

caoguimarães

por una escritura
que se realiza mientras
se piensa



Rafael De Almeida

Lo más profundo del hombre es la piel.
Paul Valéry

En investigaciones anteriores sobre la obra de Cao Guimarães, el objetivo primordial fue construir un recorrido analítico por la producción del cineasta y artista plástico, que exhibiese las potencias expresivas de sus obras, como una especie de cartografía de sus poéticas. En consecuencia parece oportuno trazar también algunas de las líneas que un análisis de la obra en su conjunto permitiría reconocer. No tanto por pretensiones de continuidad o completitud, ni por el interés o inclinación por resumir sintéticamente toda trayectoria en alguna otra cosa, sino para continuar probando y reflexionando sobre aquello que se pudo comprobar del encuentro entre nuestro pensamiento y las obras durante el proceso de escritura.

MATICES DE LA FORMA

El recurso estético tal vez sea la primera característica que salta a la vista de cualquiera que se encuentre ante el trabajo de Cao Guimarães. Su atención por la potencia poética que reside en los gestos de las distintas formas de vida del mundo y, especialmente, la manera con la que organiza los elementos que componen sus narrativas es lo que, en un primer instante, conmueve y seduce. En otras palabras, antes de profundizar, a través de lo verbal, en los objetos temáticos que constituyen la base creativa de sus obras, le importa más al cineasta el modo en que la exposición de tales objetos se realiza, la forma con la que su mirada alcanza y materializa la superficie de lo que ve. Reflexionar, por tanto, acerca de su propio proceso formal y estético es también una manera de pensar las herramientas de las cuales se vale como cineasta para elaborar sus discursos, declaradamente líricos; de considerar lo que la forma nos dice, sobre sí misma y sobre el mundo.

a. Collage. A partir de *The Eye Land* (Cao Guimarães, 2000), y *Between. Inventário de pequenas mortes* (Cao Guimarães, 2000), obras tempranas en su carrera, se aprecia ya una figura de estilo que, en mayor o menor medida, estará presente en su producción posterior: el collage. La composición de imagen mediante materiales diversos revela su valor estético no tanto

caoguimarães

une écriture qui prend
forme à mesure qu'elle
est réfléchie

*Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme,
c'est la peau.*
Paul Valéry

Dans de précédentes études portant sur l'œuvre de Cao Guimarães, l'objectif principal était de construire, à travers la production du cinéaste et plasticien, un parcours analytique qui mette en évidence la puissance expressive de ses œuvres, comme une sorte de cartographie de sa poétique. Par conséquent, il semble pertinent de tracer également quelques-unes des lignes qu'une analyse de l'œuvre dans son ensemble permettrait d'identifier. Sans prétendre à la continuité ou à la complétude, ni chercher à résumer synthétiquement sa trajectoire au risque de la modifier, mais bien dans le but de poursuivre les démonstrations et les réflexions sur ce qui a pu être constaté par la rencontre de notre pensée avec les œuvres au cours du processus d'écriture.

LES NUANCES DE LA FORME

La caractéristique esthétique est sûrement celle qui saute d'abord aux yeux de quiconque se trouve face au travail de Cao Guimarães. C'est son intérêt pour la puissance poétique exprimée dans les différentes formes de vie présentes dans le monde, et plus particulièrement la manière dont il organise les éléments qui composent ses récits qui émeut et séduit dans un premier temps. En d'autres termes, avant d'approfondir par le verbal les thématiques qui constituent la base créative de ses œuvres, le cinéaste s'intéresse davantage à la manière dont l'exposition de ces objets est effectuée, à la manière dont son regard aborde et matérialise la surface de ce qu'il voit. Réfléchir sur son propre processus formel et esthétique est donc aussi une manière de penser les outils dont, en tant que cinéaste, il s'empare pour élaborer ses discours, ouvertement lyriques, mais également de prendre en compte ce que la forme nous dit d'elle-même et du monde.

a. Le montage-collage. Dans *The Eye Land* (Cao Guimarães, 2000), et *Between. Inventário de pequenas mortes* (Cao Guimarães, 2000), des œuvres de jeunesse,

en la destreza del artista para reordenar las muy diversas fuentes con las que trabaja, sino más bien en las huellas dejadas por las propias imágenes al relacionarse entre sí en este nuevo sentido creado durante el montaje. Al preservar una cierta autonomía, las imágenes actúan también como testigos, o evidencias, de que no fueron producidas exclusivamente para aquel fin. No obstante cumplen el papel que les otorga el artista, al desplazarlas de su lugar original para alcanzar un sentido que no se apreciaba en ellas a primera vista.

Fragmentos de apuntes visuales en un modesto diario filmado se convierten en reflexiones sobre la vida y la muerte: si en *The Eye Land* el deseo melancólico por compartir la existencia, la vida, resulta impedido por la distancia, por el exilio, en *Between*, es una ampliación del concepto de muerte lo que nos hace percibir su presencia constante en todo, siempre desplazándonos del espacio de la vida. En *Volta ao mundo em algumas páginas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2002), el *collage* también será el factor estético predominante y, no por casualidad, el film se ocupa del concepto de desplazamiento, viaje, mudanza.

En la obra de Cao Guimarães, el collage actúa como figura de desterritorialización. El desplazamiento de las imágenes o, mejor, la pérdida de sus lugares semánticos de origen y su indisoluble construcción de un nuevo espacio de sentido está frecuentemente unido a otros tipos de tránsito. El collage generalmente opera en sus obras como representación visual de procesos de desplazamiento en tránsito, tanto de sujetos que interpretan personajes, como del propio artista, o de ambos. De este modo, percibimos el collage como indicador estético de un interés temático del artista por lo errante, lo nómada, lo desterritorializado por excelencia. Formas de vida que serán vivenciadas de un modo bastante significativo en *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) y *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), por ejemplo.

b. Combinación de formatos. Como consecuencia de eso, la mezcla de formatos (super-8, 16 mm, digital) resulta otro elemento estilístico recurrente en la obra del artista, especialmente en *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, 2000) y *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006). La preocupación por la pureza del lenguaje se reemplaza por la posibilidad de extraer las potencias expresivas ofrecidas por los diferentes formatos en virtud de la construcción narrativa. Y después, por medio de la mezcla de formatos surgen nuevos significados, suscitando, por un lado, una reflexión acerca de los estados de la imagen en el interior de las obras y, por otro lado, promoviendo una aproximación del hombre a “las cosas del mundo”, a través de la suspensión de su carácter figurativo basado en la lógica mimética de la representación.

Si en *Acidente* la recuperación de lo banal, lo ordinario, lo cotidiano ocurre gracias a la fuerza de lo casual y mediante la espera por el acontecimiento, gestionados ambos por el dispositivo al que se someten, los significados construidos no dejan de estar atravesados y reforzados a través de los

on discerne déjà la figure de style qui, dans une plus ou moins grande mesure, se retrouvera dans ses productions postérieures : le montage-collage. La composition d'images au travers de supports divers révèle une valeur esthétique, moins dans la capacité de l'auteur à réorganiser les très nombreuses sources à partir desquelles il travaille, que dans les empreintes que laissent ces images par le lien qui les unit à un nouveau sens créé lors du montage. En conservant une part d'autonomie, les images servent de témoins pour démontrer qu'elles n'ont pas été produites exclusivement à cette fin. Néanmoins, elles remplissent la fonction que l'artiste leur attribue en les déplaçant de leur lieu d'origine, afin d'obtenir un sens qui n'était pas perçu dans ces images au premier abord.

