

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL

IACS-UFF

CAIO NEVES DE CASTRO

**DOCUMENTÁRIO E ARTE CONTEMPORÂNEA: A INTERFACE ENTRE OS
CAMPOS E A OBRA DE CAO GUIMARÃES.**

Niterói

2014

CAIO NEVES DE CASTRO

**DOCUMENTÁRIO E ARTE CONTEMPORÂNEA: A INTERFACE ENTRE OS
CAMPOS E A OBRA DE CAO GUIMARÃES.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentando
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual pela
Universidade Federal Fluminense.

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURÍCIO DE BRAGANÇA

NITERÓI
Dezembro de 2014



Universidade
Federal
Fluminense
Centro de Estudos Gerais
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	CAIO NEVES DE CASTRO	
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat 021057058

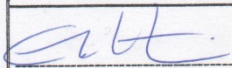
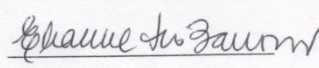
Título
DOCUMENTÁRIO E ARTE CONTEMPORÂNEA: A INTERFACE ENTRE OS CAMPOS E A OBRA DE CAIO GUIMARAES

Banca	
Orientador: MAURICIO DE BRAGA	Assinatura: Mauricio de Bragança
Prof. ELIANNE IVO	Assinatura:
Prof. INDIA MARA MARTINS	Assinatura:

Data de apresentação	11/12/2014
----------------------	------------

Parecer
A banca ressalta a capacidade de reflexão conceitual presente no texto, que é capaz de articular uma dimensão intelectual a uma linguagem no encaminhamento das discussões. O trabalho apresenta uma importante pesquisa sobre o diálogo entre o cinema documental e as artes plásticas, através de uma estrutura eficiente e uma metodologia apropriada.

Nota final	10,0 (dez)
------------	------------

Assinaturas da banca	
	
Mauricio de Bragança	

Agradecimentos:

A todos aqueles que se envolveram com a escrita desse trabalho, sobretudo meu pai e meu orientador.

Resumo:

Em linhas gerais, o presente estudo discute questões pertinentes ao diálogo entre o documentário e a arte contemporânea, sobretudo na obra do artista e cineasta Cao Guimarães. Assim, começaremos nossa pesquisa analisando individualmente cada um desses campos de criação. Em seguida observaremos alguns pontos de contato entre essas duas áreas, com foco nas décadas de 20, 60 e 90. Por fim, perceberemos como esse diálogo se dá na obra de Cao Guimarães, uma vez que seus filmes circulam tanto no circuito convencional das salas de cinema quanto nos espaços destinados à exibição de arte contemporânea, a exemplo de museus e galerias.

Sumário:

Introdução.....	7
1. Notas sobre documentário e arte contemporânea.....	9
1.1 Documentário.....	9
1.2 Arte contemporânea.....	16
2. A interface entre os campos e a obra de Cao Guimarães.....	26
2.1 A interface entre os campos.....	26
2.2 Alguns aspectos da obra de Cao Guimarães.....	34
Conclusão.....	41
Bibliografia.....	44
Filmografia completa de Cao Guimarães.....	46
Anexo I - <i>Cinema de Cozinha</i>	51
Anexo II - <i>Documentário e Subjetividade</i>	53

Introdução:

O presente estudo destinado à conclusão de meu bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) tem como assunto de sua investigação a interface entre o documentário e a arte contemporânea, sobretudo na obra do artista e cineasta Cao Guimarães. Acreditando que esses dois campos de criação vêm traçando relações de proximidade cada vez mais intensas, buscaremos perceber como o documentário foi se desgarrando de uma abordagem científicista da "realidade" e passando a estabelecer relações mais inventivas com ela.

O interesse por essas questões é oriundo tanto de reflexões acumuladas ao longo da graduação em Cinema e Audiovisual quanto de meus estudos em Artes Visuais na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Nesse sentido, analisar o diálogo entre o documentário e o sistema de pensamento da arte contemporânea surge da minha vontade de explorar um pouco mais a vertente "audiovisual" do curso de Cinema. Assim, antes de analisar propriamente a zona de contato entre essas duas áreas, nossa pesquisa se dedicará a elucidar, separadamente, questões pertinentes a cada uma delas.

Desse modo, utilizaremos o primeiro capítulo para uma melhor compreensão tanto do conceito de "documentário" quanto do de "arte contemporânea". Em relação ao primeiro termo, com base em teóricos como Bill Nichols e Fernão Ramos, traçaremos um breve panorama desse tipo de cinema, percebendo como este foi ampliando suas zonas limítrofes ao longo da história e dialogando com campos que lhe eram alheios.

Em relação à arte, com base em estudos de Arthur Danto e Hal Foster, observaremos sua mudança do contexto moderno para o contemporâneo. Também perceberemos como na visão de Danto, além de romper com o determinismo histórico a arte contemporânea desloca o foco de importância do objeto artístico para a maneira como o artista se porta no mundo: "mais ou menos como se a obra de arte fosse uma exteriorização do artista que a realizou, como se apreciar a obra fosse enxergar o mundo através da sensibilidade do artista e não meramente enxergar o mundo." (DANTO, 2005, p. 236).

Uma vez colocadas, essas questões possibilitam que avancemos ao que realmente interessa à nossa pesquisa, a expansão do cinema de caráter documental em direção à

arte e vice-versa. É a essa interface, sobretudo em sua presença no obra do artista e cineasta Cao Guimarães, que se destina nosso segundo capítulo.

Assim, poderemos perceber alguns pontos de contato entre o documentário e a arte de seu tempo no decorrer do século XX, a exemplo do cinema de Dziga Vertov na década de 20, de experiências do cinema expandido em 60, e conseqüentemente o que alguns teóricos chamaram de "virada documentária na arte contemporânea"¹ nos anos 90. Em relação a esse último contexto, nos interessa em específico a trajetória de Cao Guimarães.

Dessa forma o que perceberemos é um diálogo cada vez mais intenso entre essas duas áreas, particularmente no conjunto da obra de Cao Guimarães, uma vez que o artista consegue se inserir, certas vezes com o mesmo filme, tanto no circuito convencional de cinema quanto nos espaços destinados à exibição de arte contemporânea. Nesse sentido, analisaremos alguns pontos do percurso artístico de Guimarães, com destaque para a obra intitulada: *Rua de Mão Dupla* (2002), trabalho que se origina como videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo e se desdobra em filme de longa metragem de caráter documentário, passível de exibição no circuito convencional.

¹ BALSOM, Erika. **Exibiting Cinema in Contemporary Art**. Amsterdã: Amsterdam: University Press, 2013.

Capítulo 1:

Notas sobre documentário e arte contemporânea

Documentário:

Em seu célebre estudo; *Introdução ao Documentário* (2012), Bill Nichols sugere que todo filme, em alguma medida, é um documentário. Essa afirmativa dimensiona o obstáculo que é discorrer sobre o conceito de "documentário". Uma vez que, dependendo da análise, qualquer filme pode ser percebido por esse prisma:

A definição de "documentário" não é mais fácil do que a de "amor" ou de "cultura". Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como "temperatura" ou "sal de cozinha". Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado que, no caso de "sal de cozinha", por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro (NaCl). A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. (...) (NICHOLS, 2006, p. 47)

O que pretendemos destacar com tal fragmento é que trabalharemos com um conceito vago e relacional, passível de várias interpretações. Assim, se voltarmos à proposição anteriormente colocada por Nichols; de que todo filme é um documentário, observaremos que para o autor qualquer obra cinematográfica, até mesmo a mais fantasiosa e inverossímil, evidencia traços da cultura que a produziu. Dessa forma, para começar a investigação a cerca do caráter documental dos filmes, Nichols subdivide a produção cinematográfica em dois grandes blocos: os "documentários de satisfação de desejos" e os documentários de representação social."

Com "documentários de satisfação de desejos", Nichols entende os filmes pautados na imaginação dos realizadores, ou nas palavras do próprio: "são o que normalmente chamamos de ficção. (...)" (NICHOLS, 2006, p. 26), ou ainda, são ferramentas que nos permitem: "passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas." (NICHOLS, 2006, p. 26). Em relação aos "documentários de representação social", podemos dizer que são as obras comumente compreendidas como "não ficção", na medida em que partem de narrativas do "mundo comum, para que as exploremos e compreendamos." (NICHOLS, 2006, p. 26).

O presente estudo, nessa lógica, tem como pauta o "documentário de representação social". Assim, ao assumir o repertório teórico de Bill Nichols para a compreensão do conceito de "documentário", buscaremos nos próximos parágrafos apresentar algumas características específicas desse tipo de filme ao longo da história do cinema.

Nesse sentido, podemos dizer que o documentário "engaja-se" no mundo de pelo menos três maneiras:

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos fora do cinema. (...) Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque (1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais. (...)

Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. (...) Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. (...)

Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente (...) Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, (...) intervêm mais mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. (NICHOLS, 2006, p. 30)

O que se observa é que para o autor o documentário é uma apropriação retórica do real, uma vez que o documentarista filtra as situações do mundo "comum" e as transforma em filme. Com isso, o estudo das possíveis relações éticas presentes no tripé composto por realizador ou *sujeito-da-câmera*², tema ou *ator social*³ e público são de fundamental importância para compreender as proposições do cinema documentário.

² "Através da *presença* na tomada, pelo *sujeito-da-câmera*, o espectador experimenta para si aquilo que o *sujeito-da-câmera* por si (espectador) se oferece. O modo pelo qual o espectador frui a presença do *sujeito da câmera* é central para delimitarmos o campo ético do documentário e sua interação social." (RAMOS, 2008, p. 94)

³ "No caso da não ficção (...) "pessoas" são tratadas como atores *sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera." (NICHOLS, 2006, p. 31)

Para tal reflexão, nos pautaremos na obra: *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008) de Fernão Pessoa Ramos.

Em primeiro lugar, precisamos colocar que nas palavras de Fernão Ramos, ética é: "um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo." (RAMOS, 2008, p.33). Dessa forma, também podemos considerá-la um conceito variável e relacional.

Assim, quando assistimos algum filme produzido em outra época, a exemplo de *Nanook, o Esquimó* (1922) de Robert Flaherty, algumas escolhas éticas do diretor aos olhos de hoje, a exemplo das encenações construídas artificialmente para a câmera, podem parecer antiquadas e até mesmo grosseiras. Portanto, Ramos traça um breve panorama da história do documentário a partir de diferentes posturas éticas, entre elas: "ética educativa", "da imparcialidade ou do recuo", "interativa ou reflexiva" e "modesta". Abordaremos tais quesitos com mais cuidado nos parágrafos porvir.

