onde estariam resguardadas suas maiores potências.

Se, “o que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo”,³¹⁶ o visual e o sonoro são imagens distintas; elas não precisam, necessariamente, obedecer a padrões lógicos. E, assim, podem se lançar acidentalmente na costura de uma poesia que se descobre enquanto é feita, abastecida da “potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional”.³¹⁷

No último plano do bloco destinado a cidade de *Espera Feliz*, a música *Coração Materno*, de Vicente Celestino, que já se seguia do plano anterior, logo passa a ser acompanhada pelo imitar de um som de carro, e, repentinamente, é interrompida para dar a ouvir uma voz infantil – “Bibi! Bibi! Bibi! Bibi!” – que falseia um som de buzina. O som de ronco de motor retorna brevemente, até que temos um ato de fala – “Chegou! Chegou!”. Uma segunda voz infantil pergunta, – “Onde você vai ir?” – tem o destino como resposta, e compreensiva retorna – “Então vai, desce!”. E, enquanto isso, tudo o que tínhamos do ponto de vista visual correspondia a um plano fixo em *contra-plongèe*, dando a ver uma janela na porção central do quadro. Linhas diagonais, provenientes dos encontros entre os azulejos da parede, das vidraças da janela, e de um fio de energia, cruzam a imagem que vemos, demonstrando sua precisão fotográfica. Nada se vê, além da escuridão do vazio, dentro do apartamento. Somente no fim do plano, uma mulher se dirigirá à janela e descerá as cortinas brancas. Mas o som não poderia deixar de ser visualizado com essa ação, afinal é outra imagem. E nem mesmo poderíamos afirmar que o som que “vemos” provém daquela janela. Potência do falso que fortalece o documentário, enquanto escritura, enquanto poesia.

Nesse sentido, o que percebemos em *Acidente*, não somente pelo exemplo citado, mas por uma série de instantes em que se é destacada essa disjunção imagético-sonora, é que “o sonoro sob todas as suas formas vem povoar o extracampo com a imagem

³¹⁵ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 31.

³¹⁶ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 68.

³¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 32.

visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem”.³¹⁸ Elinaldo Teixeira irá afirmar que “tudo muda quando, ao invés dessa subsunção da imagem à palavra, nós invertemos a relação de precedência entre ambas”. Isto é, se não consideramos a imagem, tanto visual quanto sonora (em especial a falada), como linguagem, ela passa a ser uma “matéria plástica, anterior a qualquer linguagem formada, pré-lingüística e pré-significativa”, logo passível de ser moldada pelo pensamento. O que nos permitiria afirmar, portanto, que “pensamento e linguagem deixam, assim, de se indiscernir, restituindo-se ao cinema sua natureza ‘imagética’ fundamental”.³¹⁹

“Olhar para alguma coisa que está ‘vazia’ ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas”, afirma Susan Sontag tomando como pressuposto a fala de Cage de que o silêncio não existe, pois sempre haverá algo acontecendo que provoque um som. “Da mesma forma, não existe o espaço vazio”,³²⁰ o que nos permitiria dizer que, o tempo onde nada se passa, onde o *acontecimento* se encontra, ainda é recheado de som.

Por fim, de um lado, temos a imagem sonora, que “enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair o ato de fala puro”, ou seja, um ato que será responsável pela criação do acontecimento, “que faz ascender o acontecimento aos ares, e ele próprio (ato) se eleve numa ascensão espiritual”. E, por outro lado, a imagem visual, que “enquadra um espaço qualquer, espaço vazio ou desconectado que ganha novo valor, pois vai enterrar o acontecimento sob camadas estratográficas.” E, assim, “a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia”.³²¹

Cidade e acontecimento

Se Deleuze diz que “o acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa”,³²² em *Acidente*, o que percebemos

³¹⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 279.

³¹⁹ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *A propósito de um “cinema não-narrativo”*. p. 3.

³²⁰ SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. p. 18.

³²¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 330.

³²² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 123.

é uma proposição do lugar como acontecimento. Isso pois, “são somente a narrativa e seu movimento imprevisível e problemático que fornecem o espaço onde o acontecimento torna-se real, poderoso, atraente e insistente”.³²³ As imagens de *Acidente*, tomadas como acontecimentos, expressam devires, e como estamos no domínio da imagem-tempo, eles são falsos, “pois passar de uma imagem a outra é mostrar o que elas têm de incomensurável, de inexplicável, de comum, de insignificante”.³²⁴

“Encontrando inspiração na palavra nome, chegávamos nas pequenas cidades sem saber o que íamos encontrar. O sentimento de confiança nos guiou durante todo o processo” – conta Pablo Lobato. “Algumas vezes, tudo levava a crer que não teríamos material, que daquela vez não daria certo. Mas, algo surpreendente, mesmo que em pequenos fatos, afinal era isso que buscávamos e não grandes acontecimentos, ocorria diante de nós, mesmo que sem planejar e esperar”. A abertura para o acaso garantia a efetuação do *acontecimento*. “Era encantador constatar que havia recompensa em seguir à deriva, nosso deslocamento sem objetivo linear, com uma atenção aguda e ao mesmo tempo relaxada”. Ao lançar um olhar acidental para o mundo, para a cidade, o sujeito que filma é parte desse mundo, e está imerso “em seu transcorrer quando o extraordinário subitamente eclode. Esse sujeito não sai em busca da imagem do extraordinário nem se propõe encontrá-la. O extraordinário simplesmente surge em sua frente”.³²⁵

Embora não declarada, essa fala de Fernão Ramos está completamente embebida pela noção deleuzeana de *acontecimento*. O documentário que aqui tratamos parte em busca de imagens ordinárias, as quais nos presenteiam com o que deve ser representado no que acontece, que pertence à ordem do caos, múltiplas variabilidades que ora se mostram, ora se escondem. E, assim, *Acidente* nos dá a ver a “cidade como *corpus* dos corpos e rede dos signos”, nos confrontando “com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente, não se reduz à sua dimensão visível”,³²⁶ o que se assemelha a dizer que garante

³²³ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. p. 35.

³²⁴ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. p. 15.

³²⁵ RAMOS, Fernão. *A cicatriz da tomada*: documentário, ética e imagem-intensa. p. 204.

³²⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida. p. 180.

ao espectador uma leitura menos de *modo documentário*, “para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo”,³²⁷ do que *artístico* ou *estético*.

“Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões”. O que aponta, segundo Comolli, para uma “impossibilidade do roteiro”, e, em contrapartida, “necessidade do documentário”.³²⁸ *Acidente*, enquanto filme-dispositivo, se propõe a “criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não na necessidade”.³²⁹ O que não podemos deixar de levar em consideração, como nos lembra o próprio Cao Guimarães, é que a “percepção dos acontecimentos reais sempre estará intimamente relacionada ao imaginário. Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo e, ao ver, também me vejo”.³³⁰

A forma daquilo que foge

A bela seqüência de abertura de *Acidente*, na cidade de *Heliadora*, anuncia “uma qualidade fotográfica rara, marca de um trabalho que se aventura na fronteira da videoarte, do documentário – ou do filme de não-ficção –, da narrativa não-linear – ou da não-narrativa –, testando os limites das artes visuais”.³³¹ Para além dessas perambulações entre domínios distintos, é perceptível que 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”, um movimento que “se dá justamente na direção de forjar abordagens que fujam das fórmulas convencionais”, tão caras à lógica do espetáculo. “Longe dos grandes eventos ou das personagens célebres, interessa a digressão sobre detalhes em geral invisíveis ou enredados em uma série de outros elementos”.³³²

³²⁷ ODIN, Roger. *A questão do público: uma abordagem semiopragmática*. p. 35.

³²⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 176.

³²⁹ MIGLIORIN, Cezar. *Filme-dispositivo: Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães. p. 149

³³⁰ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 69.

³³¹ HAMBURGER, Esther. *Cinema de perambulação*. p. 111.

³³² HAMBURGER, Esther. *Cinema de perambulação*. p. 114.

Se ao “lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir”,³³³ é que se encontra um sentido para o conceito de vanguarda, no regime estético das artes, proposto por Rancière; *Acidente*, certamente, poderia ser considerado um *documentário de vanguarda*. Digo isso porque, assim como os demais filmes de Cao Guimarães, ele compartilha “o interesse pelo incidental em temáticas, locais e pessoas que se encontram fora do universo da mídia”,³³⁴ se valendo de uma maquinação, um dispositivo, uma *invenção*, que dá forma ao filme.

E, tomando como pressuposto, conforme Agamben, que “a exposição é o lugar da política”, *Acidente* é responsável por operar novas partilhas do sensível, por separar as imagens das coisas e dar-lhes um nome: *Heliadora*, *Virgem da Lapa*, *Espera Feliz*, *Jacinto...* e, assim, “transforma o aberto em um mundo, isto é, em um campo de uma luta política sem quartel”.³³⁵

É por isso que afirmamos que “a questão não é unicamente estética: entendemos que ela é política”. Da mesma forma que é estética a proposta formal desse filme. Na esteira de Comolli, tomamos como questão central, o imperativo da forma operado em *Acidente* em relação aos seus desafios de sentido, ainda mais pelo fato do documentário ampliar “as zonas de contato entre artes plásticas e o cinema”. “O que a forma me diz sobre o sentido? Como os objetivos – que são sempre desafios de sentido: ideológicos, simbólicos, sociais, o que quer que sejam – trabalham a escritura?”. Essas são as questões que buscamos começar a refletir a partir de nosso trajeto, já que o “que aqui chamamos de cinema aspira a esse trabalho”.³³⁶

³³³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 43.

³³⁴ HAMBURGER, Esther. *Cinema de perambulação*. p. 115.

³³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 93.

³³⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 318-319.

Com os pés um pouco fora do chão

Eu já disse quem sou Ele.

Manoel de Barros

A minha direção é a pessoa do vento.

Manoel de Barros

Uma poesia

No 18º verso da belíssima poesia *O andarilho*, último texto da 4ª parte de *Livro sobre nada*, intitulada *Os outros: o melhor de mim sou Eles*, Manoel de Barros nos remete a uma nota de rodapé. Antes fosse uma nota qualquer. “Penso que devemos conhecer algumas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc”. Pesquisar “a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo”, parecia importante, talvez. Isso, “antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos”. Para que fosse possível “saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse momento poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar”.³³⁷

Cao Guimarães alega que tinha interesse em saber “a extensão do delírio quando se tem um excesso de oxigenação no cérebro”, saber “porque para determinadas pessoas o movimento é a razão de existir”.³³⁸ A mim me parece que a nota de Manoel, se não impulsiona, dialoga com as intenções de Cao, artista de uma outra poesia, feita de sons e imagens: *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006). No filme, segundo a sinopse, entre Montes

³³⁷ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 84.

³³⁸ As falas do diretor de *Andarilho*, Cao Guimarães, quando não referenciadas, foram encontradas no material destinado à imprensa.

Claros e Pedra Azul, no nordeste de Minas Gerais, três andarilhos solitários percorrem trajetórias distintas, relacionando-se, cada qual à sua maneira, com os elementos de um mundo onde tudo é transitório. *Andarilho* é o segundo filme da trilogia da solidão de Cao Guimarães, iniciada com *A alma do osso*, e trata da relação entre o caminhar e o pensar. A partir do constante movimento de sons e imagens, propõe uma reflexão sobre a vida como lugar de mera passagem.³³⁹

É assim que Cao realiza, segundo ele, “um filme que se derrete na tela como os pensamentos quando se anda sobre um asfalto quente”, ou ainda, “um filme-fluxo, lentamente escorrendo pela tela, como as milhares de micro-partículas que sedimentam uma estrada”. Isso, pois, vislumbrou o filme “como uma mera passagem, um trajeto sem destino certo, assim como a vida de seus personagens”. E para que a sensação da vida como mera passagem afete aquele que vê a obra, o cineasta convida um outro personagem, sem um rosto próprio, para se somar aos três – o tempo. O cineasta não crê que os andarilhos “sejam menos ou mais solitários do que nós, que vivemos nas grandes cidades. Eles têm muito a ensinar, é a gambiarra da existência, o desprendimento do consumo, do convívio social, do ritmo de vida acelerado, é um outro tempo”.³⁴⁰ Esse outro tempo, personagem, é que o diretor de *Andarilho* insere no filme, provocando o espectador a entrar em um estado onírico, em um outro ritmo.

Tempo em estado puro

O título do filme aparece sobre a imagem desacelerada de um plano geral fixo, com um leve *contra-plongée*, em movimento de travelling vertical, que percorre uma estrada em sua porção central. Formando, dessa forma, uma série de linhas que convergem para um mesmo ponto no centro superior do quadro, gerando um ponto de fuga. Um ponto que faz com que o olhar do espectador, coincida com esse outro olhar que possibilita a visibilidade dessa imagem, como de um pássaro que voa lentamente, ou um terceiro olho, o olho do espírito. De acordo com Jacques Aumont, não é possível escapar disso: “o olho, o

³³⁹ Sinopse da obra.

³⁴⁰ Cao Guimarães em entrevista concedida a Ana d'Angelo, em setembro de 2008.

olhar mobilizado, entregue ao tempo, explora o espaço, o investe, o enquadra, instala nele uma profundidade ficcional, faz dele uma cena, e a deposita sobre uma tela, a do cinema ou do quadro”.³⁴¹ A partir daí, a próxima seqüência de imagens nos dá a ver paisagens alucinatórias de carros percorrendo estradas bronzeadas, cercadas pela escuridão. O vapor do chão fazendo com que o asfalto se liquefaça, vibre. Uma senhora que se mescla ao asfalto, enquanto caminha com um capacete na cabeça.