Des fragments de notes visuelles dans un modeste journal intime filmé deviennent des réflexions sur la vie et la mort : si dans *The Eye Land*, le désir mélancolique de partager l'existence et la vie est entravé par la distance et l'exil, dans *Between*, c'est l'élargissement du concept de la mort qui nous permet de percevoir son omniprésence, toujours en nous transportant hors de l'espace de vie. Dans *Volta ao mundo em algumas páginas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2002), le montage-collage sera aussi le facteur esthétique prédominant, et ce n'est pas un hasard si le film traite du concept de déplacement, de voyage, de changement.

Dans l'œuvre de Cao Guimarães, le montage-collage fait figure de déterritorialisation. Le déplacement des images ou, plutôt, la perte de leurs origines sémantiques et l'indissociable construction d'un nouvel espace de sens est souvent lié à d'autres types de mouvements. Dans ses œuvres, le montage-collage sert généralement de représentation visuelle des processus de déplacement, que ce soit des individus qui interprètent les personnages, de l'artiste lui-même ou des deux. Ainsi, nous percevons le montage-collage comme un indicateur esthétique d'un intérêt thématique de l'artiste pour l'errant, le nomade, le déterritorialisé par excellence. Des formes de vie qui seront représentées de façon assez significative dans *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) et *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), par exemple.

b. La combinaison de formats. En conséquence, le mélange de formats (super-8, 16 mm, numérique) constitue un autre élément stylistique récurrent dans l'œuvre de l'artiste, particulièrement dans *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, 2000) et *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006). La préoccupation de l'auteur pour la pureté du langage est remplacée par la possibilité d'extraire la puissance expressive offerte par les différents formats grâce à la construction narrative. Du mélange de formats surgissent ensuite de nouveaux signifiés qui, d'une part, suscitent une réflexion sur les états de l'image à l'intérieur des œuvres, et



Em anexo (2015)

diferentes colores y texturas que los formatos empleados imprimieron durante la filmación. Esa combinación garantiza la sensación de estar frente a un álbum fotográfico, elaborado por una mirada particular durante muchos años, con diferentes equipos, y de una manera tal que resulta posible conservar un contacto visual y sensorial, no solo con los resquicios del pasado y la memoria, sino también con afectos difusos en el tiempo.

Aquellas formas de vida que se resisten a la lógica del trabajo –y a los modos convencionales de pensar, inclusive recurriendo a soluciones ingeniosas e improvisadas–, que impone el mercado en *O fim do sem fim*, mantienen una relación de analogía directa en la realización del film con la recuperación y uso de formatos no convencionales, como el super-8 mm o 16 mm. Tanto uno como otro imprimen un acto de resistencia contra las fuerzas que colocan el film fuera del orden. Y, al mostrar un régimen heterogéneo de imágenes, la obra potencia el proceso de singularizar los sujetos más allá de sus gestos. La película evidencia y alerta mediante la hibridación que nuestra mirada alcanza tan solo una imagen, inmaterial por naturaleza, y que más allá de ella hay un individuo, una forma de vida.

c. Empleo de elementos de la naturaleza. Otra recurrencia estética en la obra del cineasta consistirá en utilizar materiales provenientes de la naturaleza. *Concerto para clorofila* (Cao Guimarães, 2005) tal vez sea el ejemplo más característico dentro de su repertorio, al ser un film compuesto mediante la observación y escritura de tales elementos, primordialmente el agua, el aire y la tierra. El interés radicarán no tanto en proponer

d'autre part, mettent en lumière un rapprochement entre l'homme et les “choses du monde” au moyen de la suspension de leur caractère figuratif basé sur la logique mimétique de la représentation.

Si dans *Acidente* la récupération du banal, de l'ordinaire et du quotidien se produit par la force du hasard et grâce à l'attente de l'événement, tous deux gérés par le dispositif auquel ils sont soumis, les sens construits ne cessent d'être traversés et renforcés par les différentes couleurs et textures que les formats employés ont donné durant le tournage. Cette combinaison assure la sensation d'être face à un album photographique élaboré à partir d'une vision particulière qui s'est étendue sur plusieurs années, avec différentes équipes, de façon à pouvoir conserver un contact visuel et sensoriel, non seulement avec les failles du passé et celles de la mémoire, mais également avec les sentiments diffus au fil du temps.

Ces modes de vie résistants à la logique du travail (et aux modes de pensée conventionnels, en ayant recours à des solutions ingénieuses et improvisées) qu'impose le marché dans *O fim do sem fim*, maintiennent une relation d'analogie directe dans la réalisation du film avec la récupération et l'utilisation de formats non conventionnels comme le super-8 ou 16 mm. L'un comme l'autre marquent un acte de résistance contre les forces qui rejettent le film, et en affichant un régime hétérogène d'images, l'œuvre renforce le processus de singularisation des sujets au-delà de leurs expressions. À travers



A Alma do Osso (2004)

una mirada objetiva sobre las figuras de la naturaleza, sino en plantear un juego formal con ellas, que puede llevar incluso a la completa abstracción, y que revela un amplio espectro de variaciones de forma, luz, color, movimiento, etc. Así, tales imágenes parecen poner de manifiesto su carácter de fabricación para recordar que, si existe alguna semejanza, se encuentra menos en el referente y más en quien las manipula. Por tal motivo aquí, y prácticamente en toda la obra del artista, se puede observar un empleo insistente de composiciones visuales a través de la fotografía, más allá de la manipulación de la luz, textura, color, etc.

En este sentido, la atención que dedica a estos *microdramas de la forma* en la naturaleza se revela como una manera de crear metáforas visuales que permitan canalizar los procesos de subjetivación del artista. Metáforas que sitúan en primer plano los movimientos enfrentados por el cineasta en su intención por transformar la obra en un espacio que permita un verdadero diálogo entre el espectador y el realizador. Esa mirada que se proyecta sobre los paisajes, y que simultáneamente los transforma, descubre el acto de mirar como *herramienta de conocimiento* y señala nuestra necesidad de reeducar la mirada: de resistir a la lógica del espectáculo y al bombardeo de imágenes. En *Histórias do não-ver* (Cao Guimarães, 2001), se explicita esta preocupación del artista, latente en la mayoría de sus trabajos, pero que aquí alcanza sus cotas más elevadas.

Si para Deleuze las imágenes de paisajes naturales pueden alcanzar un grado de emancipación que garantiza una similitud entre lo real y lo imaginario, entre sujeto y objeto, entre el mundo y el yo (Deleuze, 2007: 26), no es posible dejar de pensar que, en Cao Guimarães, tal recurrencia estética se constituye como una señal, un indicio visual, del deseo del artista por mostrar una voz que sea personal, una voz que se experimente a través de las imágenes. Y tal vez por este motivo Cao se enamora del silencio, en detrimento de lo verbal, al proponerse intercambiar visualmente lo que aprende del mundo a medida que lo ve, al invitarnos a una lectura de los estratos de la imagen mientras la realiza, al exponer su pensamiento al mismo tiempo que este va tomando forma.

l'hybridation, le film met l'accent sur le fait que notre regard n'atteint qu'une image en soi, immatérielle par nature et qu'au-delà de celle-ci, il y a un individu, une forme de vie.

c. Le recours aux éléments de la nature. Le recours aux éléments issus de la nature est une autre récurrence esthétique dans l'œuvre du cinéaste. *Concerto para cloro-fila* (Cao Guimarães, 2005) en est sans doute l'exemple le plus frappant de son répertoire, puisqu'il s'agit d'un film réalisé à partir de l'observation et de l'écriture de ces éléments, principalement l'eau, l'air et la terre. L'intérêt n'est pas tant de proposer un regard objectif sur les figures de la nature, mais d'établir un jeu formel avec ces dernières, jusqu'à mener à une abstraction totale, révélant alors un large spectre de variations de forme, lumière, couleur, mouvement, etc. Ainsi, ces images semblent mettre en évidence leur caractère fabriqué pour rappeler que, s'il existe une quelconque ressemblance, elle réside davantage dans celui qui les manipule que dans le référent. Pour cette raison, et dans presque toute l'œuvre de l'artiste, nous observons qu'il a constamment recours à des compositions visuelles au travers de la photographie, qui va au-delà de la manipulation de la lumière, texture, couleur, etc.

