

Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarãesⁱ

Consuelo Lins

Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea, domínios até pouco tempo distantes, e mesmo hostis entre si. Cineastas que trabalham prioritariamente no documentário criam instalações para serem expostas em museus e galerias ao mesmo tempo em que artistas expandem suas criações para o campo das imagens documentais. Os cinco longas metragens de Cao Guimarães são fortemente marcados pela fotografia, filmes experimentais e vídeos instalações que o artista realiza desde o início dos anos 90. O fato de *Andarilho*, seu documentário mais recente, ter sido escolhido para a abertura da 27^a Bienal de São Paulo (2006) é mais um indício da fértil porosidade de fronteiras entre esses dois campos artísticos.

Dois aspectos se destacam na passagem do artista de um campo a outro: primeiro, a observação silenciosa do mundo praticada na fotografia e em filmes experimentais e tão bem retomada pelo cineasta ao filmar trabalhadores de ofícios em vias de extinção (*O Fim do Sem Fim* - 2001), um ermitão (*A Alma do Osso* - 2003), três andarilhos (*Andarilho* - 2007) ou ainda o tempo que passa nas pequenas cidades mineiras (*Acidente* - 2005); em seguida, a invenção de dispositivos para produzir uma obra, operação utilizada em certos curtas-metragens e instalações e recuperada para realizar filmes como *Acidente* e *Rua de Mão Dupla* (2003).

É particularmente por meio desses procedimentos que o artista mineiro se confronta com estéticas, éticas e metodologias do documentário para filmar personagens solitários, a maioria deles à margem da modernidade capitalista, mas atravessados por ela; em outras palavras, para filmar o “outro”, questão central da tradição documental. E encontra assim, a seu modo e por conta própria, um certo cinema contemporâneo feito de planos-sequências que duram, realizado por cineastas que acreditam que, mais do que de imagens, o cinema se constitui de blocos de espaço-tempo (Gus Van Sant, Abbas Kiarostami, Alexandre Soukourov, Mercedes Alvarez, entre outros). As construções temporais contidas nesses filmes

privilegiam a acuidade sensorial do espectador, propõem novas experiências sensíveis e imprimem mudanças em nossa percepção de mundo.

O tempo como matéria do filme

Em *O Fim do Sem Fim*, *A Alma do Osso* e *Andarilho*, Cao Guimarães fabrica, através de longos planos-sequências, imagens que perturbam as definições, habituais no cinema, de imagens “objetivas”, registradas do ponto de vista da câmera e portanto do diretor, e imagens “subjetivas”, atribuídas aos personagens. Alterações que o cineasta obtém a partir de enquadramentos fotográficos precisos nos quais ele insufla tempo; imagens de texturas diferente, fruto da mistura de suportes (vídeo, super 8, 16 mm) presente em quase todos os seus filmes. São planos menos ligados às temáticas do filme, mais poéticos, livres, frágeis.

Em *Andarilho*, por exemplo, o cineasta faz uso desse procedimento, levando-o ao limite. Extrai das estradas pelas quais perambulam os andarilhos efetivas visões: imagens explicitamente objetivas - capturadas com a câmera fixa em um tripé durante longos momentos - transformam-se pouco a pouco, ganhando uma estranha subjetividade, a ponto de adquirirem um caráter alucinatório que dissolve distinções. É como se as imagens, inicialmente capturadas do ponto de vista do diretor, contraíssem gradualmente a visão do personagem até o momento em que não pertencessem mais nem a um nem a outro, transformando ao mesmo tempo a própria experiência do espectador. Objetivo e subjetivo, real e imaginário, ficção e documentário perdem o sentido em imagens à beira da abstração: caminhões e motos afundando no fundo da imagem, plantas evanescentes, estradas fumegantes, seres em dissolução.

Trata-se de um procedimento que favorece uma atenção inédita e concentrada às pequenas coisas do mundo, aos seres, movimentos, gestos, sons, ruídos, conversas, utilizado desde o primeiro documentário, *O fim do sem fim*, dirigido em parceria com Lucas Bambozzi e Beto Magalhães. Só que de forma atenuada: os planos-sequências desse filme são distribuídos entre os depoimentos de muitos personagens dispersos em todo o Brasil. Em *A Alma do Osso*, Cao Guimarães realiza uma espécie de depuração das opções éticas e estéticas do primeiro filme. Reduz personagens, situações, locações, e amplia o uso de longos planos para acompanhar o ermitão. O filme nos desvela pouco a pouco que mesmo existências aparentemente isoladas são perpassadas por questões centrais do mundo atual, tais

como a mídia, o dinheiro e a lógica do espetáculo: depois de testemunharmos a solidão durante boa parte do filme, vemos que o ermitão é também ponto turístico. É como se não fosse mais possível uma ruptura com o “social”: o espetáculo constitui o mundo e o próprio filme não deixa de fazer parte dessa lógica, mesmo se a desloca - o ermitão torna-se imagem e passa, assim, a circular pelo mundo.

