



**Dossiê
Dossier
Cao Guimarães**



**hambre
março|marzo
2014**

Índice





Índice

Apresentação/Presentación	4
Escutando a Cao Guimarães: fragmentos de um diálogo silente... Por Hambre espacio cine experimental	6
Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. Por Consuelo Lins	8
Entre Folhas:Cao Guimarães y la poética de la micro-expresión. Por Sebastian Wiedemann	18
Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães. Por Consuelo Lins	22
El caminar como génesis de la desobediencia. Por Florencia Incarbone	27
Fugas perceptivas: la imagen en Cao Guimarães. Por Sebastian Wiedemann	30

Apresentação/Presentación





Apresentação

Provavelmente um dos cineastas mais notórios e significativos no contexto latino-americano da década de 2010 e um dos expoentes daquilo que Hambre | espacio experimental pretende e procura.

Profundamente local e enraizado em nossas latitudes - tanto assim que antes de latino-americano ou brasileiro, seu cinema é mineiro - Cao Guimarães com sua poética sutil, frágil e cheia de plasticidade faz a proposta radical de expor-nos ao “ao tempo da vida” como ele mesmo o define.

A vida é duração e em tempos onde a detenção é sinônima de tédio, o universo imagético de Cao Guimarães vem a dizer-nos que o tédio é só uma questão de velocidade, que é a impossibilidade de entrar e deixar-se levar por outras velocidades. Passagens que claramente provocam e fazem que nossas percepções se aventurem e sintam o drama de umas formigas ou de uma simples folha.

Em 2013 tivemos o prazer de escutá-lo. Ocasão em que se deu um diálogo silente, que compartilhamos com vocês como primeira entrada ao universo - Cao Guimarães - e que de modo intempestivo sentimos que é essa outra margem com a que dialogarão os textos que aqui reunimos.

Presentación

Probablemente uno de los cineasta más notorios y significativos en el contexto latinoamericano de la década de 2010 y uno de los exponentes de aquello que Hambre | espacio experimental pretende y busca.

Profundamente local y arraigado en nuestras latitudes, tanto así que antes que latinoamericano o brasileiro, su cine es minero, Cao Guimarães con su poética sutil, frágil y llena de plasticidad, nos hace la propuesta radical de exponernos al “tiempo de la vida” como él mismo lo define.

La vida es duración y en tiempos donde la detención es sinónimo de tedio, el universo imagético de Cao Guimarães, viene a decirnos que el tedio es solo una cuestión de velocidad, que es la imposibilidad de entrar y dejarse llevar por otras velocidades. Pasajes que sin más, provocan y hacen que nuestras percepciones se aventurem y sientan el drama de unas hormigas o de una simple hoja.

En 2013 tuvimos el placer de escucharlo. Ocasión en que se dio un diálogo silente, que compartimos con ustedes, como primera entrada al universo-Cao-Guimarães y que de modo intempestivo sentimos que es esa otra orilla con la que dialogarán los textos que aquí reunimos.

Hambre | espacio cine experimental

Escutando a Cao Guimarães fragmentos de um diálogo silente





Escutando a Cao Guimarães: fragmentos de um diálogo silente ...

por Hambre | espacio cine experimental

1. O cinema nasceu na cozinha.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima1>

2. A realidade é a superfície de um lago. Realidades: sobre “Da janela do meu quarto”, “Rua de mão dubla”, “Histórias do não ver”, “A alma do osso”, “Andarilho” e “O homem das multidões”.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima2>

3. O grivo: o visual já estava por minha conta, precisava alguém do som.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima3>

4. Sobre o processo criativo: descontrole, acaso, o que pode acontecer, candomblé e poros abertos. “Rua de mão dubla”.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima4>

5. A essência do cinema. Olhar o mundo, pelo não dito, pelo aparentemente não acontece nada. Aproximar a obra da vida. Ritmo, tempo e expressividade da vida. Tactilidade.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima5>

6. Sobre “Sopro”, “O inquilino” e o microdrama da forma.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima6>

7. Sobre “Otto”, o encontro e o outro. Ficar na superfície da bolha, nem dentro nem fora.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima7>

8. O tempo da vida, o estar ali. Sobre “A alma do osso” e “Andarilhos”. Andar e pensar, viagens da percepção.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima8>

9. Da fotografia e do cinema. Do ser mineiro, dos Andarilhos, de pensar duas vezes antes de dizer nada ou das armadilhas para que sempre tudo seja diferente.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima9>

10. O infilmavel, Sobre “Histórias do não ver” ou sobre como a imagem cansa. Os outros sentidos, o filme mental e a curiosidade por outras formas de estar no mundo além de estar filmando tudo.

<https://soundcloud.com/hambre-cine/cao-guima10>

Rua de Mão Dupla

documentário e arte contemporânea





Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea

por Consuelo Lins¹

Rua de Mão Dupla é o título de um dos documentários do artista mineiro Cao Guimarães, concebido inicialmente como videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, que teve como tema Iconografias Metropolitanas. Trata-se de um projeto que emerge de uma trajetória artística ligada à fotografia e à videoarte, mas em diálogo direto com o campo do documentário, apostando na mistura e contaminação de procedimentos estéticos como forma de invenção audiovisual. Da tradição do documentário, Cao Guimarães retoma a questão do “outro”, a quem o filme é dedicado, mas subverte essa tradição com instrumentos de práticas artísticas contemporâneas; realiza assim uma espécie de documentário-jogo, no qual não se propõe mais a filmar “o mundo”, nem a interagir ou conversar com seus personagens, mas a estabelecer parâmetros de filmagem e regras específicas a partir dos quais imagens e sons podem - ou não - surgir.

Cao Guimarães imprime nesse filme um curiosíssimo deslocamento em relação a todas as querelas em torno da “voz do outro” que atravessam a história do documentário, através de um gesto à primeira vista pequeno: altera a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas. 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. O resultado é surpreendente pois o que mais chama atenção ao longo do filme é a carga de “exposição de si” contida em imagens e depoimentos teoricamente “sobre os outros” - mas de viés, indiretamente,

quando menos se espera. Rua de Mão Dupla produz ainda o efeito de “desprogramar” o que estava previsto não apenas no campo do documentário, mas no da produção de imagens mediáticas, retirando do jogo proposto o que há de mais definidor dos espetáculos de realismo: a lógica competitiva e a exclusão.

