

Entrevista realizada por Felipe Scovino, publicada no livro Arquivo Contemporâneo¹

Felipe Scovino – *Na década de 1970 formava-se o primeiro núcleo de experimentação da videoarte no Brasil, que utilizava, os equipamentos de Jom Tob Azulay e o Super-8. Este núcleo compreendia os trabalhos de Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Leticia Parente e Sonia Andrade. Paralelamente, a esse grupo, temos os trabalhos de Antonio Dias e Anna Maria Maiolino. Ademais, havia outra produção que utilizava o Super-8 como suporte de suas ações (e não necessariamente eram entendidos como videoarte), e nesse sentido cito Lygia Pape, Hélio Oiticica e Antonio Manuel. Eram múltiplas ações, ainda embrionárias, emergindo e operando um meio que exigia alto esforço físico e técnico. Por outro lado, não havia a menor preocupação com o mercado, que era inexistente naquela época. Como pensar a videoarte atualmente? De alguma forma essas gerações foram importantes para a constituição de seu trabalho? Quais as diferenças e similitudes que você observa?*

Cao Guimarães – Sei da existência do trabalho desses artistas com o Super-8 e até em filmes de 35mm e 16mm (Antonio Manuel me mostrou algum material de sua produção recentemente), mas o meu conhecimento em relação a essa produção é vago. Não foi exatamente essa cena que influenciou meu trabalho audiovisual. Minhas influências remotas estão muito mais fincadas na história do cinema do que da videoarte. Eu era um “rato-de-cineclube” e na minha cidade tinha muito mais acesso ao cinema de Antonioni, Godard, Pasolini, Tarkowsky, etc. através de importantes ciclos dedicados aos autores que realmente estavam revolucionando o cinema do que ao universo recente da dita “videoarte”. Sempre fui um apaixonado pelo cinema. As artes visuais vieram um pouco depois na minha vida, mais exatamente em meados da década de 1990, quando morei em Londres. O fato de ter morado nessa cidade, e de naquele momento estar casado com uma artista plástica [Rivane Neuenschwander], me influenciou de forma decisiva. Naquele período, tive acesso a muitas exposições interessantes, que proporcionaram dois anos de contato íntimo e intenso com a arte contemporânea, o que de certa maneira influenciou tanto o

¹ SCOVINO, Felipe (org). **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 41 – 55.

que eu fazia quanto a veiculação dos meus projetos. Em Londres trabalhei intensamente com o universo das imagens, em fotografia, vídeo, Super-8 ou 16mm. Na Inglaterra praticava o que chamo hoje de “cinema de cozinha”, que é o processo do fazer audiovisual com certa autonomia e independência (com uma forte semelhança, através do método, com este primeiro núcleo de experimentação da videoarte no Brasil).

Herdei equipamentos e a paixão pelo cinema do meu avô, que era médico, fotógrafo e cineasta amador. Com três anos de idade eu já estava no laboratório que ele tinha em casa, vendo as imagens se formarem e absorvido por aquele universo maravilhoso. Lembro-me que ele tinha um arquivo de imagens proibidas no laboratório: eram registros de seus pacientes, que variavam de xifópagos a pessoas com barriga d'água. De certa forma, essas imagens despertaram em mim a clássica situação do desejo pelo proibido. Pelo fato de não poder ver essas imagens, um mito foi criado; tanto que nos meus trabalhos fotográficos da década de 1980 havia um traço de morbidez e uma obsessão pela sobreposição de imagens que pecavam por um barroquismo exacerbado. Exatamente o oposto do que produzo hoje. Meus filmes hoje são muito mais simples, houve um processo de amadurecimento de minha relação com as imagens e os sons principalmente, de minha relação com a realidade.