Podemos considerar que, de acordo com Ramos, a "ética educativa" pauta-se na voz de um narrador onisciente e é associada ao "documentário clássico". Além disso, esse tipo de postura é cara à produção circunscrita às décadas de 20 e 30, em torno de cineastas como John Grierson, na Inglaterra, e Humberto Mauro, no Brasil. Esses filmes são fortemente vinculados à propagandas ideológicas institucionais, ou seja, defendem explicitamente os interesses de seus financiadores, como se observa na safra de obras financiadas pelo INCE⁴, ou nas palavras do autor:

O campo de valores da *ética educativa* é formado pelo próprio conteúdo dos valores que veicula, sem que se atine para o estatuto, ou posição, do sujeito que enuncia. Em outras palavras: se sou de esquerda e veiculo valores socialistas em meu documentário, estou cumprindo adequadamente com sua função social divulgando esses valores; se sou cristão e enuncio mensagens de amor ao próximo e abnegação, também posso considerar a função social de meu filme realizada. (RAMOS, 2008, p. 35)

⁴ "Ao longo de sua existência, entre 1936 e 1966, há registro de mais de 400 filmes produzidos pelo INCE, entre curtas e médias, dos quais a direção de cerca de 350 é atribuída ao cineasta Humberto Mauro. Boa parte da produção voltava-se ao apoio às disciplinas das instituições de ensino, à divulgação de aplicações da ciência e da tecnologia, às pesquisas científicas nacionais e ao trabalho de instituições nacionais." Texto disponível em <http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliansa/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=418&sid=3>.

Como podemos constatar, para Fernão Ramos, esse tipo de conduta evidencia a postura ideológica da instituição e não, necessariamente, a do realizador ou "sujeito da câmera".

A "ética da imparcialidade/ recuo", como sugere o nome, pauta-se no apagamento do realizador, pois os filmes desse contexto visam a maior neutralidade possível. Em outras palavras, pretendem interferir o mínimo possível na realidade. Essa postura começa a ser adotada de forma sistemática na segunda metade da década de 50, em torno do movimento conhecido como "cinema verdade", influenciado, em alguma medida, pela filosofia fenomenológica. Ademais, não podemos esquecer que é nesse contexto que surgem os gravadores de som portáteis e câmeras mais leves, ferramentas que quando somadas, facilitam a feitura de tomadas externas. Nesse sentido, uma metáfora comumente utilizada em relação ao documentarista que age em situação de recuo é a da "mosquinha na parede".

Sobre a "ética interativa/reflexiva", ao contrário das anteriores, incentiva um posicionamento do realizador perante o assunto filmado. Dessa forma, os filmes comprometidos com tal postura adquirem um caráter metalinguístico, na medida em que se preocupam com a forma com que enunciam seu conteúdo. Além disso, cabe lembrar que esse tipo de postura floresce durante a década de sessenta, período marcado por importantes acontecimentos políticos, bem como as diversas manifestações estudantis ao redor do globo e o acirramento dos regimes autoritários na América latina. Nessa lógica, para muitos realizadores o contexto político demandava um posicionamento e a imparcialidade já não condizia com uma postura coerente para muitos cineastas, dentre os quais destacamos o francês Jean Rouch. Nas palavras de Ramos:

A ética da *intervenção* valoriza aquele documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação." Ao contrário da *ética do recuo*, não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do acontecer na tomada. O conjunto de valores que determina a substância da *ética interativa* valoriza positivamente a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário, assumindo sem véus as necessidades de enunciação. (...) Mostrar o discurso e sua construção, por quem enuncia, é o valor mais apreciado. (RAMOS, 2008, p. 37-38)

Por fim, a "ética modesta", circunscrita ao contexto chamado por alguns teóricos de "pós-moderno", caracteriza-se pela incerteza do sujeito perante o mundo, refletindo o

fim das utopias modernas. Assim, o realizador que adere a essa postura tende a voltar seu filme a si mesmo. Entretanto, isso não significa que tal produção seja excessivamente egocêntrica, uma vez que o sujeito-da-câmera fala de si por não se sentir apto a abordar questões que lhe são exteriores:

A ética modesta reflete o fim das ilusões das grandes ideologias, conforme apregoa o pós-modernismo. O sujeito pós-moderno, não podendo mais adquirir altura para emitir saber, se restringe a vãos modestos, que em geral, se esgotam no criticismo dos enunciados de saber. "Não sei", "Não tenho densidade para interagir", "E, também, ninguém mais sabe", diz o sujeito modesto. (...) Na ética modesta, o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. (...) A ética modesta reflete um conjunto de produções densas do documentário na virada do século (...)⁵ (RAMOS, 2008, p. 38)

Em *Introdução ao Documentário* (2006), Bill Nichols, também traça um breve panorama da história do cinema documentário, estabelecendo critérios de análise que pouco diferem dos empregados por Fernão Ramos. O que pretendemos sinalizar é que, a partir do conceito de "ética", Ramos sintetiza as duas frentes de investigação propostas por Nichols⁶.

Para Nichols, o documentário se constitui a partir de uma relação tripolar entre: realizador, temas ou atores sociais e público. Assim, o autor formula alguns enunciados, tais como quais: "Eu falo deles para você", "Ele fala deles - ou de alguma coisa para nós", "Eu falo - nós falamos de nós para você", para analisar como se dão as possíveis relações éticas nesse tipo de cinema.

Além disso, para melhor compreender essa produção, o outro eixo de pensamento utilizado pelo autor é a articulação de períodos e movimentos do documentário nos seguintes "modos" de produção: "poético", "expositivo", "observativo", "reflexivo" e "performático". Por entendermos que Fernão Ramos sintetiza essas formulações a partir da análise de posturas éticas, não abordaremos de forma individualizada os "modos" de Nichols.

⁵ É nesse contexto que Cao Guimarães, artistas que analisaremos com mais atenção nos capítulos porvir, realiza seus primeiros filmes.

⁶ São elas: os tipos de relações tripolares e os diferentes modos de fazer documentário.

Cabe comentar que as obras literárias analisadas em nossa pesquisa se referem a documentários realizados até a virada do século, e parte da safra contemporânea do cinema documental tenciona ou não se encaixa com muita facilidade nos agrupamentos conceituais abordados até o presente momento desse estudo:

O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema. Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome *documentário* não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que certamente não é o caso da produção contemporânea. (MIGLIORIN, 2010, p. 9)

O fragmento acima corrobora nossa percepção a cerca da dificuldade de abordarmos teoricamente o chamado cinema documentário, o que conduz alguns pesquisadores a ponderarem sobre a própria fragilidade da terminologia "documentário" para dar conta da vigente produção nesse campo cinematográfico. Em *Ensaio no Real* (2010), alguns importantes estudiosos desse campo no Brasil discorrem sobre as maneiras de articulação do documentário brasileiro recente.

A partir desta leitura, o que podemos perceber é um certo desejo de fabulação presente nessa produção contemporânea, ou melhor, uma vontade de se relacionar de forma inventiva com o real. Assim, ao que parece, as asserções do cinema documentário vão se descolando da noção cientificista e comprobatória do mundo "real", ao mesmo tempo em que caminham em direção à noção reflexiva da escrita de um ensaio:

Uma das noções que permitem abordar essa relação reflexiva e inventiva com o real no documentário contemporâneo é a de ensaio. Estava claro que o documentário se distanciava de uma cientificidade e de uma possibilidade de pura objetividade em relação aos seus objetos. Estava claro que os realizadores se faziam presentes ao falarem na primeira pessoa, ao forjarem montagens de imagens com encadeamentos que passavam pelos desejos, histórias e contextos do filme e do realizador. (...) O ensaísta estranha e conecta, estranha e observa, estranha e se interroga, sempre no limite do fracasso. (MIGLIORIN, 2010, p. 21)

Entretanto, para além da noção de ensaio, os documentários que nos interessam no presente estudo são aqueles que habitam as fronteiras flexíveis do cinema de caráter documental, e que, em certa medida, se expandem para o campo da arte contemporânea. Para empregar, mais uma vez, as palavras de Fernão Ramos, as obras que nos atraem

são trabalhos "limítrofes" que: "trazem a *mestiçagem* entre o universo das artes plásticas e do cinema documentário." (RAMOS, 2008, p. 64)

Face ao exposto, para que possamos prosseguir nessa discussão, faz-se necessário abordar de forma atenta e detalhada o que entendemos como: "arte contemporânea", de maneira que possamos, finalmente realizar sua interface com o cinema documentário.

Arte contemporânea:

"Que é, pois o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei. Se quero explicá-lo a quem me pede, não sei."

Santo Agostinho

A palavra "tempo" contida na epígrafe de Santo Agostinho poderia, sem muita dificuldade, ser substituída pelo termo "arte", uma vez que ambos são conceitos extremamente complexos de serem analisados. Em função disso, iniciaremos nossa análise com uma interpretação de "contemporâneo", proposta pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, de modo que possamos discutir a contemporaneidade na arte. Dessa forma, traçaremos um panorama breve desse saber, discutindo aspectos caros à arte moderna e contemporânea.

Para refletirmos sobre as questões pertinentes a arte dita contemporânea, precisamos compreender o conceito "contemporâneo" para além de seu uso comum; designação de quem partilha o mesmo tempo. É necessário refletir sobre do que ou de quem somos exatamente contemporâneos, pois ao dizermos: "esse é meu tempo", fazemos uma ruptura a cerca do que pertence ou não à nossa época. Passando a traçar com esta, um diálogo que se distancia da linearidade cronológica.

Neste sentido, podemos perceber que ser contemporâneo é, de certa forma, tomar uma posição em relação ao presente. Entretanto, para tal atitude, o sujeito contemporâneo não pode coincidir exatamente com a cronologia de seu tempo. De acordo com Giorgio Agambem:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender seu tempo. (AGAMBEM, 2008, p. 58-59)

Para Agambem, o sujeito verdadeiramente contemporâneo precisa ter um caráter anacrônico, sendo capaz de transitar entre tempos, pois quando nos adequamos perfeitamente ao nosso presente não temos distância suficiente para relativizá-lo ou analisá-lo. Ou seja: "... Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos, a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olho sobre ela."

(AGAMBEM, 2008). Assim, ao mantermos o olhar sobre o presente a fim de não enxergar as luzes, mas a escuridão contida nele, poderemos observar as fraturas do tempo e experimentar a contemporaneidade.

O que pretendemos destacar é que para Agambem a sensação do contemporâneo acontece em função da fluidez do presente que, por sua vez, tende a escapar à nossa percepção, resultando em algo situado entre o "não mais" e o "ainda não".

Colocando a questão de outra forma:

No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu, é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. (AGAMBEM, 2008, p. 64-65)

Assim, uma vez estabelecidos alguns pontos para uma leitura mais ampla da contemporaneidade, podemos entrar na discussão sobre o momento em que a arte rompe com o pensamento moderno em direção ao contemporâneo. Para tanto, nos valeremos das obras: *A Transfiguração do Lugar Comum* (2005) e *Após o Fim da Arte* (2010), escritas pelo teórico norte-americano Arthur C. Danto. Nossa pesquisa sinaliza que em oposição ao sugerido pelo título, o texto *Após o Fim da Arte* (2006) não propõe uma possível "morte" da arte. O equívoco desta hipótese é o que pretendemos demonstrar nos próximos parágrafos.

Ao especular sobre o contexto após o "fim da arte", Danto não alude a uma ausência de produção de arte em nossa época, mas aponta indícios de uma mudança na maneira de pensar e, conseqüentemente, fazer arte na atualidade. Para endossar seus argumentos, o autor ancora-se na pesquisa de Hans Belting⁷ (1994) a cerca das imagens produzidas antes da "era da arte".