Rua de Mão Dupla expressa um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre domínios até pouco tempo distantes, e mesmo hostis entre si: a arte contemporânea e o documentário. Cineastas que trabalham prioritariamente no documentário criam instalações para serem expostas em galerias ao mesmo tempo em que artistas expandem suas criações para o campo das imagens documentais. Não são poucos os exemplos dessa prática que despontou com mais força a partir de meados dos anos 90: as videoinstalações de Maurício Dias e Walter Riedveg sobre porteiros nordestinos, Os Raimundos, os Severinos e os Fransciscos (Bienal de São Paulo -1998), a de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes sobre o carnaval, Se Fosse Tudo sempre Assim (Bienal de São Paulo – 2004), e ainda os trabalhos de Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Kiko Goiffman, entre outros. Na França, Agnès Varda e Raymond Depardon, cineastas com obras majoritariamente ligadas ao documentário, apresentaram recentemente instalações em galerias parisienses. Diretores que ampliam o caminho aberto pela cineasta Chantal Akerman que, desde 1995, reorganiza seus filmes em instalações em galerias e museus. Obras que se renovam a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e que propiciam outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento



redefinindo temporalidade, espaço, narrativa e impondo modificações à interação mental e corporal do espectador.

Duas precisões são importantes. Essa hostilidade é menos fruto dos procedimentos artísticos propriamente ditos do que de práticas institucionais que visam, com bons e maus efeitos, defender determinados territórios. Além disso, relações íntimas entre esses dois campos não são inéditas. Há, ao longo da história do cinema, vários momentos em que artes plásticas e documentário se misturam para produzir obras fundamentais. Os anos 20 e os 60 são as referências mais célebres: as vanguardas cinematográficas e particularmente o cinema soviético de Dziga Vertov e, a partir da década de 60, o cinema experimental de Andy Warhol e especialmente o de Jonas Mekas, entre outras associações possíveis. No Brasil, a história dessa relação é mais recente e tem na obra de Arthur Omar o exemplo mais contundente. Filmes, vídeos, fotografias, instalações que impuseram ao documentário um movimento radical de “desprendimento de si”, fabricando um lugar até então inexistente no Brasil.

Na verdade, torna-se cada vez mais difícil identificar um espaço exclusivo de atuação de uma obra, a tal ponto os trabalhos hoje são atravessados por diferentes práticas artísticas. Árdua também é a tarefa de tentar caracterizar de forma precisa o que se passa no campo audiovisual contemporâneo. Inúmeras obras se constituem e são constituídas em meio a diferentes domínios e dispositivos técnicos, utilizando-se de elementos retirados de todos eles. Passam de um suporte a outro, de um tipo de exibição a outro, circulam em diferentes festivais e instituições pouco preocupadas com o que “de fato” são. De toda maneira, mais do que o cinema de ficção, o documentário – entendido como um campo de práticas diversificadas – tem

contaminado diferentes estéticas e se infiltra cada vez mais em múltiplos domínios das artes visuais, adquirindo uma nobreza artística que lhe foi recusada em grande parte de sua história – muitas vezes pelos próprios documentaristas, que queriam se afastar da ideia do cinema como arte ou diversão.

Contudo, o que nos interessa nos limites desse artigo é verificar o que há de específico e inédito nessa articulação. Não é portanto uma abordagem geral desses cruzamentos; nos concentraremos na análise de Rua de Mão Dupla e nas questões com as quais o filme se confronta.

O dispositivo: uma máquina de ver e fazer ver

Rua de Mão Dupla é fruto de um dispositivo de filmagem organizado com precisão pelo diretor, cujas linhas centrais são explicitadas para o espectador já nas primeiras imagens do filme. Cao Guimarães convidou seis pessoas pertencentes às camadas médias da população – não há ricos nem pobres, mas variações entre esses extremos –, moradores solitários de Belo Horizonte, a 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 aprofundasse em casa alheia, tentando “elaborar uma “imagem mental” do outro (a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar”². Ao final, dariam um depoimento para a câmera, contando como imaginaram esse “outro”.

Para estruturar o filme de 75 minutos, Cao Guimarães editou o material filmado em três blocos, um para cada dupla, de 20, 25 e 30 minutos respectivamente. O diretor interveio na redução do tempo de filmagem de cada participante, mantendo porém a cronologia da filmagem. Decidiu ainda em que ordem as duplas seriam inseridas no filme. A tela foi dividida ao



meio, o que permitiu ao espectador acesso simultâneo às imagens e sons feitos pelos integrantes de cada dupla - um produtor musical e uma oficial de justiça, um construtor e um arquiteto, uma escritora e um poeta -, trazendo para o documentário uma das dimensões da instalação. No final dos blocos, assistimos, em uma das telas, aos depoimentos de cada um deles e, na outra, a pessoa descrita, olhando em direção à câmera, como se também fosse espectadora do seu "retrato falado".

De imediato, o que podemos observar nessa estratégia de filmagem é a elaboração de uma "maquinação", uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça, assim como na construção de uma "maquinaria"³ para produzir concretamente a obra. O dispositivo se constitui das duas operações, com regras temporais e espaciais pré-definidas. De certa maneira, a noção de dispositivo que utilizamos aqui tem pontos de convergência com o conceito de dispositivo utilizado por Michel Foucault nos seus escritos a partir dos anos 70. Ao descrever o surgimento e o funcionamento de diferentes dispositivos de poder, Foucault inventa uma « filosofia da relação »⁴ e nos faz ver múltiplas redes em que estamos envolvidos, a que somos assujeitados, e que nos constituem à revelia. Redes, ou relações, que se estabelecem entre discursos, instituições, espaços, técnicas, regras, o dito e o não-dito de uma época específica, produzindo "mundos", "sujeitos", "objetos" – eis o que Foucault define como dispositivo. Ao destrinchar tais mecanismos de dominação, Foucault enfatiza o caráter de artefato de toda e qualquer realidade, produzida por práticas específicas, em um lugar e momento específicos.

Em todos os dispositivos descritos por Foucault, a dimensão visual é fundamental. São procedimentos que colocam em cena "técnicas de

visualização" próprias que nos induzem a ver determinadas coisas e não outras. Vemos e cremos que o poder é exercido por um grupo, centrado na Lei e baseado na proibição, quando, na verdade, ele é muito mais inventivo do que isso, e se exerce anonimamente por meio de diferentes técnicas. É parte de sua estratégia ser visto essencialmente dessa forma, só assim ele é tolerável⁵. Foucault identificou ao longo de sua trajetória dispositivos de poder que ninguém viu e nos fez compartilhar dessa visão de forma tão contundente que é difícil não vermos o quanto, em um regime disciplinar, uma prisão se parece com uma fábrica, escola, caserna, hospital ou asilo. Trata-se portanto de uma tarefa filosófica imensa que reorganiza visibilidades e nos mostra o quão presos estamos a uma forma de ver. A visão, a observação, não são, em absoluto, essências a serem descritas por uma fenomenologia da percepção, mas construções históricas que traduzem, em diferentes épocas, diversos "modos de ver e de fazer ver"⁶.