Com o tempo dilatado, vivendo as delícias e as agruras de um estrangeiro, encontrava significados e força expressiva em qualquer evento banal do cotidiano. Toda uma nova linguagem de meu trabalho foi se revelando justamente nesse ócio cotidiano de afazeres domésticos numa cidade estrangeira. E para isso foi fundamental o reencontro com o uso do equipamento Super-8 e o fácil acesso a rolos kodachrome (cujas cores eu achava de uma graça única). Comprei um projetor velho e projetava os filmes na minha cozinha. Na mesma época, cheguei a fazer parte da London Filmmaker's Co-Op, onde comecei a montar meus filmes através de uma moviola de Super-8 que era disponível aos sócios. Comecei a frequentar o mestrado na Westminster University of London para não ficar com o tempo tão ocioso. Durante o curso tive contato pela primeira vez com a edição não-linear ou digital. No Brasil, tinha tomado contato com edição de vídeo em fita, mas não em computador. Passei a telecinar os filmes na minha cozinha, ou seja, todo o processo de produção do filme (da filmagem à montagem, passando pela projeção e telecinagem) era feito por mim de uma forma extremamente artesanal. O processo foi solitário até eu descobrir O

Grivo,² que são meus parceiros desde o início. Eles fizeram a trilha sonora de todos os meus longas-metragens, trabalhos de videoarte e curtas.

Acho que os artistas visuais que experimentaram o audiovisual, paralelamente ao cinema novo e ao “cinema udigrudi” no Brasil, como Antonio Manuel, Antonio Dias, Hélio Oiticica e Lygia Pape, nos legaram uma espécie de desprendimento no uso e no fazer audiovisual, em sintonia com as ideias estéticas e políticas da época, coisa difícil de estabelecer comparação com o momento atual.

O poder do cinema era muito forte na época, e continua sendo, apesar de mais rarefeito. Se voltarmos no tempo, o cinema atingiu toda a potencialidade nas décadas de 1940 e 50, com salas de cinema em todo o lugar do mundo; na década de 1960, ele se tornou extremamente revolucionário. Nesse período, começou-se realmente a se pensar o que seria a possibilidade de uma gramática cinematográfica – não a inventada por D.W. Griffith ou pelo cinema americano – mas uma essencialidade da imagem e do som. É exatamente este processo que sempre busquei no meu trabalho.

Existe uma coisa bastante interessante na história cinematográfica, que é uma certa alternância de dois vetores: espaço e tempo. O cinema começou com a ideia da temporalidade. No primórdio do cinema, o exibidor também era, em muitos casos, o montador do filme. O projetor ficava instalado no meio da sala do cinema. As pessoas que nunca tinham visto aquele artefato entravam na sala para assistir o filme e olhavam a máquina, aquele estranho objeto que emitia luz. Portanto, o projetor era tão fascinante quanto a tela. Havia a forte sensação da espacialidade do evento cinematográfico, que foi paulatinamente mudando. Quando o projetor foi “escondido” do público, o espaço da sala ficou escurecido e a montagem profissional (o exercício do “esculpir o tempo”) surgiu. Atualmente, de forma irônica, com a proliferação de instalações audiovisuais nos museus, a ideia de espacialidade do evento filmico voltou.

FS – *Voltamos a pensar no lugar ou na funcionalidade dessas poéticas.*

² O grupo, formado por Nelson Soares e Marcos Moreira em 1990 e baseado em Belo Horizonte, tem como característica fundamental a improvisação. É através dela que os músicos constroem um ambiente sonoro que conduz o ouvinte à fruição de cada som que o compõe. Diferentemente da tentativa de evidenciar a forma musical através da articulação do material sonoro, o que se procura é a transparência da forma e a emergência de cada detalhe dos sons. Os ambientes sonoros são criados de forma acústica, eletrônica ou ainda num espaço de fronteira. (*Nota do organizador*)

CG – Mais do que isso, vivemos a potencialidade da interação entre as artes. O que é o cinema? O que são as artes visuais? Porque a arte contemporânea é tão aberta que cabe de tudo. Isso é muito salutar, porque conviver com exibidor e distribuidor de cinema é uma experiência bastante difícil e limitadora. Estão satisfeitos com o cultivo de uma espécie de espectador passivo (que interage com a obra de uma forma passiva, submissa), e não pelo espectador ativo (necessário coautor da obra, grande delta deste fluxo expressivo que faz desaguar a obra em outros oceanos). Uma passividade que gera renda para o capitalismo engloba táticas de venda. A instalação de um cinema num shopping center, por exemplo, não é uma situação casual.