Como "antes da era da arte", Belting entende o contexto de produção de imagens religiosas no Ocidente até aproximadamente 1400 d.C., onde o termo "arte" não fazia

⁷ Belting H. *Likness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. (1994)

parte de tal conjuntura. Em outras palavras, ao mesmo tempo que admite uma produção artística circunscrita à "era antes da arte", Danto reconhece outra que se dá "após o fim da arte". Contudo, para melhor entendermos a proposta do autor, precisamos tecer algumas considerações a respeito da história da arte.

A arte moderna, período compreendido, grosso modo, entre o fim do século XIX e o fim da década de sessenta, teve entre seus principais objetivos a investigação dos problemas de seu tempo. Dentre tais objetos, podemos destacar os impactos das guerras mundiais e os avanços científicos e tecnológicos advindos das duas primeiras revoluções industriais. Sobre esse aspecto, Danto propõe que:

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação se tornaram centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou seu próprio assunto. (DANTO, 2010, p. 9)

Segundo o autor, para além da representação dos problemas da vida moderna, o artista inscrito neste contexto investigava através da forma⁸ os modelos de representação. Em função disso, quando avaliamos a produção desse período tendemos a situar o trabalho do artista em um determinado movimento, na medida em que o modernismo é permeado por diversos "ismos" pautados em manifestos⁹ com diretrizes rígidas. Assim, ao observarmos um conjunto de pinturas de Van Gogh, por exemplo, para além da assinatura do pintor, encontramos outros "tipos" de "assinatura" vinculados à forma. Deste modo, pela expressividade da pincelada e a paleta de cores, entre outros aspectos, podemos perceber a maneira de pintar do artista, situando-o, por sua relevância estética e histórica no que hoje denominamos a primeira vertente do expressionismo.

⁸ Cabe lembrar que na arte moderna a pintura era o principal veículo para o desenvolvimento histórico da arte, a perda de seu protagonismo é um dos indícios da arte contemporânea.

⁹ "Um manifesto distingue a arte que ele justifica como sendo a arte verdadeira e única, como se o movimento por ela expressado tivesse feito a descoberta filosófica do que a arte essencialmente é. Mas a verdadeira descoberta filosófica, penso ser, na verdade, que não existe uma arte mais verdadeira do que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir..." (DANTO, 2010, p. 38)

Para melhor compreender as questões pertinentes à arte contemporânea, discorreremos, ainda, sobre dois tópicos do período moderno: a investigação através da forma dos modelos de representação e a articulação dos artistas em torno de movimentos (vanguardas e neovanguardas). Afinal, para grande parte dos envolvidos com o modernismo, a arte passou a ser o principal assunto da arte. Nas palavras de Clement Greenberg¹⁰:

A arte realista, dissimulou o meio, usando a arte para ocultar a arte. O modernismo usava a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem o meio da pintura - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento - foram tratadas pelos velhos mestres como fatores negativos que só poderiam ser reconhecidos de maneira implícita ou indireta. Sob o modernismo, essas limitações vieram a ser consideradas fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As primeiras pinturas modernistas foram as de Manet, em virtude da franqueza com que proclamavam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas. Os impressionistas, nas pegadas de Manet, renunciaram pública e solenemente aos toques de tinta e aos vernizes, para não deixar nenhuma dúvida aos olhos de que as cores por eles utilizadas eram feitas das tintas que vinham de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança ou a correção, a fim de ajustar o seu desenho e composição mais explicitamente à forma retangular da tela. (GREENBERG *apud* DANTO, 2010, p. 82)

Greenberg propõe que desde o princípio, os pioneiros da arte moderna estavam preocupados com questões de formalismo estético. Tais investigações buscavam, em alguma medida, encontrar a arte "pura". Para o autor, a figuração representava um desvio em direção a essa suposta pureza, de tal modo que a arte deveria seguir um percurso linear em direção à total abstração. Ainda de acordo com Greenberg, esse processo tem seu ápice em meados dos anos sessenta no contexto das obras de Jackson Pollock e outros pintores articulados em torno do movimento expressionista-abstrato.

Ao mesmo tempo, conforme colocamos anteriormente, ao observarmos a articulação dos artistas em movimentos pautados por manifestos, percebemos que seus escritos continham orientações rigidamente definidas, as chamadas "narrativas mestras" ou "oficiais", para empregarmos as palavras de Danto. Assim, ao sugerir um percurso pelo qual a arte deve seguir, bem como a obra de arte deve parecer, esse tipo de escrita funcionava como lastro histórico e estético para os artistas modernos.

¹⁰ Influente crítico de arte ligado ao Modernismo, defensor da vertente Expressionista Abstrata na pintura e um dos primeiros a defender as telas de Jackson Pollock.

Desse modo, quando redigidos e publicados, os manifestos pretendiam romper com a produção artística anterior, estabelecendo as bases da arte porvir. Se analisarmos o Manifesto Futurista escrito por Filippo Marinetti em 1909, por exemplo, podemos perceber tal argumento: "Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onnipotente." (MARINETTI, 1909).

Nossa pesquisa sinaliza que caso estudemos o período moderno a partir de uma linearidade histórica, tenderemos a contrastá-lo com o "profundo pluralismo" e a "falta de unidade estética", conceitos que desenvolveremos mais adiante, recorrentes na obra de Arthur Danto:

E estou propondo que pensemos no modernismo em geral nesses termos, como um momento no qual parecia que as coisas não poderiam mais continuar como eram e novas fundamentações tinham de ser encontradas para que elas pudessem prosseguir. Isso viria a explicar por que o modernismo tão frequentemente assume a forma de lançamento de manifestos. Todos os principais movimentos na filosofia do século XX abordaram a questão do que a própria filosofia era: positivismo, pragmatismo e fenomenologia, todos fazendo críticas radicais à filosofia e cada qual buscava reconstruir a filosofia sobre fundamentos firmes. (DANTO, 2010, p. 73-74)

No trecho citado, observamos que os tópicos da arte moderna já elucidados, tais como a arte enquanto assunto para a arte e a organização dos artistas em movimentos pautados em manifestos rígidos, podem ser transpostos com facilidade para outros campos de conhecimento, entre os quais destacamos a filosofia. Logo, um campo de conhecimento fazendo uma autoinvestigação a partir de diretrizes sólidas, em alguma medida, é uma característica do raciocínio moderno.

Para abordarmos a interface entre o pluralismo e a arte pós-histórica, remetemos mais uma vez ao referencial teórico de Clement Greenberg. Considerando que a progressão histórica e linear da arte rumo à abstração é pertinente, fica difícil imaginar o que lhe aconteceria após a pincelada branca sobre a tela branca. De alguma forma, a história da arte apresenta as lacunas dessa teoria. Como indícios de tal assertiva podemos citar: a perda de adesão do expressionismo abstrato, ápice da arte "pura" aos olhos de Greenberg, ao longo da década de sessenta e o surgimento de movimentos com propostas divergentes (*pop art* e minimalismo).

Para que possamos seguir adiante, devemos observar com um pouco mais de atenção as proposições sugeridas pela *pop art*, movimento que apesar de surgir na Inglaterra durante os anos cinquenta, ganhou destaque na década seguinte ao articular artistas residentes na cidade de Nova York. Entre algumas de suas proposições importantes, podemos destacar a crítica à sociedade de consumo norte-americana, a incorporação de imagens e ícones da cultura popular na arte dita erudita e a sistemática inserção e produção em série de objetos cotidianos nos circuitos de arte.

Andy Warhol, um dos artistas mais influentes da *pop*, apresentou em 1964 uma série de réplicas em madeira das caixas de sabão em pó *Brillo*, que formalmente não se diferenciavam em nada das originais vendidas no mercado. Os pontos de relevância e polêmica em torno desse trabalho convergem na mesma pergunta: em que aspectos as caixas de Warhol se diferenciam das outras, que não são arte. Em "Transfiguração do Lugar Comum", Arthur C. Danto discorre sobre esse assunto:

Qualquer que fosse a diferença, ela não podia consistir no que a obra de arte e a indistinguível coisa real tivessem em comum - que poderia ser qualquer coisa material e acessível a observações comparativas imediatas. Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão Brillo, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte. (DANTO, 2005, p. 26)

Ainda pensando a questão levantada pelas caixas *Brillo*, não podemos nos esquecer da célebre "Fonte" (1917) de Marcel Duchamp; o urinol assinado e deslocado de seu contexto usual para o circuito artístico. Esse, talvez, seja o primeiro exemplo na história da arte onde o objeto em si tem menos importância para a fruição da obra que as possíveis relações estabelecidas com ele. Afinal, "... a obra de Duchamp não é o urinol, mas o gesto de expô-lo" (DANTO, 2006). Ou ainda, nas palavras do próprio artista:

Dizem que qualquer artista que pague 6 dólares pode participar da exposição. O Sr. Richard Mutt mandou uma fonte. Sem discussão, este objeto desapareceu e não foi mostrado. Quais foram os fundamentos da recusa da fonte do Sr. Mutt?

1. Alguns argumentaram que era imoral, vulgar
2. Outros, que era plágio, uma simples peça de banheiro

A fonte do Sr. Mutt não é imoral, isso é absurdo, não mais do que uma banheira é imoral. É um objeto que se vê diariamente nas vitrines das lojas de encanamento. Quanto a se o Sr. Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, isso não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Tomou um artigo comum da vida, o arranhou de forma a que seu significado utilitário desaparecesse sob um novo título e um novo

ponto de vista - criou um novo pensamento para este objeto.
(DUCHAMP, 1917)

Como podemos observar, as *Brillo Box* (1964) retomam, em alguma medida, as questões de deslocamento do objeto e apropriação colocadas anteriormente pela *Fonte* (1917). No entanto, Duchamp assinou seu urinol como "R. Mutt"¹¹. Além disso, sua peça, não foi reproduzida de maneira seriada. Uma vez colocadas, essas questões podem projetar as caixas de sabão de Warhol como um desdobramento da *Fonte* no que tange a transfiguração do lugar comum¹². Em outras palavras, por não conterem assinaturas e serem feitas em larga escala, ou seja, idênticas entre si e entre seus pares vendidos no supermercado, as *Brillo Box* nos levam a pensar que independentemente do que a arte pudesse significar naquele momento, não era algo para ser somente visto.

Para Danto, a relevância das caixas *Brillo* faz com que a arte se mescle à sua própria filosofia, tal qual a proposição Hegeliana de que o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si:

Essas descobertas filosóficas surgiram em um dado momento da história da arte, e ocorre-me que de certa maneira a filosofia da arte foi refém da história da arte, porque não se poderia perguntar pela verdadeira forma assumida pela questão filosófica relativa à natureza da arte até que fosse historicamente possível perguntá-lo - isto é, até que a existência de obras como a *Brillo Box* se fizesse historicamente possível. (...)