O alcance dos dispositivos artísticos é evidentemente outro, mas o pensamento de Foucault nos ajuda a precisar essa noção que se tornou central na crítica das artes audiovisuais contemporâneas. É como se alguns artistas retomassem por conta própria e de múltiplas formas a "maquinaria de incitação"⁷ que é um dispositivo e impusessem a ela uma outra lógica. É como se, diante das inúmeras máquinas que nos programam, submetem, vigiam e controlam, eles concebessem estratégias de resistência, táticas de guerrilha e pontos de implosão, fabricando uma infinidade de dispositivos inusitados, engenhocas inéditas, mecanismos de excitação e produção de experiências diversas; a "eficácia" artística e política dessas pequenas máquinas medindo-se pelo potencial produtor e transformador do que é proposto, pela possibilidade de deslocar visões estabelecidas, criar novas maneiras de ver e ser, experimentar outras sensações, narrativas,



espaços e temporalidades. Em suma, pela possibilidade de reorganizar visibilidades. Não muito distante, portanto, da “arte de ver” de Foucault⁸.

Se os dispositivos de poder são frutos de práticas anônimas e dissimulam o que de fato são, os artísticos são construídos pelos artistas, individualmente ou coletivamente, e possuem uma dimensão “reflexiva”, ou seja, deixam claro para quem interage com eles, espectador e/ou personagem, seu caráter de artefato pois faz parte do jogo revelar as estratégias utilizadas. De toda a maneira, a noção clássica de autoria é deslocada. Em Rua de Mão Dupla, 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, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se auto-dirigir. Um gesto de mise-en-scène que se apaga em favor da auto-mise-en-scène do personagem, cedendo lugar ao outro, favorecendo seu desenvolvimento, lhe dando tempo e campo para se locomover. “Filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação, onde se deve enlaçar-se ao outro - até na sua forma.”⁹ Não se trata em absoluto de abdicar do filme em favor dos personagens, mas de imprimir modificações à concepção de autor, que deixa de lado a fabricação das imagens para se concentrar na estruturação do dispositivo¹⁰.

"Um de olho no outro": a visibilidade como condição de existência

À exceção dos depoimentos finais de cada dupla, tudo o que vemos no filme foi realizado pelos personagens. Embora haja uma estética comum de vídeo amador (planos trêmulos, desfocados, mal-enquadrados, longos, rupturas abruptas no som, luz estourada...), cada um deles imprimiu singularidades ao que filmou. O que filmam? Lixo de banheiro, a ponta de um baseado na privada, livros, fotos, cesto de roupa suja, o que há na geladeira, baratas na cozinha, instalações defeituosas, fotografias e filmes pornográficos, garrafas de bebidas... Realizam uma investigação detalhada, registrando a intimidade alheia sem constrangimentos e fazem, em muitos momentos, comentários sincrônicos à imagem. Agem, às vezes, como detetives na cena do crime à procura de vestígios, rastros, impressões, indícios, tudo o que possa identificar o culpado/a vítima/o suspeito.

São imagens amadoras mas deixam escapar aqui e ali uma preocupação mais formal. A oficial de Justiça aciona o zoom rapidamente em quase todas as imagens, como se tivesse recém-descoberto o procedimento. O produtor musical se inclui nas imagens - é o único a fazer isso. Filma-se no espelho, simulando estar dormindo, ou lendo jornal no sofá. O construtor é o que mais se concentra na descrição do apartamento, fazendo um inventário dos problemas de construção. Mantém uma continuidade espaço-temporal na filmagem, o que raramente acontece nos outros materiais, cuja captação parece ter sido feita de forma mais aleatória ao longo das 24 horas. O arquiteto faz planos curtos de objetos e móveis com uma explícita intenção de enquadramento, desvelando uma pretensão estética mais acentuada. O poeta e a escritora filmam menos o interior do apartamento e mais cenas na rua.



De todo o material filmado, as imagens realizadas pelo arquiteto chamam especialmente a atenção – ali explicita-se algo que atravessa em filigrana todo o projeto. A casa do engenheiro aparentemente o interessa pouco. Limita-se filmar de forma fragmentada móveis e roupas. O que predominantemente o atrai é a tela da TV, seja exibindo imagens de um jogo de futebol, cenas dos programas Casa dos Artistas e Big Brother ou filmes pornográficos. Explora sem cerimônia tudo o que encontra de pornográfico na casa do parceiro (vídeos, fotos, revistas), a ponto de simular uma masturbação com o movimento da câmera. Registra igualmente janelas de apartamentos vizinhos e atém-se à capa de uma revista com a frase: "Um de olho no outro". Essas imagens foram filmadas casualmente mas, de certa maneira, quase não poderiam deixar de estar no filme. Expressam dimensões cruciais da nossa condição contemporânea às quais a criação audiovisual, querendo ou não, tem de se confrontar: o voyeurismo e o exibicionismo, a vigilância e a exposição da vida privada.

É como se o filme se colocasse cara a cara com o estado do mundo e o incluísse na suas imagens para tornar ainda mais visível a subversão que impõe às regras do jogo mediático. Iniciativa temerária que enfatiza as convergências de Rua de Mão Dupla com os espetáculos de realismo: a filmagem e a exibição da intimidade, o caráter de jogo, a desconexão entre visibilidade e sucesso pessoal - os personagens são pessoas comuns e não celebridades. O diretor é também impelido a lidar com o que move os personagens a aceitar a proposta e a abrir suas casas para serem filmadas. O motivo pode ser semelhante ao que leva as pessoas a falar na televisão e a expor o que têm de pior: apelo ao reconhecimento, aspiração a uma legitimidade de comportamento. Em uma sociedade em que "o olhar do outro deixa de ser dado pelo coletivo"¹¹, o olhar televisivo torna-se uma das formas mais potentes de reconhecimento.

De todos esses embates, o filme sai fortalecido. Primeiro, em Rua de Mão Dupla, nem tudo pode ser mostrado, retomando uma moral preciosa do cinema moderno que vai de encontro à injunção de transparência, objetividade e visibilidade 24 horas por dia dos espetáculos de realismo. Não se trata de um material produzido por câmeras anônimas de vigilância mas de imagens fragmentadas, em movimento constante, repletas de parcialidades, elipses, pontos obscuros¹². Em seguida, não há como um participante ser melhor ou pior do que outro, nem como o material filmado ser melhor ou pior, pois o que interessa são justamente as particularidades das imagens. Nenhum deles torna-se tampouco celebridade. A supressão da competição, avaliação e julgamento e a impossibilidade de exclusão são decisivas para desprogramar a lógica dos reality shows.