En ce sens, l'attention qu'il porte à ces *microdramas de la forme* dans la nature se révèle être une manière de créer des métaphores visuelles, qui permettent de canaliser le processus de subjectivation de l'artiste. Des métaphores qui placent au premier plan les mouvements auxquels le cinéaste est confronté dans sa volonté de transformer l'œuvre en un espace permettant un véritable dialogue entre le spectateur et le réalisateur. Ce regard, qui se projette sur les paysages, et qui les transforme simultanément, dévoile l'acte de regarder comme étant un outil de connaissance. Il nous montre aussi notre besoin de rééduquer notre regard : de résister à la logique du spectacle et au bombardement d'images. Dans *Histórias do não-ver* (Cao Guimarães, 2001), cette volonté de l'artiste, qui est sous-jacente dans la plupart de ses travaux, devient explicite et atteint ici son apogée.

Si pour Deleuze les images de paysages naturels peuvent atteindre un degré d'émancipation qui assure une ressemblance entre le réel et l'imaginaire, entre le sujet et l'objet, entre le monde et le moi (Deleuze, 2007 : p. 26), il ne saurait nous échapper, chez Cao Guimarães, qu'une telle récurrence esthétique se constitue comme un signe, un indice visuel de la volonté de l'artiste d'exprimer une voix personnelle, une voix vécue à travers les images. C'est peut-être pour cela que Cao affectionne le silence, au détriment de la parole, en proposant d'échanger visuellement ce qu'il apprend du monde à mesure qu'il le voit, en nous invitant à une lecture des strates de l'image pendant qu'il les crée, en exposant ses pensées au moment même où elles prennent forme.



Acidente (2006) de Cao Guimarães et Pablo Lobato

d. Disyuntiva sonoro-visual. Si existe una preferencia por la presencia comedida del habla o la ausencia de exceso verbal, sería pertinente indicar que tal observación silenciosa del mundo mantiene una fuerte relación con la banda sonora. En esta relación será posible encontrar un nuevo rasgo distintivo del trabajo de Guimarães: su trabajo se define mediante una notable disyuntiva entre sonido e imagen. Ambos planos, visual y sonoro, a menos que se relacionen de manera jerárquica y se sometan el uno al otro, provocan asociaciones poco acostumbradas al sostener diálogos enormemente creativos, los cuales conducen a nuevos estados de conciencia, comprensión y pensamiento. Por tal motivo esta relación confirma la imposibilidad de que el espectador realice simplemente una conexión automática entre la banda sonora y visual, pues se exige otra actitud frente aquello que se ve u oye, una postura esencialmente crítica.

Por poner un ejemplo, en todo el bloque inicial de *Alma do osso*, donde nos vemos inmersos en el paisaje engañosamente silencioso del ermitaño, con ausencia de habla, los pilares que sustentan la narrativa están contruidos en las relaciones oscilantes entre sonido e imagen. Las relaciones entre la banda sonora y la visual no son evidentes ni están plenamente contruidas. Es en las grietas de tales asociaciones donde se instalan las incertidumbres que permiten al espectador avanzar en la narrativa, entrar de una manera activa en el juego propuesto por el realizador, cumpliendo el dudoso papel de crear pero, al mismo tiempo, dudar de la imagen que se forma entre su visión y audición.

El trabajo del dúo O Grivo, generalmente responsable del tratamiento sonoro de los filmes de Cao Guimarães, actúa mediante la acción de figuras estéticas que sustentan sensaciones multiplicadoras de sentido. Es decir, entre la imagen visual y sonora no se pactan simplemente relaciones de oposición,

d. La disjunción del sonoro y del visual. S'il existe une préférence pour la présence discrète de la parole ou l'absence d'excès verbal, il serait pertinent d'indiquer qu'une telle observation silencieuse du monde entretient une solide relation avec la bande-son. Dans cette relation, il sera possible de trouver un nouveau trait distinctif du travail de Guimarães : son travail se définit par une disjinction notable entre le son et l'image. Les deux plans, le visuel et le sonoro, sauf s'ils sont liés hiérarchiquement et qu'ils se soumettent l'un à l'autre, provoquent des associations inhabituelles par des dialogues extrêmement créatifs, qui mènent à de nouveaux états de conscience, de compréhension et de pensée. Pour cette raison, cette

relation confirme l'impossibilité pour le spectateur d'établir simplement une connexion automatique entre la bande sonore et le visuel, puisqu'une autre attitude est nécessaire envers ce qui est vu ou entendu, une position essentiellement critique.

Par exemple, dans toute la séquence initiale de *A alma do osso*, où nous nous trouvons immergés dans le paysage trompeusement silencieux de l'ermita, sans paroles, les piliers qui soutiennent le récit sont construits dans les relations oscillantes entre le son et l'image. Les relations entre la bande-son et le visuel ne sont pas claires et ne sont pas entièrement construites. C'est dans les failles de ces associations que s'installent les incertitudes qui permettent au spectateur d'avancer dans la narration, d'entrer de manière active dans le jeu proposé par le réalisateur, en assumant le rôle paradoxal de devoir à la fois croire et douter des images qui se forment entre ce qu'il voit et ce qu'il entend.

Le travail du duo O Grivo, généralement en charge du traitement sonore des films de Cao Guimarães, agit par l'action de figures esthétiques qui sont à la base de sensations multiplicatrices de sens. Autrement dit, entre l'image visuelle et l'image sonore, il n'y a pas uniquement en jeu des relations d'opposition, par exemple, mais également des combinaisons complexes, multiples et variables qui constituent un panorama infini de configurations transitoires possibles. Ainsi, il n'y a pas d'intérêt à ce que les œuvres soient des constructions fermées et qu'elles émettent des vérités sur le monde. La poursuite de telles vérités est abandonnée au profit de l'errance de la pensée. En flirtant avec l'éphémère et le changeant, les films de Cao Guimarães s'ouvrent à la fiction et reflètent sa volonté de maintenir vivantes les capacités d'expansion

por poner un ejemplo, sino también combinaciones complejas, múltiples y variables, que conforman un panorama infinito de posibles configuraciones transitorias. De esta manera no hay un interés por que las obras sean construcciones cerradas que emitan verdades acerca del mundo. El afán por tales verdades se abandona para favorecer el deambular del pensamiento. Al flirtear con lo efímero y lo mudable, los filmes de Cao Guimarães se abren a lo ficcional y expresan su deseo de que las capacidades de expansión y renovación de sentido se mantengan vivas. De este modo las obras se tornan auténticas, no por su carácter eminentemente documental, sino por el recorrido del pensamiento del artista al ser compartido con el espectador.

e. Temporalidad dilatada. El siguiente aspecto a destacar se relaciona con la temporalidad dilatada presente en las obras, que el cineasta realiza al expandir la duración de los planos, con frecuencia fijos, durante la realización de las tomas, permitiéndonos percibir el tiempo de una manera similar a como fue captado; o generar tomas más lentas mediante el montaje, modificando así la velocidad de nuestra mirada. *Hypnosis* (Cao Guimarães, 2001), *Da janela do meu quarto* (Cao Guimarães, 2004) o *Peiote* (Cao Guimarães, 2006) ejemplifican perfectamente esta segunda modalidad, mientras que *Acidente* o *Andarilho* ilustrarían la primera. En un caso u otro, lo que tales procedimientos ponen en cuestión es la necesidad de alterar la percepción que poseemos de las cosas del mundo al desear “eternizar lo transitorio” (Adorno, 2003: 27) pues, para que tal cosa suceda, es preciso que las imágenes revelen su duración.