Quando a questão é trazida à consciência num certo momento do desdobramento histórico da arte, atinge-se um novo nível de consciência filosófica. E isso significa duas coisas: em primeiro lugar, que, tendo se alçado à esse nível de consciência, a arte deixa de ter responsabilidade pela sua definição filosófica. (...) Em segundo lugar, significa que não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, (...) (DANTO, 2010, p. 40-41)

A partir da tomada de autoconsciência, não existe mais uma direção histórica que a arte deva seguir, o que para Danto significa que a arte porvir poderá ser "qualquer coisa

¹¹ fábrica que produzia urinóis.

¹² Em relação a isso, é interessante analisar o conceito de *ready-made*; objetos oriundos do dadaísmo que "pretendem transgredir sua própria facticidade." (FOSTER, 2014, p. 42). Duchamp é um pioneiro a trabalhar com esse raciocínio e para Hal Foster os "neoready-mades" da *pop* retomam esse pensamento como paradigma. Para uma análise mais detalhada do assunto: *Quem tem medo da neovanguarda?* em Foster, H. *O retorno do real* (2014)

que artistas e seus benfeitores queiram que seja." (DANTO, 2010, p. 41). Em função disso, o autor propõe que a arte contemporânea feita nesse contexto "pós-histórico", se difere em alguns aspectos do raciocínio moderno.

Um dos pontos mais importantes para a compreensão do contexto contemporâneo, ou "pós- histórico", para considerarmos o pensamento de Danto, é o fim da "Era dos Manifestos"¹³. A arte contemporânea, diferentemente da moderna, não foi e nem vem sendo permeada por manifestos totalizantes, com diretrizes rígidas de como a obra de arte deva parecer ou para qual direção a arte deva seguir. Ao invés disso, a pluralidade de expressões e a falta de unidade estilística¹⁴ são traços marcantes dessa produção artística. No entanto, é importante destacar que tais características passam a ser possíveis em função da autoconsciência da arte, onde a forma estética, somente, não consegue mais responder o que a arte é:

... os artistas liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe estilo contemporâneo. (DANTO, 2010, p. 18)

Contudo, tais argumentos podem levar a crer que a arte contemporânea incorpora sem muito critério ao *status* de arte qualquer forma de expressão. De acordo com Danto, devemos refutar tal argumento, na medida em que qualquer objeto ou situação que pretenda existir como arte no atual contexto deve responder a três critérios básicos: expressão, retórica e estilo.

Por expressão, o autor entende os fatores que tangem o conteúdo das obras, ou seja, aquilo que ultrapassa a representação. A retórica constitui um dos artifícios utilizados pelo artista para indicar ao público maneiras de leitura do trabalho, configurando o campo que articula o diálogo entre a obra de arte e o fruidor. Por fim, estilo é o que diz respeito a maneira do artista executar formalmente o trabalho, aglutinando aquilo que "resta de uma representação quando subtraímos seu conteúdo." (DANTO, 2005, p.283). Desse modo:

¹³ "Cada um desses manifestos busca encontrar uma nova definição filosófica da arte, articulada para apreender a arte em questão". (DANTO, 2010, p. 51)

¹⁴ Entendendo estilo como um conjunto de propriedades ligadas à forma estética e compartilhadas em um grupo de obras de arte.

Atribuir uma obra a uma pessoa é tão complexo quanto se atribuir um ato a alguém sem ter certeza de quem o praticou. Temos de nos perguntar se esse ato é coerente com o caráter da pessoa, assim como temos de nos perguntar se o trabalho é coerente com o conjunto de uma obra. Esse conceito de coerência tem pouco a ver com coerência formal; é mais daquela espécie de coerência que invocamos quando dizemos que o tapete não combina com os outros móveis da sala, ou que um prato não condiz com o conjunto de uma refeição, ou que uma pessoa não se afina com seu grupo. (DANTO, 2005, p. 296)

Podemos perceber que o autor propõe uma espécie de metafísica da obra de arte, algo que está para além da forma e que diz respeito ao modo pelo qual o artista se porta no mundo. Isso se evidencia na passagem: "mais ou menos como se a obra de arte fosse uma exteriorização do artista que a realizou, como se apreciar a obra fosse enxergar o mundo através da sensibilidade do artista e não meramente enxergar o mundo." (DANTO, 2005, p. 236).

Face ao exposto, acreditamos reunir informações suficientes para elucidar os conceitos de contemporâneo e arte contemporânea, necessários ao desenvolvimento dos capítulos que seguem. Entretanto, antes de prosseguirmos, restam-nos alguns pontos a serem observados com maior atenção.

Ponderemos agora, com alguma razão crítica, a teoria proposta por Danto. Da maneira como o autor articula seu pensamento, pode parecer que a migração do raciocínio modernista para o contemporâneo na arte, é um fator bastante incluyente, o que se observa quando cria um ambiente mais plural, fluído para a produção artística. Entretanto, quando o teórico afirma tal pluralidade contemporânea é ao âmbito da forma estética que ele se refere. Os estudos de Danto não parecem propor reflexões sociais em relação à arte, uma vez que o autor se envereda pelo campo formalista de análise.

Contudo, já existem leituras com um caráter mais crítico e social ao contexto pós-histórico¹⁵, tais análises investigam até que ponto existe uma espécie de "razão cínica" que rege esse modo de produção artística, e também em que medida a arte contemporânea tende a assumir um papel mais cúmplice que contestatório da sociedade atual. Todavia, acreditamos que aprofundar mais essa questão seria um desvio longo e pouco produtor em relação aos objetivos do presente estudo.

¹⁵ Foster H. *O retorno do real* (2014)

Por fim, podemos dizer que nem toda a produção artística simultânea ao modernismo compactuava com os preceitos modernistas, como se observa na "pintura acadêmica francesa, que procedia como se Cézanne nunca tivesse existido". (DANTO, 2010, p.10). Além disso, atualmente, ainda que sejam cronologicamente contemporâneas à arte dita contemporânea, existem muitas obras sendo feitas com outros tipos de raciocínio.

Capítulo 2:

A interface entre os campos e a obra de Cao Guimarães

A interface entre os campos:

Antes de atentarmos propriamente à interface entre documentário e arte contemporânea na obra de Cao Guimarães, julgamos necessário elucidar um pouco melhor o contato entre esses dois campos sensíveis ao longo da história. Nesse sentido, nos concentraremos nas décadas de 20, 60 e 90 do século XX; para buscar, em primeiro lugar estabelecer a relação entre o cinema documentário e as vanguardas artísticas. Em seguida, discutiremos a noção de "cinema-expandido"¹⁶ e finalmente, analisaremos tanto o impacto das tecnologias provenientes do final do século XX no campo do audiovisual, quanto o que alguns teóricos chamaram de "virada documentária na arte contemporânea".

Em relação ao recorte temporal escolhido, acrescentamos que, entre outros autores, nos pautamos nos estudos de Consuelo Lins e sua percepção de que:

Há ao longo da história do cinema, vários momentos em que artes plásticas e documentário se misturaram para produzir obras fundamentais. Os anos 20 e 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. (LINS, 2009, p. 2)

Além dos períodos citados pela autora, a década de 1990, nos interessa em especial, pois além do surgimento de novas tecnologias, a exemplo do projetor digital, corresponde ao período em que Cao Guimarães iniciou sua carreira no campo da arte.

Assim, fugindo ao senso comum, para o qual o documentário está exclusivamente para objetividade assim como a arte está para a subjetividade, podemos identificar relações frutíferas entre esses dois campos de expressão ao longo da história. Além

¹⁶ Termo cunhado por Gene Youngblood em *Expanded Cinema* (1970).

disso, as relações que pretendemos desvelar podem ser percebidas desde a gênese do chamado cinema de vanguarda¹⁷.

Nesse sentido, de acordo com o contexto do filme de vanguarda, onde as produções vinculadas a esse conceito tendiam a primar pelo experimento da linguagem cinematográfica perante a linearidade narrativa, o cinema de Dziga Vertov talvez seja o mais significativo em relação à interação entre documentário e arte. Ao mesmo tempo em que articulou aspectos caros da vanguarda construtivista em sua obra, Vertov desenvolveu a noção de "câmera-olho", na qual a câmera deveria interpretar a vida cotidiana e ser "um meio poderoso de revelação da verdade e do conhecimento" (VIEIRA, 2007, p. 77).

Ainda em relação ao Construtivismo, podemos dizer que tal movimento de caráter estético e político, gerado na Rússia ao final da primeira década do século XX, tinha entre suas diretrizes negar a noção de pureza na arte e aproximá-la da vida cotidiana. Nessa lógica, os artistas vinculados a esse pensamento buscavam romper com a noção de arte associada à burguesia, pregando práticas artísticas de cunho político e utilitário, tal como sinaliza João Luiz Vieira:

Na medida em que o desenvolvimento econômico e social necessita de graus extremos de organização e planejamento, o mesmo acontece com as formas culturais, e o conceito de arte seria, rapidamente associado às idéias de produção e utilitarismo. O papel do artista ganha novos contornos com a idéia de um "artista-engenheiro", sublinhando a nova síntese entre arte e tecnologia. A preocupação com formas e materiais (...) ligava-se diretamente à indústria, e os artistas tornavam-se técnicos, aprendendo a usar ferramentas e materiais da produção moderna, com o objetivo de canalizar todas as energias em benefício do proletariado. (VIEIRA, 2007, p. 74)

O que pretendemos destacar com tal fragmento é que a vanguarda construtiva estava extremamente atrelada ao projeto político socialista russo do início do século passado. Nesse sentido, os construtivistas acreditavam que a arte porvir deveria desvincular-se de seu caráter burguês e adquirir alguma utilidade prática, o que projetaria no artista a noção de técnico ou "engenheiro". Situando Dziga Vertov nesse

¹⁷ " A história dos filmes de vanguarda é muito simples. É uma reação direta contra os filmes de roteiro e estrelismo. É a fantasia e o jogo indo de encontro à ordem comercial dos outros. E isto não é tudo: é a revanche dos pintores e dos poetas. Numa arte como esta, onde a imagem deve ser tudo, há que se defender e provar que as artes da imaginação, relegadas a meros acessórios, poderiam sozinhas, por seus próprios meios, construir filmes sem roteiro, considerando a imagem móvel como personagem principal." (LÉGER apud. VIEIRA, 2007, p. 70)

contexto, podemos dizer que seu cinema se alinha com o projeto Construtivista na medida em que se opõe a concepção de filme de "arte" vigente na Rússia¹⁸, além de se pautar na montagem e na noção de "câmera-olho" para exaltar o projeto revolucionário recém estabelecido no país. Dessa forma:

O desenvolvimento de estratégias de realização do projeto vertoviano de dimensões epistemológicas iria insistir, principalmente, na materialidade do cinema, por intermédio de uma organização extrema dos recursos cinematográficos e da posição-chave desempenhada na montagem nesse processo. A ênfase na organização encontrava eco na noção construtivista de uma arte de produção introduzida na vida como um aspecto maior do esforço criativo em organizar, sob novas formas, a aparência externa da vida e a complexidade dos objetos que circundam nosso ambiente. (VIEIRA, 2007, p. 78-9)

Conforme argumenta Vieira, a montagem deveria se apropriar de forma inventiva do "real", articulando aspectos do cinema documentário com a vanguarda artística de seu tempo. Dessa maneira, Vertov e outros artistas russos escreveram, através da linguagem cinematográfica em diálogo com o Construtivismo, um retrato político e estético bastante interessante da Rússia do começo do século XX.