O gosto do outro

No entanto, 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, bloqueando o desejo de confessar, revelar segredos ou expor tormentos íntimos que nos captura a partir do momento em que uma câmera é postada diante de nós. Invenção que redireciona o desejo da "besta da confissão" em que nos transformamos, que nos faz confessar crimes, pecados, pensamentos, desejos, doenças e misérias, "em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama (...) a si próprios, no prazer e na dor (...) "¹³.

É verdade que podemos vislumbrar nesse "dar à câmera ao outro", extremamente facilitado pelas tecnologias digitais, um exemplo a mais de uma tendência cada vez mais forte na produção documental contemporânea; tendência que, no Brasil, retoma em novo contexto experiências



cinematográficas realizadas nos anos 60 e 70, em que se colocar à serviço do “outro de classe” significou também, em alguns casos, deixar o “outro” filmar. Tanto antes como agora, há um desejo de “ver como o outro vê”, desejo da visão do outro, algo que importa menos quando pressupõe uma visão “autêntica” a ser revelada¹⁴, mas ganha interesse quando parte do princípio de que a imagem realizada pelo outro é resultado de um turbilhão de antecipações e expectativas e adquire força quando revela justamente essa mistura de base, como acontece em Rua de Mão Dupla.

No filme, o “dar a câmera ao outro” produz de fato uma novidade, um verdadeiro estranhamento, para além do que os personagens poderiam querer mostrar. Há visivelmente uma impossibilidade de controle dos efeitos que falas e imagens produzem, uma “verdade” que se explicita sem o conhecimento deles. 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. Trata-se de “ver como o outro vê”, mas de forma impura e deslocada.

Na montagem precisa efetuada por Cao Guimarães, há uma hostilidade crescente da primeira para a terceira dupla, a ponto da escritora dizer, na última parte do filme, ter achado “repulsivo” o cheiro do outro. As imagens e comentários feitos pelo construtor na casa do arquiteto soam cômicas em função da atuação profissional deles. A amabilidade inicial - “uma pessoa de bom gosto, um edifício chique, um

homem ligado à natureza”, vai abrindo espaço a uma irritação crescente nas observações sobre a arquitetura modernista do apartamento - o prédio é uma obra de Oscar Niemayer - ressaltada também nas imagens. “Problemas da arquitetura moderna, a pia não cabe dentro do local... Aqui evidencia-se claramente problemas que assolam prédios desse tipo.” Já o arquiteto chama a atenção para o “prédio de classe média”, situado em “um bairro de classe média, de revestimento classe média, de média”. Há também uma tensão de “gênero” entre eles: o arquiteto enfatiza a dimensão de “macho” do construtor e esse, por sua vez, se diz impressionado pela “ausência de vestígio feminino” na casa, “uma ausência de Anita total”.

Apesar de ter achado a experiência “genial” entre outras coisas por tê-la ajudado a desfazer-se de “preconceitos sérios” - “não ouvi pagode, nem axé music, nem música baiana nem uma vez” -, a escritora profere julgamentos sobre o outro que exibem de forma quase constrangedora como sua visão de mundo é impregnada de preconceitos muito mais graves do que sua consciência poderia admitir, e que não se resumem a associar certas músicas a determinados locais. Preconceitos que não são facilmente desfeitos, passando menos pelo conteúdo do que é dito e bem mais pela maneira como se expressa, pelas palavras usadas, ressalvas, evasivas, insinuações, indiretas, alfinetadas: “É um personagem muito contraditório, que mora mal e tem maus costumes, e eu não acho que ele mora mal porque é pobre não... não sei se é pobre não, e também não é despojado, acho que ele é desprovido, de idéia, de bom gosto, de atenção com ele mesmo.” Ela reclama ainda dos “rastros de ambigüidade” deixados na casa, quando, na sua visão, sua casa é o seu retrato. Uma fala que se torce ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro¹⁵. É o exemplo mais perturbador de que o filme fugiu ao controle dos personagens.



O que não quer dizer que Rua de Mão Dupla ridicularize seus personagens. Nós, espectadores, "trabalhamos" ativamente e o material nos faz entender o ponto de vista deles, sem necessariamente lhes dar razão. O filme não resolve o "mundo", não o interpreta, não o avalia; inversamente, abre para o espectador um campo de possibilidades, uma multiplicidade de sentidos, forçando-o a pensar. Relacionamos de várias maneiras o que vemos e ouvimos e realizamos mentalmente, de forma selvagem, um retrato de todos esses personagens que se exibem às nossas vistas. Se isso fosse feito diante de uma câmera certamente revelaria muito do que somos também, e talvez nos ajudasse a constatar 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 subjetividades"¹⁶ que se constituem e se expressam na nossa relação com o mundo e com o outro.

Não se trata portanto de uma identidade fixa ou de um "eu" profundo a se revelar através da maquinação do diretor, muito pelo contrário. 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. Sintomaticamente todos ressaltam a dificuldade de viver na casa do outro, tecendo comentários a respeito do aspecto "provisório" e "improvisado" dos espaços - como se fosse necessário negar as características do parceiro para se auto-definir. O único a não fazer observações dessa natureza é o poeta. É quem menos fala, quem menos interpreta, quem de fato se permite experimentar encontros e misturas com o que lhe é estranho. É mesmo comovente vê-lo

expressar o que sentiu, vê-lo chorar, ficar em silêncio e também refletir sobre o que lhe foi proposto. Não é por acaso que o diretor inseriu o depoimento dele no final do filme, depois das palavras da escritora, nos deixando pressentir a possibilidade de uma relação diferente com o mundo.

Ao falar de seus trabalhos, Cao Guimarães os divide em três "categorias": os mais plásticos, contemplativos e formais, como Sopro, Hypnosis, Word/World, Nanofania; aqueles em que se deixa levar por um determinado objeto ou assunto, como nos filmes A alma do osso, O fim do sem fim e Da janela do meu quarto; e os propositivos, como Rua de Mão Dupla e Volta ao mundo em algumas páginas. Esses últimos lembram o movimento da artista francesa Sophie Calle em algumas de suas obras, tal como em Les Dormeurs (1979), em que propõe a vinte e nove desconhecidos dormir na sua cama. Como em muitos trabalhos de Calle, há uma atração pelo jogo e suas regras, uma submissão obediente ao arbitrário que ela mesma criou: a cama deveria permanecer ocupada ao longo de oito dias; cada convidado dormiria oito horas, com direito a café da manhã e lençóis limpos; eles responderiam a questões, ela anotaria, e durante o sono, poderia fotografá-los à vontade. O conjunto de fotos e narrativas foi exibido na XI Bienal de Paris, em 1980, e reunido, depois, em livro. Tanto em Les Dormeurs quanto em Rua de Mão Dupla, não se trata de contar uma história já vivida, mas de viver uma história para contá-la¹⁷. A partir daí, muita coisa diferencia os dois artistas. Cao Guimarães trabalha com vídeo e cria dispositivos para se descolar de si; Calle fez apenas um documentário em 1992 com seu namorado de então e a dimensão autobiográfica do seu trabalho é fortíssima, mesmo se parcialmente ficcionalizada: ela joga com seu nome, sua vida, seus amigos e amores perdidos.