Dispositivo e jogo

Os filmes *Rua de Mão Dupla*, concebido inicialmente como vídeo instalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, e *Acidente*, realizado em parceria com Pablo Lobato, são produzidos a partir da idéia de dispositivo. No primeiro filme, Cao Guimarães convidou seis pessoas pertencentes às camadas médias da população de Belo Horizonte para participar de uma experiência inusitada: divididos em duplas, eles trocariam de casa por 24 horas e, munidos de uma pequena câmera digital, filmariam o que bem lhes aprouvesse em casa alheia, tentando "elaborar uma "imagem mental" do outro (a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar"¹. Ao final, dariam um depoimento para a câmera, contando como imaginaram esse "outro". Portanto, o diretor não filma nem dirige, mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida. Provê o necessário e sai de campo. Trata-se de uma maquinação que implica a ausência de controle do diretor sobre o material filmado, propiciando uma espécie de "retirada estética" não propriamente do filme - afinal o dispositivo é dele, assim como a montagem do filme -, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se auto-dirigir.

O dispositivo que “dispara” a filmagem de *Acidente* é, de certa maneira, mais conceitual. Não há inicialmente nenhum interesse particular dos cineastas por um aspecto concreto da realidade. É como se houvesse, antes de tudo, pairando no ar, uma questão imensa, questão de vida, em que os cineastas se perguntassem como se relacionar com o mundo diante de tantas possibilidades, de tantos filmes já feitos, de tantas imagens prontas, sem sucumbir nem ao caos nem aos clichês. Ou, como diria J.

¹ Cao Guimarães, no texto na contracapa do vídeo *Rua de Mão Dupla*.

L. Comolli, “como fazer para que haja filme”²? Cao Guimarães e Pablo Lobato decidem se apegar às palavras: criam um dispositivo-poema e, de posse dele, começam a filmar. Mas não são palavras quaisquer retiradas do dicionário – poderia ser, mas seria outro filme.

São nomes de cidades mineiras cuja lista eles pesquisaram na internet. Selecionaram cem e as imprimiram. Espalharam os papéis sobre a mesa e começaram a brincar com as palavras. Sonoridades, sentidos, materialidades, ressonâncias: foi isso que contou para os cineastas e não um conhecimento prévio da realidade das cidades, das quais aliás eles ignoravam tudo. Chegam a um poema com 20 nomes que evoca uma fábula de amor e dor: *Heliadora, Virgem da Lapa, Espera Feliz, Jacinto Olhos d’Água. Entre Folhas, Ferros, Palma, Caldas, Vazante, Passos. Pai Pedro Abre Campo, Fervedouro Descoberto, Tiros, Tombos, Planura, Águas Vermelhas, Dores de Campos.*

O dispositivo-poema torna-se portanto uma máquina de produzir imagem e adquire, como todo dispositivo, um certo poder sobre os cineastas. Decide por eles onde vão filmar; retira deles o direito de recusar uma cidade caso não gostassem dela, porque nesse caso o poema deixaria de funcionar. Diminui o excesso de intencionalidade. É um jogo, que tem suas regras, às quais eles devem se submeter. Não se trata em absoluto de adaptar palavras às coisas, nomes às cidades, mas construir uma forma de se confrontar com o caos do mundo sem submergir, de imprimir uma direção inicial, abrindo ao mesmo tempo o filme aos acasos, imprevistos e imponderáveis do real.

Os documentários que resultaram desses dispositivos são profundamente distintos entre si. *Acidente* possui traços em comum com os filmes constituídos de planos-sequências, mas não há propriamente personagens nem temas. São blocos de espaço-tempo que capturam a duração, em várias camadas, nas cidades do interior de Minas, e nos fazem ver e sentir “um pouco de tempo em estado puro”³, à maneira de Ozu. Onde *Acidente* mais parece se aproximar da imagem estática da fotografia, é justamente onde mais se distancia, em função da duração. Na cidade de Entre Folhas, por exemplo, vemos o cair da tarde do balcão de um bar onde praticamente nada acontece, a não ser os movimentos infra-ordinários do seu proprietário ou a rara

² “Sob o risco do real”, in *Catálogo do 5º Festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte: novembro de 2001, pp. 99.