En su búsqueda por alcanzar lo mutable, lo efímero, lo transitorio, por medio de la duración, *Andarilho* expone algo más que la existencia de hombres ordinarios en constante cambio acompañados de la soledad. Pone de manifiesto que, más allá de las relaciones contingentes que los hombres mantienen con el mundo, los propios componentes que lo conforman también lo son. Por consiguiente, ebrios por la experiencia sensorial con el tiempo y sometidos al *devenir-otro*, no queda más opción sino sentir y comprender la propia existencia como fragmento, tramo, extracto. Paradójicamente, percibir la afluencia del tiempo en las imágenes nos hace reflexionar sobre la brevedad con la que se manifiesta, o con la que le es permitido manifestarse, cotidianamente, en nuestras vidas.

Al durar, al resistir, al permanecer, más allá de abrirse a la falsificación o permitir que alguna relación entre quien filma y quien es filmado, entre espectador y obra, se establezca, las imágenes consiguen que sus mayores potencias se invistan no en su propia materia, sino en el pensamiento (Brasil, 2010: 172). Con el trascurso del tiempo, se vuelve posible deslizarse por la imagen y ésta aparece como devenir, como un flujo, algo en vías de alterarse y que, mientras tanto, no se modifica efectivamente. A no ser en nuestra propia percepción, donde se altera permanentemente, donde el paisaje está continuamente tornándose otro por la acción transformadora de la mirada. Así, a través del tiempo, en las obras de Cao Guimarães, los concep-

et de renouvellement du sens. Les œuvres deviennent ainsi authentiques, non par leur caractère éminemment documentaire, mais par le parcours de la pensée de l'artiste partagée avec le spectateur.

e. La temporalité dilatée. Un autre point qu'il convient de souligner concerne la temporalité dilatée présente dans les œuvres, que le cinéaste réalise en étendant la durée des plans, souvent fixes, lors des prises, ce qui nous permet de percevoir le temps comme il l'a été lors de sa capture, ou de générer des prises plus lentes au montage, ce qui modifie ainsi la vitesse de notre regard. *Hypnosis* (Cao Guimarães, 2001), *Da janela do meu quarto* (Cao Guimarães, 2004) et *Peiote* (Cao Guimarães, 2006) illustrent parfaitement cette seconde modalité, alors qu'*Acidente* et *Andarilho* illustrent la première. Dans les deux cas, ces techniques remettent en question le besoin d'altérer la perception que nous avons des choses du monde en souhaitant “éterniser le transitoire !” (Adorno, 2003 : 27) car, pour que cela se produise, il est indispensable que les images révèlent leur durée.

Dans sa quête du changeant, de l'éphémère, du transitoire, par le biais de la durée, *Andarilho* montre plus que l'existence d'hommes ordinaires en constante évolution, accompagnés de solitude. Il met en évidence qu'au-delà des relations contingentes que les hommes entretiennent avec le monde, les propres éléments qui le constituent sont aussi changeants. Par conséquent, enivrés par l'expérience sensorielle du temps et assujettis à devenir autre, il n'y a pas d'autre choix que de ressentir et comprendre sa propre existence comme fragment, partie, extrait d'un tout. Paradoxalement, le fait de percevoir le passage du temps dans les images nous fait réfléchir à la brièveté avec laquelle il se manifeste, ou avec laquelle il lui est permis de se manifester, au quotidien, dans nos vies.

En durant, en résistant, en demeurant, au-delà de s'ouvrir à la falsification ou de permettre qu'une relation s'établisse entre celui qui filme et celui qui est filmé, entre le spectateur et l'œuvre, les images arrivent à conférer leurs plus grandes puissances, non pas à leur propre matière, mais à la pensée (Brasil, 2010 : 172). Au fil du temps, glisser sur l'image devient possible et celle-ci apparaît comme un devenir, un flux, une chose en cours de modification, qui, entre-temps, ne change pas vraiment. À moins que ce ne soit dans notre propre perception, où elles s'altèrent en permanence, où le paysage se transforme constamment par l'action du regard. Ainsi, au fil du temps, dans les œuvres de Cao Guimarães, les concepts se conçoivent et se révèlent imprécis, inachevés, incomplets, mais sans craindre l'échec de la complétude, étant donné que, comme nous le verrons plus loin, chaque fragment sera relié, à travers le montage, aux autres et à l'ensemble, par le biais des “relations de proximité”



Between-Inventário de Pequenas Mortes (2007)

tos parten y se presentan imprecisos, inacabados, incompletos, pero sin temer al fracaso de la completitud, dado que, como se verá más adelante, cada fragmento se relacionará, a través del montaje, con los otros y con el todo mediante *relaciones de vecindad* (Lopes, 2003: 176), que serán las responsables por tornar estos fragmentos más nítidos, más definidos, mediante su propio entrelazamiento.

f. Montaje de proposiciones. Considerando, entonces, el modo en que los elementos son agenciados en el montaje con vistas a la creación de sentido, se percibe que, en general, el interés por crear una continuidad espacio-temporal queda desplazado ante un libre arreglo de los materiales que visibilice un flujo discursivo. Este hecho está, obviamente, relacionado con el carácter de montaje que ya se ha indicado. Es decir, los filmes de Cao Guimarães, normalmente, experimentan con la conexión entre imágenes, desautomatizando dichos vínculos, logrando que se constituyan como una operación del pensamiento que invita al espectador a participar de nuevas formas de ver.

Este operar por *relaciones de vecindad* raramente se verá limitado por cuestiones de índole espacio-temporal, desplazándose fluidamente por los elementos del montaje en favor de la construcción de un discurso orientado por dinámicas dialógicas y relaciones de equivalencia, que suceden gracias a un *montaje propositivo* (Weinrichter, 2007), montaje que asume el derecho de articular libremente las imágenes y sonidos en busca de sentidos inesperados, edificados a partir de tales encuentros. *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002) ilustra de manera precisa la potencia de este *montaje propositivo*, al estar compuesto únicamente con imágenes grabadas por los participantes del dispositivo creado por el artista.

Si, por un lado, no tener control sobre la captura dificulta la construcción narrativa, por otro, tener un total dominio

(Lopes, 2003 : 176), qui rendront ces fragments plus clairs, mieux définis, à travers leur propre entrelacement.

f. Le montage de propositions. De ce fait, si on considère la façon dont les éléments sont agencés dans le montage en vue de créer du sens, on comprend, en général, que l'intérêt pour la création d'une continuité spatio-temporelle s'est déplacé face à la libre disposition des matériaux qui rend visible un flux discursif. Évidemment, ce fait est étroitement lié au montage déjà mentionné. En d'autres termes, les films de Cao Guimarães expérimentent généralement la connexion entre les images, en rendant ces liens moins automa-

tiques et en faisant d'eux une opération de la pensée, qui invite le spectateur à participer à de nouvelles façons de voir.

Ce fonctionnement au travers de *relations de proximité* est rarement contraint par des questions de nature spatio-temporelles. En effet, il propose un mouvement fluide à travers les éléments du montage en faveur de la construction d'un discours orienté par des dynamiques dialogiques et des relations d'équivalence, qui apparaissent grâce à un *montage propositif* (Weinrichter, 2007), montage qui se permet d'articuler librement images et sons en quête de sens inespérés, élaborés à partir de ces rencontres. *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002) illustre de manière précise la puissance de ce *montage propositif* parce qu'il est composé uniquement d'images enregistrées par ceux qui participent au dispositif créé par l'artiste.