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. Um dos mais recentes, *Da janela do meu quarto* (2004), realizado em digital, filmado e editado pelo próprio diretor, foi selecionado para a Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes, talvez o mais importante festival de cinema da atualidade – aquele que mais conta para os autores do cinema. Cao Guimarães 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, que inclui “vídeo, super 8, 35 ou 16 mm, câmera fotográfica digital, caixa de sapato, câmeras de plástico, caneta, lápis, laptop, máquina de escrever, gravador de som, microfone, projetor de slides, projetor de vídeo e de cinema e mais uma infinidade de coisas”.

Sua cinefilia é “digital e rizomática”¹⁸, 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.

¹Este texto foi publicado no livro “Transcineas”, organizado por Kátia Maciel (Contra-Capa). Consuelo Lins é documentarista e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (ECO-UFRJ). Autora de O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo (Jorge Zahar Editor).

²Cao Guimarães, em texto na contracapa do vídeo *Rua de Mão Dupla*.

³Retomamos essas noções de Philippe Dubois, que as utiliza mais especificamente para falar de filmes com dimensões autobiográficas e relacionados à memória, mas que nos parecem férteis para pensar *Rua de Mão Dupla*, que trabalha com o “outro” e se insere no presente dos personagens.. “A foto-autobiografia”. In: Revista *Imagens*. Campinas : Ed. Unicamp. p. 64 a 76. Dubois amplia o uso dessas noções em *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

⁴Paul Veyne, “Foucault révolutionne l’histoire”, in *Comment on écrit l’histoire*. Paris: Seuil, 1978.

⁵Michel Foucault, *História da Sexualidade 1, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

⁶John Rajchman, “L’art de voir de Foucault”, in *Traffic, Revue de Cinema*, número 52, hiver 2004. Paris, P.O.L., p. 86.

⁷Michel Foucault, op. cit.

⁸John Rajchman chama atenção, no texto citado, para a arte de Foucault de “ver o impensado na nossa visão” e a extrair modos de ver até então despercebidos.

⁹Jean-Louis Comolli, “Carta de Marselha”, in *Catálogo do 5 Festival de Documentário de Filme Etnográfico*. Belo Horizonte, novembro de 2001.

¹⁰A principal diferença entre o dispositivo de *Rua de mão Dupla* e os dispositivos dos documentários de Eduardo Coutinho ou Frederick Wiseman encontra-se na intensidade da dimensão produtora, que no caso do filme de Cao Guimarães é mais radical. Os personagens de *Rua de Mão Dupla* passam por uma experiência corporal e uma interação mental complexas, distante do que experimentam os personagens de Coutinho ou Wiseman. A implicação física e mental do espectador em certas instalações é trazida para dentro do filme e transferida para os seus personagens.

¹¹Fernanda Bruno. “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de comunicação e de informação” in *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, No 24, 2004. Porto Alegre: EDIPUCRS.

¹²O material bruto filmado por cada participante não ultrapassou uma hora.

¹³Michel Foucault, op. cit., p. 59.



¹⁴Em Jardim Nova Bahia (1971), de Aloysio Raulino, o personagem principal realiza um terço das imagens que foram montadas, “sem qualquer interferência do realizador”, como informam os créditos iniciais. Observação que expressa a suposição de uma visão do outro depurada de influências. Ver em J. C. Bernardet, in *Cineastas e Imagens do povo São Paulo: Brasiliense*, 2003, pp. 128-142. Trinta anos depois, Raulino participa como fotógrafo de uma experiência distante dessa postura “purista”, ao lado do diretor Paulo Sacramento. Em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) houve também uma divisão das filmagens, mas na maior parte do tempo não sabemos quem está filmando, se a equipe do filme ou os presidiários - com poucas exceções, que confirmam uma visão mais complexa da imagem feita pelo outro. Na melhor sequência do filme, filmada por um dos presos durante toda a noite, as imagens são claramente produzidas por uma mistura do que ele quer mostrar e do que ele acha que diretor, equipe, espectadores, querem ver. É justamente essa mistura que torna a sequência interessante e reveladora, e não uma suposta autenticidade do olhar.

¹⁵Segundo M. Bakhtin, a maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela. In *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977, p. 197.

¹⁶Expressão de Peter Pál Pelbart, in *Vida Capital, Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.20.

¹⁷A narrativa literária de Bernardo Carvalho nos seus dois últimos livros, *Nove noites* e *Mongólia*, tem semelhanças com esse movimento artístico. São histórias produzidas por um agir, previsto para que haja narrativa.

¹⁸Thierry Jousse, in *Pendant les travaux, le cinema continue*. Paris: Les Cahiers du Cinema, 2003.

Entre Folhas

Cao Guimarães y la poética de la micro-expresión





Entre Folhas:

Cao Guimarães y la poetica de la micro-expresión

por Sebastian Wiedemann¹

“Todas las imágenes son literales y
deben ser tomadas literalmente.”
Gilles Deleuze

Entre Folhas, en español Entre Hojas, es el nombre de uno de los pueblos que componen las imágenes del film-poema “Accidente” de Cao Guimarães. En las imágenes correspondientes a este lugar vemos una calle cubierta de hojas y personas que las barren. Viendo más finamente, lo que vemos es una danza de escobas entre las hojas, vemos tan solo Entre Folhas.

Entre Folhas, entre Accidentes, entre Andariegos, entre la soledad y la naturaleza del mundo Cao Guimarães busca incesantemente destilar la imagen, y así desbanalizarla. En algún momento él definió el universo como rojo, pues la luz del laboratorio fotográfico se ha expandido por el mundo revelándolo sin reservas, haciendo de la imagen un hecho trivial y no fundamentalmente excepcional.

En filmes como “Accidente”, “El alma del hueso” y “Andariego”, no vemos mas que ese intento por pensar justamente entre hojas, entre las pequeñas expresiones de la naturaleza y no las heroicas del hombre; entre lenguajes haciendo un pasaje de retorno del cine a la fotografía, de vuelta al laboratorio, al cuarto oscuro, donde el mundo siempre aparece como por primera vez y en silencio, mostrándose, sin la necesidad de narrarse, revelándonos un misterio que hace tanto o mas sorprendente y expresivo un grillo que intenta cruzar una carretera, como un ermitaño que se funde con una gruta.