Deleuze apontará que “quando as paisagens se tornam alucinatórias num meio que não retém mais que germes cristalinos e matérias cristalizáveis”, existe um espaço cristalizado. Segundo ele, o que “caracteriza esses espaços é que seus caracteres não podem ser explicados de modo apenas espacial. Eles implicam relações não localizáveis. São apresentações diretas do tempo”. O que significa dizer que a lógica se inverte, “não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento”. Logo, ao invés de “um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais”, temos “um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’”.³⁴²

E, assim, as imagens de *Andarilho* entram em um regime de indeterminabilidade e começa a perder a importância a distinção entre o que é subjetivo e objetivo, elas são uma declaração de que “não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta”. Através de enquadramentos fotográficos que compõem planos longos, fixos, e, por vezes, rarefeitos, é que Cao vai permitindo paulatinamente que esse quarto personagem de *Andarilho* – o tempo – se mostre, passageiro e transitório, frágil e belo, como a vida. “É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade”.³⁴³ É esse ponto em que atual e virtual vibram incessantemente, sem que seja possível distinguir um do outro, que Deleuze nomeou como *imagem-cristal*. O que vemos no cristal é o tempo em estado puro, em pessoa.

³⁴¹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. p. 193.

³⁴² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 159.

³⁴³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 16.

Ao munir as imagens filmadas de uma lentidão propositiva, fazendo com que os movimentos encontrem novos modos de ser, Cao Guimarães gera uma reversão dupla. Isto é, por um lado, o movimento dos caminhões, dos passos dos andarilhos, das luzes dos faróis noturnos, já não se diz em nome da verdade, são essencialmente falsos; e, por outro lado, o tempo deixa de ser subordinado ao movimento. Conforme diria Deleuze, o “*movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso*”.³⁴⁴ É por uma imagem-cristal que somos apresentados ao terceiro andarilho, enquanto ele, de costas, se afastando da câmera, empurra um carrinho, que saberemos depois se tratar do lugar em que ele guarda todos os seus pertences, como se fosse uma casa móvel.

A imagem saturada, de tom róseo-dourado, vibra permanentemente. A textura rígida do asfalto se desfaz diante de nossos olhos. E com a câmera réis ao chão, o vapor quente nos dá a ver as figuras caminharem do sólido para o líquido e gasoso. Uma superfície plástica da imagem é revelada. Caminhões, ônibus, motos, tudo se desfaz, se liquidifica. A sensação estética é da estrada como uma rasa superfície espelhada e metamórfica, na qual, de acordo com sua aproximação, as figuras se mesclam. O nosso personagem pára de empurrar o carrinho. Caminha para o lado oposto do plano, dando a ver uma parte de si que está dentro, metamorfoseada, e outra que está fora, do “espelho”. Depois volta a empurrar, ainda se afastando da câmera, de mim, até que a paisagem se mostrará vibrante e sem indivíduos. Ele teria imergido no espelho. E houve tempo para que o espectador se sentisse convidado a também se lançar.

Por essa perspectiva, o que *Andarilho* revela é uma narrativa que “não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma ‘pseudo-narrativa’, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa”.³⁴⁵ Uma narrativa que “se realiza tão-somente pela via de uma afirmação das potências do falso ativadas pelo ato de fabulação, pela reunião de atual e virtual numa imagem tempo direta”, enfim, uma narrativa que se faz “através de um discurso indireto livre em que

³⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 174.

³⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 181.

personagem e cineasta, o subjetivo e o objetivo, estão sempre se tornando ‘outros’ na série do devir”.³⁴⁶

Eu é outro

Diz-se que a facilidade do cinema documentário é relativa à clareza das identidades colocadas em diálogo na relação documentária, ou seja, sabe-se quem se é e quem se irá filmar. No entanto, essa fórmula não funciona aqui. E há uma razão para isso: “contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substitui $Eu = Eu$ ”.³⁴⁷ Se, conforme Comolli, a especificidade do documentário está na suposição de um não-controle daquilo que o constitui – *a relação com o outro* –, poderíamos dizer, pela operação das potências do falso, que a falta de controle afeta cada uma das partes envolvidas, impulsionando-as a atravessar processos de subjetivação, e a produzir novos sujeitos. Pois, “abordar a questão desse outro sob o ângulo do medo que temos dele é justamente significar o seu contrário: o desejo (de uns e do outro)”.³⁴⁸ E quando se fala em desejo, é um desejo de vir a ser, de habitar os mundos possíveis do outro, um devir-outro. Não sendo eu, experimentar o outro de mim que poderia alocar-se em um mundo possível de outrem.

Pasolini dizia que as “pseudo-narrativas”, por meio da língua da poesia, abriam “a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas”,³⁴⁹ garantidas pelo uso do discurso indireto livre. Ou seja, trata-se da “formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma de narrativa veraz”,³⁵⁰ que encontramos no “Eu é outro” rimbaudiano. Se, banhados pelas potências falsificantes, estamos distantes da forma do verdadeiro e da identidade entre eu e mim mesmo, o que resta ao documentarista? Resta “a possibilidade de

³⁴⁶ TEIXEIRA, Francisco. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. p. 51-52.

³⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 163.

³⁴⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 88.

³⁴⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia*. p. 151.

³⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 186.

se dar ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ‘ficcionar’ por si próprias, de ‘criar lendas’, ‘fabular’”. Deste modo, a fabulação atuaria como “uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*”.³⁵¹ Sendo assim, em *Andarilho*, se Cao dá um passo rumo aos andarilhos, eles o retribuem com outro em sua direção: *duplo devir*.

Deste modo, “a fala escapa, se desgarra para regiões em que a linguagem se rarefaz. Andar e delirar e, ao fazê-lo, falar uma linguagem errante, que torneia os assuntos e objetos, mas que se desprende, escapando sem cessar ao entendimento”.³⁵² As modulações da sonoridade emitida pelas vozes de cada um deles são suficientes para que compreendamos que se trata de um *ato de fala*, de resistência às forças impostas pelo meio, assim como o delírio que toma conta dos personagens. Delírio como maneira de resistir, de minar os poderes exercidos sobre eles pelas realidades que os cercam. Delírio que ganha visibilidade pela plasticidade das imagens. Se o ato de fala “é uma luta”, que deve ser “extremamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência”,³⁵³ em *Andarilho*, certamente, não é preciso compreender por completo a significância das palavras que saem da boca dos andarilhos, para que ele seja configurado como um.

Nesse sentido, os personagens de *Andarilho*, em estado de puro devir, “encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito”.³⁵⁴ E, aqui, seria impossível não se lembrar das queixas do primeiro andarilho, Nercino, em relação à falta de paz que tanto o persegue, aos espíritos malignos que tanto o atormentam. Ou os xingamentos sussurrados constantemente por Paulão. Ou, ainda, a inquietude de Valdemar, que faz com ele carregue nos braços sua “casa”, enquanto anda. Talvez, penso eu, seja para fugir de sua cotidianidade, que eles caminhem durante todo o tempo. Talvez, segundo Cao, seja “melhor pensar que estão em busca de alguma coisa”, pois “se estão fugindo, estão fugindo do que

³⁵¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 264.

³⁵² BRASIL, André. *Quando as palavras cantam, as imagens deliram*.

³⁵³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 301.

³⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 55.

pensamos sobre eles, ou do que desejamos deles, ou do que delimitamos para eles”. É provável que Cao tenha razão, “melhor pensar que não existam nem nós nem eles, que somos todos também andarilhos e eremitas buscando e fugindo sempre de uma mesma coisa – o amor”.³⁵⁵ E, assim, a imagem de seus corpos e rostos, nos dá a ver uma situação ótica e sonora pura, uma imagem-tempo direta.

“A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia”, conforme Deleuze. “E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles”.³⁵⁶ Por essa perspectiva, será possível afirmar que o filme de Cao Guimarães se converterá nesse encontro, dialógico e falsificante, dos *outros*, tanto dos personagens, quanto do diretor, que é o discurso indireto livre, a todo o tempo.

A ficção documentária

O primeiro plano de *Andarilho* revela um senhor, de traços bem marcados no rosto e roupas gastas, sentado em meio à relva. Ele está levemente deslocado para a esquerda da porção central do quadro, em plano médio. Sentimos uma profundidade relativa na imagem, pois tanto a folhagem anterior quanto a posterior a ele, estão fora de foco, gerando uma sensação de simbiose entre ele e o espaço. Suas mãos manuseiam um cigarro de palha, que ele havia passado a língua logo nos primeiros segundos do filme. Seu corpo não está voltado para a câmera, mas seu rosto está. E seus olhos fitam fixamente a objetiva, como se fossem capazes de atravessá-la e alcançar o outro lado – o que está ou estará, o diretor ou o espectador. Agamben dirá que se os personagens olham para a objetiva, “significa que eles *mostram estar simulando*; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros”.³⁵⁷

Assim, conforme Deleuze, “se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga

³⁵⁵ Cao Guimarães em entrevista concedida a Bienal de São Paulo, em outubro de 2006.

³⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 183.

³⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *The face*. p. 94

constantemente a personagem ao antes e ao depois”, que irão compor uma imagem direta do tempo. “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afinar ainda mais como real, como fictícia”.³⁵⁸ Isso, pois ao estar sob as operações das potências do falso, por meio da *função de fabulação*, o personagem se insere em um processo de mutação permanente, em um processo de devir. É nesse sentido que se afirma que o “que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”.³⁵⁹ Nesse sentido, “um novo afastamento se impõe: trata-se, agora, de colocar em primeiro plano não a *forma* mas a *metamorfose* enquanto algo pertinente ao campo documental”.³⁶⁰

Digo isso, pois, segundo Comolli, “o cinema não gosta da paz nem da indiferença”. E o que resta a ele é, talvez, engajar-se no desejo maior. “Passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e o da ficção, escapar das referências, perder os saberes”.³⁶¹ Enfim, prolongar o jogo da relação documentária e permitir perder-se, dar passos sobre linhas frágeis e costurar com as peças que encontrar pelo caminho, independente do domínio. Recomeçar. Perceber, ao mesmo tempo, o documentário como “o contrário da informação, das informações; o reino da ambigüidade; o território das metamorfoses; o domínio da narrativa”; e a ficção, como “força que nos faz sair dos eixos”, como “porta que nos faz passar para o outro lado do espelho narcísico no qual os meios de comunicação nos aprisionam”.³⁶²

Nesse sentido Rancière afirmou que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. O que, segundo ele, trata-se menos de “dizer que tudo é ficção”, do que “constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e

³⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 185.

³⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 183.

³⁶⁰ TEIXEIRA, Francisco. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. p. 47.

³⁶¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 95.

³⁶² COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 127.

razão da ficção”. Ou seja, “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”.³⁶³

O que nos permitiria afirmar, que *Andarilho*, ao se dedicar ao *real*, aquilo que foge da realidade, torna-se operante de uma potência de invenção que ficcionaliza de maneira mais forte que o dito cinema de ficção. Já que este último, na maior parte das vezes, adere à lógica do espetáculo imagético e, declina-se à rasura de personagens estereotipados.

Os personagens de *Andarilho*, homens ordinários que não são atores por natureza, poderiam desempenhar o seu papel simplesmente – de andarilhos, de indivíduos que caminham incessantemente. Entretanto, nessa *auto-mise-en-scène*, eles se aventuram nos limites da encenação de si. “Desempenhar-se, dar-se, expor-se: a forma pronominal marca bem que se trata aqui de um ultrapassamento de si”. Um ultrapassar que chega a suspender a relação com o sujeito que filma, para intensificar a relação com o corpo maquínico, a câmera. “Com o risco de perder-se. É este risco aceito e assumido que faz o ser filmado passar do estatuto de personagem ao de “sujeito do filme”.³⁶⁴ Os andarilhos de estrada que conhecemos são homens ordinários, *um qualquer*, “são personagens em devir, mas personagens nos quais não é indispensável acreditar imediatamente, pois sabemos que existem, que eles têm existência e realidade garantidas”.³⁶⁵ “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’”.³⁶⁶ Com um documentário como *Andarilho*, que é permeado tanto por uma quanto pela outra, seria inevitável que o mesmo acontecesse. O filme, igualmente, arquiteta ficções, através das quais não perde de vista aquilo que o funda, aquilo que é sua potência: a relação documentária.

O tempo da relação

A *imagem do corpo*, por continuar “reunindo traços (o espesso, o opaco, o estratificado, o errante, o incontrolado...) que convocam, ao mesmo tempo, a parte

³⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 58.

³⁶⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 133-134.

³⁶⁵ COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 127.

³⁶⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 59.

encarnada e parte impensada do corpo, marcas de vida, marcas de experiência vivida”,³⁶⁷ é o que resiste no cinema. E será através da relação entre os corpos, mediada pela câmera, que a escritura documentária se efetivará, ou seja, “de cada lado da máquina há alguma coisa do corpo”, logo “essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo”.³⁶⁸

Cao nos diz: “A força da relação entre caminhar e pensar que eu percebia em mim enquanto caminhava, ativou um desejo de conhecer mais de perto este processo em pessoas que literalmente passavam a vida andando – os andarilhos de estrada”. É pelo que percebe em seu próprio corpo, nas relações compartilhadas entre o seu físico e mental, que o diretor de *Andarilho*, se sente impulsionado a experimentar outro universo, outra corporeidade. É por intermédio do corpo que se abre a possibilidade de constituição dessa relação com outrem, para a qual seria necessário “incluir aí um regime de afetos e de crenças, de condutas e de práticas, de universos imaginados, de falas criadas e esquecidas diariamente, sem registro; enfim, a expressão de um mundo possível”,³⁶⁹ para além das diferenças sócio-econômicas que distanciaria os personagens do diretor. Outrem, enquanto estrutura, “é constituída pela categoria do possível. Outrem *a priori* é a existência do possível em geral: na medida em que o possível existe somente como expresso, isto é, em um experimente que não se parece a ele”.³⁷⁰

Desta forma, é *outrem como estrutura*, que fundamenta a relação documentária em *Andarilho*. É a partir dos desejos, dos afetos de Cao, que surge a vontade de habitar o mundo de outrem, de conhecer esse outro, de imergir nesse mundo. Entretanto, para que isso seja possível, para que uma relação seja construída, é preciso *tempo*. Logo, ao tempo da narrativa que nos dá a sensação da vida como mera passagem, será adicionado um outro – o tempo da relação. Durações sobrepostas.