FS – Um fato importante é que, quando falamos sobre produção em vídeo, não estamos nos referindo apenas à imagem visual, mas ao artista como criador de ambientes, porque nesse sentido ele também elabora as músicas, textos e territórios estéticos. Como funciona o seu modo de criação?

CG – Falei genericamente sobre essa ideia da espacialidade, mas tenho bastante dificuldade em lidar com ela, Quando termino os meus projetos audiovisuais e encontro uma gama diversificada de pensar arquitetonicamente um espaço. É importante relatar que geralmente opto pelo mínimo de interferência para a perfeita fruição do filme. Não gosto de adicionar efeitos, firulas ou palavras. A potência do meu trabalho está na peça audiovisual em si; portanto, qualquer elemento que adicione que seja extratela vai atrapalhar o seu conteúdo imagético. Penso que adicionando muitos efeitos, você confunde demais o espectador. Prefiro geralmente uma sala escura e uma projeção simples – às vezes uma tela de plasma na exposição funciona bem – e fundamentalmente uma boa qualidade de imagem e som para a perfeita fruição da obra. Um trabalho como [o filme dirigido por Guimarães] *O andarilho* (2007) ser exibido numa tela de celular é algo inconcebível para mim. Penso que cada artista tem ao menos que sugerir o melhor suporte de fruição do trabalho. O espectador pode assistir da maneira que lhe convier, mas a indicação de melhor suporte tem que partir do artista. Meu objeto de pesquisa e matéria-prima é a realidade e como me relaciono com ela. Meus filmes e trabalhos fotográficos podem ser pensados de acordo com uma metáfora que criei: se você pensar a realidade como a superfície de um lago, existem três maneiras de se relacionar com ele. Você pode sentar no barranco e ficar contemplando a realidade, e tenho alguns trabalhos que

lidam com a captação do real através de um filtro – e mesmo do som – ou de como enquadrar o mundo por meio de uma ação subjetiva. Uma segunda maneira de você se relacionar com esse lago é você lançar uma pedra na água, uma pedra enquanto conceito, proposição. Este dispositivo, portanto, causará uma reverberação na superfície do lago-realidade. É a metáfora para os meus trabalhos mais propositivos como *Histórias do não ver* (2001).³ Existe uma proposição anterior, o embaralhamento de uma determinada realidade para que algo aconteça. É uma situação de causa e efeito, como acontece na videoinstalação *Rua de mão dupla* (2002),⁴ quando peço para pessoas que nunca se viram trocarem de casa por 24 horas. Finalmente, há a terceira maneira de se relacionar que é você se lançar ao lago. São os meus trabalhos mais imersivos, onde há um mergulho radical dentro de um universo qualquer, como é o caso de meus filmes *O andarilho*, *A alma do osso* (2004) e *O fim do sem fim* (2001).

FS – Ainda nesse âmbito do atravessamento da videoarte no Brasil, notamos que os primeiros experimentos desse suporte delineavam uma investistigação muito fecunda e própria sobre o corpo. Talvez em parte pelo que acontecia com os outros suportes das artes visuais (lembremos da Baba antropofágica de Lygia Clark, das Situações de Barrio, do O corpo é a obra, de Antonio Manuel) e pelo momento político do país, o corpo era representado de forma fragmentada, como uma espécie de ausência presente. Em seus trabalhos, o corpo enquanto vulnerabilidade do ser continua sendo uma temática, embora suas representações e diálogos tenham se tornado mais plurais. Ele pode estar representado no seu embate solitário com o cotidiano (Rua de mão dupla, 2002), fronteiro com o mundo (Sopro,⁵ 2000, dirigido em parceria com Rivane Neuenschwander), em situações paradoxais (Da janela do meu quarto,⁶ 2004)

³ Entre 1996 e 1998 em diversas cidades do mundo, Cao Guimarães pediu para que pessoas lhe sequestrassem. De olhos vendados e sem nenhuma informação sobre os lugares a que era levado, registrou suas impressões sensoriais em fotografias “cegas“. As fotografias e os relatos dos sequestros deram origem a um livro e uma videoinstalação, ambos lançado em 2001. *(Nota do organizador)*

⁴ Pessoas que não se conheciam, trocaram de casas simultaneamente pelo período de 24 horas, Cada um levou consigo uma camera de video de simples manuseio e tiveram total liberdade para filmar o que quisessem na casa deste estranho durante este período. Ao final da experiência, cada um concedeu um depoimento sobre como imaginou este “outro“. *(Nota do organizador)*

⁵ *Sopro* expressa a relação entre o que está dentro e o que está fora. O translúcido multiforme de uma bolha exhibe o mundo que a contém e que é contido por ela. A bolha, que nunca explode, é uma metáfora para a continuidade das coisas.