El mundo esta ahí, como un acontecimiento constante, que no debe ser detenido al ser representado o narrado, y que tan solo debería ser mostrado, para que pueda seguir fluyendo. Capturarlo y revelarlo sin traicionar su literalidad, su grado de real, su flujo vital, es lo que no hace la mirada espectacularizada, que detiene el movimiento del mundo en pos de una imagen velada y ya programada.

Destilar la imagen, como lo hace Cao Guimarães, parece entonces un arduo trabajo por quitarle las veladuras y devolverla a su superficial profundidad, algo que parece más posible del lado de la fotografía y pintura que atraviesan el cine que dura, donde entre hojas se puede hacer más palpable el movimiento del mundo por su quietud y suspensión que por la grandilocuencia de los gestos de un hombre.

Fotografiar siempre es un acto silencioso, que le roba un instante único al mundo, imágenes mudas y misteriosas que al revelarse dejan escucharlo. Mientras que al pintar, las pinceladas siempre logran abstraer de la figura un estado de sensaciones. Por que al mostrar lo único que queda es contemplar en la duración las sensaciones que nos devuelve el mundo en su misterio. Es lo que Guimarães, nos devuelve con su esfuerzo.

A razón de esto hace falta no solo estar entre



hojas, sino que también entre lenguajes que se contaminan unos a otros para así purificar la imagen. Por que si el mundo es una forma a deformación, el modo como es mostrado también debe serlo.

Deformar la mirada para que sea minima, deformar la expresión para que sea sutil, dejar de ser causa y pasar a ser cuasi-causa de la expresión, para que el mundo fluya libre en su inmanencia. Ser un mínimo de mediación, para que la micro-expresión del mundo nos devuelva su potencia reverberante y que quizás absorbe todo lo que toca.

Este movimiento donde el artista reduce su escritura, para paradójicamente fortalecerla y dejar continuar de este modo la vibración del mundo, es un esculpir en términos de generar las condiciones, la zona, donde este simplemente pueda estar ahí y aun. El ermitaño de “El alma del hueso” esta con su soledad ahí y aun con la naturaleza sin intervenir en su fluir, el simplemente dura y con ello hace durar el acantilado, el río, el agua, donde todo literalmente pasa a ser textura del devenir.

Cao con su sutil gesto, logra filmar con el espíritu de un Doisneau que nos sorprende por haber visto de mas o en la medida justa para sorprendernos, sorpresa que no pretende ser tirada del mundo sino contemplada en silencio desde una duración envuelta por el espíritu de un Tarkovski, donde por momentos el movimiento de la vida se hace sensación pura, eco de las pinceladas de un Cézanne.

Espíritus de otros tiempos, cuando el mundo era más pequeño, más silencioso y los hombres podían caminar más libremente como lo hacen los de “Andariego”. Tiempos en que había una intimidad con el mundo como en cada plano de “Accidente”, donde se siente esa cercanía

distante, ese misterio. ¿Acaso en un intento nostálgico Guimarães quiere devolverle el aura al mundo, a la percepción que nos lo devuelve?

Esta pregunta, parece tener una resonancia en los sutiles tejidos sonoros de sus films, que abren y alivianan la imagen llevándola por caminos inesperados, que abren ese intervalo entre las hojas que dejan escuchar el acontecimiento que cuando se manifiesta se hace accidente, se hace un concierto para clorofila, donde cada susurro hace estremecer al mundo.

Hace falta entonces, que el mundo tome forma de accidente para que se fugue, no por de las alas de un Hermes que deriva significaciones sin fin, sino que por las rupturas que permiten posarse sobre la superficie, esa línea de flotación donde solo se sostiene lo que es literal, es decir, la imagen que es hecho, que es ser, que se conjuga en infinitivo para escapar a la fijeza del sentido.

Una fuga, que es un ir hacia el encuentro, como en “Andariego” donde los caminantes por el calor, la intensidad del mundo, la superficie ferviente de la carretera, se hacen sfumato, se funden y encuentran con el mundo, haciéndose parte de él. Y es que los planos que tienden a la abstracción, son pinceladas de Guimarães, que reafirman esa condición plástica y permeable que constituyen al hombre-gruta de “El alma del hueso”, donde es una sola alma y cuerpo que fluyen y deambulan, una sola soledad la del mundo filtrada en el frágil respiro del hombre.

Esa fragilidad de las imágenes, las revitaliza, las rescata del espectáculo banal. Una fragilidad que hace endeble la pantalla, agrietándola hasta llegar al espectador que quiere salir de su pasividad para tocar el mundo. Es justo una poética de la micro-expresión con su sutileza, con sus finos y minimalistas trazos, que hacen recordar a un Paul Klee, los que sacan del automatismo la mirada y



la fuerzan a contemplan la belleza traslucida del mundo.

Fragilidades, que en cada tensión de quiebre, en cada accidente, como dice Guimarães, construyen un micro-dramas de la forma. Pues “una hoja que cae al viento, es tan expresiva como un actor y los ruidos del agua son tan expresivos como una soprano en una opera”.

Este micro-drama de la forma, al renovar nuestro mirar, justamente nos hace cuestionar sobre nuestros modos, nuestros límites, de cómo son transgredibles. La piedra siente igual que el hombre, y ambos comparten un mismo ritmo, donde tan solo hay colores y sonidos, una misma vibración. Un micro-drama que con sus tenues expresiones ponen en tensión la forma hasta hacer indiscernible el caminar de un andariego y el de un grillo, la voz de un ermitaño y la de viento.

Un cine que se libera de sus formas, que prefiere ser monstruoso antes que ciego por una artificial luz. Un cine que se remonta al simple hecho de percibir más allá de las formas, donde se pueden intuir los perceptos y afectos inéditos y puros,

donde nada se da por certeza, donde se parte de la oscuridad como al inicio de “Accidente”, donde vemos como pequeños destellos de luz que aun en la noche nos revelan una imagen, fulgores, pinceladas, sobre un lienzo aun vacante.

Entre Folhas, entre-imágenes literales, que siempre están en un paso (no) mas allá, simplemente en la superficie, las micro-expresiones del cine de Cao Guimarães, nos dejan entrever esa luz roja que ya no baña al mundo por entero e indiscriminadamente, sino que descubre su misterio primigenio. Quizás ese rojo escondió, intuido es el que hace de la imagen ese acontecimiento...

La sala de cine, puede seguir siendo oscura, pues la imagen no se velara mientras que la luz roja, ese seguro e hilo de vida, la haga fluir para que no se apague el laboratorio de fotografías, de experiencias, de instantes que se esparraman en la duración de unas hojas que entre barrida y barrida, limpian y pintan, dejando ver siempre una superficie inocente donde se puede caminar solo y sin miedo, ser un andariego por el mundo, sin detenerlo, sin parar su danza. Entre Folhas.