Assim, o que fica evidente é que na década de 20, a relação entre o cinema e as artes plásticas foi bastante frutífera para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, a noção de "cinema expandido" advinda dos anos 60 tem por objetivo estreitar, ainda mais, esse diálogo, uma vez que pretende projetar o conceito de cinema para além dos filmes exibidos na "sala escura".

Nesse sentido, se o paradigma convencional da exibição cinematográfica é a "caixa preta" e o da arte o "cubo branco"¹⁹, podemos dizer que a partir da década de 60 o trabalho de alguns artistas/cineastas, a exemplo de Andy Warhol e Jonas Mekas, começa a exigir algumas nuances de cinza. Ou seja, na medida em que levaram projeções fílmicas para museus e galerias, esses artistas apresentam novas formas de fruição cinematográfica, desviantes, em alguma medida, do formato convencional. Ao

¹⁸ Associados "à burguesia de Rússia pré-revolucionária, por meio de um cinema definido exatamente pelos seus padrões hegemônicos, clássicos, teatrais e narrativos, calcado na interpretação de atores." (ibidem, p. 76)

¹⁹ Metáforas, retiradas de *Exhibiting Films in Contemporary Art* (2013), para a sala escura destinada à exibição cinematográfica e para a concepção de espaço ascético convencionalmente destinado às exposições de arte.

mesmo tempo, parecem deslocar, até certo ponto, a pergunta de André Bazin: "O que é cinema?" para "Onde está o cinema?"²⁰

Assim, se os recursos de montagem cinematográfica advindos dos anos vinte proporcionam a sétima arte novos aspectos técnicos e poéticos, a exemplo dos experimentos de manipulação do tempo, a expansão do cinema da década de 60 tem por objetivo alterar as relações do filme com o espaço. Desse modo, o cinema expandido elabora novas experiências de fruição cinematográfica, uma vez que desloca os filmes de seu ambiente convencional, além de muitas vezes fazer uso de mais de uma tela de projeção.

Para uma melhor compreensão do que consistia o cinema expandido, Natália Aly argumenta que:

O conceito (...) refere-se ao fazer e o receber cinematográfico, para além das concepções inaugurais às quais esta arte ficou atada. Expor o dispositivo, o meio criativo e a concepção, fazem parte do processo e expansão da cinematografia. Ao contrário da sala escura, com poltronas, tela centralizada, em que a secreta sala de projeção se esconde sobre a cabeça dos espectadores encapando seu dispositivo reprodutor, o cinema expandido busca revelar todo este aparato. Também procura incluir o público, como um paradigma de sua estética. Trata-se de um cinema que trabalha com a multiplicidade de telas, a colagem e a abstração e, principalmente, incorpora elementos de práticas como os happenings, unindo a espontaneidade e o movimento corporal à forma poética dos filmes. Por isso, foi muitas vezes chamado "cinema de performance". Esses fatores acabam por extrapolar os limites da cinematografia circunscrita ao espaço da sessão fílmica. Iniciam, assim, as primeiras experiências em projeções urbanas, com imagens que reagem a ação do homem, subvertendo a noção de conjunto da obra, e adotando a desmaterialização típica da psicodelia. (ALY, 2012, p. 63)

O que pretendemos destacar é que ao revelar o aparato, incorporar o ambiente de projeção na obra e aumentar o número de telas, esse cinema almejava a criação de um espaço imersivo, onde cada espectador tivesse uma fruição única. Confluem nesse sentido, o fato do olhar do público ter que "editar" as imagens, quando dispostas em múltiplas telas e também o descompromisso com a linearidade narrativa as obras, uma vez que era possível entrar e sair do espaço de projeção sem que se assistisse o filme pelo início.

²⁰ (BALSOM, 2013, p. 30)

Dessa forma, ao incorporar o espectador na obra, o cinema expandido adquire uma dimensão ritual, que se acentua quando Gene Youngblood propõe que:

Quando dizemos cinema expandido queremos dizer consciência expandida. Cinema expandido não refere-se a filmes de computador, vídeo de fósforos, luzes atômicas ou projeções esféricas. Cinema expandido não é um filme em tudo: assim como a vida, é um processo de se tornar unidade permanente do homem histórico para manifestar a sua consciência para fora da mente, para a frente dos olhos. Não se pode mais se especializar em uma única disciplina e espero, sinceramente, expressar uma visão clara de suas relações no ambiente. Isso é especialmente verdadeiro no caso da rede intermídia de cinema e televisão, que agora funcionam, nada mais nada menos, como o sistema nervoso da humanidade. (YOUNGBLOOD *apud* ALY, 2012, p. 64)

O que podemos observar é que para além da expansão da consciência, que o autor relaciona ao diálogo entre o sistema nervoso e os meios tecnológicos, esse cinema sublinha a importância da arte para o entendimento da percepção humana, além de estabelecer um diálogo intenso entre arte e tecnologia. Dessa forma, o cinema expandido da década de 60, em alguma medida, estabelece as bases das videoinstalações porvir:

Os trabalhos começam a unir a sua atmosfera, um perfil participativo, imbricando a transgressão da imagem junto à subversão da técnica. Inovando seu sistema estrutural, unindo conceitos de imersão e interação, serão ferramentas quase inquestionáveis e indispensáveis aos rumos que a cinematografia passa a trilhar rumo a um cinema expandido digitalmente. (ALY, 2012, p. 66)

Desse modo, a expansão digital do cinema sugerida por Natália Aly pode ser associada ao contexto iniciado pela década de 90, onde a produção cinematográfica estreitará ainda mais suas relações com o campo da arte. Entretanto, para entendermos melhor tal conjuntura, precisamos discorrer sobre alguns aspectos tecnológicos caros ao final do século passado.

Como podemos perceber, o advento de dispositivos de tecnologia digital no setor audiovisual no final do século XX, a exemplo das câmeras e dos projetores, mudaram radicalmente a produção e a exibição dos filmes desse período, além de colocarem, em definitivo, as imagens em movimento na pauta da arte contemporânea. Assim, a possibilidade de videoprojeção retirou os filmes digitais das telas e monitores,

umentando sua escala e aproximando-o ainda mais do cinema. É nesse contexto que surge o que alguns teóricos irão chamar de videoinstalação:

A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a idéia do corpo em diálogo com a obra, a idéia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto. (MELLO, 2008, p. 169)

Nesse sentido, conforme analisamos anteriormente, ao salientar o caráter imersivo da videoinstalação, o fragmento alude à noção de que essa produção é, em alguma medida, herdeira da noção de cinema expandido da década de 60. Além disso, observamos que durante o momento citado que esse tipo de obra de arte foi progressivamente inserido no circuito de museus e galerias, a exemplo de importantes eventos como mostras específicas no Centro Georges Pompidou²¹, Bienais Internacionais e a Documenta de Kassel. Ao passo que durante a primeira Bienal de Veneza do século XI, ao tentar situar a grande quantidade de filmes exibidos, o teórico Raymond Bellour sugeriu a noção de "outro cinema":

But if it is difficult to assimilate these works to the tradition of the plastic arts, the very framework of which they explode, it is no less difficult to take them as belonging to traditional cinema or as a supplement of cinema; it would rather be better to continue (to the extent that it will be possible) to recapture cinema in the historical and formal singularity of its own device. The strange force of these works is thus to open ever more clearly the indefinable expansion of an other cinema, according to which the conditions of an aesthetics of confusion are clarified and amplified. It is better to try to describe its nuances than to pretend to be able to escape them. (BELLOUR *apud* BALSOM, 2013, p. 15)

De acordo com Bellour, o "outro cinema" projeta o que convencionalmente entendemos como sétima arte em uma zona de expansão indefinida, aspecto que interessa a nossa pesquisa, uma vez que não ambicionamos discutir se os filmes inseridos nesse contexto pertencem necessariamente ao campo do cinema ou das artes visuais, mas perceber como essas obras articulam uma espécie de "rua de mão dupla" entre esses dois campos de conhecimento.

Nesse sentido, considerando nosso objetivo de articular a interface dessa produção, especificamente com o documentário, citamos:

²¹ A exemplo da exposição *Passages de l'image* (1990). Curated by Raymond Bellour, Catherine David, and Christine van Assche.

The move into the space of the gallery has been similarly pronounced in the domain of experimental documentary. Like Chantal Akerman and Chris Marker, two prominent filmmakers working in the documentary mode who have more recently turned to installation, artists such as Kutluğ Ataman and AmarKanwar (BALSOM, 2013, p. 22)

O que podemos perceber no fragmento anterior é que a autora comenta o trabalho de uma série de artistas/cineastas internacionais que transitam entre o documentário e a instalação artística. Tal contato entre esses campos foi tão intenso durante a década de noventa, que alguns teóricos especularam sobre uma "virada documentária na arte contemporânea", uma vez que muitos filmes que articulavam aspectos dessas duas áreas começaram a transitar nos espaços destinados à exibição de arte.

Para prosseguirmos com nossa pesquisa, analisaremos como tal interface ocorre na obra de Cao Guimarães. Afinal, além desse artista circular nesses dois universos, seja em bienais internacionais ou em importantes festivais de documentário como o *É Tudo Verdade*, Guimarães é autor de um trabalho paradigmático intitulado *Rua de Mão Dupla*.

Um dos fatores que projetam *Rua de Mão Dupla* como uma obra importante para a observação do diálogo entre documentário e arte contemporânea consiste no fato de seu realizador ter utilizado o mesmo material bruto para construir tanto uma videoinstalação em múltiplas telas, exibida na 25^o Bienal de Artes de São Paulo, quanto um filme convencional de longa metragem de caráter documentário, comercializado em DVD e passível de ser exibido no circuito cinematográfico. Nesse sentido, para que possamos compreender melhor as nuances desse projeto, julgamos necessária uma análise mais profunda do percurso artístico de Cao Guimarães.

Alguns aspectos da obra de Cao Guimarães:

Como Fernão Ramos observa em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), uma série de artistas brasileiros começou a utilizar a tecnologia do vídeo para trabalhar na zona limítrofe do cinema documentário a partir dos anos 90 do século XX. Entre eles podemos citar Cao Guimarães, Lucas Bambozi, Carlos Nader, Sandra Kogut, etc. Nesse sentido, o teórico situa a filmografia desses artistas em algum ponto daquilo que denomina como "fronteiras do documentário".

Sobre a relação de seu trabalho com as classificações de ordem teórica, Cao Guimarães afirma:

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 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. (GUIMARÃES *apud* SCOVINO, 2009, p. 54)

O que podemos perceber em tal fragmento é que o artista apesar de não estar preocupado com as possíveis catalogações de seu trabalho, não se posiciona de maneira intransigente a elas, inclusive julga proveitosa a relação que tem com seus críticos. Guimarães também escreve sobre seu fazer artístico e no texto intitulado *Cinema de Cozinha*²², ao comparar seu ofício ao de um cozinheiro, o cineasta reforça a noção, também presente no fragmento anterior, de mistura caótica contida em seu trabalho:

Pois, como qualquer "cozinheiro", sempre ajuntei estranhos ingredientes para formar pequenos bolinhos, com o propósito de que a digestão se realize no estômago do outro.