³ Gilles Deleuze, referindo-se ao cineasta japonês, em *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

circulação de carros e pessoas do lado de fora. Na cidade de Palma, o filme se atém a uma ladeira em que os tempos mortos se alternam com micro-acontecimentos.

O filme inteiro é capturado por uma espécie de inação, que contamina personagens e cineastas. O espectador também é envolvido nesse circuito em que as conexões entre palavras e coisas, nomes e cidades, acontecimentos e personagens, são tênues, frágeis e, finalmente, de pouca importância. Trata-se de um filme em que a dimensão propositiva se mistura à uma dimensão mais plástica, contemplativa e formal, mesclando em um só tempo dois movimentos que Cao Guimarães identifica em sua trajetória, em trabalhos diferentes.

Quanto à *Rua de Mão Dupla*, a grande invenção do filme, responsável pela solidez da proposta, é a solicitação do diretor de que os “outros” em questão, os participantes do filme, se interessem por outros e não por eles mesmos; atitude que redireciona o desejo da “besta da confissão”⁴ em que nos transformamos a partir do momento em que uma câmera é postada diante de nós. Cao Guimarães não quer que eles se voltem para si, que falem de suas vidas, que se revelem para a câmera; pede, antes, que falem de pessoas desconhecidas e filmem casas alheias. A mudança 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. A maneira como se relacionam com o espaço alheio, o que escolhem filmar, o que dizem, como falam, palavras, sintaxes, entonações que colocam em cena, tudo isso revela muito mais deles mesmos do que poderíamos esperar. São imagens do outro fortemente embebidas da visão de mundo e dos afetos daquele que filma.

O que o filme mostra de modo cristalino é o quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, o quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos nossos preconceitos, o tanto de impossibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, de aceitá-lo na sua diferença e singularidade. Em suma, nos mostra que “estamos” onde menos esperamos, não especialmente no “conteúdo” do que dizemos ou pensamos de forma consciente, tampouco em uma “interioridade” prévia, já dada, mas em “toneladas de

⁴ Expressão de Michel Foucault em *História da Sexualidade 1, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

subjetividades”⁵ que se constituem e se expressam na nossa relação com o mundo e com o outro. Através de um gesto à primeira vista pequeno - alterar a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas – o cineasta imprime um estrondoso deslocamento em relação a todas as querelas em torno da "voz do outro" que atravessam a história do documentário.

Nos últimos anos, os trabalhos de Cao Guimarães têm sido selecionados e premiados nos principais festivais internacionais de documentário e vídeo experimental e exibidos em diversas manifestações artísticas mundo afora. O diretor não tem formação em cinema, nunca fez escola nem trabalhou no meio cinematográfico. A “sério”, estudou filosofia e fotografia; cinema, ele começou em casa, quando morava em Londres, com super 8, fazendo uma espécie de diário filmado, “um pequeno exercício de observação solitária do mundo”, em uma “ampliação natural das possibilidades de expressão”, diz.

Sua cinefilia é “digital e rizomática”⁶, própria a uma forma contemporânea de se relacionar com o cinema que não passa, necessariamente, por filiações, mas que não deixa de ser atravessada por uma paixão e de reencontrar um certo espírito do cinema, o da experimentação. Atitude que se confronta tanto com uma postura conservadora que vê o cinema como “patrimônio”, objeto de saber e reverência, quanto ao cinema como mercado. E faz filmes libertadores, que inventam narrativas, dispositivos e novas percepções do real, sugerindo, nesse movimento, que o cinema tem muito a ganhar associando-se ao que lhe é, de certa forma, “exterior”. Tal como é hoje predominantemente produzido (mercado, marketing, leis, lobbys, projetos intermináveis, distribuição, exibição), o cinema tem poucas chances de se renovar; essa engrenagem o engessa e fossiliza, corroendo do interior suas possibilidades de criação.

⁵ Expressão de Peter Pál Pelbart, in *Vida Capital, Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.20.

⁶ Thierry Jousse, in *Pendant les travaux, le cinema continue*. Paris: Les Cahiers du Cinema, 2003.

ⁱ Publicado no livro “Cao Guimarães, Edição Caja de Burgos, Espanha, 2007.