⁶ O artista registrou da janela do seu quarto o confronto e, ao mesmo tempo, o amor entre duas crianças.

ou como um corpo biológico (Word World,⁷ 2001, também dirigido em parceria com Neuenschwander). Por outro lado, não há mais a presença do “corpo do artista” no vídeo, como acontecia com certa frequência nos primórdios da videoarte no país. Agora, o corpo (ou o sujeito) é qualquer um e ao mesmo tempo todos.

CG – Hoje ainda existe a presença do corpo do artista em produções contemporâneas de videoarte. Penso que entre as décadas de 1960 e 70, era ainda mais forte a ideia do registro de uma performance desses artistas do que exatamente uma tentativa de trabalhar o audiovisual como linguagem cinematográfica. Este obviamente não é o meu caso. Nunca pense em fazer performance. Nos meus trabalhos, uma das ideias configuradas é a transformação do corpo pelo olhar. A minha obra nasce no abismo que se forma entre o “eu” e o “outro” quando penso no que o corpo representa para mim ou a forma como encaro esse outro. Tem um provérbio japonês, de Daisetz Teitaro Suzuki, que li via John Cage, que reflete este pensamento: “Antes de estudar zen, um homem é um homem e uma árvore é uma árvore. Ao estudar zen, um homem é uma árvore e uma árvore é um homem. Após estudar zen, um homem é um homem e uma árvore é uma árvore, só que você está com os pés um pouco acima do chão”.

FS – *É uma visão fenomenológica do mundo.*

CG – Sim, mas o meu cinema é completamente fenomenológico. Meu trabalho reflete um embate com a realidade, por isso a metáfora do lago, que é a forma de pensar sobre a minha presença e função no mundo. A obra será o resultado desse questionamento; não me interessa se é de uma maneira propositiva ou contemplativa. Os embates corporais, as transformações que ocorrem em microcosmos capturados pela câmera – mesmo evidenciando que o que está sendo produzido é uma obra de arte – e o que essas ações provocam ou modificam no outro são a minha área de investigação. Em *Rua de mão dupla* – que nasceu como sendo um projeto específico de videoinstalação para a Bienal de São Paulo em 2002 e foi transformado posteriormente em um longa-metragem documental – tem um dado que é muito interessante: geralmente num filme de documentário você pede a alguém para falar sobre si, mas nessa obra, depois de a pessoa ficar 24 horas na casa de um

⁷ O estranhamente organizado mundo das formigas se depara com um bilhete onde se vê escrito a palavra “world”.

desconhecido, ela falou sobre esse outro que nem conheceu. E falando nesse outro não conheceu, ela revelou muito mais de si. Quando você fala de si, há uma tendência de autoproteção. Ao falar do outro você expõe todos os seus preconceitos. Duas coisas interessantes é que originalmente não pensei o trabalho dessa forma. Foi uma resenha da crítica Consuelo Lins que construiu essa poética.⁸ O outro fato é que este foi o único trabalho onde estive ausente durante a filmagem, ou seja, houve a ideia de compartilhamento da autoria de um trabalho com outro participante. Montei o filme de uma forma completamente linear, temporal e sem efeitos. A coautoria também está presente na videoinstalação *Histórias do não ver*, onde são descritos 9 ou 10 sequestros. Cada sequestrador tramava o meu sequestro e me levava para essa experiência, sem eu saber de nada e com os olhos vendados. Nesses (des)caminhos, eu registrava tudo com uma câmera fotográfica, sendo estimulado pelos outros sentidos que não a visão. Queria, portanto, experimentar esse embate com a realidade através de outros sentidos. Era estimulado pelo que ouvia, pegava ou cheirava. Eram estas situações que faziam com que clicasse a câmera. Quando voltava para casa, escrevia minhas impressões sobre a experiência que tinha passado, e então, revelava as imagens. O livro que foi editado concomitantemente ao vídeo revela as minhas impressões escritas e as imagens de cada sequestro. Enfim, que tecia o roteiro do filme era o sequestrador e não eu (que nesse momento era simplesmente uma cobaia). Em *Rua de mão dupla*, também não maquinei nenhum roteiro; apenas lancei uma proposição para que essa pedra desse conta de embaralhar e modificar um pouco a vida ou essa relação ambígua entre o eu e o outro. Portanto, penso que o corpo tem um sentido que passa pela ideia de transformação da realidade ou do espaço que ele ocupa. Qualquer corpo é passível de ser objeto filmico ou fotográfico; posso inclusive fazer um filme sobre uma pedra, por exemplo. Para além do que significa o corpo, existe a expressividade plástica de cada corpo. Aí sim entra um Cao Guimarães iconoclasta, digamos assim, que tem uma tendência, às vezes até perigosa, de estetizar tudo.