³⁶⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 256.

³⁶⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 110.

³⁶⁹ GUIMARÃES, César. *Comum, ordinário, popular*. p. 190.

³⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Michel Tournier e o mundo sem outrem*. p. 327.

Se para Comolli, a duração seria o tempo para que uma relação se formasse entre o sujeito que filma e o filmado,³⁷¹ *Andarilho* teria um motivo a mais para lidar com o tempo em pessoa, puro – nos dá a ver a construção dessa relação, passo a passo, a cada gota de tempo. Para que, ao longo do filme, o andarilho “alcance seu devir personagem, que ele surja como um ser em transformação e que possa, por isso mesmo, deslocar, transformar o próprio espectador”, é preciso tempo. Assim, esse tempo relacional, possui uma dupla função. Por um lado, “ele permite, simultaneamente, que o homem ordinário passe por um devir (ao se colocar na vizinhança da ficção)”, enquanto, por outro, “o próprio filme estabelece uma relação com o espectador que o põe em confronto com o Outro”.³⁷²

Como já dissemos, *Andarilho* faz parte da trilogia da solidão de Cao. Nesse sentido, que tipo de paradoxo me leva a refletir acerca de uma temporalidade dilatada relativa ao tempo da relação com o outro, instaurada pelo documentário, enquanto o filme trata de três personagens que vagam solitariamente? Comolli dirá que “sempre haverá um nível mínimo de relação, nem que seja aquela que é preciso criar para filmar uma não-relação”. Assim sendo, não é possível estar sozinho enquanto personagem. A solidão é “ficcionalizada” durante todo o tempo. Os personagens do filme de Cao devem “aceitar ao mesmo tempo a presença dos espectadores e da máquina cinematográfica, sem poder adivinhar entre esses dois olhares que se acrescentam ao seu isolamento, qual deles mais o inclui e o compreende”.³⁷³ Portanto, durante o filme, cada um deles, Nercino, Paulão e Valdemar, caminham à margem da estrada, andam devagar e atrasam o final do dia, pertencem de andar atoamente.³⁷⁴ Mas jamais estão sozinhos.

À beira da estrada

Cao Guimarães diz que seu “trabalho está muito pautado em uma observação permanente de situações, personagens e atitudes que se distanciam deste lugar-comum”. Lugar-comum esse programado pelos sistemas de poder. “E note que este distanciar não é

³⁷¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 128.

³⁷² GUIMARÃES, César. *O devir todo mundo do documentário*. p. 146.

³⁷³ COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 130.

³⁷⁴ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 85.

um movimento racional, pensado, programado, mas fruto de uma situação de necessidade. Meus heróis são trágicos, não necessariamente românticos”.³⁷⁵ São, nesse sentido, *desheroís*, como diria o poeta Manoel de Barros, para quem o “andarilho é um antipiqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é a virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado como nós. O próprio esmo é o que erra”.³⁷⁶

Aumont dirá que “se vidro algum separa aquele que filma do filmado, é porque os papéis são intercambiáveis, porque aquele que filma é alguém ‘como-você-e-eu’”.³⁷⁷ Acredito ser nesse sentido que Cao afirma: “Se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Nesse exercício da reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si”. Deste modo, para o cineasta, “a questão não é objetivar o olhar diante da realidade, mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro”.³⁷⁸

Andarilho acompanha a inexistência de acontecimentos extraordinários na vida de seus personagens, que para além da beira da estrada, encontram-se às margens da sociedade, “perambulam em uma zona de indiscernibilidade entre o dentro e o fora. Seu trânsito os leva à margem, à fronteira: fronteira social, fronteira da linguagem”. A participação deles “na política, na polis, é tão difícil quanto necessária: esse discurso no limite do cognoscível – taxado de inculto ou de louco – é o que permite levar a linguagem ao seu estado bruto, musical, gestual, estético”.³⁷⁹ E a maneira que Cao lida com esses materiais de composição, para, paulatinamente, ir costurando a narrativa, demonstra não se satisfazer “com as formas usuais de visibilidade produzidas pelo regime da informação nem se restringir simplesmente a produzir outras representações em contraposição aos modelos identitários dominantes”.

O que perceberemos aos poucos é que o filme de Cao inventa “novos processos de abordagem do sujeito filmado para que este escape da mera condição de objeto de um

³⁷⁵ Cao Guimarães em entrevista concedida a Bienal de São Paulo, em outubro de 2006.

³⁷⁶ BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. p. 47.

³⁷⁷ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. p. 193.

³⁷⁸ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 69.

³⁷⁹ BRASIL, André. *Quando as palavras cantam, as imagens deliram*.

discurso e alcance uma enunciação singular, feita de palavras, gestos, entonações, olhares”.³⁸⁰ Apostamos na transitoriedade dos *processos de subjetivação* dados durante a relação documentária, que produzem sujeitos desejosos e capazes de habitar o mundo de outrem, ao invés de crer na possibilidade de mesclar a subjetividade com a do outro, como disse o diretor.

No filme, Cao “consegue inventar uma forma de estar com esses indivíduos através do compartilhamento de um viés poético em relação ao mundo e às coisas”. *Andarilho* inventa um espaço comum, logo político, “entre o universo dos andarilhos e do filme”, essencialmente estético, “um espaço de visibilidade em que os momentos em que a fala falta ou se perde, em que o corpo se contorce ou se desfuncionaliza”,³⁸¹ convertem-se em potência, tanto do filme, enquanto escritura, como do universo das formas-de-vida filmadas. Assim, se “exemplar é aquele que simplesmente expõe a condição de ser-assim sem que ela seja sua propriedade ou um caráter próprio seu”, o documentário de Cao revela cada um de seus personagens como um homem “comum e qualquer, uno e múltiplo”, demonstrando que “o ser qualquer existe, a cada vez, exemplarmente”.³⁸²

Com os pés um pouco fora do chão

Tomei emprestada a expressão “Com os pés um pouco fora do chão” de Cao Guimarães. Esse seria o nome de seu filme. Mas desconfio do motivo pelo qual a alteração tenha sido feita. O diretor de *Andarilho* diz que “o viver-junto se sustenta muito mais por esta cumplicidade no medo do que pela sincera curiosidade pelo outro, pelo espaço dialético que se forma quando nos confrontamos com o outro”. Isso, pois, segundo ele, “o outro não é o seu igual e sim, o seu diferente, aquele que vai colocar suas certezas em risco”, desestabilizar suas verdades, rachar uma abertura para o *real* em seu mundo. “Viver-junto é um sutil movimento interno do ser, quando sentimos um leve deslocamento de um

³⁸⁰ GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. p. 46.

³⁸¹ MIGLIORIN, Cezar. *Mundo desgarrado*.

³⁸² GUIMARÃES, César. *O devir todo mundo do documentário*. p. 140.

iceberg dentro de nós. Este movimento tectônico é saber viver-junto como também saber morrer-sozinho”.³⁸³

É este movimento que Cao convida o espectador a experimentar. O convida, pelas potências do tempo, a “crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo...”³⁸⁴ Assim, o modo como a narrativa é composta convence ao espectador de que “as potências do falso e as vertigens do simulacro são atualmente a passagem obrigatória de nossa presença no mundo: não apenas ‘eu é um outro’, mas a entrega a essa alteridade”,³⁸⁵ que nos abre a inúmeras possibilidades, a *processos* outros, a outros modos de ver e falar, de sentir, de ser.

Sendo assim, não é possível ao espectador de *Andarilho* permanecer indiferente ao filme, pois “essa duração que acolhe os corpos filmados e a fala dos sujeitos” também o alcança, já que “ela é fabricada por uma escrita que apela para que ele invista imaginariamente o espaço-tempo do filme e se reaproprie da *mise en scène*”. O que, por essa perspectiva, nos leva a crer que, enquanto espectadores, somos singulares, “todos somos homens ordinários do cinema, não qualquer um, mas *um qualquer*, pois o filme nos atinge um a um”.³⁸⁶ E, assim, diz Cao, “finalmente, na sala de cinema, todos flutuam com os pés um pouco acima do chão”.³⁸⁷ Essa é a sensação estética pela qual somos tomados em *Andarilho*, e aqui reside a minha aposta. Utilizar a expressão como título do filme seria tornar previsível essa sensação. *Andarilho*, como a poesia de Manoel de Barros, subtraído o artigo, foi uma escolha melhor. A poesia começava aí.

³⁸³ Cao Guimarães em entrevista concedida a Bienal de São Paulo, em outubro de 2006.

³⁸⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 146.

³⁸⁵ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 297.

³⁸⁶ GUIMARÃES, César. *O devir todo mundo do documentário*. p. 146.

³⁸⁷ GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. p. 70.

Ultrapassamento de si

Penso, logo existo.

René Descartes

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière

Criar um documento

“Fazer um filme documentário sobre autor nacional é relacionar-se inevitavelmente com essa circulação do literário”.³⁸⁸ Ou seja, de acordo com a escritora Ana Cristina César, pelo fato dos documentários sobre autor no Brasil serem produzidos em profunda conexão com o sistema escolar, eles assumem na grande maioria das vezes um caráter predominantemente informativo. Nesse sentido, o literário é apreendido por um viés que se preocupa menos em dar a ver a construção de alguma relação com o universo literário do autor, do que em converter a sua própria personalidade em um retrato a ser guardado para as próximas gerações.

Ex isto (Cao Guimarães, 2010) integra o projeto ICONOClássicos, criado e produzido pelo Itaú Cultural. O instituto convidou diretores de cinema a se debruçarem sobre o universo criativo de artistas brasileiros contemporâneos e “criarem documentos áudio-visuais repletos de informações e referências a estes artistas e suas obras”.³⁸⁹ Convite que nos parece antecipar informações do conteúdo pretendido para os filmes. Talvez o caminho mais evidente para o artista fosse realizar o então já conhecido passeio entre “berço, túmulo, objetos pessoais, iconografia familiar, caminhos que percorreu, tipos que conheceu, capas dos seus livros, prêmios recebidos, aclamações”...³⁹⁰

No entanto, convidado a realizar um filme que dialogasse com a obra do poeta Paulo Leminski, Cao Guimarães escolheu inspirar-se livremente em umas das obras mais

³⁸⁸ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. p. 9.

³⁸⁹ Release do projeto destinado à imprensa.

³⁹⁰ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. p. 11.

emblemáticas do autor, o romance *Catatau*, escrito em 1975, no qual ele se deixa levar por uma hipótese histórica: "E se René Descartes tivesse vindo ao Brasil com Maurício de Nassau?". Um *documento/monumento* começava a ser criado.

Mais do que se apegar ao caráter de testemunho, ou ensinamento, que o filme poderia ter, Cao opta por dançar com a obra *Catatau*, por fazer uma leitura e assumi-la como tal, por intervir conscientemente, por ir à busca da materialização imagética de sua sensação estética. Se a "política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer",³⁹¹ como nos diria Rancière, o diretor de *Ex isto* opta por ficcionar, acima de tudo.

"O que busquei fazer com o filme foi voltar ao estágio da pré-fala a que o livro me conduzia. Aquela fase em que a linguagem tem apenas um horizonte de sentido, quando se é conduzido pela musicalidade – o filme busca essa sensação", nos confirma Cao. "A possibilidade do derretimento da razão cartesiana". Reconhecemos um desejo de mescla ao universo literário e sua linguagem, que submete a personalidade de Leminski ao segundo plano, impulsionado pelo anseio de expor visualmente as relações travadas com o próprio texto: "Lembro do impacto que ela causou em mim quando a li. A investigação profunda da linguagem, os neologismos, os provérbios populares [...]. Eu o lia em voz alta e não mais que três ou quatro páginas por dia, não agüentava mais que isso".³⁹²

Do antes

Leminski nos conta, em *Descordenadas artesianas*, que a concepção básica para o livro surgiu enquanto ministrava uma aula de História do Brasil sobre as Invasões Holandesas e a intenção dos holandeses da Companhia das Índias Ocidentais se estabelecerem em Recife. Tratou do esforço empreendido pelo Príncipe Maurício de Nassau, Diretor da Companhia do Brasil, em trazer intelectuais, pintores, cartógrafos, assim como Marcgravf, Wagener, Post, Golijath, Eckout, para estudar e compreender essa "Nova

³⁹¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. p. 59.

³⁹² TAKAMATSU, Roberta. *Ex-isto*. p. 45.