Bien que le manque de contrôle sur la phase de prise de vue complexifie la construction d'une narration, la maîtrise totale qu'a l'artiste sur le processus de montage de ces images prises par d'autres lui permet de réécrire l'histoire tout en assurant une prise de distance réfléchie (recherchée par le réalisateur dans toutes ses œuvres, qu'il soit ou non l'auteur des images) qui apporte une dimension d'essai sans avoir besoin d'un facteur verbal. Le spectateur assiste ainsi à un jeu de pouvoir où la composition des matériaux opère au moins sur deux niveaux de lecture différents : d'une part, les fragments d'un même individu sont organisés de manière à souligner le regard qu'il porte sur ce qui lui est étranger, révélant de façon très perspicace l'ombre qu'un tel regard projette sur cet autre ; d'autre part, ces fragments se connectent à d'autres diffusés simultanément sur un écran voisin ce qui permet de remettre en question, comparer, créer des oppositions et des analogies, faire des déductions ou des généralités

sobre el proceso de montaje de estas imágenes ajenas permite al artista reescribir la historia y garantizar una distancia reflexiva –buscada también por el realizador en todas sus obras, al margen de si las imágenes han sido o no grabadas por él–, distancia que imprime un componente ensayístico sin la necesidad de un factor verbal. De esta manera se acompaña un juego de poder donde la composición de los materiales opera al menos en dos niveles distintos: uno, donde los fragmentos de un mismo individuo son ordenados para poner en evidencia su mirada sobre lo ajeno y, de una manera perspicaz, revelar así la sombra de lo que tal mirada proyecta en ese otro; y dos, donde tales fragmentos se relacionan con otros exhibidos simultáneamente en una pantalla contigua, para así cuestionar, comparar, establecer diferencias y analogías, deducir o generalizar las relaciones mantenidas por los individuos que intercambiaron de casa durante 24 horas. Lejos de ser una actividad inconsciente, el juego asociativo del montaje se revela especialmente ingenioso y asertivo, alterando el valor y la potencia de las imágenes en función únicamente de sus propósitos.

g. Dispositivo¹. Por último, es importante señalar la noción de *dispositivo*, que estimula de diferentes modos la creación de obras como *Histórias do não-ver*, *Word/World* (Cao Guimarães, 2001), *Volta ao mundo em algumas páginas*, *Rua de mão dupla*, *Acidente*, *Quarta-feira de cinzas* (Cao Guimarães, 2006), e incluso *Ex isto* (Cao Guimarães, 2010)². La creación inspirada por estas líneas de fuerza, poder y resistencia, que dan forma a las obras, oscilando entre la total abertura y el control extremo, señala formalmente el interés declarado del artista por el azar.

A partir de este *dispositivo*, generalmente promovido por una intuición, el cineasta comparte con el espectador el proceso –y las reflexiones suscitadas durante el mismo–, de una búsqueda donde el énfasis radicará en las experiencias vividas durante el recorrido, y no en los resultados u objetos finales descubiertos. De esta manera, y por más que el artista afirme a veces no trabajar con guiones, se sostiene la existencia de un guion mínimo, responsable por dirigir los procesos de creación en abierto.

Evocando a Comolli (2008: 169), al valerse Cao Guimarães de estrategias de creación procedentes de este *dispositivo*, abre su práctica artística al mundo y se encamina al encuentro de lo aleatorio, de las fisuras de lo real, del acontecimiento, de vestigios ignorados por las narrativas que fabrican los grandes medios. Siendo así, la fuga a la *guionización* se configura también como un rechazo a las construcciones cerradas del mundo y vendrá acompañada por un eventual riesgo del fracaso y, de este riesgo, extraerá toda su fuerza y potencia.

(RE)VER

Mientras se perfilan las líneas anteriores, reconocibles a partir del tratamiento formal y estético de los filmes, revisando, reafirmando y perfilando muchos de los puntos elaborados en otros textos, nuestro interés fue remarcar, gradualmente, de qué modo el trabajo del artista presenta una inflexión ensayística

sur les relations entre les individus ayant échangé de maison durant 24 heures. Loin d'être un processus inconscient, le jeu d'associations du montage se révèle particulièrement ingénieux et assertif, altérant la valeur et le pouvoir des images uniquement selon les objectifs du réalisateur.

g. Le dispositif². Enfin, il est important de souligner la notion de *dispositif* qui est de différentes façons le moteur de création d'œuvres comme *Histórias do não-ver*, *Word/World* (Cao Guimarães, 2001), *Volta ao mundo em algumas páginas*, *Rua de mão dupla*, *Acidente*, *Quarta-feira de cinzas* (Cao Guimarães, 2006) et même *Ex isto* (Cao Guimarães, 2010)³. La création inspirée de ces lignes de force, de pouvoir et de résistance, qui donnent vie à ces œuvres, en oscillant entre une ouverture totale et un contrôle extrême, montre formellement l'intérêt pour le hasard exprimé par l'artiste.

À partir de ce *dispositif*, généralement déclenché par une intuition, le cinéaste partage avec le spectateur le processus (et les réflexions qui en émergent) d'une recherche où l'emphase repose sûrement sur les expériences vécues tout au long du parcours, et non sur les résultats ou les objets découverts. Ainsi, et bien que l'artiste prétende parfois travailler sans scénario, il est primordial qu'il y ait au moins une fine trame scénaristique qui soit responsable de la direction des processus de création ouverte.

Faisant référence à Comolli (2008 : 169), Cao Guimarães, par l'utilisation de stratégies de création issues de ce *dispositif*, ouvre sa pratique artistique aux autres et part à la rencontre de l'aléatoire, des failles du réel, de l'événement, des vestiges ignorés dans les récits fabriqués avec de grands moyens. Cela étant, fuir cette *scénarisation* c'est aussi rejeter les constructions fermées du monde et risquer un éventuel échec, et de ce risque viendront force et puissance de ce dispositif.

(RE)VOIR

Alors que se profilent les lignes antérieures, reconnaissables à partir du traitement formel et esthétique de ses films, révisant, réaffirmant et forgeant de nombreux points rencontrés dans d'autres textes, nous avons remarqué avec intérêt, de manière progressive, de quelle façon le travail de l'artiste présente une dimension tournée vers l'essai, qui en même temps révèle une série d'engagements politiques latents dans les discours construits. Autrement dit, cette modalité adoptée par Cao Guimarães, à des niveaux très différents dans l'ensemble de ses œuvres, articule la forme et l'esthétique avec l'histoire et le politique (Alter, 1996 : 166).

Comme preuve de tout cela, si l'on souhaitait mettre en relation avec le genre de l'essai chaque figure esthétique citée précédemment et les réverbérations qui lui sont propres, de façon directe ou tangente, on percevrait



que : a) à partir du montage-collage, on peut envisager la coupe comme un interstice, c'est-à-dire comme un espace pour situer la pensée à l'intérieur des images substituant à la simple association de ces dernières ; b) la combinaison des formats révèle, comme nous avons pu l'indiquer, une réflexion sur la nature polymorphique des images, autrement dit, sur la matière à modeler durant la construction du discours ; c) le recours à des matériaux de composition provenant de la nature incorpore visuellement un reflet et une réflexion personnifiés dans la figure de l'artiste et expose en contrepartie l'intérêt de donner une voix personnelle, qui cherche sa place *entre* les images ; d) la disjonction du sonore et du visuel, par leur collision, crée des fractures qui instaurent le doute et demandent l'existence d'un spectateur critique et actif ; e) la tentative pour retenir et éterniser le changeant, l'éphémère et le transitoire, apparaît à travers une temporalité dilatée ; f) le montage de propositions installe cette intervention en marge des conventions spatio-temporelles, et la caractérise précisément comme une opération de la pensée ; g) l'ouverture au hasard et l'intérêt pour le processus apparaissent liés à la notion de dispositif.