FS – *Por falar em fotografia, notamos nas séries com as quais você lida com este suporte que o estranho, o anônimo e o incomum – que habitam e estão em*

⁸ O artista refere-se ao texto “Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea”. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_01.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2009. (Nota do organizador)

permanente ação no mundo – agem e conversam de um modo que, aos olhos do espectador, se tornam harmoniosos e agradáveis. Isso fica muito claro nas séries Paqueirinhas (2002-07), De portas abertas (2008) e Gambiarras (2002-09). Portanto, como você opera o fato de possibilitar ao outro uma (re)visão do cotidiano?

CG – Os eventos e os acontecimentos cotidianos triviais são da máxima expressividade. A questão não é se algo é expressivo ou não, mas que as pessoas desaprenderam a olhar o mundo. Existe um embrutecimento do olhar das pessoas para o mundo, apesar de não conseguir precisar as causas. Há uma velocidade desenfreada no ritmo da vida: ninguém tem tempo para perceber a força de uma folha caindo, por exemplo. Penso que é uma questão de reeducação da percepção da realidade, ou dos fenômenos audiovisuais no meu caso. São fenômenos que participaram de um mínimo, de um microcosmos, que resultam em trabalhos como *Sopro, Nanofania* (2003)⁹ ou *Hypnosis* (2001).¹⁰ São trabalhos que chamo de microdramas da forma, porque funcionam como a dramatização da forma no sentido de que guardam em si uma especificidade ou potencialidade dramática qualquer. Uma bolha de sabão ou as luzes de um parque de diversão possuem em si mesmas uma enorme dramaticidade. Não preciso roteirizar as luzes de um parque de diversão para filmá-las e mostrar a sua expressividade. Filmo as luzes, como uma dança, um som, um evento hipnótico. O estranhamento é o que me faz conhecer o mundo, ou me conhecer mais através do diferente e não pelo igual. Sou uma pessoa muito curiosa pelo outro. Numa sala de exposição ou num cinema, cada pessoa que assiste aos meus filmes possui uma opinião absolutamente estranhas e diferentes (principalmente da minha). Este grau de abertura da obra representa o fascínio pelo fazer artístico: mostrar (para) o outro. Quando a obra chega ao espectador e fundamentalmente cria esse canal de reinvenção e inauguração de formas, você já está com os pés um pouco acima do chão. Depois da obra, o homem já virou árvore, voltou a ser homem de novo e aí você está realmente com os pés fora do chão.

FS – *Desviando a nossa conversa para outros rumos, como o mercado opera com as novas tecnologias e sentidos que a videoarte dialoga e se tornam cada vez mais*

⁹ O enredo deste curta-metragem ressalta o pulsar de micro fenômenos (bolhas de sabão que explodem ou moscas que saltam) cadenciados por uma pianola de brinquedo (*Nota do organizador*)

¹⁰ Neste curta-metragem, a ilusão lírica de uma hipnose resolve-se no sereno suceder geométrico das formas de um parque de diversões (*Nota do organizador*)

frequentes na arte contemporânea? Nesse sentido, o experimentalismo pode encontrar o seu limite? Ou seja, o artista pode deter-se ao processo inventivo desde que esse “produto” seja comercializado?