O cinema, assim como a culinária, precisa perfazer todo este processo, não podemos desconsiderar que fazemos filmes para que alguém os veja, e mais que isso, para que alguém reinvente o tempero através da saliva, reinvente a imagem através do líquido ocular, do prisma ocular, das veias oculares que transportam toda a informação para ser processada em um cérebro único, personificado, individual, reinventando o filme, multiplicando-o."

A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é o lugar da casa onde todas as visitas se encontram, onde, apesar do farto espaço da sala, todo mundo se aglomera. A cozinha é na casa o lugar do outro. (GUIMARÃES, 2008, p.1)

²² Texto disponibilizado integralmente em anexo ao presente estudo.

Assim, Cao Guimarães deixa muito claro que seus trabalhos estão abertos a múltiplas interpretações. Ao associar esse caráter à metáfora da cozinha, alude, em alguma medida, ao pensamento antropofágico, tal argumento é reforçado pelas palavras da citação a cima, uma vez que compreende ser a subjetividade do espectador quem completa e dá sentido ao processo iniciado nas mãos do artista. Desse modo, fica evidente o diálogo que traça com aquilo que Oswald Andrade designou por "lei do homem antropofágico": "Só me interessa aquilo que não é meu."²³

Além disso, a noção de "cinema de cozinha" pode ser lida de uma maneira mais literal, pois durante o início de sua carreira, o artista projetava seus filmes de maneira artesanal na parede da cozinha de sua casa em Londres:

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 (...) Na Inglaterra praticava o que chamo hoje de "cinema de cozinha" (...) (GUIMARÃES *apud* SCOVINO, 2009, p. 41)

Como podemos observar, é a partir desse contexto que Cao Guimarães começa a produzir experimentos no campo da arte. Munido de uma câmera super 8 de segunda mão, ele começa a registrar fragmentos de seu cotidiano em Londres. Os curta metragens: *The Eye Land* (1999), *Between - Inventário de Pequenas Mortes* (2000) e *Hypnosis* (2001) são exemplos de trabalhos realizados nesse período. Esses filmes se articulam em torno do que o artista chama de "microdramas da forma"²⁴, narrativas rarefeitas que captam acontecimentos corriqueiros com sutileza e expressividade. Nesse sentido, essas obras parecem querer extrair a potência do banal, subvertendo o senso comum do que convencionalmente entendemos por "ação":

Ação não é simplesmente uma cena de sexo, violência ou socialmente impactante (...) Um simples grão fotográfico explodindo na tela já é uma ação, ou mesmo um inseto cruzando uma estrada durante um longo plano. (GUIMARÃES *apud* SCOVINO, 2009, p. 52).

Assim, ao observarem pequenos acontecimentos cotidianos de forma poética, esses primeiros filmes começaram a projetar em Cao Guimarães a noção de artista que trabalha na interface entre um cinema de caráter documentário e a arte contemporânea.

²³ Fragmento do Manifesto Antropófago, redigido em 1928 por Oswald Andrade.

²⁴ (GUIMARÃES *apud* SCOVINO, 2009, p. 49)

Entretanto foram em seus trabalhos posteriores que tal relação alcançou contornos mais evidentes. Desse modo, antes de seguirmos com a análise de sua obra, vale citar outro texto²⁵ do artista, que nos auxilia na compreensão de seu fazer artístico:

Se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Neste exercício de reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si. (...)
A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos (...), podemos nos relacionar com ela de pelo menos 3 maneiras:
- podemos ficar sentados no barranco contemplando sua superfície (...)
- podemos, ainda sentados no barranco ou em pé na margem do lago, lançar uma pedra na água para vê-la reverberar (...)
- e finalmente podemos lançarmos a nós mesmos neste lago.
(GUIMARÃES, 2007, p. 1/3)

O que pretendemos destacar é que Cao Guimarães reconhece a "realidade" como matéria bruta para sua obra, e nesse sentido a aborda de pelo menos três enfoques diferentes: contemplativo, a exemplo de seus primeiros curtas já mencionados, propositivo, como observaremos nas videoinstalações *Histórias do Não Ver* (2001) e *Rua de Mão Dupla* (2002), imersivo, como se verifica no longa metragem *A Alma do Ossó* (2004).²⁶

Nessa lógica, para além da dimensão estética, a maneira como seus filmes se relacionam com o real os projetam para a zona híbrida entre documentário e arte contemporânea, uma vez que articulam aspectos caros a esses dois campos de criação. Desse modo, as investigações do artista no campo da videoinstalação reforçam ainda mais a interface entre essas duas áreas.

Seu primeiro trabalho nesse sentido; *Histórias do Não Ver*, surge em Londres, ao mesmo tempo em que o artista executava seus primeiros curtas. A experiência, que se transformará posteriormente em uma instalação e um livro, começa com um dispositivo simples. Entretanto, antes de elucidá-lo cabe dizer que nos valem da concepção de Consuelo Lins acerca do termo "dispositivo", para autora tal conceito diz respeito aos mecanismos que "disparam" a filmagem, ou em outras palavras, os procedimentos previamente fixados pelo realizador para orientar a narrativa fílmica. Nesse sentido, Guimarães pedia para alguns amigos que o sequestrassem sem aviso prévio, devendo os sequestradores vendá-lo e levá-lo para onde bem entendessem. A única restrição

²⁵ Documentário e Subjetividade, na íntegra em anexo.

²⁶ Documentário em que Cao Guimarães e sua equipe vivenciam por alguns dias o cotidiano de Dominginhos, um ermitão que vive em uma caverna no interior de Minas Gerais. Cabe citar que o documentário ganhou o prêmio de melhor filme do festival *É Tudo Verdade* de 2004.

imposta pelo artista durante os sequestros seria o registro da ação pela "vítima" através de uma câmera fotográfica analógica. Entretanto, tais fotografias muitas vezes não revelam nenhuma imagem significativa da situação, uma vez que Cao estava com os olhos vendados.

Ainda no campo da instalação, a convite da curadoria da 25^o Bienal Internacional de Artes de São Paulo, Cao Guimarães realiza *Rua de Mão Dupla* (2002), um de seus trabalhos mais emblemáticos em relação à interface entre cinema documentário e arte contemporânea. Devemos lembrar que essa experiência audiovisual se desdobra na produção de um filme de longa metragem afinado com as características do cinema documentário.

Podemos situar *Rua de Mão Dupla* no espectro de trabalhos que se relacionam com a realidade de uma maneira propositiva, que para empregarmos as palavras do artista: "atiram uma pedra na superfície do lago". Em outras palavras, que interferem na realidade por meio de um dispositivo, que nesse caso consiste na mudança de casas entre duas pessoas que não se conhecem, por um período de 24 horas. Desse modo, o trabalho se articula em torno de três duplas, e os participantes devem especular sobre a personalidade do anfitrião desconhecido, a partir daquilo que encontram na moradia visitada.

Para a feitura do longa metragem, a instalação exibida em múltiplas telas durante a Bienal de São Paulo adquire uma montagem linear, além de se articular em torno da divisão da tela em duas partes. Assim, acompanhamos uma dupla por vez, e um personagem de cada lado do visor. Nesse sentido, é curioso observarmos a estética das imagens obtidas, uma vez que cada participante imprime sua subjetividade ao modo de filmar o espaço visitado.

Em relação à primeira dupla, formada por um produtor musical "bagunceiro" e uma oficial de justiça organizada, observamos que ele passeia pela casa, com a câmera na mão, comentando aquilo que chama sua atenção e certas vezes assumindo o protagonismo da imagem. Em contrapartida, a oficial de justiça nunca comenta ou aparece diante da câmera, apenas filma objetos específicos quase sempre utilizando o artifício do *zoom in*. Sobre a segunda dupla, é curioso que um dos participantes, constrói e decupa suas imagens, fazendo movimentos de câmera elaborados. Como se observa em um plano onde a câmera simula gestos de masturbação ao enquadrar a foto de uma mulher nua. Além disso, esse mesmo participante tem o ímpeto de ligar para sua própria

casa, a fim de contatar seu par, intento insatisfatório uma vez que seu telefonema não foi atendido.

Por fim, a última dupla parece mais preocupada em mostrar a vizinhança do que o universo interior da casa visitada. Além disso, é curioso que nenhum participante utilizou o som como recurso expressivo, permanecendo as imagens acompanhadas de ruídos mal captados pelo microfone da câmera.²⁷

Ao final de cada sequência²⁸, os participantes devem relatar suas impressões sobre o ambiente e especular sobre seu anfitrião, em nenhum momento as duplas se encontram. Dessa forma, a obra subverte uma lógica corrente no documentário tradicional, na qual o entrevistado deve falar de si, uma vez que os participantes dessa experiência respondem sobre pessoas que sequer conhecem: "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." (LINS, 2007, p. 9)

O que podemos concluir a partir do pensamento de Consuelo Lins é que ao especular sobre o "outro", o participante tende a falar de si de maneira mais efetiva do que se seu discurso estivesse em primeira pessoa. Assim, percebemos que para além da formatação, seja em videoinstalação ou em filme de longa metragem, é o uso do dispositivo que insere *Rua de Mão Dupla* tanto no universo do documentário quanto da arte contemporânea. Como observa Stella Senra:

Um dos exemplos mais sugestivos é o do documentário *Rua de Mão Dupla* (2003), de Cao Guimarães, no qual o dispositivo desempenha um papel em sintonia com seu uso nas artes do vídeo: ele se transforma numa estratégia narrativa "que produz um acontecimento tanto na imagem quanto no mundo."²⁹ (SENRA *apud* MIGLIORIN, 2008, p. 117)

Essa noção levantada por Senra, de que Cao Guimarães utiliza o dispositivo como estratégia narrativa e dessa forma estabelece um diálogo entre o campo do documentário e da arte, não está presente exclusivamente em *Rua de Mão Dupla*. Trabalhos

²⁷ Curiosamente todos os filmes de Cao Guimarães tratam o som com a mesma importância da imagem, uma vez que desde os primeiros curtas o artista trabalha em conjunto com a dupla de arte sonora *O Grivo*.

²⁸ Tendo o longa metragem, editado em 2003, como referência.

²⁹ É nesses termos que Cezar Migliorin define o dispositivo em sua análise dessa mesma obra: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>

posteriores, a exemplo dos longas metragens *Acidente* (2006) e *Andarilho* (2006) reforçam tal argumento.

O longa *Acidente*, dirigido conjuntamente com o cineasta Pablo Lobato³⁰, tem como premissa um dispositivo-poema feito com o nome de vinte cidades do estado de Minas Gerais:

*"Heliadora
Virgem da Lapa
Espera Feliz
Jacinto Olhos d'Água
Entre Folhas
Ferros, Palma, Calda
Vazante
Passos
Pai Pedro Abre Campo
Fervedouro Descoberto
Tiros, Tombos, Planura
Águas Vermelhas
Dores de Campo"*³¹

Assim, o poema escrito com o nome das cidades, funciona tanto como um mapa dos lugares onde o filme será realizado, bem como estrutura narrativa para as vinte seqüências que o compõe. Dessa forma, aos autores filmam situações ao acaso pelas cidades visitadas, de modo que a poesia alcance o espectador, conforme as imagens vão percorrendo o trajeto estipulado.