Si, selon Antonio Winrichter (2007 : 8), revoir l'image, voir à nouveau, est la condition nécessaire pour que le cinéma soit compris comme essai, nous pouvons constater que les éléments précédemment mentionnés rejoignent cette action du regard. Ainsi, bien que la médiation d'une voix verbale servant à créer la distance nécessaire par rapport au sens original de l'image – procédé récurrent dans l'essai cinématographique – soit peu courante dans son œuvre, Cao Guimarães parvient à créer cette distanciation en travaillant ses images comme s'il ne s'agissait pas des siennes, les manipulant, les modelant en accord avec des objectifs qui n'étaient pas présents initialement, mais qui surgissent au contact de la matière dans les mains de l'artiste, qui sculpte les images pour qu'elles aient le sens désiré, comme résultat d'un travail de la pensée.

Cette dimension d'essai, comme nous l'avons déjà indiqué, comporte des implications de nature politique (ce qui ne veut pas dire que cela se justifie uniquement par l'intérêt que suscitent chez l'artiste les différentes formes de vie, de lieux et de sujets qui, dans leur majorité, se trouvent en marge de la sphère médiatique). La capacité des œuvres à susciter des transformations dans notre manière de percevoir, de comprendre le monde et créer différentes formes d'expériences avec le sensible pourrait, à travers une prise de conscience, nous conduire à la mobilisation politique (Rancière, 2010). Nous pouvons également penser que valoriser les éléments qui sont de l'ordre du banal, de l'ordinaire, du quotidien, ou choisir

O homem das multidões (L'Homme des foules, coréalisé avec Marcelo Gomes, 2013)

que, al mismo tiempo, revela una serie de implicaciones políticas latentes en los discursos contruidos. Es decir, el modo ensayístico adoptado por Cao Guimarães, a niveles muy diferentes en el conjunto de sus obras, articula la forma y la estética con lo histórico y lo político (Alter, 1996: 166).

En caso de constatación, si se quisiese relacionar cada figura estética citada anteriormente junto con las reverberaciones que la acercan, directa o tangencialmente, a la forma ensayística, se percibiría que: a) a partir del collage, se pasa a comprender el corte como intersticio, esto es, como espacio para situar el pensamiento en el interior de las imágenes sustituyendo la mera asociación de las mismas; b) la combinación de formatos revela, como ya se ha indicado, una reflexión sobre la naturaleza metamórfica de las imágenes, es decir, sobre la materia a moldear en la construcción del discurso; c) el empleo de materiales de composición provenientes de la naturaleza incorpora visualmente un reflejo y una reflexión personificados en la figura del artista, y expone, en contrapartida, el interés por imprimir una voz personal que, en general, busca su lugar *entre* las imágenes; d) la disyuntiva sonoro-visual, con sus colisiones entre ambas bandas, genera fracturas que instauran la duda y reclaman la existencia de un espectador crítico y activo; e) la tentativa por captar y eternizar lo mutable, lo efímero y transitorio aparece a través de una temporalidad dilatada; f) el montaje de proposiciones instala dicha intervención al margen de las convenciones espacio-temporales, y la caracteriza exactamente como una operación del pensamiento; g) la apertura a la casualidad y el interés por el proceso aparecen vinculados a la noción de dispositivo.

Si, según Antonio Winrichter (2007: 28), rever la imagen, volver a ver, es la condición necesaria para que el cine se produzca como ensayo, puede advertirse que lo anteriormente señalado confluye hacia esta acción de la mirada. De manera que, aunque sea poco frecuente en su obra la mediación de una voz verbal para crear la distancia necesaria respecto del sentido original de la imagen, algo recurrente en el cine-ensayo, tal distanciamiento se logra en Cao Guimarães al trabajar con sus imágenes como si no fuesen suyas, manipulándolas, moldeándolas de acuerdo a propósitos que no están presentes en ellas de antemano, pero que surgen del contacto de la materia con las manos del artista, que esculpe las imágenes en el sentido del sentido deseado, como resultado de un trabajo del pensamiento.

Esta inflexión ensayística, como ya se ha indicado, conlleva implicaciones de naturaleza política (lo cual no quiere decir que esto se justifique solamente por el interés que suscitan en el artista distintas formas de vida, lugares y asuntos que, en su mayoría, se encuentran al margen de la esfera mediática). Por la capacidad de las obras a la hora de fomentar transformaciones en nuestra manera de percibir y comprender el mundo y crear diferentes formas de experiencia con lo sensible que, mediante una toma de conciencia, puedan conducirnos a la movilización política (Rancière, 2010). También es posible pensar que, al valorar elementos que pertenecen al ámbito de lo banal, lo ordinario, lo cotidiano, o al elegir como personajes individuos que se resisten a los métodos de trabajo impuestos por la lógica del capital, o al tratar sobre la necesidad de reeducar la mirada, resistiéndose a los fundamentos del espectáculo y al bombardeo de imágenes; o, incluso, al ocuparse de soluciones ingeniosas e improvisadas y de la resistencia a los modos habituales a través de los cuales actúa nuestro

comme personnages des individus qui résistent aux méthodes de travail imposées par la logique du capital, ou la nécessité de rééduquer le regard, en résistant aux fondements du spectacle et au bombardement d'images, ou, de même, s'intéresser à des solutions ingénieuses et improvisées et à la résistance aux modes habituels à travers lesquels notre pensée fonctionne, Cao Guimarães crée des dispositifs artistiques qui induisent des processus de subjectivation politique nous invitant à enrichir notre manière de regarder.

LA SURFACE, AVANT TOUT

L'hypothèse mise en avant est que le cinéma de Cao Guimarães enregistre, avant tout, des surfaces. Il se prête à filmer la peau de différentes formes de vie, d'endroits, de mondes, non seulement afin de découvrir ce qui se cache derrière elle, mais aussi pour essayer de toucher l'intérieur de son épaisseur, d'atteindre cette partie cachée que, bien qu'exposée à sa surface, nous sommes incapables d'apercevoir. Une surface qui se conçoit comme opposée non seulement à la profondeur, mais aussi à l'interprétation (Deleuze, 1992 : 109). Après tout, comme le rappelle Cezar Migliorin, "la profondeur amène souvent à un lavage qui soustrait l'être. La complexité de l'essai est souvent en surface, elle s'opère par extension, par montage". (Migliorin, 2010 : 22) C'est pour cela qu'il est possible de comprendre le travail de Cao Guimarães comme un cinéma de surface qui, au lieu d'interpréter le monde, à la recherche d'une essence cachée, le vit, comme il est précisé par la suite.

Si, selon Adorno, "la pensée est profonde, c'est qu'elle plonge profondément dans son objet et non qu'elle le réduit à autre chose" (Adorno, 2003 : 27). Par conséquent, les images produites par l'artiste ne cessent de s'adonner comme des formes qui pensent, elles reflètent l'attachement du regard à pénétrer la grande étendue de l'enveloppe des choses du monde sans l'intention de les contraindre, de les synthétiser ou de les dominer.

En ce sens, le cinéma chez Cao Guimarães, avec son pari sur l'enveloppe sensible des êtres, accepte d'assumer son rôle de surface à travers laquelle l'artiste essaie de révéler par de nouveaux moyens l'existence et les expériences de formes de vivre dans leur singularité qui, comme nous l'avons déjà abordé, se trouvent marginalisées dans le contexte socio-économique.