Holanda”. Bem como de que Maurício de Nassau vivia entre ilustres pensadores e que, inclusive, o filósofo francês “René Descartes (que, à moda do tempo, latinizava o nome para Renatus Cartesius) era fidalgo da guarda pessoal de Maurício”. E assim, se deu conta da hipótese histórica que serve como ponto de partida para o romance: “E SE DESCARTES TIVESSE VINDO PARA O BRASIL COM NASSAU, para a Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico?”.³⁹³ Em *Ex isto* acompanharemos a realização desta hipótese, pelo ponto de vista de Cao Guimarães. Seguimos o pai da filosofia moderna em seu périplo pelos trópicos sob o efeito de ervas alucinógenas investigando questões da geometria e da ótica diante de um mundo absolutamente estranho.³⁹⁴

Descartes nos é apresentado em um ambiente escuro, aparentemente iluminado apenas por uma lamparina. De um plano-detelhe da mão do personagem examinando o que parece ser o olho de um animal, próximo à fonte de luz; saltamos para um detalhe do olhar curioso de Descartes em si. E durante essa pequena cena que nos introduz, de uma maneira tão próxima ao filósofo-pesquisador, que nos permite cartografar seu rosto, ouvimos trechos, em *off*, do princípio de *Discurso do método*: “O bom senso é a coisa mais bem distribuída do mundo: pois cada um pensa estar tão bem provido dele, que mesmo aqueles mais difíceis de se satisfazerem com qualquer outra coisa não costumam desejar mais bom senso do que têm”. Seguindo tal linha de raciocínio é que ele afirmará mais adiante sentir uma grande satisfação pelo progresso que acredita já ter realizado na procura da verdade, de maneira tal que: “se entre as ocupações dos homens puramente homens há alguma que seja solidamente boa e importante, atrevo-me a crer que é a escolhi”,³⁹⁵ nos diz. E aqui já vemos sua figura lendo enquanto caminha em um corredor na parte superior do quadro, absorta em meio a centenas de livros, em uma grande biblioteca. Parece-nos, até então, que o filósofo também acreditava já possuir o bom senso que lhe era necessário.

No entanto, a câmera se aproxima, e o personagem logo depois de atentamente analisar a ilustração de uma onça-pintada, começa a empreender um ato de fala: “Não sou

³⁹³ LEMINSKI, Paulo. *Descordenadas artesanias*. p. 211.

³⁹⁴ Sinopse da obra.

³⁹⁵ DESCARTES, René. *Discurso do método*. p. 5-6.

máquina, não sou bicho. Eu sou René Descartes com a graça de Deus”. Acompanhando em plano próximo o rosto de Cartesius, que continua caminhando de um lado para o outro, o foco se perde e se encontra repetidas vezes em sua face. “Abaixo as metamorfoses desses bichos, – camaleões roubando a cor da pedra!”. Enquanto isso, o que ele lê gera o mesmo movimento no personagem: o (des)encontro de si nas categorias do pensamento. “Debrucei-me sobre livros a ver passar rios de palavras. Todos os ramos do saber humano me enforcaram, sebastião flechado pelas dúvidas dos autores”.³⁹⁶ E logo já começamos a sentir o estranhamento de encontrar um Descartes habitado por vários sujeitos. Como se antevísse, antes mesmo de cruzar a linha do Equador, que suas ideias não conseguiriam manterem-se tão claras e sistemáticas, pelo mero fato de um lugar como aquele – o Brasil – existir.

Do mapa de Georg Marcgravf da ilha de Antônio Vaz e do Recife, na Capitania de Pernambuco, datado de 1647, com indicação dos rios Capibaribe, Beberibe e dos Afogados, no qual Descartes acompanha com a ponta do dedo o percurso de um rio, seremos levados para dentro dele. De dentro do rio, tomando emprestados os olhos do personagem, contemplamos a paisagem da robusta vegetação na margem, que lentamente vai sendo deixada para trás, enquanto experimentamos sua aflição pela chegada, potencializada pelo salmo penitencial que ouvimos ao fundo. E desde já, notamos que o diretor ao “invés de retratar, expor, explicar, naturalizar”, escolhe outra via: “subjeter, metaforizar, silenciar, encenar”.³⁹⁷

Partindo da premissa assumida pelo autor do romance, de que “*Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico”,³⁹⁸ *Ex isto* ousa ser ficção e seguir passos semelhantes. O que não significa furta-se de seu caráter de documento, mas reconhecer-se enquanto objeto cultural que se inspira livremente na atmosfera poética do escritor transcribindo-a, trazendo para dentro do filme esse universo simbólico.

“Essa aranha geometrifica seus caprichos na Ideia dessa teia: emaranha a máquina de linhas e está esperando que lhe caia às cegas um bicho dentro: aí trabalha, aí

³⁹⁶ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. p. 29-31.

³⁹⁷ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. p. 47.

³⁹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Descordenadas artesianas*. p. 212.

ceia, aí folga. Caminha no ar (...), obra de nada: não vacila, não duvida, não erra”.³⁹⁹ Enquanto ouvimos em *off* a voz de Cartesius, vemos planos-detelhe de uma aranha fazendo sua teia. Com precisão acompanhamos a agilidade e precisão de suas “mãos de fiandeira”. A existência de animais com capacidades tão fascinantes, como essa aranha, capazes de desafiar as leis da física de até então, é o suficiente para por em xeque a lógica de Descartes. “A aranha leva daqui ali o tempo que levei para conseguir o teor de semelhantes teorias”.⁴⁰⁰ Lógica tal que se desfaz na construção do próprio texto, já que “existe literalmente um abismo de frase para frase, abismo esse que o leitor deve transpor como puder”,⁴⁰¹ nos confirma Leminski; e é transferida para o filme por meio da montagem: entre um corte e outro, na maioria das vezes, não podemos esperar nada além de lacunas de sensações a serem preenchidas para que não nos percamos no labirinto sensorial pelo qual caoticamente transita Descartes.

Interpretado por João Miguel, acompanhamos Descartes em uma viagem pelos trópicos, em uma narrativa que cria uma tensão entre o ficcional e o documental. Pois se por um lado temos a presença de um ator, seu caráter anti-naturalista e alegórico não nos permite ocupar, sem algum desconforto, o papel do espectador típico de ficção. E, na via contrária, se a *mise-en-scène* nos aproxima do domínio documental, não é possível desconsiderar o corpo performático de João Miguel nos conduzindo.

Se na esteira de Comolli, percebemos, por um lado, o documentário como “o contrário da informação, das informações; o reino da ambigüidade; o território das metamorfoses; o domínio da narrativa”. E por outro, a ficção como “força que nos faz sair dos eixos”, “porta que nos faz passar para o outro lado do espelho narcísico no qual os meios de comunicação nos aprisionam”,⁴⁰² perceberíamos que a tensão que falamos se converte em potência de escritura para uma narrativa que mescla documentário, ficção e poesia. No entanto, para não deixar de lado a problematização, não nos custa deixar de considerar o que apresenta maior peso na construção narrativa. Ao lançar um olhar sobre a relação entre quem filma e é filmado: a *mise-en-scène* de João Miguel é acolhida na de Cao

³⁹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. p. 30.

⁴⁰⁰ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. p. 37-38.

⁴⁰¹ LEMINSKI, Paulo. *Quinze pontos nos iis*. p. 215.

⁴⁰² COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documental*. p. 127.

Guimarães, ou é tomada como “objeto” para o “tratamento fílmico”, estética, roteiro, experimentação do diretor? O “primeiro gesto é o do documentário; o segundo, o da ficção – eis uma diferença decisiva”.⁴⁰³ Ainda nos restam dúvidas?

E, dessa maneira, o “recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a”.⁴⁰⁴ Aqui, uma possibilidade, talvez, de alcançar com maior cuidado e precisão a experiência do ator João Miguel em um dispositivo que o induz a performar, a *assumir a forma* de um Descartes em uma situação imaginária.

Assumir a forma

“Ele me perguntava do roteiro, de como compor um personagem sem roteiro, sem falas... Ele nunca tinha feito um filme sem roteiro. E eu não faço roteiros. Eu disse: você é um filósofo, então leia e pense, pense, pense...”,⁴⁰⁵ nos alega Cao Guimarães. Esse distanciamento, que consideramos sugerir linhas gerais para o ator sem, no entanto, guiá-lo, não permitiria que pensássemos na possibilidade de que a atuação de João Miguel nutra uma forte relação com a performance? Circunstancieemos.

Em *Ex isto*, João Miguel não é, como diria Comolli, um homem ordinário do documentário, ou seja, aquele que não possui como função “ser ator”, estando livre para cumprir seu próprio papel. No entanto, embora estejamos diante de um ator profissional, acreditamos que assim como por vezes acontece a esses, acompanhamos um *ultrapassamento de si*. “Ultrapassamento a ser considerado em toda sua violência, que é a de suspender – em parte, por um tempo – o jogo relacional próprio ao cinema (...). Saindo de si, o sujeito filmado coloca em suspenso sua relação com os outros sujeitos.”⁴⁰⁶ Pensamos que essa espécie de construção do personagem por si mesmo, através da leitura

⁴⁰³ GUIMARÃES, César e CAIXETA, Rubens. *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*. p. 38.

⁴⁰⁴ GUIMARÃES, César. *A cena e a inscrição do real*. p. 71.

⁴⁰⁵ TAKAMATSU, Roberta. *Ex-isto*. p. 45.

⁴⁰⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. p. 133-134.

do livro; interagindo, na maior parte do tempo, com outras *formas-de-vida* que cumprem seu próprio papel; em uma narrativa anti-naturalista, na qual tanto o ator, quanto o espectador, possuem consciência de se tratar de uma encenação, leva-o a relacionar-se de uma maneira ainda mais intensa com a máquina cinematográfica. E, nesse sentido, dar-se e expor-se para além do que a “função-ator” exigiria normalmente.

João Miguel assume o risco de dar esse passo a mais, e perder-se. Por isso a nossa dificuldade em perceber René Descartes como um personagem somente, em contraposição ao papel de “sujeito do filme” assumido pelo ator, que reconhece os trilhos que o filme necessita alcançar. Ou seja, o que cremos ver é um duplo procedimento: por um lado, o processo de perda da razão do personagem Descartes em sua viagem pelos trópicos; enquanto por outro acompanhamos os *processos de subjetivação* pelo qual passa o ator, João Miguel, desfazendo-se arduamente de si para dar forma à existência da imagem do filósofo, performando, enquanto era registrado pela câmera de Cao. João Miguel se violenta, para que o mundo violento à René Descartes. O *ultrapassamento de si* assumido pelo ator, converte-se em força vital para um personagem que vê seu mundo racional implodir aos poucos.

Na esteira de André Brasil, é possível dizer que estamos diante de uma experiência em que a imagem parece “não apenas representar ou figurar”; no entanto, “inventar, produzir formas de vida”. Ou seja, “as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, *forma de vida e forma da imagem*”.⁴⁰⁷ Para tanto, a *mise-en-scène* do diretor de *Ex isto*, durante a maior parte do filme, trata de fortalecer a *auto-mise-en-scène* do ator: “favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma”.⁴⁰⁸

Na rodoviária de Brasília, por exemplo, seguimos, em um plano-sequência de quatro minutos de duração, o caminhar de Descartes de um lado a outro, sem direção definida. A câmera-na-mão se pauta por uma estética observacional, acompanhando da

⁴⁰⁷ BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. p. 4.

⁴⁰⁸ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 85.

maneira que pode a ação do personagem. Em determinados instantes, câmera e foco se perdem na busca do ator, que igualmente se perde em meio à multidão. A velocidade de seus passos varia, como se refletisse a sensação de estar no mundo do personagem. Compartilhamos com Descartes de sua agonia, e para além dela, cremos ver a do próprio João Miguel em sustentar uma ação tão simples e que precisa representar tanto. Mal-estar que parece ser potencializado pelo transcorrer da tomada, para todos: ator, personagem e espectador. As reações das pessoas são múltiplas: algumas tentam ignorar, outras olham fixamente para a câmera, se espantam com as roupas do ator, ou ainda se irritam porque ao passar João/René esbarra nelas.

Aqui, como em vários outros momentos do filme, testemunhamos a intensa relação que o corpo do ator trava com o próprio tempo, e seus desdobramentos em movimentos que variam entre a lentidão e a velocidade. A duração é o resultado dessa exposição do corpo, bem como sua resistência enquanto matéria, pela performance. O delírio de Descartes é relatado e sentido por meio do corpo de João Miguel. Um corpo que escreve, discursa, afirma através de sua exposição no tempo: *corpo-relato*. E assim, podemos afirmar com Zumthor, que em *Ex isto* a performance do ator “realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, pois ela não se comporta como “simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”.⁴⁰⁹ Isto é, o *corpo-relato* do ator nos permite sentir, mais do que ver, o *corpo-imagem* do personagem. E logo nas cenas seguintes, o tempo comum da vida é suspenso diante de um cenário que leva Cartesius, sob o efeito de ervas alucinógenas, a delirar com as formas geométricas não digeríveis da cidade símbolo da “utopia brasileira”.

Entre o corpo e o espaço

Ao que nos parece, Descartes está em uma feira no entorno do Mercado de São José, em Recife. Parado, com as mãos na cintura, parece observar as pessoas que passam por ele. Suavemente começamos a escutar uma música latina. Lenta e discretamente, ele começa a mover seu corpo, como se ensaiasse, ou reprimisse, um desejo de dançar. Em um

⁴⁰⁹ ZUMTHOR, Paul. *Em torno da idéia de performance*. p. 31.

corte seco estamos diante de um plano que nos mostra uma banda tocando em praça pública. Na porção central do quadro, de costas para a banda como se sua figura fizesse parte da apresentação, uma mulher, de aproximadamente 40 anos, dança com os olhos sempre voltados para a câmera.

Seus passos se tornam cada vez mais elaborados. Ela parece possuir total consciência de que está sendo filmada, interage com a câmera através de gestos, se exhibe, sorri, como se tentasse seduzir-nos, como se estivesse fascinada com a existência do aparato ao seu redor. Ao princípio, com certa timidez, Descartes entra em quadro. Com a ampliação do quadro, vemos que há uma outra pessoa dançando, um rapaz. Em instantes, o nosso personagem tira as mãos da cintura e parece permitir-se ser levado pela canção, inclusive fechando os olhos por alguns instantes para ampliar outros sentidos. René interage, pelo olhar, com a “dançarina”. Ou melhor, tenta. A preocupação dela em fazer uma boa apresentação parece impedir outro tipo de relação, que não a que ela já está nutrindo pela câmera.