Apesar da proposta poética que origina o processo de realização do filme, o projeto foi financiado com a verba do DOCTV, edital que desde 2003 incentiva a produção de telefilmes documentais para serem vinculados na televisão pública. Portanto, mais uma vez, Cao Guimarães comprova a possibilidade de diálogos interessantes entre o documentário e a arte. Além disso, o longa metragem *Andarilho*, produzido no mesmo ano de *Acidente*, foi exibido durante a abertura da 27^o Bienal de Artes de São Paulo, como comenta Consuelo Lins:

Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea(...). 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

³⁰ Integrante do coletivo audiovisual mineiro *A Teia*.

³¹ Poema retirado do filme.

pela fotografia, filmes experimentais e vídeo instalações que o artista realiza desde o início dos anos 90. O fato de *Andarilho*, seu documentário mais recente, ter sido escolhido para a abertura da 27^o Bienal de São Paulo (2006) é mais um indício da fértil porosidade de fronteiras entre esses dois campos. (LINS, 2007, p. 1)

Nesse sentido, a trajetória de Cao Guimarães parece continuar validando a "porosidade" de fronteiras entre esses dois campos de criação, uma vez que seus trabalhos permanecem circulando entre as salas convencionais de cinema e museus, galerias e outros espaços destinados à arte contemporânea.³² Por fim, a simultaneidade entre a estreia de seu último longa metragem, *O Homem das Multidões* (2014) no circuito convencional de cinema e a indicação do artista ao Prêmio PIPA 2014, vinculado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, parece indicar a pertinência de nossos argumentos.

³² Além disso, a recente trajetória de outros artistas/cineastas brasileiros, a exemplo de Gabriel Mascaro, parecem reforçar o proeminente diálogo entre documentário e arte contemporânea reivindicado por Consuelo Lins. Além de seus documentários mais conhecidos, a exemplo de *Um Lugar ao Sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *Dosmética* (2012), o artista realizou algumas instalações, entre elas *Sonho de Deriva* (2013) e *Meu Tempo Livre* (2013) e *Não é Sobre Sapatos* (2014), esta última exposta na 31^o Bienal de São Paulo.

Conclusão:

A análise de questões relativas ao cinema de caráter documentário e também à arte contemporânea possibilitou que observássemos momentos frutíferos na interface entre esses dois campos de criação. Nesse sentido, percebemos que apesar de um possível senso comum onde o documentário está para a objetividade assim como a arte está para a subjetividade, o panorama contemporâneo de obras "híbridas", em alguma instância, parece dimensionar a falta de pertinência de tal assertiva.

Desse modo, em relação ao documentário, estudamos algumas das possíveis relações éticas presentes no tripé composto por realizador ou "sujeito-da-câmera", tema ou "ator social" e público. Além de constatarmos que durante seu percurso histórico, esse modelo de fazer cinema foi demonstrando sua vontade inventiva de relacionamento com o real. Assim, ao mesmo tempo em que foi se desgarrando da noção cientificista e comprobatória do mundo, o documentário expandiu suas fronteiras, dentre as quais nos interessa em particular a que diz respeito à arte contemporânea.

Seguindo essa lógica, foi preciso que analisássemos a passagem do contexto moderno para o contemporâneo na arte, para que em seguida pudéssemos observar a interface entre esse campo expressivo e o documentário. Onde percebemos que a zona de diálogo entre essas duas áreas vem se tornando cada vez mais intenso, ao ponto que a partir da década de 1990 do século passado, alguns teóricos começaram a especular sobre uma "virada documentária na arte contemporânea"³³.

Tal contexto não se dá exclusivamente em função de muitos cineastas atuantes no campo do documentário expandirem seus trabalhos em direção ao circuito de museus e galerias, mas também pelo fato de muitos artistas começarem a investigar novas percepções da realidade através da imagem em movimento³⁴ Além disso, não podemos esquecer de alguns aspectos tecnológicos da década supracitada, a exemplo dos projetores digitais, que ampliaram as possibilidades de exibição fílmica, aumentando a escala de projeção de vídeos digitais, possibilitando o surgimento das videoinstalações e colocando, em definitivo, o audiovisual na pauta da arte contemporânea.

³³ (BALSOM, 2013, p. 157). Além da passagem especificamente citada, não podemos deixar de mencionar os estudos de Hal Foster, em específico o livro: *O Retorno do Real* (2014).

³⁴ Ao ponto que Hal Foster formulará a noção de um novo paradigma na arte contemporânea, a noção de "artista enquanto etnógrafo". (FOSTER, 2014, p. 161).

É nesse contexto que alguns artistas brasileiros, entre eles Cao Guimarães, começaram a trabalhar no que Fernão Ramos designou por "zona limítrofe" do documentário. Entretanto, procuramos expor ao longo de nossa pesquisa que mais importante do que definir ou classificar a produção de Guimarães em documentário ou arte contemporânea é perceber como esses dois campos de conhecimento dialogam na obra do artista.

Além disso, por circular tanto no circuito convencional de cinema quanto nos espaços destinados à produção de arte contemporânea, certas vezes com o mesmo filme, a exemplo de *Rua de Mão Dupla* e *Andarilho*³⁵, Cao Guimarães parece demonstrar que sua obra pode ser interpretada tanto como cinema de caráter documentário quanto arte contemporânea.

Ainda em relação a interação entre as artes, o autor afirma:

(...) vivemos a potencialidade da interação entre as artes. O que é cinema? O que são as artes visuais? Porque a arte contemporânea é tão aberta que cabe de tudo. Isto 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. (GUIMARÃES *apud* SCOVINO, 2009, p. 44)

Face ao exposto, o que podemos concluir a partir da obra do artista é que sua maior preocupação parece ser a realização de trabalhos audiovisuais que lidem com a sensibilidade do espectador. Assim, pouco importa se suas imagens culminarão em um filme ou instalação, ou ainda se esse filme será exibido em uma sala convencional de cinema ou em uma galeria de arte:

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 no interior de suas possibilidades de criação. (LINS, 2007, p. 13)

³⁵Relembrando que *Rua de Mão Dupla* adquire uma nova montagem para seu lançamento em DVD e possíveis exibições cinematográficas, e *Andarilho* é exibido da mesma maneira, tanto na abertura da 27ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo como no circuito convencional de cinema.

Nesse sentido, o que de fato parece importar para Guimarães é mostrar que o diálogo com as demais artes visuais pode ser bastante frutífero para o cinema, uma vez que esse, em seu modo dominante de produção parece engessado por aspectos mercadológicos.

Bibliografia:

ALY, Natália. **Desdobramentos Contemporâneos do Cinema Experimental**. Texto disponível em http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/1-desdobramentos_contemporaneos_cinema_experimental-natalia_aly.pdf.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Editora: Argos, 2008.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Texto disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.

BALSOM, Erika. **Exibithing Cinema in Contemporary Art**. Amsterdã: Amsterdam: University Press, 2013.

BENTES, Ivana (org.). **Ecos do Cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____, Arthur. **Após o Fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

DUCHAMP, Marcel. **Sobre o caso Richard Mutt**. Texto disponível em <http://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>.

FOSTER, Hal. **O retorno do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUIMARÃES, Cao. **Cinema de Cozinha**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>.

_____, Cao. **Documentário e Subjetividade**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>.

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>.

_____, Consuelo. **Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>.

MARINETTI, Filippo. **Manifesto Futurista**. Texto disponível em <http://www.metodologiaincientifica.com.br/fpa/futurismo.pdf>.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real: O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2012.

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... O que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SCOVINO, Felipe (org.). **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

Filmografia completa de Cao Guimarães³⁶:

Otto - Eu sou um outro (1998), curta metragem

Duração: 20'

Formato de captação: 16mm/Super 8

The Eye Land (1999), curta metragem

Duração: 11'

Formato de captação: Super 8

Between - Inventário de pequenas mortes (2000), curta metragem

Duração: 10'

Formato de captação: Super 8

Sopro (2000), curta metragem

Duração: 5'

Formato de captação: Super 8

Histórias do Não Ver (2001), instalação

Duração: (?)

Formato de captação: (?)

Hypnosis (2001), curta metragem

Duração: 8'

Formato de captação: Super 8

O Fim do Sem Fim (2001), longa metragem

Duração: 92'

Formato de captação: 16mm/Super 8/mini DV

³⁶ Filmografia organizada a partir do site oficial do artista: www.caoguimaraes.com

Word World (2001), curta metragem

Duração: 8'

Formato de captação: Super 8

Coletivo (2002), curta metragem

Duração: 3'

Formato de captação: Super 8

Inventário de Raivinhas (2002), videoinstalação

Duração: 11'

Formato de captação: Super 8

Pedevalsambatucadamacaconoseusom (2002), videoinstalação

Duração: 21'

Formato de captação: DV

Rua de Mão Dupla (2002), instalação e longa metragem

Duração: 75'

Formato de captação: DV

Volta ao Mundo em Algumas Páginas (2002), curta metragem

Duração: 15'

Formato de captação: Super 8/DV

Aula de Anatomia (2003), curta metragem

Duração: 5'

Formato de captação: Super 8/DV

Nanofonia (2003), curta metragem

Duração: 3'

Formato de captação: Super 8

A Alma do Osso (2004), longa metragem

Duração: 74'

Formato de captação: Super 8/mini DV

Concerto Para Clorofila (2004), curta metragem

Duração: (?)

Formato de captação: Super 8

Da Janela do Meu Quarto (2004), curta metragem

Duração: 5'

Formato de captação: Super 8

Acidente (2006), longa metragem

Duração: 72'

Formato de captação: Super 8/mini DV

Andarilho (2006), longa metragem

Duração: 80'

Formato de captação: HDV

Atrás dos Olhos de Oaxaca (2006), curta metragem

Duração: 8'

Formato de captação: Super 8

Quarta Feira de Cinzas (2006), curta metragem

Duração: 6'

Formato de captação: HDV

Peiote (2007), curta metragem

Duração: 4'

Formato de captação: Super 8

Sin Peso (2007), curta metragem

Duração: 7'

Formato de captação: Super 8

El Pintor Tira el Cine a la Basura (2008), curta metragem

Duração: 5'

Formato de captação: HDV

Memória (2008), curta metragem

Duração: 5'

Formato de captação: HDV

Mestres da Gambiarra (2008), curta metragem

Duração: 30'

Formato de captação: DV

O Sonho da Casa Próprio (2008), videoinstalação

Duração: 15'

Formato de captação: HDV

Sculpting (2009), curta metragem

Duração: 6'

Formato de captação: HDV

Ex-Isto (2010), longa metragem

Duração: 86'

Formato de captação: HDV

O Inquilino (2010), curta metragem

Duração: 11'

Formato de captação: HD

Brasília (2011), curta metragem

Duração: 13'

Formato de captação: HD

Drawing (2011), curta metragem

Duração: 1'

Formato de captação: HD

Limbo (2011), curta metragem

Duração: 20'

Formato de captação: HD

Elvira Lorelay - Alma de Dragón (2012), longa metragem

Duração: 61'

Formato de captação: HD

Infinito (2012), curta metragem

Duração: (?)