C'est-à-dire que, dans une certaine mesure,

pensamiento, Cao Guimarães crea dispositivos artísticos que inducen procesos de subjetivación política al mismo tiempo que invitan a enriquecer nuestra manera de mirar.

LA SUPERFICIE, ANTE TODO

La hipótesis que se plantea es que el cine de Cao Guimarães registra, ante todo, superficies. Se presta a filmar la piel de distintas formas de vida, de lugares y del mundo, no solo para descubrir lo que ocurre por detrás de ella, sino para intentar tocar el interior de su espesura, alcanzar aquella parte escondida que, a pesar de mostrarse expuesta en su superficie, generalmente somos incapaces de distinguir. Superficie entendida no solo como opuesta a la profundidad, sino también a la interpretación (Deleuze, 1992: 109). Después de todo, como recuerda Cezar Migliorin, "la profundidad frecuentemente trae una limpieza que sustrae al ser. La complejidad del ensayo es con frecuencia de superficie, operando en extensión, por montaje." (Migliorin, 2010: 22) Por tal motivo, es posible comprender el trabajo de Cao Guimarães en tanto cine de superficie que, al revés de interpretar el mundo, en busca de una esencia escondida, lo vivencia, como se precisa a continuación.

Si, según Adorno, el "pensamiento es profundo porque profundiza en su objeto, y no por la profundidad con la que es capaz de reducirlo a otra cosa" (Adorno, 2003: 27), consecuentemente, las imágenes producidas por el artista, que no dejan de ordenarse ensayísticamente como *formas que piensan*, reflejan la dedicación de la mirada al penetrar la extensa área de la envoltura de las cosas del mundo sin la intención de constreñirlas, sintetizarlas o dominarlas.

En este sentido, el cine en Cao Guimarães, con su apuesta por el envoltorio sensible de los seres, acepta asumir su papel de superficie mediante la cual el artista intenta revelar de nuevas maneras la existencia y experiencia de formas de vida en su singularidad que, como ya se vio, se encuentran marginadas en el contexto socioeconómico.

Es decir, en cierta medida, la percepción de la obra del artista en tanto cine de superficie permite aglutinar su inflexión ensayística junto con las implicaciones políticas que se desprenden de ella. Pues, si por un lado, la distancia íntima instaurada entre realizador e imagen, solicitada por el ensayo, intensifica la relación entre ambos por medio de la superficie convertida en film, por otro, y a partir de Rancière (2009), la superficie se revela como una manera de compartir lo sensible, y en consecuencia como lugar político.

POR UNA ESCRITURA QUE SE REALIZA MIENTRAS SE PIENSA

Comprender la noción de ensayo en las obras de Cao Guimarães significa no solo darse cuenta de la libertad de pensamiento que acompaña al cineasta, de la distancia que toma respecto de una mirada que se pretende objetiva, de la fragmentación con la que construye un discurso heterogéneo generalmente incompleto, inacabado, inconcluso. Sino también entender que, junto a este proceso reflexivo, está también el deseo por el otro –por los colores y por los sonidos del otro, por la vida del otro, por los mundos posibles y habitables del otro–, siempre estimulando un devenir capaz de transformar sus filmes en sencillos actos afectivos.

Si la estructura básica del film ensayístico reside en una reflexión por medio de imágenes, elaborada mediante una serie de herramientas retóricas, construidas en paralelo al proceso de reflexión, conforme

la perception de l'œuvre de l'artiste en tant que cinéma de surface permet d'associer sa dimension d'essai avec les implications politiques qui en découlent. Car, si d'une part, la distance intime sollicitée par l'essai et mise en place entre le réalisateur et l'image intensifie leur relation à travers la surface transformée en film, d'autre part, selon Rancière (2009), la surface se révèle être une façon de partager le sensible comme un espace politique.

UNE ÉCRITURE QUI PREND FORME À MESURE QU'ELLE EST RÉFLÉCHIE

Comprendre la notion d'essai dans les œuvres de Cao Guimarães ne signifie pas seulement se rendre compte de la liberté de pensée qui accompagne le cinéaste, de la distance qu'il prend par rapport à un regard qui se prétend objectif, de la fragmentation avec laquelle il construit un discours hétérogène généralement incomplet, inachevé, inabouti. C'est aussi comprendre qu'à côté de ce processus réflexif se trouve aussi le désir de l'autre – des couleurs et des sons de l'autre, de la vie de l'autre, des mondes possibles et habitables de l'autre – encourageant toujours une évolution capable de transformer ses films en actes affectifs épurés.

Si la structure basique de l'essai cinématographique réside dans la réflexion au moyen d'images, élaborée grâce à un ensemble d'outils rhétoriques, construits parallèlement au processus de réflexion, comme l'indique Josep M. Catalá (2005 : 133), cette écriture qui se réalise en même temps qu'elle est réfléchie, cette pensée qui est exposée pendant le processus même dans lequel elle prend forme, permet aux œuvres de s'assumer en tant que flux de vie, fruit d'un regard affectueux, personnel et politique, conscient de la valeur de l'exposition qu'elle matérialise.

Les sentiments qui impliquent les désirs du cinéaste et le poussent à traverser des changements ne l'abandonnent pas au cours du processus de montage ; ils influent sur les manières de procéder de l'artiste et permettent la prise en compte de la surface du film en tant que configuration affective complexe, qui va jusqu'à étendre ses sens et avec laquelle se créent des espaces de dialogues intenses qui invitent ces spectateurs actifs à agir. En ce sens, si les images générées ne produisent pas d'altérations immédiates de la conscience politique, elles peuvent aider, au moyen des sentiments, à construire de "nouvelles configurations du visible, du dicible



Em anexo (2015)

señala Josep M. Català (2005: 133), esa escritura que se realiza mientras se piensa, ese pensamiento que queda expuesto durante el mismo proceso en el que toma forma, permite que las obras se asuman como flujos de vida, fruto de una mirada afectuosa, personal y política, consciente del valor de la exposición que materializa.

Los afectos que envuelven los deseos del cineasta y le impulsan a atravesar los devenires no le abandonan durante el proceso de montaje, influyen sobre las maneras de hacer del artista y posibilitan que la superficie de los filmes sea tomada por una compleja configuración afectiva, hacia la que expande sus sentidos y con la que crea intensos espacios dialógicos que convocan a la acción a aquellos espectadores activos. En este sentido, las imágenes generadas, si no producen alteraciones inmediatas de conciencia política, son capaces de asistir por medio de los afectos a la construcción de “nuevas configuraciones de lo visible, lo decible y lo pensable y, por esta vía, a un nuevo paisaje de lo posible” (Rancière, 2010: 151), tarea que cumplen sin anticipar su sentido o su efecto. ■

NOTAS

1. A partir de Foucault consideramos un dispositivo al “conjunto diverso que abarca discursos, instituciones, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas etc”. Según esta perspectiva, “el dispositivo sería la red capaz de establecer relaciones entre estos elementos”, pues, “poseyendo una naturaleza esencialmente estratégica, siempre lidiará con relaciones de fuerza, instaurando un *juego de poder*, con intereses diversos”. De esta forma, los dispositivos siempre darán lugar a procesos de subjetivación en los individuos afectados por ellos, “cada dispositivo logrará que esos individuos produzcan su sujeto singular, que de ningún modo es universal, pero sí un proceso, inmanente a todo y a cualquier dispositivo” (Almeida, 2016, p. 13). Al realizar obras consideradas filmes-dispositivos, Cao Guimarães “selecciona un espacio, un tiempo, un tipo y/o una cantidad de actores y a ese universo agrega una capa que forzarán movimientos y conexiones”, logrando de esta forma que el proceso de elaboración de la obra oscile entre dos polos opuestos y complementarios: uno de extremo control, “reglas, límites, selecciones”, y otro de apertura incondicional, “dependiente de la acción de los actores y de sus interconexiones” (Migliorin, 2005, p. 145-146).
2. Consideramos que, al dirigir a João Miguel, solamente con sugerencias generales, aun-

et du pensable et, par là-même, un nouveau paysage du possible” (Rancière, 2010 : 151), tâche qu’elles remplissent sans prévoir leur sens ou leur effet. ■