Comolli descreve a presença ou fotogenia como a “absoluta disponibilidade da máquina cinematográfica para registrar a experiência dos corpos reais, para fazer dessa experiência a força dos corpos filmados”, por um lado; e, ao mesmo tempo, “a absoluta resistência dos corpos reais a se deixarem despossuir de si mesmos por uma máquina”,⁴¹⁰ por outro. Aqui encontramos o que nos parece ser uma exceção: a câmera, e não somente ela, impulsiona o processo de entrega do corpo, de desnudamento dos personagens reais. O dispositivo impulsiona o processo de devir da personagem, excita seus desejos, e talvez, por poucos instantes, a faz crer que está em vias de tornar-se outra, a ponto de sentir-se como tal.

Mas não sejamos ingênuos, “de cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito”. Ainda segundo Comolli, “essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo”.⁴¹¹ Outra pessoa se soma à dança. Outro homem. Entre os que dançam,

⁴¹⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 258.

⁴¹¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 110.

nesse espaço público, não parece haver relação prévia alguma. O que os leva a assumir tal forma? De que maneira perceberíamos a performance em tal contexto? “A performance será então, nesse sentido, um processo de *alienação*: momento em que me alieno de mim mesmo, tornando-me outro”, nos responde André Brasil. “Ela é, precisamente, o encontro do ser com aquilo que o ultrapassa”.⁴¹²

Nossa sensação é, portanto, de que o gesto empenhado pela “dançarina”, gera um movimento de pulsação em seu corpo, capaz de atingir aos que estão ao seu redor, como se os convidasse a compartilhar daquele mesmo ritmo, da mesma vibração. E, assim, essa energia comum que emana dos corpos é o que os une no espaço, naquela situação dada em que era possível ser outro. Se por um lado “a experiência é o que o cinema (documentário) filma em primeiríssimo lugar”,⁴¹³ e por outro, o personagem de *Ex isto*, e seu ator, movimenta-se e (des)orienta-se pelas experiências sensoriais a que submete a si e seu corpo durante suas andanças pelo Brasil; não haveria como recusar um convite como esses. E dessa maneira somos apresentados ao “Descartes dançarino”: mais um sujeito.

Se “a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*”.⁴¹⁴ Enquanto a performance vai um pouco mais além, comportando-se como “o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse ‘em vias de’, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela”.⁴¹⁵ Ou seja, a performance de João Miguel se vale da ocasião em que o gesto da dança estava sendo empreendido por aqueles sujeitos. E assim demonstra que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço”, já que este é “ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor”.⁴¹⁶ Por essa perspectiva poderíamos inferir que a praça pública em que originalmente ocorria somente a apresentação musical é reconfigurada, enquanto espaço, a partir do momento em que Descartes se junta aos demais e começa a dançar, se coloca em cena. Já que a situação da performance inventa um outro espaço, atualiza uma virtualidade;

⁴¹² BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. p. 10.

⁴¹³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 258.

⁴¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Notes on gesture*. p. 58.

⁴¹⁵ BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. p. 7.

⁴¹⁶ ZUMTHOR, Paul. *Em torno da idéia de performance*. p. 39-40.

que se sobrepõe ao primeiro, no qual é possível ao espectador assimilar e reagir àquela presença no mundo e o imaginário por ela suscitado.

Ultrapassamento de si

Estamos diante da imagem do corpo nu de João Miguel se arrastando na areia da praia, ao final de tudo. De acordo com Comolli, é ela que no entanto resiste no cinema: a imagem do corpo, “na medida em que continua irrevogavelmente *ligada à globalidade e à complexidade do corpo*”. O que significa dizer que os traços reunidos por essa imagem, “convocam, ao mesmo tempo, a parte encarnada e parte impensada do corpo, marcas de vida, marcas de experiência vivida”.⁴¹⁷ Descartes está em transe. Toda a solidez do pensamento cartesiano se vê derreter metaforicamente por meio de uma barra de gelo na beira da praia, banhada pelas águas do mar. “Este pensamento sem bússola é meu tormento. Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? Ocaso do sol do meu pensar”.⁴¹⁸ A liquefação aumenta a cada encontro até que não reste mais nada, até que não seja mais possível resistir. A longa seqüência é sustentada basicamente pela duração da exposição do corpo do ator. Cao Guimarães a infla de tempo para potencializar nossa angústia junto ao processo de alucinação do personagem. Não há espetáculo, senão imagens que fogem dessa lógica através da performance que se realiza diante de nossos olhos, da reinvenção de um corpo em cena, de sua abertura para o mundo.

Em *Ex isto* as imagens duram pela resistência empreendida por esse *corpo-relato* diante da câmera. “Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. Estes não. E esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só não vendo”.⁴¹⁹ René Descartes (ou seria João Miguel?) sofre por perceber que não há outro movimento possível senão o ceder. Tomando emprestadas as palavras de André Brasil, a propósito de *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), diríamos que a encenação proposta e documentada por Cao Guimarães, a partir do texto de Leminski, “abre no interior da experiência vivida uma cena híbrida, na qual, entre o real, o

⁴¹⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 256.

⁴¹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. p. 208.

⁴¹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. p. 208.

teatral e o fílmico, as performances não param de se engendrar e se transformar, em situação de deriva e inconstância”.⁴²⁰ A figura de uma mãe negra, fruto da alucinação de Descartes, o acolhe no mar. O abraça como a um filho, carregando-o em seus braços. Lava-lhe a cabeça e o traz para junto do peito. Entre a inconsciência e lágrimas, ele esboça um sorriso. Não havia o que temer. Ele, René/João, era um *outro*.

Se “o filme documentário sobre literatura fala mais de literatura na medida em que se identifica ao projeto literário de autonomia e intransitividade da linguagem”, isto é, na medida em que “fica menos ‘documentário’, livrando-se, como quer a linguagem literária, da obrigação de dizer (ou ensinar) alguma coisa”, acreditamos nisso; *Ex isto* cumpre exemplarmente seu papel. Pois ao optar por ficcionar, se permite “não informar, não biografar, não construir um monumento nacional, transgredir a citação e o depoimento: encenar, desvirtuar a captação natural do escritor, transar um personagem”.⁴²¹ Por essa perspectiva, aqui o ultrapassamento do corpo, enquanto matéria, acompanha, intensifica e relata o ultrapassar de outras barreiras: da linguagem em si. E a obra se constrói operando *passagens*, entre a literatura e o cinema, o documentário e a ficção, a vida e a imagem.

⁴²⁰ BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. p. 14.

⁴²¹ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. p. 57.

Conclusão: Por uma escrita que se faz, enquanto se pensa

A superfície pura é, talvez, o que outrem nos escondia.

Gilles Deleuze

O mais profundo é a pele.

Paul Valéry

Garimpo

“Somos garimpeiros de alguma coisa. Se não for garimpeiro não é nada. Você está sempre garimpando alguma coisa”, nos diz o professor e filósofo de bar Seu Ró, de Grão Mogol (MG), em *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001). De alguma forma, também acreditamos nisso. E talvez faça sentido relembrar as palavras desse senhor, logo após o gole de pinga que traga, nesse instante. Afinal, no trajeto analítico que realizamos com as obras de Cao Guimarães, a que temos nos dedicado que não ao ofício artesanal de explorar preciosidades? De nos valer dos instrumentos, talvez rústicos, que possuímos para extrair riquezas? De vasculhar minuciosamente um percurso para tentar descobrir algo?

Além disso, não poderíamos encontrar algumas nuances da atividade do garimpo no trabalho do artista em si? Em outro momento trabalhamos com a idéia de que consideramos Guimarães um *artista contemporâneo*. Pois, se por um lado a contemporaneidade lhe permite ver na escuridão de seu tempo e descobrir preciosidades que os demais não conseguem; por outro, o artista que há em si faz com que ele busque tais riquezas nas camadas subterrâneas do mundo social. Esperamos que nossa fragmentada trajetória tenha sido capaz de comprovar isso a ponto de que nesse momento possamos vislumbrar uma possível relação entre esse modo de operar do artista e o garimpo.

Valdivino, outro personagem de *O fim do sem fim*, garimpeiro, havia prometido um diamante à equipe caso encontrasse mais de um. Não estamos certos, mas acreditamos que já há mais de um em nossa bateia. Por isso gostaríamos de, humildemente, assim como

ele, partilhar da riqueza que acreditamos ter encontrado durante o caminho percorrido nessa cartografia das poéticas do artista.

Por essa perspectiva, cremos ser pertinente traçar algumas linhas que uma análise de conjunto da obra do artista nos permitiria reconhecer. Motivados não por uma aspiração à completude e continuidade, ou por termos o interesse de reduzir sinteticamente todo o trajeto em uma outra coisa, senão para continuar experimentando e refletindo sobre o que – embebedos pela felicidade, esperança e, porque não, o erro – vimos o nosso pensamento encontrar durante o processo de escrita. Ou seja, assumir mais uma vez esse papel de garimpeiro, que após ter encontrado diamantes necessita lapidá-los para que a rugosidade de suas superfícies diminua e eles ganhem ainda mais brilho.

Nuances da forma

O apelo estético talvez seja a primeira característica que salta aos olhos de qualquer um que se depara com o trabalho de Cao Guimarães. Sua atenção para a potencialidade poética dos gestos das formas-de-vida no mundo e, em especial, o modo como agencia os elementos que compõem suas narrativas é o que nos afeta, e seduz, em um primeiro instante. Ou seja, antes de se aprofundar, por meio da verbalidade, nos objetos temáticos que são base de criação para suas obras; importa ao cineasta a maneira como a exposição deles é realizada, a forma que o olhar do artista alcança a superfície do que vê e a materializa. De tal maneira, acreditamos que refletir acerca de seu tratamento formal e estético é uma maneira de pensar também sobre as ferramentas das quais se vale o cineasta para imprimir seus discursos, declaradamente líricos; de pensar o que a forma nos diz, de si mesma e do mundo.

a) Colagem: A partir de *The eye land* (Cao Guimarães, 2000), e *Between – inventário de pequenas mortes* (Cao Guimarães, 2000), obras do início de sua carreira, entraremos em contato com uma figura de estilo que, em maior ou menor grau, estará presente no restante de seu trabalho: a colagem. Essa composição da imagem por meio de materiais diversos revela seu valor estético menos pela desenvoltura do artista em reordenar as diversas fontes com as quais trabalha, do que pelos rastros deixados pelas próprias

imagens ao se relacionarem com o novo sentido criado durante a montagem. Ao reservar certa autonomia as imagens atuam também como testemunhas, ou evidências, de que não foram produzidas para aquele fim. Mas se permitem empenhar o papel almejado pelo artista, que as desloca de seu lugar original para alcançar um sentido que não está dado nelas à primeira vista.

Fragmentos de notas imagéticas em um despretenso diário filmado convertem-se em reflexões sobre a vida e a morte: se em *The eye land* o desejo melancólico de *partilha da existência*, da vida, é “impedido” pela distância, pelo exílio; em *Between* é a ampliação do conceito de morte que nos faz perceber sua presença constante em tudo, sempre nos deslocando do espaço da vida. Em *Volta ao mundo em algumas páginas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2002) a colagem também é o fator estético predominante e, não por acaso, o filme pensa o conceito de deslocamento, de viagem, de mudança.

Em Cao Guimarães, *a colagem atua como figura da desterritorialização*. O deslocamento das imagens, ou melhor, o abandono de seus lugares semânticos de origem e sua indissociável construção de um novo espaço de sentido, está frequentemente ligado a outros tipos de trânsito. A colagem geralmente opera em suas obras como representação visual de processos de deslocamento, em curso, de sujeitos que atuam como personagens, do próprio artista, ou de ambos. Em extensão a isso, percebemos a colagem, em alguma medida, como sinal estético de um interesse temático do artista pelo errante, pelo nômade, pelo desterritorializado por excelência. Formas-de-vida que serão experimentadas de maneira bastante significativa em *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), por exemplo.

b) Mescla de suportes: Como desdobramento disso, a mescla de suportes (super-8 mm, 16 mm, digital) aparece como outro traço estilístico recorrente na obra do artista. Sobretudo em *O fim do sem fim* e *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006). A preocupação com a pureza da linguagem é trocada pela possibilidade de extrair as potências expressivas oferecidas por diferentes suportes em virtude da construção narrativa. E logo, entre eles, por meio da mescla desses formatos, novos significados surgem. O que, ao mesmo tempo, promove uma reflexão acerca dos estados da imagem no interior das obras,

por um lado; e uma aproximação do homem às “coisas do mundo”, pela anulação do caráter figurativo baseado na lógica mimética da representação, por outro.

Se em *Acidente* a valorização do banal, do ordinário, do cotidiano se dá por meio da força do acaso e da espera pelo acontecimento, gerenciados pelo dispositivo a que se submete; os sentidos construídos não deixam de estar perpassados e reforçados pelas diferentes cores e texturas impressas pelos suportes utilizados durante o registro. Mescla que nos garante a sensação de estar diante de um álbum de fotografias, construído por um olhar pessoal durante muitos anos, com distintos equipamentos, de maneira tal que seja possível manter um contato visual e sensorial não somente com resquícios do passado e memória, mas também com afetos difusos no tempo.