Formato de captação: (?)

Otto (2012), longa metragem

Duração: 71'

Formato de captação: HD

Sem Hora (2012), curta metragem

Duração: 7'

Formato de captação: HD

O Homem das Multidões (2013), longa metragem

Duração: 95'

Formato de captação: (?)

Parênteses (2013), curta metragem

Duração: (?)

Formato de captação: (?)

Anexo I:

CINEMA DE COZINHA

Por Cao Guimarães

Escrever sobre o próprio trabalho sempre foi para mim uma coisa estranha. Acho que as obras devem falar por si mesmas e quem as fez tentar o mais rápido possível ficar livre delas. Ficar livre no sentido de libertá-las do provável lento e gradual processo de caduquice do autor, libertando também este na direção da feitura de novas obras. Porém é tão raro para nós, seres da ‘cozinha’ do cinema, termos a oportunidade de juntar todos os quitutes que um dia saíram do forno e os oferecer (espero que ainda em tempo) a um público maior, para que estes, enfim, nos ajudem um pouco a entender nossa própria culinária.

Pois, como qualquer ‘cozinheiro’, sempre ajuntei estranhos ingredientes para formar pequenos bolinhos, com o propósito de que a digestão se realize no estômago do outro.

O cinema, assim como a culinária, precisa perfazer todo este processo, não podemos desconsiderar que fazemos filmes para que alguém os veja, e mais que isso, para que alguém reinvente o tempero através da saliva, reinvente a imagem através do líquido ocular, do prisma ocular, das veias oculares que transportam toda a informação para ser processada em um cérebro único, personificado, individual, reinventando o filme, multiplicando-o. A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é o lugar da casa onde todas as visitas se encontram, onde, apesar do farto espaço da sala, todo mundo se aglomera. A cozinha é na casa o lugar do outro. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geléias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei.

A cozinha também como oficina de experimentos, liberdade de expressão que produz cheiro e saliva, felicidade fácil provida pelos sentidos.

A pia da cozinha onde me escondia debaixo, sentindo a vibração (música e imagem) dos músculos do antebraço negro de Zezé amassando farinha, maizena, manteiga e ovos com um rolo compressor de madeira. A imagem terna da palma de sua mão levando em minha boca um bocado de comida, seus pés imensos imersos em havaianas gastas indo de um lado ao outro enquanto mexia a sopa do fim de tarde. A cozinha enquanto o lugar do outro, do diferente de mim. Lugar destas primeiras impressões, destas primeiras imagens, da constatação de que o mundo era uma coisa plural. Cozinha como lugar do exercício do afeto diário.

O cinema enquanto cozinha, esta coisa que fermenta no tempo, que irradia e potencializa uma existência, o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida, diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa.

DOCUMENTÁRIO E SUBJETIVIDADE

Uma rua de mão dupla

Por Cao Guimarães

I

“Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor!” Existe nesta frase de Merleau Ponty algo que fica no meio, como um canteiro entre duas avenidas. Chacoalha-se uma frase como chacoalha-se uma vida. Uma inversão entre sujeito e predicado, entre sujeito e objeto que pode nos ajudar a entender um pouco a relação entre arte e vida, realidade e percepção, olhar e deixar-se olhar, entregar e receber.

Poderíamos da mesma forma dizer: não é o cineasta que faz o filme mas o filme que faz o cineasta. Ao fazer um filme algo está nos fazendo e algo está se fazendo para além de nosso fazer. O filme se faz e com ele me faço. Se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Neste exercício da reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si. A questão não é objetivar o olhar diante da realidade mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro. Às vezes esvaziando-se no sentido zen budista do termo, às vezes potencializando o seu ‘eu’ até o total transbordamento. Não existem regras definitivas, tudo funciona como uma espécie de pacto fundamentado na cumplicidade recíproca.

A percepção dos acontecimentos reais sempre estará intimamente relacionada ao imaginário. Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo, e ao ver, também me vejo. Vendo-me inserido nisso ou naquilo, aquilo inserido em mim, a coisa se forma, um algo mais, o inesperado. Imagino, ajo na direção do que imagino, depois salto para o lado de lá, para o lugar do desconhecido, que é muitas vezes mais forte e intenso do que o que antes eu imaginava. O cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto. Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade.

Olhar o mundo através de um aparelho ótico, enquadrar a realidade já possui em si uma

dimensão subjetiva muito forte. É impossível destituir o documentário da subjetividade.

É ontologicamente impossível.

Ao planejar um filme, ao escolher um assunto, você de uma certa forma começa um processo de múltiplos recortes, do macro ao micro, do todo às partes. Você objetiviza um espaço real, prepara a cama onde seu olhar vai poder se deitar. Encontrar um lugar para se permitir estar perdido. Potencializar um descontrole necessário. Este movimento dialético entre o que vem de dentro e o que vem de fora gera um espaço entre, onde o filme habita. O importante é não perder este lugar de vista; lugar que é na verdade um fluxo onde as coisas se embaralham, esvaziam-se de si e revelam-se outras por algum momento. Este lugar é o lugar da câmera ligada diante de alguém ou alguma coisa. Este lugar é um momento, um dos muitos momentos mágicos do processo cinematográfico.

“Antes de estudar Zen, um homem é um homem, uma montanha é uma montanha.

Ao estudar Zen, um homem é uma montanha e uma montanha é um homem.

Depois de estudar Zen, um homem é um homem, uma montanha é uma montanha. Só que você está com os pés um pouco fora do chão.” Este pensamento de Dr Suzuki, via John Cage, retrata bem o processo da feitura de um filme que lida com o real. Ao pensar num objeto de um filme, ao imaginar o universo de um determinado assunto, falsas certezas pululam em seu imaginário, você se sente um Deus criando um determinado mundo.

Ao ir de encontro ao objeto de seu filme, ao acionar o botão do descontrole, todas as coisas se transformam, suas certezas evanescem, você troca o lugar deificado de um mundo imaginário pela crueza da realidade diante de seus olhos.

Você volta a brincar de Deus associando imagens e sons uns com os outros e esculpindo o tempo e o ritmo de seu filme na edição. Fundamental lugar do reencontro, onde o homem volta a ser homem e a montanha, montanha. Olhar as coisas por uma segunda vez, realinhar o caos, reinventar o mundo através da imagem e não apenas do imaginário. Finalmente, na sala de cinema, todos flutuam com os pés um pouco acima do chão.

A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país. Se a pensarmos como esta

lamina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, podemos nos relacionar com ela de pelo menos 3 maneiras:

- podemos ficar sentados no barranco contemplando sua superfície (e acho que a pele das coisas é um universo imenso que revela muito do que no fundo se esconde). Existe aí a possibilidade de um distanciamento, uma relação filtrada por um olhar distante, um olhar passante, algo que incide e elege, no momento mesmo do encontro da imagem que é dada e os olhos que a percebem. Uma atitude, uma opção de posicionamento, como num campo de batalha, como a posição dos rifles em uma emboscada num faroeste americano, como as cenas iniciais de “F for Fake” de Orson Welles – a câmera distante acompanha uma bela mulher que caminha pela rua sendo devorada pelos olhares desavergonhados dos homens pelos quais ela passa.

- podemos, ainda sentados no barranco ou em pé na margem do lago, lançar uma pedra na água para vê-la reverberar, gerar um movimento tectônico em sua superfície, embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado. Esta pedra enquanto um conceito, um dispositivo, uma proposição. Os trabalhos oriundos deste método são fundamentados no princípio de ação e reação. Uma proposição qualquer aciona um movimento que produz uma reação. São trabalhos que jogam com a noção do esvaziamento da autoria, ou pelo menos, nutrem o desejo do compartilhamento desta. Um jogo não se joga sozinho, jogos são também fundamentados em uma ação que espera uma reação.

- e finalmente podemos lançarmos a nós mesmos neste lago. Afundarmos inteiro nestas misteriosas águas, e de dentro, abrir os olhos e ver o que acontece. Esta atitude imersiva reflete um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas, encarar o peixe nos olhos, deixar-se levar pela correnteza ou hipnotizar-se com a calmaria do lago.

Portanto existe o lago e existe você. E no meio disso, na margem disso, ronronares de sapos dissonantes, ballet da vegetação ao vento, metamorfoses de peixes em luz, bolhas de ar atravessando a água. Tudo participa e autoriza esta experiência. Tudo estimula, seduz, desorganiza, afeta sua percepção. Pois no espaço real uma folha que cai é tão expressiva quanto o vestido de Marilyn Monroe que voa e a sonoridade de um deserto tão intensa quanto uma cantora lírica no palco.

II

Um helicóptero sobrevoa uma favela lançando um fecho de luz sobre seus casebres. Da pracinha um homem observa o belo movimento circular do helicóptero e o fecho de luz cortando a noite escura. Eu observo o homem da pracinha observando o helicóptero. Alguém com um binóculo pode estar me observando observar o homem da pracinha observando o helicóptero. Enquanto observo o homem da pracinha observando o helicóptero imagino o que ele está vendo e imagino também o que o piloto ou o foquista da luz estão vendo lá de cima. De repente alguém grita no meio da favela. Movo meus olhos na direção do grito, por instinto, por curiosidade. Vejo apenas o fecho de luz percorrendo os casebres apagados. O grito se cala, o helicóptero se vai, o homem da pracinha deita na grama e fecha os olhos. Uma rede de imagens se construiu em minha memória. O que realmente vi e o que imaginei ter visto? O que realmente aconteceu e o que eu imaginei ter acontecido? Nesta dúvida alguma coisa existe. O homem da pracinha faz seu filme em sua memória, eu faço o meu, da mesma forma o piloto, o foquista e a pessoa do binóculo. Existem diferentes filmes em cada um de nós para uma mesma realidade. Nisso consiste a beleza e a magia de lidar com a realidade. Ela nos faz pairar para além de nossas certezas e nos reinventarmos sempre diante das inúmeras possibilidades que se apresentam.

Somos todos espectadores privilegiados de inúmeros filmes que a realidade nos oferece. E felizmente nunca vemos a mesma coisa do mesmo jeito. Da mesma forma nunca saímos de uma sala de cinema com a mesma impressão de um filme que a pessoa ao lado. Pois arte não é ciência e os DNAs e os vetores de uma obra de arte são fundamentados na imprevisibilidade. A centopéia que habita sua cabeça ao sair de uma sala de cinema não tem necessariamente cem patinhas. Tão pouco será a mesma centopéia que existiu um dia na cabeça do diretor quando imaginou o filme.

Ter a coragem de se entregar, saltar do plano deificado da imaginação para o plano realda imagem em ação, recodificar o transe e perceber o milagre da multiplicação dos sentidos no que se encontra para além de sua pessoa.

É necessário, de quando em vez, assassinar o sujeito para que a subjetividade exista. Pois é no lodo abissal de nossa existência que o sujeito real se move. Este ser inominável que está dentro de nós, do qual sabemos tão pouco - é este o outro rosto que se revela do outro lado do espelho quando nos propomos a encarar de frente a realidade.