CG – O mercado é uma faca de dois gumes para mim, pelo fato de ser tão ostensivo e onipresente. Ele tenta ser mais forte que a obra ou a criação em si, mas penso que esta ação é uma tentativa infecunda. O mercado é perverso, mas também é importante e necessário como plataforma de exposição de uma série de mediações cognoscitivas. Não há porque se render ao mercado nem muito menos virar uma fábrica de produzir obra de arte. Todavia, penso que arte não se ensina, porque ela é como respiração, fé ou amor: é algo da criação e da invenção do homem, da possibilidade de expressão individual de liberdade. Sempre desconfiei de escolas de arte assim como da ideia de mercado. Obviamente precisamos do capital por uma questão de sobrevivência, mas de certa forma o mercado de arte me supre um pouco financeiramente para que possa ter essa liberdade de ação e de ser um pouco dono do meu tempo. Por uma questão de princípio, jamais produzirei obra pelo simples fato de vendê-la, ou seja, transforma arte em indústria, ou mesmo descobrir uma fórmula que venda e ficar repetindo-a porque está fazendo sucesso no mercado. É necessário reinventar-se e não ter medo do erro. O risco é elemento fundamental no meu processo de criação, assim como operar o elemento negativo do que eu sou. É necessário seguir na contra-forma o tempo inteiro, porque senão você se torna um elemento estático e acomodado, que são características que o mercado pode colocar em você.

FS – *A arte – e fundamentalmente a videoarte e a performance – está tendendo mais ao objeto do que ao processo, no sentido de que no capitalismo contemporâneo, da comunicação, da informação, os processos são apropriados, numerados, patenteados e se tornam objetos/mercadorias. O que pensa a respeito?*

CG – É uma fórmula estranha encontrada pelo mercado, que inviabiliza o meu maior desejo que é a possibilidade de os meus filmes serem vistos por todo mundo e não por 10 ou 5 pessoas. O fato de ter uma tiragem limitada de obras, por um lado, é ótimo, porque há o retorno financeiro para a minha manutenção, além de ser uma forma de escoamento do trabalho e geração de capital para financiamento de novos projetos. Por outro lado, criar uma edição para a venda dos meus filmes e emitir um certificado,

é uma prática que limita a circulação da obra e oferece a possibilidade de pirataria. Ninguém pode impedir que os meus filmes sejam copiados “clandestinamente”. Contudo, não fui eu quem criou essa lógica, fui simplesmente encaixado nessa engrenagem e não me arrependo. Cada vez mais o processo de execução da obra consiste em si mesmo numa obra, como é o caso de *Histórias do não ver* e *Rua de mão dupla*.

FS – *Em relação à última pergunta, essa atitude de mercado problematiza o circuito de arte, visto que se opõe a um posicionamento da arte como uma estrutura mais aberta. Quer dizer, no fim ainda nos fechamos em objetos.*

CG – No âmbito mais genérico da manifestação artística, ou mesmo do pensamento crítico em relação à arte, estamos caminhando cada vez mais em direção a uma multiplicidade interativa com o mundo, ao mesmo tempo em que há esse lado perverso do mercado de querer fechar, objetuar [*sic*] a obra. Este contraste pode ser muito rico no sentido de que são elementos muito diferentes que auxiliam na reflexão de um sobre o outro. Sou absolutamente contra o politicamente correto. Assumo e aceito qualquer manifestação do ser humano, por mais perversa que seja. Não adianta ter preconceitos contra canibalismos do passado. Você precisa entender que o ser humano pode ser extremamente capitalista ao reduzir uma obra que pode ser múltipla e guardar a mesma só para ele. É a lógica de muitos colecionadores, e que faz parte do egoísmo e da vaidade humana. Este circuito é inclusive um objeto de pesquisa para o artista. Portanto, são situações dialéticas que geram sínteses, podem caminhar juntas e são importantes que existam. Não sou contra o mercado nem contra os circuitos abertos de arte. É preciso que o artista faça uma autocrítica sobre a sua inserção no mercado, porque pode ser muito pernicioso para o próprio artista se deixar seduzir por esse processo mercadológico de objetuar [*sic*] a obra de arte. Ter uma obra que caiu numa fórmula de venda fácil pode ser perigoso. A obra de arte sempre será mais poderosa do que o dinheiro. Ou pelo menos deveria ser. Penso que o artista jamais deve perder o compromisso com a multiplicidade e a invenção.