As formas de vida que resistem à lógica de trabalho – e aos modos convencionais de pensar, inclusive por meio da criação de gambiarras – imposta pelo mercado de *O fim do sem fim* mantém uma relação de analogia direta com o resgate e o uso de suportes não-usuais, como o super-8 mm e o 16 mm, na realização do filme. Tanto um quanto o outro imprimem um ato de resistência às forças que o colocam fora da ordem. E, por outro lado, ao dar a ver um regime heterogêneo de imagens, a obra potencializa o processo de singularização desses sujeitos para além de seus gestos, evidencia e alerta pela hibridização que nossa vista alcança apenas uma imagem, imaterial por natureza, e para além dela há um indivíduo, uma *forma-de-vida*.

c) Exploração de elementos da natureza: Uma outra recorrência estética na obra do cineasta é a exploração de materiais de composição provenientes da natureza. *Concerto para clorofila* (Cao Guimarães, 2005) talvez seja o exemplo mais representativo dentro de seu repertório, por ser um filme constituído plenamente a partir desta observação e escritura por meio de tais elementos. O interesse normalmente está centrado menos em lançar um olhar objetivo sobre as figuras da natureza do que propor um jogo formal com elas, que pode inclusive levar à abstração completa, revelando um amplo espectro de variação de forma, luz, cor, movimento etc. E assim tais imagens, em alguma medida, parecem sempre evidenciar seu caráter de fabricação, para lembrar-nos que se há alguma fidelidade, ela está menos no referente do que em quem as manipula. Por isso aqui, e

praticamente em toda a obra do artista, encontraremos um forte apelo às composições visuais através da fotografia, além de manipulação de luz, textura, cor etc.

E nesse sentido, cremos que a atenção depositada nesses *micro-dramas da forma* na natureza pontua-se como uma maneira de criar metáforas visuais que dê vazão aos processos de subjetivação do artista. Metáforas que colocam em primeiro plano os movimentos enfrentados pelo cineasta no intuito de transformar a obra em um espaço que permita um verdadeiro diálogo entre espectador e realizador. Esse olhar que se lança sobre as paisagens, e simultaneamente as transforma, revela *o ver como ferramenta de conhecimento* e aponta para a nossa necessidade de reeducar a visão: resistência à lógica do espetáculo e ao bombardeio de imagens. Em *Histórias do não-ver* a explicitação dessa preocupação do artista, latente na maioria de seus trabalhos, alcança os níveis mais elevados.

Se para Deleuze, as imagens de paisagens da natureza poderiam atingir uma emancipação que garante uma similitude entre o real e o imaginário, o sujeito e o objeto, o mundo e o eu;⁴²² não poderíamos deixar de pensar que, em Cao Guimarães, tal recorrência estética se constitui como sinal, como indício visual, do desejo do artista em revelar uma voz que seja pessoal, uma voz que experimenta-se através das imagens. E talvez por essa razão Cao se enamora do silêncio, em detrimento da verbalidade, ao propor-se a partilhar visualmente o que aprende do mundo enquanto o vê, ao convidar-nos a uma leitura dos estratos da imagem enquanto realiza o mesmo exercício, ao expor seu pensamento enquanto ele toma forma.

d) Disjunção imagético-sonora: Por outro lado, se há uma preferência pela presença comedida da fala ou ausência da verbalidade excessiva, é bom apontar que essa observação silenciosa do mundo investe em uma forte relação com a banda sonora. E é nessa relação que pensamos encontrar mais uma característica marcante do trabalho de Guimarães. Seu trabalho é definido por uma considerável disjunção entre som e imagem. Ambas as imagens, visual e sonora, menos que se relacionarem de maneira hierárquica e submeterem-se aos poderes uma da outra, provocam associações pouco evidentes ao sustentar diálogos intensamente criativos que nos conduzem a novos estados de

⁴²² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. p. 26.

consciência, de compreensão, de pensamento. Acreditamos que essa relação, em alguma medida, afirma a impossibilidade de que o espectador efetue apenas uma ligação automática entre as bandas sonora e imagética, exigindo uma outra postura diante daquilo que vê e ouve, uma postura essencialmente crítica.

Caso nos lembremos de *A alma do osso*, para exemplificar, e de todo o bloco inicial em que somos imersos na paisagem falsamente silenciosa do ermitão, com ausência de falas, e os pilares de sustentação da narrativa estão calcados basicamente nas ligações flutuantes entre som e imagem; é evidente que as relações entre banda sonora e visual não estão dadas nem plenamente construídas. Logo, são nas fissuras dessas associações que se instalam as incertezas que nos levam a avançar cada vez mais na narrativa, a entrar no jogo proposto pelo realizador de uma maneira ativa, cumprindo o papel dúbio de crer, mas, ao mesmo tempo, duvidar da imagem que se forma entre nossa visão e audição.

Além disso, o trabalho d'*O Grivo*, que como já dissemos é responsável pelo tratamento sonoro dos filmes de Cao Guimarães, atua pela ação de figuras estéticas que carregam sensações multiplicadoras do sentido. Ou seja, entre imagem visual e sonora não são firmadas simples relações de oposição, por exemplo; mas combinações complexas, múltiplas e variáveis, que dão a ver um panorama infinito de configurações transitórias possíveis. Logo, não há interesse em fazer com que as obras sejam construções fechadas que emitam verdades acerca do mundo. A ânsia por tais verdades é renunciada em virtude da errância do pensamento. Ao flertar com o efêmero e o mutável, os filmes de Cao Guimarães se abrem à ficcionalização e expressam um desejo de que suas capacidades de renovação e expansão de sentido sejam mantidas vivas. E, assim, as obras se tornam verdadeiras não por seu caráter predominantemente documental, mas pelo percurso do pensamento do artista compartilhado com o espectador.

e) Temporalidade dilatada: O próximo aspecto que destacamos está relacionado à temporalidade dilatada presente nas obras, que o cineasta efetua ao distender a duração dos planos, geralmente fixos, durante a realização das tomadas, permitindo-nos acompanhar o tempo de uma maneira muito próxima ao que ele foi apreendido; ou torná-las mais lentas por meio da montagem, modificando a velocidade do nosso olhar. *Hypnosis* (Cao Guimarães, 2001), *Da janela do meu quarto* (Cao Guimarães, 2004) ou *Peiote* (Cao

Guimarães, 2006) exemplificam perfeitamente esse segundo modo; enquanto *Acidente* ou *Andarilho* cumprem tal função para o primeiro. Em um caso ou outro, o que tal aspecto nos põe em questão é a necessidade de alterar a percepção que temos das coisas do mundo ao desejar “eternizar o transitório”,⁴²³ pois para que isso aconteça é necessário que as imagens durem.

Em sua busca por atingir o mutável, o efêmero, o transitório, por meio da duração, *Andarilho* revela mais que a existência de homens ordinários em fluxo acompanhados da solidão; evidencia que para além das relações que eles mantêm com o mundo serem contingentes, os próprios componentes que o constituem também o são. Logo, embriagados pela experiência sensorial com o tempo e tomados por um *dever-outro*, não nos resta outra opção que sentir e compreender a própria existência como fragmento, como trecho, como extrato. Paradoxalmente, experimentar a abundância do tempo nas imagens nos faz refletir sobre a brevidade em que ele se manifesta, ou é permitido manifestar-se, cotidianamente em nossas vidas.

E ao durar, ao resistir, ao permanecer; além de se abrirem à falsificação, ou permitirem que alguma relação entre quem filma e é filmado, entre espectador e obra, seja estabelecida – como já expusemos em momentos distintos; as imagens fazem com que suas maiores potências invistam não em sua própria matéria, mas no pensamento.⁴²⁴ Com o transcorrer do tempo, é possível deslizar pela imagem e esta aparece como um devir, como um fluxo, que está em vias de alterar-se em algo, e que, no entanto, não se modifica efetivamente, senão em nossa própria percepção, onde se altera permanentemente, onde a paisagem está sempre se tornando outra pela ação transformadora do olhar. E assim, através do tempo, nas obras de Cao Guimarães, os conceitos partem e se apresentam imprecisos, inacabados, incompletos, mas sem rechar o fracasso da completude. Já que, como veremos, cada fragmento irá se relacionar, através da montagem, com os demais e com o todo por *relações de vizinhança*,⁴²⁵ as quais serão responsáveis por torná-los mais determinados, mais nítidos, por meio do próprio entrelaçar.

⁴²³ ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. p. 27.

⁴²⁴ BRASIL, André. *Ensaio de uma imagem só*. p. 172.

⁴²⁵ LOPES, Silvina Rodrigues. *Do ensaio como pensamento experimental*. p. 176.

f) Montagem de proposições: Tratando, então, do modo como os elementos são agenciados na montagem com vistas à criação de sentido, percebemos que, de um modo geral, o interesse em criar uma continuidade espaço-temporal é substituído por um livre arranjo dos materiais que dê a ver um fluxo discursivo. Fato que, obviamente, está relacionado com o caráter de colagem que já expusemos. Ou seja, de maneira geral, os filmes de Cao Guimarães normalmente experimentam com a conexão entre as imagens, desnaturalizando o automatismo de tal vínculo, fazendo com que eles apareçam como uma operação do pensamento que convida o espectador a experimentar novas formas de ver.

Esse operar por *relações de vizinhança*, nesse sentido, muito raramente será limitado por questões de ordem espaço-temporal, deslocando-se fluidamente por eles em favor da construção de um discurso orientado por ligações de paridade e dinâmicas dialógicas, as quais ocorrem graças a uma *montagem propositiva*,⁴²⁶ que assume o direito de articular livremente imagens e sons em busca de sentidos inesperados que serão edificados a partir desses encontros. *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002) torna-se exemplar para revelar a potência dessa *montagem propositiva* operada pelo cineasta, ao ser realizado apenas com imagens gravadas pelos participantes do dispositivo criado pelo artista.

Se por um lado, não ter o controle sobre a captação dificultaria a construção narrativa; por outro, ter o total domínio do processo de montagem dessas imagens alheias, permite ao artista reescrever a história e assegurar uma distância reflexiva – a qual será buscada pelo realizador em todas suas obras, independente das imagens terem sido ou não apreendidas por ele – que imprime uma veia ensaística sem a necessidade de uma voz verbal. E assim acompanhamos um *jogo de poder* em que a composição dos materiais opera em, ao menos, dois níveis propositivos distintos: aquele em que os fragmentos de um mesmo indivíduo são ordenados para evidenciar o seu próprio olhar acerca do ambiente do outro, e, de maneira perspicaz, revela a sombra de si projetada no outro; e outro em que esses mesmos fragmentos se relacionam com os que são exibidos simultaneamente na tela ao lado, para questionar, comparar, estabelecer analogias e diferenças, deduzir ou generalizar as relações mantidas pelos indivíduos que trocaram de casa durante as 24 horas.

⁴²⁶ WEINRICHTER, Antonio. *Un concepto fugitivo*: notas sobre el film-ensayo.

Distante de ser uma atividade inconsciente, o jogo associativo da montagem mostra-se especialmente sagaz e assertivo, alterando o valor e a potência das imagens de acordo, unicamente, com seus próprios objetivos.

g) Dispositivo: Por fim, destacaríamos a noção de *dispositivo*, já tão discutida no âmbito deste trabalho, que impulsiona, em medidas distintas, a criação de obras como *Histórias do não-ver*, *Word/World*, *Volta ao mundo em algumas páginas*, *Rua de mão dupla*, *Acidente*, *Quarta-feira de cinzas*, e, nos arriscaríamos a dizer, até mesmo *Ex isto*. Acreditamos que a criação inspirada por essas linhas de força, poder e resistência, que dão forma às obras, variando entre a total abertura e o extremo controle, sinalizam formalmente o interesse declarado do artista pelo acaso. A partir do *dispositivo*, geralmente motivado por uma intuição, o cineasta partilha com o espectador o processo – e as reflexões a que se submete durante ele – de uma busca em que a maior ênfase está nas experiências vivenciadas durante o percurso, e não nos resultados ou objetos finais encontrados. Desse modo, por mais que o artista por vezes alegue não trabalhar com roteiros, pensamos que há sempre a existência de um roteiro mínimo que será responsável por orientar processos de criação em aberto.

E por outro lado, fazendo eco à Comolli,⁴²⁷ ao valer-se de estratégias de criação provenientes do dispositivo, Cao Guimarães abre sua prática artística ao mundo e vai ao encontro do aleatório, das *fissuras do real*, do acontecimento, de vestígios que não importam às narrativas fabricadas pelos grandes meios. Sendo assim, a fuga à *roteirização* configura-se também como uma negação às construções fechadas do mundo e será acompanhada pelo risco do fracasso, e de tal risco extrairá sua força e potência.

(Re)ver

Até aqui o nosso objetivo primordial foi construir um percurso analítico da produção do cineasta e artista plástico Cao Guimarães, que desse a ver as potências expressivas de suas obras, como uma espécie de cartografia de suas poéticas. E enquanto traçamos as linhas acima, reconhecíveis a partir do tratamento formal e estético dos filmes,

⁴²⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. p. 169.

revido, reafirmando e aprimorando muito dos apontamentos que elaboramos no decorrer dessa pesquisa, nosso interesse foi de evidenciar, aos poucos, o quanto o trabalho do artista apresenta uma inflexão ensaística que, ao mesmo tempo, revela uma série de implicações políticas latentes nos discursos construídos. Ou seja, a forma ensaística assumida por Cao Guimarães, em níveis muito variáveis no conjunto das obras, articula a forma e a estética com o histórico e o político.⁴²⁸

A título de comprovação, caso relacionássemos cada figura estética elencada anteriormente às suas reverberações que a aproximam, direta ou tangencialmente, à forma ensaística, perceberíamos que: a) a partir da colagem, passamos a compreender o corte como interstício, isto é, como espaço para colocar o pensamento no interior das imagens que substitui a simples associação delas; b) a mescla de suportes revela, como já apontamos, uma reflexão sobre o caráter metamórfico das imagens, ou seja, sobre a matéria a ser moldada na construção do discurso; c) a exploração de materiais de composição provenientes da natureza insere visualmente uma reflexividade personificada na figura do artista, e expõe, em outra mão, o interesse de imprimir uma voz pessoal, de um modo geral, que busca seu lugar *entre* as imagens; d) a disjunção imagético-sonora, com suas colisões entre as duas bandas, gera fraturas que instauram a dúvida e convocam a existência de um espectador ativo e crítico; e) a tentativa de captar e eternizar o mutável, o efêmero e o transitório aparecem por meio da temporalidade dilatada; f) a montagem de proposições instala tal intervenção fora das convenções espaço-temporais, e a caracteriza efetivamente como uma operação do pensamento; g) por fim, a abertura para o acaso e o interesse pelo processo aparecem vinculados à noção de dispositivo.