TRADUIT DE L’ESPAGNOL
PAR LES ÉTUDIANTS DE M2 DU CETIM :
AULNETTE THAÏS, BARBEAU ALICE, BERLOQUIN MANON,
BRIAND CÉLINE, CZYZNIAK MYLÈNE,
DUTARI RAMOS MAGDALENA, ESCASSUT MÉLANIE,
GUILLOU AIMÉE, HENRY ALICE, LAKEHAL RYMA,
MOURLEVAT EMMA, NEBIE DJÉLIKA, PIOLI ELENA,
REMAZEILLES FLORENT, SANCHEZ SHARAE, VEGA DYLAN
SOUS LA DIRECTION DE CAROLE FILLIÈRE

NOTES

1. Traduction personnelle.
2. D’après la définition de Foucault, le dispositif est un “ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, etc.” Selon ce point de vue, “le dispositif lui-même, c’est le réseau qu’on peut établir entre ces éléments”, ainsi, “le dispositif était de nature essentiellement stratégique, toujours inscrit dans un jeu de pouvoir [...] aux fins diverses”. De cette façon, les dispositifs donnent toujours lieu à des processus de subjectivation chez les individus affectés par eux, “chaque dispositif parviendra à faire en sorte que ces individus produisent leur sujet propre, qui n’est en aucun cas universel, mais qui constitue un processus inhérent à tout et à n’importe quel dispositif” [traduction personnelle] (Almeida, 2016, p. 13). En réalisant des films-dispositifs, Cao Guimarães “sélectionne un espace, un temps, un type et/ou un nombre d’acteurs et ajoute à cet univers une couche qui forcera les mouvements et les connexions” [traduction personnelle], permettant ainsi que le processus d’élaboration de l’œuvre oscille entre deux pôles opposés et complémentaires : l’un d’un contrôle extrême, “règles, limites, sélections”, et l’autre d’une ouverture incondi-

que sin guiario –incluso sin haber hecho un guión que ayudase al actor en la construcción del personaje–, Cao Guimarães le convoca a participar de un dispositivo. Respecto a la película, ver “*Ex Isto*, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si”, en *Galáxia* (São Paulo), n. 28, dic. 2014.

RAFAEL DE ALMEIDA es doctor en multimedia por la Universidad Estadual de Campinas-Unicamp (Brasil). Profesor del curso de cine y audiovisual de la Universidad Estadual de Goiás-UEG (Brasil). Ha dirigido *Para no olvidar* (2016), *Carrossel* (2013), *A saudade é um filme sem fim* (2009) e *Impej* (2007). Sus intereses artísticos y científicos están centrados en cine documental, film-ensayo y found footage.

RESUMEN El artículo se asoma a la obra del artista plástico y cineasta Cao Guimarães, ocupándose de los aspectos estéticos de sus trabajos y de sus implicaciones políticas latentes. Mediante un análisis de su filmografía, se recaban los rasgos estilísticos más recurrentes en su obra cinematográfica, los cuales permitirán comprobar las similitudes que la totalidad de la misma mantiene con el cine-ensayo para proponer una apreciación de la obra filmica de Cao Guimarães como cine de superficie, por creer que tal noción permite aglutinar su inflexión ensayística junto con las implicaciones políticas que se desprenden de ella.

PALABRAS CLAVE film-ensayo - Cao Guimarães - cine de superficie - estética - política.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno Theodor, “O ensaio como forma” en *Notas de literatura I*, Duas Cidades, Ed. 34, São Paulo, 2003.
- Almeida Rafael de, “Aquele eu que vejo no outro: o dispositivo em Rua de Mão Dupla, de Cao Guimarães” en Alice Fátima Martins y Lara Lima Satler (Orgs.), *Imagens, olhares, narrativas*, CRV, Curitiba, 2016.
- Almeida Rafael de, “Ex Isto, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si”, *Galáxia*, n. 28, São Paulo, 2014.
- Alter Nora, “The political im/perceptible in the Essay Film: Farocki’s Images of the World and the Inscription of War”, *New German Critique*, n. 68, Special Issue on Literature, 1996.
- Brasil André, “Ensaio de uma imagem só” en Cezar Migliorin (Org.). *Ensaio no real*, Beca do Azougue, Rio de Janeiro, 2010.
- *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005.
- Comolli Jean-Louis, *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- Deleuze Gilles, *A imagem-tempo*, Brasiliense, São Paulo, 2007.
- Deleuze Gilles, “Rachar as coisas, rachar as palavras” en *Conversações*, 1972-1990, ed. 34, São Paulo, 1992.
- Lopes Silvína Rodrigues, “Do ensaio como pensamento experimental” en *Literatura, defesa do atrito*, Vendaval, Lisboa, 2003.
- Migliorin Cezar, “Documentário recente brasileiro e a política das imagens” en *Ensaio no real*, Beca do Azougue, Rio de Janeiro, 2010.
- Migliorin Cezar, “Filme-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cao Guimarães” en Afrânio Mendes Catani [et al.](Orgs.), *Estudos Socine de Cinema*, Ano VI, Nojosa Edições, São Paulo, 2005.
- Rancière Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*, EXO experimental org., Editora 34, São Paulo, 2009.
- Rancière Jacques, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa, 2010.
- Weinrichter Antonio, “Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo” en *La forma que piensa: tentativas en torno al cine ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007.

nelle, “dépendant de l’action des acteurs et de leurs interconnexions” [traduction personnelle] (Migliorin, 2005, p. 145-146).

3. Il nous semble que Cao Guimarães, en ne faisant à João Miguel que des suggestions générales, sans jamais le guider – sans même avoir écrit un scénario qui aiderait l’acteur dans la construction du personnage –, l’invite à participer à un dispositif. En ce qui concerne le film, voir “*Ex Isto*, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si”, dans *Galáxia* (São Paulo), n. 28, décembre 2014.

4. Traduction personnelle.

5. Traduction personnelle.

RAFAEL DE ALMEIDA est docteur en multimédia à l’Université d’État de Campinas-Unicamp (Brésil). Professeur de cinéma et audiovisuel à l’Université d’État de Goiás-UEG (Brésil). Il a réalisé *Para no olvidar* (2016), *Carrossel* (2013), *A saudade é um filme sem fim* (2009) et *Impej* (2007). Ses intérêts artistiques et scientifiques sont orientés vers le cinéma documentaire, essais cinématographiques et le found footage.

RÉSUMÉ Cet article s’intéresse à l’œuvre du plasticien et cinéaste Cao Guimarães, et notamment aux aspects esthétiques de ses travaux, ainsi qu’à son engagement politique latent. À travers l’analyse de sa filmographie, le texte vise à relever les caractéristiques stylistiques les plus récurrentes dans son œuvre cinématographique. Ces dernières permettront de vérifier les similitudes que l’intégralité de son œuvre partage avec l’essai cinématographique. L’auteur propose de qualifier l’œuvre filmique de Cao Guimarães de “cinéma de surface”, estimant que cette notion comprend tant les particularités du genre de l’essai que l’engagement politique qui en découle.

MOTS-CLÉS essai cinématographique - Cao Guimarães - cinéma de surface - esthétique - politique.