“No lograr estar solo es la mayor soledad”
Cao Guimarães

Estar entre hojas es entonces,
estar en ese estado literal e intraducible de saudade,
estar frágil y cayendo entre soledad, nostalgia y añoranza,
por reencontrarse con el mundo, por estar a solas con él, a su altura,
donde la grandeza de su movimiento es un micro-sentimiento
Sin peso, Sopro, Nanofania...
Una micro-expresión.

¹Este texto fue publicado originalmente en Revista Extrabismos, Medellín-Colombia (2009).

Tempo e Dispositivo **nos Filmes de Cao Guimarães**





Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães

por Consuelo Linsⁱ

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 27a 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-seqüências 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 Soukouroff, 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-seqüências, 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 autodirigir.

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. 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, Dolores 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 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 autocontroles, 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 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.

¹Publicado no livro “Cao Guimarães, Edição Caja de Burgos, Espanha, 2007.

²Cao Guimarães, no texto na contracapa do vídeo Rua de Mão Dupla.

³“Sob o risco do real”, in Catálogo do 5o Festival do filme documentário e etnográfico. Belo Horizonte: novembro de 2001, pp. 99.

⁴Gilles Deleuze, referindo-se ao cineasta japonês, em A Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 2006.

⁵Expressão de Michel Foucault em História da Sexualidade 1, A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

⁶Expressão de Peter Pál Pelbart, in Vida Capital, Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.20.

El caminar como génesis de la desobediencia





El caminar como génesis de la desobediencia

por Florencia Incarbone

“As a single footstep will not make a path on the earth,
so a single thought will not make a pathway in the mind.
To make a deep physical path, we walk again and again.
To make a deep mental path, we must think over and over
the kind of thoughts we wish to dominate our lives”
Henry David Thoreau

La insistencia del caminante reside en saber que debe mantenerse en movimiento, que sólo así es posible sostener su existencia. A cada paso el cuerpo recorre la geografía y al mismo tiempo se inscribe en la mente la lógica perceptiva de un mundo transitorio. El exterior y el interior ya no son entidades separadas, la realidad de quien camina está atravesada por la intensidad de su recorrido. Esa intensidad se da en la duración, como tiempo extenso que habilita redescubrimientos y transformaciones vitales. Allí, el presente, el pasado y el futuro no son más que meras virtualidades que se actualizan en un punto convergente: el paso. El paso es la unidad mínima de movimiento a partir de la cual se puede realizar una sumatoria infinita de pequeños desplazamientos constantes, estableciendo redes de movilidad y recorriendo paisajes cambiantes.

En Andarilho el calor, la ruta y los vehículos que pasan articulan el transcurso de los días que no se ubican en una temporalidad asignable. De hecho, el calor –como envoltorio radical– ralentiza el tiempo, lo deforma, lo vuelve laxo y maleable. La imagen sufre su fuerza, se dobla frente a su poder. Así, el paisaje se vuelve alucinatorio, gaseoso. Los camiones parecen ser tragados al final de la ruta y el esfuerzo de los cuerpos, inútil. Frente a esta lógica nace el tercer estado de la imagen, la imagen gaseosa, que va más allá de lo

sólido y de lo líquido, donde se trata de alcanzar “otra” percepción. Lo formal de la imagen cinematográfica deja paso a la deformación de la figura en tanto atravesada por una fuerza. Sin embargo, la fuerza no tiene forma. Por ello, no se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible a partir de traer a la luz una imagen, un cuerpo y un espacio afectados por el territorio.

Así, la imagen gaseosa nos enfrenta a percibir el intersticio de intercambio que viven el paisaje y el cuerpo, su afectación recíproca, como un puente sin comienzo ni fin. El vagabundo se posiciona en algún punto de este puente como el individuo que vive al margen, en la circulación constante y que sabe de las mutaciones del entorno, de los compañeros efímeros y de las fuerzas de la naturaleza. Sus travesías son eternas, sin descanso ni tregua. La lucha se da contra la inmovilidad del cuerpo y del espíritu. Así, la mayoría de sus diálogos son interiores, aunque en ocasiones su voz los exteriorice, y permiten desplegar aquellas ideas que sintió encarnadas en el andar.

Pensada bajo estos criterios, la vida en tránsito es un modo de autoexclusión civil, un acto de rebelión, de distancia, de locura. Frente a la incompreensión de la sociedad el vagabundo se autoexilia y emprende un camino sin retorno. Si la cultura es la regla, el andarilho se erige como la



figura de la excepción. Como dice Thoreau “el hombre es rico en proporción a la cantidad de cosas de las que puede prescindir”. Por eso su realidad es otra, y en tanto otra sólo encontramos una vía para establecer una conexión: sumergirse en ella. Para Guimaraes se trata de zambullirse en el lago de la realidad y una vez dentro de éste

observar, ya no como espectador, sino bajo la lógica de quien participa de la experiencia. La autonomía total exige ese gesto: la implicación del cuerpo en el acto de creación.



Fugas perceptivas **la imagen en Cao Guimarães**





Fugas perceptivas la imagen en Cao Guimarães

por Sebastian Wiedemann

[Las siguientes son algunas reflexiones a propósito de los cortos de Cao Guimarães:

Drawing (2011). Sin peso (2007). O inquilino (2010). Peiote (2007). From the Window of my Room (2004). Quarta, Feira de Cinzas (2006). Coletivo (2002). Inventario de raivinhas (2002). Brasília (2011).

También se hace referencia a los siguientes trabajos: Nanofania (2003), Concierto para clorofila (2004), Mestres da Gambiarra (2008), Sculpting (2009), Limbo (2011).]

Entre los tantos cineastas que han marcado mi experiencia de hacer cine, siempre dos vuelven intempestivamente: Werner Herzog y Andrei Tarkovski. Sin embargo desde que lo conocí en 2007 al que más próximo siento, es a Cao Guimarães. Proximidad que ha dejado sin lugar a duda un contagio en mí, una resonancia, un aliento... y que dio origen a una primera reflexión sobre su obra en 2009 - Entre Folhas: Cao Guimarães y la poética de la micro-expresión – . Al día de hoy esa resonancia perdura. Y puedo decir que es una red infinita y subterránea de ecos y alientos, la que nos ayuda

a encontrar fugas perceptivas, a reinventar miradas y escuchas, y la obra de Guimarães sigue estando en el epicentro de este movimiento. Movimiento punzante de hacer imágenes y donde ciertamente es poco el espacio que queda para las palabras. Quizás en otro contagio secreto con Brakhage se empieza a estar antes del verbo y por eso de esta vez solo me atrevo a escribir con los resto, a saltos y por concentrados. Guimarães procura ir hacia lo esencial de la imagen y el sonido. Procurare entonces pasar por lo esencial que de su obra ha quedado en mí.