Se *rever, voltar a ver*, a imagem é a condição necessária para que o cinema se produza como ensaio, de acordo com Antonio Weinrichter,⁴²⁹ perceberíamos que, de um modo geral, tudo que apontamos acima converge para tal movimento do olhar. E, assim, por mais que seja pouco usual em sua obra a mediação de uma voz verbal para criar a distância necessária do sentido original da imagem, como é recorrente em obras audiovisuais com inflexão ensaística; acreditamos que tal afastamento é alcançado em Cao

⁴²⁸ ALTER, Nora. *The political im/perceptible in the Essay Film*. p. 166.

⁴²⁹ WEINRICHTER, Antonio. *Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo*. p. 28.

Guimarães ao trabalhar com suas imagens como se não fossem suas, manipulando-as, moldando-as de acordo com objetivos que não estão presentes nelas de antemão, mas que surgem do contato da matéria com as mãos do artista, que esculpe as imagens no sentido do sentido, como resultado de um trabalho de pensamento.

Essa inflexão ensaística, como já sinalizamos durante nosso trajeto analítico junto às obras, evidencia encadeamentos de ordem política. O que não significa dizer que isso se justifique, tão somente, pelo interesse do artista por formas-de-vida, lugares e assuntos que, em grande parte, estão às margens da esfera midiática. No entanto, principalmente, pela capacidade das obras em favorecer transformações na maneira em que percebemos e compreendemos o mundo e criar diferentes formas de experiência com o sensível, que através de uma tomada de consciência podem nos levar à mobilização política.⁴³⁰ Pensamos que ao valorizar elementos que pertencem à ordem do banal, do ordinário, do cotidiano; ou eleger como personagens indivíduos que resistem à lógica de trabalho imposta pela lógica do capital; ou tratar da necessidade de reeducar a visão, resistindo à lógica do espetáculo e ao bombardeio de imagens; ou, ainda, ao se dedicar às gambiarras e à resistência aos modos convencionais pelos quais atua nosso pensamento; Cao Guimarães, sobretudo, cria dispositivos artísticos que induzem a processos de subjetivação política enquanto nos propõem o aprimoramento de nosso olhar.

A superfície, antes de nada

No início de nosso trajeto, apresentamos a *metáfora do lago* criada por Cao Guimarães para elucidar o processo criativo de suas obras a partir da relação que mantém com a realidade. E uma tentativa de desvendar tal metáfora, e as poéticas que surgem a partir dela, que intitulamos *poéticas do lago e sua superfície*, configurou-se como uma valiosa porta de entrada para o caminho percorrido. Agora, que as distâncias desse ponto de partida já não são irrisórias, acreditamos ser necessário evidenciar o afastamento que tomamos dessa idéia proposta pelo artista, mas evidentemente sem perdê-la de vista, para

⁴³⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. p. 110.

propor uma atualização que venha mais efetivamente ao encontro do viés analítico que adotamos.

Considerando que poderia ser questionável uma linha de leitura sobre a obra de um artista que partisse de sua própria teoria, durante nossa trajetória não tivemos a intenção de comprovar os movimentos de *contemplação*, *proposição* e *imersão* no conjunto das obras. No entanto, nos arriscamos a dizer que para o exercício de análise, se comparado ao de criação dos filmes, a metáfora talvez seja menos eficaz, demonstrando-se pouco suficiente para a compreensão da obra do artista. No regime das obras as três posições diante do lago/realidade se mesclam e se tornam mais complexas, fugindo de rótulos bem definidos, de maneira tal que acreditamos ser possível, inclusive, encontrar um movimento dentro do outro, no contato com as obras. Para citar algum exemplo, em *A alma do osso* a posição de *imersão* indicada pela lógica da metáfora seria resultado de um olhar evidentemente de *contemplação*; enquanto que em *Andarilho*, a *imersão* ocorre sem deixar de haver alguma *proposição* do cineasta, que inclusive engendra um encontro entre dois dos personagens.

Cogitamos que independente da posição ocupada para a criação das obras, há uma base comum que sustenta todas elas. O cinema de Cao Guimarães registra, antes de tudo, superfícies. Presta-se a filmar a pele das formas-de-vida, lugares e do mundo não para simplesmente descobrir o que se passa por detrás dela, senão para tentar tocar o interior de sua espessura. Alcançar essa parte escondida que apesar de estar exposta em sua superfície somos geralmente incapazes de enxergar. Superfície aqui compreendida não como simples oposição à profundidade, mas à interpretação.⁴³¹ Afinal, como nos lembra Cezar Migliorin, “a profundidade frequentemente traz a limpeza que subtrai o ser. A complexidade do ensaio é frequentemente de superfície, operando em extensão, por montagem”.⁴³²

Por esse motivo, nos permitimos, no âmbito dessa pesquisa, tal como já sugerimos sutilmente em alguns momentos de análise,⁴³³ compreender o trabalho de Cao

⁴³¹ DELEUZE, Gilles. *Rachar as coisas, rachar as palavras*. p. 109.

⁴³² MIGLIORIN, Cezar. *Documentário recente brasileiro e a política das imagens*. p. 22.

⁴³³ Em especial, junto às obras *Aula de anatomia*, *El pintor tira el cine a la basura*, *O fim do sem fim*, *A alma do osso* e *Acidente*.

Guimarães enquanto um *cinema da superfície*, que ao invés de interpretar o mundo, em busca de uma essência escondida; o experimenta.

Se, segundo Adorno, o “pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”;⁴³⁴ acreditamos, por conseqüência, que as imagens produzidas pelo artista, que não deixam de organizar-se ensaísticamente enquanto *formas que pensam*, refletem a dedicação do olhar ao se embrenhar pela extensa área do invólucro das coisas do mundo sem a intenção de restringi-las, sintetizá-las ou dominá-las. E nesse sentido, em Cao Guimarães, com o investimento no envoltório sensível dos seres, o cinema concorda em assumir seu papel de superfície através da qual o artista tenta revelar de novas maneiras a existência e a experiência de formas-de-vida em sua singularidade, que normalmente, como vimos, estão marginalizadas nos contextos social e econômico.

Ou seja, em alguma medida, acreditamos que a percepção da obra do artista enquanto *cinema da superfície* permite uma aglutinação entre sua inflexão ensaística e as implicações políticas que acreditamos ser um encadeamento desta. Isso pois, se por um lado, a distância íntima instaurada entre realizador e imagem, requisitada pelo ensaio, intensifica uma relação entre ambos por meio da superfície que salta à forma do filme; por outro, como vimos a partir de Rancière, a superfície revela-se como uma forma de partilha do sensível, logo lugar político.

Por uma escrita que se faz, enquanto se pensa

Compreender a noção de ensaio nas obras de Cao Guimarães significa não somente se dar conta da liberdade de pensamento que acompanha o cineasta; das distâncias que toma de um olhar que se pretende objetivo; da fragmentação que constrói um discurso heterogêneo geralmente incompleto, inacabado, inconcluso. Todavia, perceber que junto a esse processo reflexivo, está o desejo pelo outro – pelas cores e sons do outro, pela vida do outro, pelos mundos possíveis e habitáveis do outro – sempre impulsionando devires capazes de transformar seus filmes em singelos atos de amor.

⁴³⁴ ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. p. 27.

Se a estrutura básica do filme ensaístico reside em uma reflexão por meio de imagens, elaborada por uma série de ferramentas retóricas construídas simultaneamente ao processo de reflexão,⁴³⁵ conforme nos diz Josep M. Català; essa escrita que se faz enquanto se pensa, esse pensamento que é exposto durante o processo em que toma forma, permite que as obras assumam-se como fluxos de vida, frutos de um olhar afetivo, pessoal e político, consciente do valor da exposição que materializa. Os afetos que embalam os desejos do cineasta e o levam a atravessar esses devires não o abandonam na fase de montagem, induzindo o modo de fazer do artista e possibilitando que a superfície dos filmes seja tomada por uma complexa configuração afetiva que expande seus sentidos e cria intensos espaços dialógicos que convocam à ação espectadores ativos. Nesse sentido, as imagens geradas, senão encadeiam alterações imediatas de consciência política, por meio do afeto são capazes de auxiliar na construção de “configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível”,⁴³⁶ tarefa que cumprem, como nos lembra Rancière, sem antecipar seu sentido ou efeito.

Por fim, retornamos ao garimpo. No princípio, talvez por inexperiência no ofício, desconsideramos que por mais que nos esforçássemos ao lapidar os diamantes encontrados, a rugosidade de suas superfícies jamais desaparecia por completo. O que, de maneira alguma, mina as alegrias de nossas descobertas no caminho. Acreditamos ter alcançado mais brilho. Mas a superfície continua ali, sempre com alguma aspereza: oferecendo resistência e trabalho ao processo de polimento, por tempo indeterminado. Potência da superfície.

⁴³⁵ CATALÀ, Josep M. *Film-ensayo y vanguardia*. p. 133.

⁴³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. p. 151.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. in: GUERREIRO, António. *Crítica do contemporâneo: política*. Conferências internacionais, Serralves, 2007. p. 39-49.

AGAMBEN, Giorgio. Form-of-life. In: *Means without end: notes on politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000. p. 3-12.

AGAMBEN, Giorgio. Notes on gesture. In: *Means without end: notes on politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000. p. 49-60.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 77-92.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-51.

AGAMBEN, Giorgio. The face. In: *Means without end: notes on politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000. p. 91-100.

ALTER, Nora. *The political im/perceptible in the Essay Film: Farocki's "Images of the World and the Inscription of War"*. *New German Critique*, No. 68, Special Issue on Literature. (Spring - Summer, 1996), p. 165-192.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Micronotas sobre Histórias do não-ver. In: GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. Belo Horizonte: Do autor, 2001. p. 82-86.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BEIGUELMAN, Giselle. *Livrídeos*. In: MACHADO, Arlindo. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 129-138.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 214-230.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. São Paulo: Papirus, 1997.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 111-128

BLÜMLINGER, Christa. Harun Farocki: a arte do possível. In: MACIEL, Katia. *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 231-241.

BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. p. 1-16.

BRASIL, André. Ensaios de uma imagem só. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

BRASIL, André. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. *Revista Cinética: cinema e crítica*, Rio de Janeiro, Jan. 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

CARVALHO, Maria Luiza Melo. *Novas travessias: contemporary brazilian photography*. London, Verso, 1996.

CATALÀ, Josep M. Film-ensayo y vanguardia. In: CERDÁN, Josetxo (Org.); TORREIRO, Casimiro (Org.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005. p. 109-156.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina (Org.); GUIMARÃES, César (Org.); OTTE, Georg (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 127-138.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. A rampa (bis). In: *A rampa: Cahiers du cinema, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 229-234.

D'AMBROSIO, Oscar. *Gambiarras poéticas*. 2006. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_25.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2009.

DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. Correspondências. In: *Seminários Internacionais Museu Vale 2009 - Criação e Crítica*. Vitória: Museu Vale, 2009, p. 144-161.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 88-102.

DELEUZE, Gilles. Do acontecimento. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 151-156.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 311-330.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996. p. 83-96.

DELEUZE, Gilles. Sobre a imagem-tempo. In: *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 75-87.

DELEUZE, Gilles. Sobre Leibniz. In: *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 194-202.

DELEUZE, Gilles. Rachar as coisas, rachar as palavras. In: *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 105-117.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero: rostidade. In: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 31-61.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-113.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. *Revista Imagens*, n. 4, Campinas, 1995. p. 64-76.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 49-70.

EDUARDO, Cléber. Objetos sujeitos? *Revista Cinética: cinema e crítica*, Rio de Janeiro, Mai. 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/docpersonagem.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo, Max Limonad/Embrafilme, 1986.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos – v. V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 243-276.

GUIMARÃES, Cao. 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto. São Paulo, Out. 2006. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_04.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Bienal de São Paulo.

GUIMARÃES, Cao. *Breve nota sobre o eremita*. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2009.

GUIMARÃES, Cao. *Cinema de cozinha*. Out. 2008. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_22.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2009.

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 68-73.

GUIMARÃES, Cao. Entrevista com Cao Guimarães. *Revista de Cinema*. São Paulo, Ago. 2005. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Revista de Cinema.

GUIMARÃES, Cao. Entrevista exclusiva com o cineasta Cao Guimarães. *Revista Época*. Ed. 304. São Paulo, Abr. 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT718586-1655,00.html>>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Revista Época.

GUIMARÃES, Cao. *FrenteVerso*. Belo Horizonte, Rádio Inconfidência FM. 22 de novembro de 2010. Programa de Rádio. Entrevista concedida a Marco Lacerda.

GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não-ver*. Belo Horizonte: Do autor, 2001.

GUIMARÃES, Cao. Não ficção em novos termos. *Revista de Cinema*. São Paulo, Jul. 2006. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_07.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Revista de Cinema.

GUIMARÃES, Cao. O documentário e a trilogia da solidão. *Terra Magazine*. Set. 2008. Disponível em: <<http://repique.blog.terra.com.br/2008/09/16/o-documentario-e-a-trilogia-da-solidao/>>. Acesso em: 30 nov. 2010. Entrevista concedida a Ana d'Angelo.