FS – *Vivemos cada vez mais cercados de informação e num transbordamento de imagens onde o excesso revela o lado paradoxal dessa “torrente tecnológica”: a desinformação ou o afogamento em dados inúteis. Nessa tentativa de pulverizar*

fronteiras e propagar conhecimento, a globalização cria um sistema de comunicação e reprodução onde você pode fazer tudo e nesse anseio de assimilar o “todo”, notamos consequências graves, como a banalização da imagem (esta fica vagando num mundo onde ela não sabe se é um anúncio de publicidade ou uma obra de arte). É nesse momento que o seu trabalho se coloca. Parece-me que ele opera exatamente contra essa automatização. Como você situaria o seu trabalho diante desse impasse em que vivemos?

CG – Há uma intenção, até consciente, no meu trabalho, de um movimento no contrafluxo do que é imposto pela mídia ou por essa velocidade imagética. O fato de ter publicado o livro *Histórias do não ver* é porque houve realmente na época um esgotamento do meu olhar. Queria, portanto, perceber o mundo através dos outros sentidos, pelo fato de a imagem ser algo tão presente na minha vida. Dedico-me a entender o fenômeno da temporalidade em minhas obras, ou seja, o tempo que você dedica ou que você permite – isso é um dado específico do trabalho de linguagem – que o espectador ou que o outro contemple ou interaja com a sua obra. Lembro que este bombardeamento constante das mídias e da sua velocidade na edição sobre as pessoas gera uma compulsão, quase uma falta de fôlego, de tempo para você pensar que tudo pode ser de outra maneira. A oferta de um tempo filmico é muito rara, assim como a de um tempo que você tem para interagir com um plano de cinco minutos, como existe no [filme] *O andarilho*, onde aparentemente nada acontece. Lanço a pergunta: mas o que é a ação? A ação não é simplesmente uma cena de sexo, violência ou socialmente impactante, como por exemplo o recente cinema brasileiro explorou: o cenário da favela virou presença monotemática. Um simples grão explodindo na tela já é uma ação, ou mesmo um inseto cruzando uma Estrada durante um longo plano. Quero que o espectador entre naquele tempo filmico. Isto é um dado intencional, porque quero segurar o espectador pelo contrapé, ou seja, pela antítese do que ele está acostumado a viver. Quero trabalhar com o contrarritmo do cotidiano. Vivemos alucidamente, imersos numa rede de comunicações que não permite que reflitamos sobre o nosso lugar no mundo. Portanto, como ver o mundo de outra maneira? Ou como ofertar o tempo de outra maneira para o outro? Quando estou na minha fazenda, quero imergir nesse outro tempo, onde não há televisão nem internet. É um tempo de observação, de acompanhar o ritmo lendo da vida do interior. Esta letargia ou demora é como um alimento. São os exercícios que faço para perceber as