Hemos nacido ya como imágenes. En el útero ya somos una imagen, una ecografía. Un hecho al que inevitablemente hay que oponerse. La imagen no debe ser un dato dado y naturalizado. Por el contrario un esfuerzo de la percepción, que la construye.

*



La mirada agotada, el mundo vuelto chiche, reinventar una mirada.

*

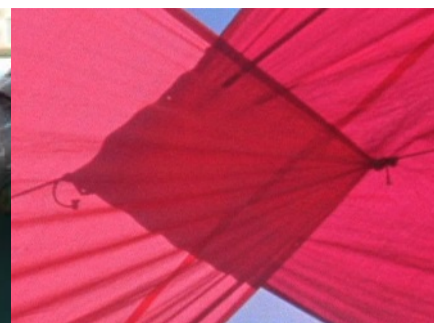
Agudizar la percepción: poner el ojo donde habitualmente no se podría. Ver las -Gambiaras-. Disponer el ojo de modo inusual, para que improvise y vea relaciones también de modo inusual.

*



Ir hacia esos -Limbo-s de la atención, donde la gente no mira. Ir hacia eso que la gente no nota, allí donde el vértigo del vacío se hace presente. Donde lo ínfimo, lo minúsculo anda y hace el movimiento como las hormigas en una -Quarta feira de cinzas-.

*



Tomar el riesgo e ir hacia eso micro, que es casi nada. La forma y la percepción puesta a prueba. El agua entra: -Drawing-, la corriente sube y baja -Sculpting-. Se es mínimo se ha perdido el peso. -Sin Peso-.

*



Mirar lo impensado, mirar lo que intranquiliza, eso que incomoda. -Brasilia- no es solo armonía. Inusitado y extraño entre la contemplación y el sumergirse. En el medio, el silencio.

*



Silencio y ruido, hacer sonar al mundo, escuchar su música. Hacer expresivo el mundo por sus sonidos. Nada suena como parece. Ir más allá del sonido en sincro, liberar un universo auditivo. -Desde la ventana de mi cuarto-, escucho antes que nada ritmos e intensidades, que escapan a cualquier realismo. El riesgo de la forma. El riesgo de la percepción.

*

Aventura de la percepción, antes que una narración. Cine sin guión, cine sin historia. Si es que se narra, se narra un modo de estar en el mundo. Un modo que inventa tiempos, que se deja llevar por las derivas, que entiende que todo es expresivo en el mundo. “Uma folha ao vento é tão expressiva como uma cantante lírica”

*



-Concierto para clorofila-, -Nanofania-, sentir la música, las sonoridades inaudibles y escondidas. Sentir su impulso. La imagen puede ser la fuga, pero el sonido es el camino de esa fuga.



*

Sin aprios, sin categorías, la imagen libre esculpe su forma. Forma de ver, forma de sonar.
Cine/exposición/museo/ficción/documental/... La imagen se fuga, siempre agrieta,
se reinventa.

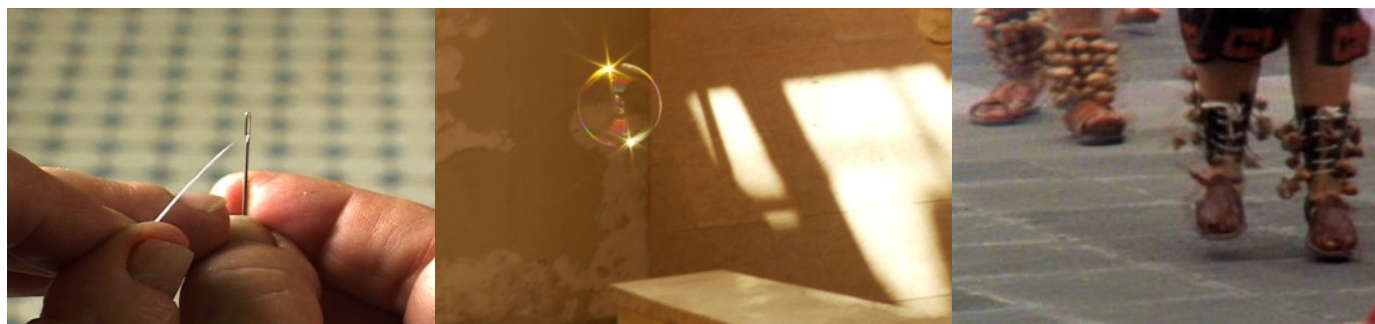
*

Como en la cocina, cine de la cocina. Nada se toma simplemente, todo se hace,
todo se prepara, todo se cocina. Image-maker en vez de image-taker.
Componer la imagen.

*

Insisto: Mirar lo ínfimo, lo micro, aquello que nos conecta con lo macro, con el cosmos, que nos da una
fuga ante el hábito y nos hace sentir que realmente estamos y
habitamos el mundo.

*



Cada rincón, tiene el potencial de ser una fuga perceptiva: liberar su potencial, su expresividad.

-Raivinhas- que nos pueden desesperar, o un -Inquilino- inesperado que flota y se va.

Bailar y hacer sonar la imagen como estando en estado de -Peiote-.

Recuerdo cuando en ese fugaz encuentro, a la hora de hablar, Guimarães prefirió presentar un fragmento de “Madre e hijo” de Sokurov. Entonces entendí: el tiempo para contar historias, para documentar realidades ya pasó. Solo nos resta agudizar la percepción; tener fe en la imagen como Tarkovski, para poder continuar en la búsqueda; tener el vigor épico de Herzog, para tener las fuerzas y la valentía de entrar en el micro-cosmos de la expresión; aceptar que hacemos parte de la periferia, que somos precarios y que debemos pensar como - Maestros

de Gambiarras-, para poder fugarse, escabullirse y reinventar en lo inusitado; concentrar entre sutilezas y fragilidades, ser coleccionista de esos destellos, como en un -Inventario de Raivinhas-. Ese ha sido el eco, el aliento que me ha dejado Cao Guimarães. Tan solo basta con compartir una sensación, con compartir y hacer ver un otro modo de estar en el mundo. El resto es accesorio.

Como él nos recuerda “la imagen es simple”, pero hay que alcanzarla.



Hambre | espacio cine experimental

Florencia Incarbone
Geraldine Salles Kobilanski
Sebastian Wiedemann

Dossiê Dossier Cao Guimarães

Florencia Incarbone
Consuelo Lins
Geraldine Salles Kobilanski
Sebastian Wiedemann

www.hambrecine.com
hambre.cine@gmail.com

ISSN 2346-8831

Março | Marzo 2014