GUIMARÃES, Cao. *O grivo*. São Paulo, Out. 2010. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/download/o_grivo_1287695224.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2010.

GUIMARÃES, César Geraldo. *A cena e a inscrição do real*. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Alceu* (PUC-RJ), Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 2006. p. 38-48.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea*, Salvador, Bahia, v. 3, n. 2, 2005. p. 71-88.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 181-197.

GUIMARÃES, César. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Org.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 259-276.

GUIMARÃES, César. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina (Org.); GUIMARÃES, César (Org.); OTTE, Georg (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 139-153.

GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubens. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 32-49.

GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. *Jornal do Brasil*. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo>. Acesso em: 21. jan. 2010.

HAMBURGER, Esther. Cinema de perambulação. In: *Caderno SESC_Videobrasil 03*. São Paulo: Edições SESC e Associação Cultural Videobrasil, 2007. p. 110-119.

LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra. *Revista Trópico – idéias de norte a sul*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: 16 jul. 2009

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 525-541.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. Descordenadas artesanias. In: *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010. p. 211-213.

LEMINSKI, Paulo. Quinze pontos nos iis. In: *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010. p. 215-217.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 44-51.

LINS, Consuelo. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 327-339.

LOPES, Silvina Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p. 165-178.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 15-47.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 15-47.

MARTINHO, Teté. Biografia comentada – FF>>Dossier 019>>Cao Guimarães. *Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo, Jun. 2006. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/bio.asp>>. Acesso em: 16 jul. 2009.

MARTINHO, Teté. Entrevista – FF>>Dossier 019>>Cao Guimarães. *Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo, Jun. 2006. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/entrevista.asp>>. Acesso em: 16 jul. 2009.

MELLO, Christine. Arte nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 139-168.

- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: Uma aproximação a *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 199-215.
- MIGLIORIN, Cezar. A superfície de um lago – bate-papo com Cao Guimarães. *Revista Cinética: cinema e crítica*, Rio de Janeiro, Dez. 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Cezar Migliorin.
- MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 9-25.
- MIGLIORIN, Cezar. Filme-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cao Guimarães. In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema, Ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p. 143-150.
- MIGLIORIN, Cezar. Mundo desgarrado. *Revista Cinética: cinema e crítica*, Rio de Janeiro, Jul. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/andarilhocezar.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009.
- MORAES, Marcos. Paisagem sensível – FF>>Dossier 019>>Cao Guimarães. *Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo, Jun. 2006. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/ensaio.asp>>. Acesso em: 16 jul. 2009.
- MOURA, Rodrigo. *Fotografar sobre a perna*. São Paulo, Ago. 2006. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/download_texto/cao_guimaraes_fotografar_sobre_a_perna_2006_1297363501.doc>. Acesso em: 16 jul. 2009
- ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. v. 2. São Paulo: SENAC, 2005. p. 27-45.
- OMAR, Arthur. O anti-documentário, provisoriamente. *Cinemais n° 8*, Nov. – Dez. 1997. p. 179-203.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: *Empirismo herege*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982. p. 137-152

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. v. 2. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-226.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SENRA, Stella. Como animais que morrem. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, Jan. – Jun. 2007. p. 104-121.

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende – Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 97-121.

SOARES, Nelson. México em sons e imagens. *Revista e-online*. São Paulo, Mar. 2007.

Disponível em:

<<http://www.sescsp.org.br/sesc/Revistas/subindex.cfm?ParamEND=1&IDCategoria=4877>>. Acesso em: 19 dez. 2010. Entrevista concedida a Revista e-online.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

TAKAMATSU, Roberta. Ex-isto. *Revista Taturana*, Londrina, Inverno, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *A propósito de um “cinema não-narrativo”*. Comunicação apresentada na mesa “Cinema não-narrativo: reflexos e reflexões contemporâneos”. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 11/05/2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2000. p. 71-99.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 29-67.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 38-43.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo. In: *La forma que piensa: tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista, 2007. p. 18-48.

ZACCAGNINI, Carla. Entrevista: “Gambiarra”. *II Trienal Poligráfica de San Juan*. 2009. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_10.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2009.

ZUMTHOR, Paul. Em torno da idéia de performance. In: *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 27-44.

Filmografia analisada

Curtas-metragens

Otto – eu sou um outro

20'00" | 35mm | Cor | 1998 | Brasil

Duração: 20'00"

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: 16mm/ Super-8

Produção Executiva: Lucas Bambozzi

Direção de Produção: Beto Magalhães

Produção: Heloísa Ló

Elenco: Marcos M Marcos e Gibi Cardoso

Direção de Arte: Rivane Neuenschwander

Figurino: Cristiane Mesquita/Ró Nascimento

Efeitos especiais/contra-regragem: Arnaldo Zildan

Roteiro: Cao Guimarães

Trilha Sonora Original: O Grivo

Edição de Som e Masterização: Alexandre Martins (REC Studio)

Fotografia: Evandro Rogers

Direção e edição: Lucas Bambozzi e Cao Guimarães

The eye land

11'00" | DV | Cor | 1999 | Brasil

Duração: 11'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e edição: Cao Guimarães

Between – inventário de pequenas mortes

10'45" | DV | Cor | 2000 | Brasil

Duração: 10'45"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Edição: Cao Guimarães e Francisco de Paula

Direção e Fotografia: Cao Guimarães

Sopro

5'30" | DV | PB | 2000 | Brasil

Duração: 5'30"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Direção: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander

Hypnosis

7'30" | DV | Cor | 2001 | Brasil

Duração: 7'30"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Word/World

8'00" | DV | PB | 2001 | Brasil

Duração: 8'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Direção: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander

Coletivo

3'00" | DV | PB | 2002 | Brasil

Duração: 3'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Volta ao mundo em algumas páginas

15'00" | DV | Cor | 2002 | Brasil

Duração: 15'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8/ DV

Trilha Sonora Original: O Grivo

Argumento Original: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Aula de anatomia

5'00" | DV | Cor | 2003 | Brasil

Duração: 5'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8/ DV

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Nanofonia

3'00" | DV | Cor | 2003 | Brasil

Duração: 3'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Concerto para clorofila

7'25" | DV | Cor | Stereo | 2005 | Brasil

Duração: 7'25"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Trilha Sonora Original: O Grivo e Cao Guimarães

Edição: Cao Guimarães e Marcelo Gomes

Direção e Fotografia: Cao Guimarães

Da janela do meu quarto

5'00" | 35mm | Cor | 2004 | Brasil

Duração: 5'00"

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Atrás dos olhos de Oaxaca

8'20" | DV | Cor | 2006 | México/Brasil

Duração: 8'20"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Fotografia: Cao Guimarães e Marcos M. Marcos

Direção e Edição: Cao Guimarães

Quarta-feira de cinzas

6'00" | DV | Cor | 2006 | Brasil

Duração: 6'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: HDV

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander

Peiote

4'00" | DV | Cor | 2007 | México/Brasil

Duração: 4'00"

Formato de Exibição: DVD

Formato de Captação: Super-8
Trilha Sonora Original: O Grivo
Direção, fotografia e edição: Cao Guimarães

Sin peso

7'00" | DV | Cor | 2006 | México/Brasil

Duração: 7'00"
Formato de Exibição: DVD
Formato de Captação: Super-8
Trilha Sonora Original: O Grivo
Fotografia e Edição: Cao Guimarães
Direção: Cao Guimarães

El pintor tira el cine a la basura

5'00" | HDV | Áudio 5.1 | Cor | 2008 | Brasil

Duração: 5'00"
Formato de Exibição: HDV
Formato de Captação: HDV
Trilha Sonora Original: O Grivo
Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Mestres da gambiarra

30'00" | DV | Cor | Stereo | 2008 | Brasil

Duração: 30'00"
Formato de Exibição: DV
Formato de Captação: DV
Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Trilha Sonora Original: O Grivo
Tradução: Guilherme Lessa e Pedro Campos
Legendagem: Fernanda Salgado

Memória

5'00" | HDV | Cor | Stereo | 2008 | Brasil

Duração: 5'00"
Formato de Exibição: HDV
Formato de Captação: HDV
Direção, fotografia e edição: Cao Guimarães

O inquilino

10'34" | HD | Cor | Áudio 5.1 | 2010 | Brasil

Duração: 10'34"
Formato de Exibição/Display Format: Digital HD
Formato de Captação / Capture Format: Digital (Canon EOS 5D Mark II h.264, XDCAM EX)
Diretor: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander
Edição: Cao Guimarães e Lucas Sander
Imagens: Cao Guimarães e Lucas Sander
Fotografia: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander
Gradação de Cor: Lucas Sander
Trilha Sonora Original: O Grivo
Edição de Som e Masterização: O Grivo
Cor: Colorido
Aspecto: 16:9
Dimensões: 1920 x 1080 px
Fotogramas por Segundo: 23.98 (24p)

Processamento de Som: 5.1

Longas-metragens

O fim do sem fim

92 min | DV | Cor | Dolby Digital | 2001 | Brasil

Duração: 92'00"

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: 16mm/ Super-8/ mini DV

Janela: 1:66

Som: Dolby Digital

Empresa Produtora: Diphusa/ Bananeira Filmes/ Cinco em Ponto

Produção Executiva: Vânia Catani e Lucas Bambozzi

Direção de Produção: Beto Magalhães

Pesquisa de Personagem: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M. Marcos

Produção de set, situações e assistente de direção: Gibi Cardoso

Arte: Júlio Dui

Fotografia em vídeo: Beto Magalhães e Lucas Bambozzi

Fotografia em Super-8: Cao Guimarães e Lucas Bambozzi

Fotografia em 16mm: Cao Guimarães

Direção e Edição: Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi

Co-produção: Diphusa – digital media + aRT e Bial Cultura e Arte e Cinco em Ponto

Rua de mão dupla

75 min | DV | Cor | Stereo | 2002 | Brasil

Duração: 75'00" (3 vídeos de aproximadamente 20'00" cada)

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: DV

Formato da Vídeo Instalação: 3-channel DVD

Captação de imagens realizadas pelo personagens: Rafael Soares e Eliane Lacerda/ Paulo Dimas e Mauro Neuenschwander/ Roberto Soares e Eliane Marta

Assistente de Direção: Marcos M. Marcos

Direção e Edição: Cao Guimarães

A alma do osso

74 min | DV | Cor | Stereo | 2004 | Brasil

Duração: 74'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super-8/ mini DV

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Direção de Produção: Beto Magalhães

Produção Executiva: Beto Magalhães e Cao Guimarães

Pesquisa de Personagem: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M. Marcos

Arte: Jimmy Leroy

Fotografia em vídeo: Cao Guimarães, Beto Magalhães e Marcos M. Marcos

Fotografia em Super-8: Cao Guimarães

Direção e Edição: Cao Guimarães

Acidente

72 min | DV | Cor | Stereo | 2004 | Brasil

Duração: 72'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super-8/ mini DV
Empresa Produtora: Cinco em Ponto e TEIA
Co-produção: Fundação Padre Anchieta - TV Cultura e Rede Minas
Realização: Fundação Padre Anchieta - TV Cultura, ABEPEC e SAV/MINC
Produção Executiva: Beto Magalhães e Pablo Lobato
Direção de Produção: Beto Magalhães
Produtor Associado: Helvécio Marins Jr. e Ricardo Sardenberg
Assistente de Produção: Gibi Cardoso
Pesquisa e Pré-produção: Julia Panadés
Tradução do Poema para o Inglês: Cristina Sardenberg, a partir da tradução de Bárbara Heliadora
Música e Trilha Sonora Original: O Grivo
Captação e Edição de Som: O Grivo
Câmeras: Cao Guimarães e Pablo Lobato
Câmeras Adicionais: Beto Magalhães e Marcos M. Marcos
Direção de Fotografia: Cao Guimarães e Pablo Lobato
Direção e Edição: Cao Guimarães e Pablo Lobato
Poema: Cao Guimarães e Pablo Lobato

Andarilho

80 min | 35mm | Cor | Stereo | 2006 | Brasil

Duração: 80'00''

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: HDV

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Direção de Produção e Produção Executiva: Beto Magalhães

Assistente de Produção: Gibi Cardoso

Personagens: Gaúcho, Nercino e Paulão

Pesquisa de Personagem: Pedro Motta, Gibi Cardoso e Beto Magalhães

Arte: Hardy Design

Assistente de Edição: Aline X.

Assistente de Fotografia: Alexandre Baxter

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: O Grivo

Câmera: Cao Guimarães

Câmera Adicional: Beto Magalhães

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Ex isto

86 min | HDV | Cor | Stereo | 2010 | Brasil

Diretor: Cao Guimarães

Edição: Cao Guimarães, Marcelo Gomes

Imagens: Cao Guimarães, Beto Magalhães, Alexandre Baxter, Sérgio Neuenschwander

Fotografia: Evandro Rogers

Roteiro: Cao Guimarães

Produção Executiva: Beto Magalhães

Direção de Produção: Beto Magalhães

Produção: Heloísa Lô

Elenco: João Miguel

Figurino: Ró Nascimento

Direção de Arte: Júlio Dui

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M Marcos

Narração: João Miguel

Assistente de Direção e Produção: Aline X

Assistente de Fotografia: Alexandre Baxter

Assistente de edição: Lucas Sander

Assistente de Figurino: Gabriela Campos

Data de Produção: 2010

Duração: 86'00'

Formato de Exibição: HDV

Formato de Captação: HDV

Cor: Colorido

Aspecto: 16:9

Fotogramas por Segundo: 29.97 (60i NTSC)

Processamento de Som: Stereo