várias formas possíveis de existir. Por outro lado, a forma como a indústria do cinema está monopolizando as formas de distribuição e comercialização dos filmes deve ser entendida dentro de uma prática abusiva do capitalismo. Antigamente, havia o cinema de rua (e você saía da sala, refletindo sobre aquela ação que tinha acabado de assistir, porque entendo que o filme continua seu fluxo depois da exibição, imerso nesse emaranhado de ideias do espectador), mas hoje ele está nos shopping's centers. Quando sai da sala no shopping, você percebe miríades da sua imagem refletida nas vitrines das lojas, ou seja, você já tende a esquecer o filme de uma maneira muito rápida e passa a ser engolido pelo consumo. Não se permite que o tempo da fruição exista ou que a obra perdure por mais tempo. A forma e o local como os filmes devem ser exibidos deveria ser uma preocupação do artista. As melhores exibições de minhas obras foram as mais inusitadas, seja na pracinha de uma cidade do interior ou na parede de uma igreja...Foram exibições memoráveis com uma interação incrível com o público. Apesar do caráter múltiplo e globalizado do mundo, ainda existem muitos guetos e camadas sociais que estão em um tempo completamente diferente. Por conta do meu caráter de levar a vida lentamente, observo que ela de certa maneira não é tão complicada. Prefiro investir na essência e simplicidade das coisas do que perder tempo com um ritmo alucinado. Esse pensamento pode ser deslocado para o mercado de arte: é preciso fundamentalmente respeitar o nascimento da obra. É importante ressaltar que não é o artista quem instala a obra no mundo, mas é ela quem usa o artista para que ele se estabeleça no mundo. Ademais, não existe uma receita para a ideia. É um fenômeno que simplesmente acontece, sendo instigado pela forma como você habita, observa e se relaciona com o mundo. É quase uma paquera entre o mundo das ideias platônicas e as suas reflexões. Nos meus trabalhos, qualquer fenômeno se transforma em um exercício do olhar. Não que eu seja mais ou menos capaz que os outros, mas é um exercício cotidiano da percepção do mundo, que cada um tem que exercitar. As minhas viagens possibilitam que entre o contato com os contrastes, sendo que é dessa forma que percebo a dilatação dos fenômenos no mundo e a minha inserção nesse circuito.

FS – *Poucas vezes, nota-se uma visão transnacional em exposições de arte contemporânea. Mesmo no Brasil, fala-se de uma “arte brasileira”, dando um caráter de nacionalidade a uma produção que está arraigada em experiências (fenomenológicas, inclusive). As suas obras, mesmo tratando de situações humanas,*

não identitárias de uma cultura geográfica, mas pertencendo ao hibridismo, eu suponho que sejam “enjauladas” em alguma dessas categorias (videoarte, videoarte latino-americana, videopoesia, etc.). Estou enganado? Como a sua obra se coloca nesse painel de discussões que envolvem aspectos econômicos, geopolíticos e níveis de apreensão artística? Você falou que hoje em dia o cinema pensa muito a questão social. Parece que é uma coisa que o olhar estrangeiro pede, de certa maneira.

CG – Acho que o ser humano, naturalmente, talvez por uma herança cartesiana ou aristotélica, tem uma necessidade absurda de categorizar e catalogar, achando que essa prática facilitará a sua vida. Não há como transformar em ordem o que naturalmente é uma coisa caótica. A razão do meu trabalho é justamente o inominável e o caos. Penso que aqui reside a graciosa troca entre o artista e o crítico. Este, muitas vezes, tenta sistematizar todas essas manifestações alucinadas que são simples manifestações ligadas a uma subjetividade que não encontra organização. Por outro lado, o hibridismo tornou-se uma característica pertinente na minha obra. Um mesmo filme participa do Festival de Cannes, abre a Bienal de São Paulo e é exibido na praça. Essa característica na qual os meus trabalhos estão inseridos permite que eles se infiltrem em diferentes circuitos e tenham abordagens críticas distintas. Meu trabalho é analisado tanto pela crítica de cinema quanto pelos críticos das artes visuais.

FS – *Há portanto uma dupla apreensão da obra?*

CG – São mais olhares e manifestações. É interessante esse diálogo entre o artista e a crítica, mas é fundamental a ideia de que é no particular que mora o universal. Nas décadas de 1960 e 1970, havia obras mais políticas cunhadas numa denúncia social, porque você tinha um inimigo que era a ditadura. Portanto, era necessário revelar uma identidade cultural do Brasil. Seria muito pretensioso da minha parte reivindicar para essa obra a resolução de uma questão que não pertence a ela. A identidade de um país deve ser construída pelas obras que são criadas naturalmente, sem qualquer mensagem panfletária. Sou radicalmente contra a ideia de delimitações, tais como: cinema experimental, documentário, ficção, videoarte, curta, longa... As categorizações começam assim e partem para questões físicas e geográficas. Já fui incluído por jornalistas como parte da “escola mineira de documentário”. Eu nem sei

o que isso significa muito menos quem participa desta Escola. Isto apenas aconteceu porque o jornalista alocou uma série de documentaristas que moravam na mesma cidade, sem ao menos citar as referências de cada um. Isso é muito perigoso.

Entrevista realizada na casa do artista,
na cidade de Belo Horizonte
em 23 de dezembro de 2008.