

# **Rua de Mão Dupla**

## **documentário e arte contemporânea**





# Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea

por Consuelo Lins<sup>1</sup>

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

Cao Guimarães imprime nesse filme um curiosíssimo deslocamento em relação a todas as querelas em torno da "voz do outro" que atravessam a história do documentário, através de um gesto à primeira vista pequeno: altera a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas. Não quer que eles se voltem para si, que falem de suas vidas, que se revelem para a câmera; pede, antes, que falem de pessoas desconhecidas e filmem casas alheias. O resultado é surpreendente pois o que mais chama atenção ao longo do filme é a carga de "exposição de si" contida em imagens e depoimentos teoricamente "sobre os outros" - mas de viés, indiretamente,

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

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



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

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

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

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

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

### **O dispositivo: uma máquina de ver e fazer ver**

*Rua de Mão Dupla* é fruto de um dispositivo de filmagem organizado com precisão pelo diretor, cujas linhas centrais são explicitadas para o espectador já nas primeiras imagens do filme. Cao Guimarães convidou seis pessoas pertencentes às camadas médias da população - não há ricos nem pobres, mas variações entre esses extremos -, moradores solitários de Belo Horizonte, a participar de uma experiência inusitada: divididos em duplas, eles trocariam de casa por 24 horas e, munidos de uma pequena câmera digital, filmariam o que bem lhes apropria-se em casa alheia, tentando “elaborar uma “imagem mental” do outro (a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar”<sup>2</sup>. Ao final, dariam um depoimento para a câmera, contando como imaginaram esse “outro”.

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



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

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

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

visualização" próprias que nos induzem a ver determinadas coisas e não outras. Vemos e cremos que o poder é exercido por um grupo, centrado na Lei e baseado na proibição, quando, na verdade, ele é muito mais inventivo do que isso, e se exerce anonimamente por meio de diferentes técnicas. É parte de sua estratégia ser visto essencialmente dessa forma, só assim ele é tolerável<sup>5</sup>. Foucault identificou ao longo de sua trajetória dispositivos de poder que ninguém viu e nos fez compartilhar dessa visão de forma tão contundente que é difícil não vermos o quanto, em um regime disciplinar, uma prisão se parece com uma fábrica, escola, caserna, hospital ou asilo. Trata-se portanto de uma tarefa filosófica imensa que reorganiza visibilidades e nos mostra o quanto presos estamos a uma forma de ver. A visão, a observação, não são, em absoluto, essências a serem descritas por uma fenomenologia da percepção, mas construções históricas que traduzem, em diferentes épocas, diversos "modos de ver e de fazer ver"<sup>6</sup>.

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



espaços e temporalidades. Em suma, pela possibilidade de reorganizar visibilidades. Não muito distante, portanto, da “arte de ver” de Foucault<sup>8</sup>.

Se os dispositivos de poder são frutos de práticas anônimas e dissimulam o que de fato são, os artísticos são construídos pelos artistas, individualmente ou coletivamente, e possuem uma dimensão “reflexiva”, ou seja, deixam claro para quem interage com eles, espectador e/ou personagem, seu caráter de artefato pois faz parte do jogo revelar as estratégias utilizadas. De toda a maneira, a noção clássica de autoria é deslocada. Em *Rua de Mão Dupla*, o diretor não filma nem dirige, mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida. Provê o necessário e sai de campo.

Trata-se de uma maquinção que implica a ausência de controle do diretor sobre o material filmado, propiciando uma espécie de “retirada estética” não propriamente do filme, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se auto-dirigir. Um gesto de *mise-en-scène* que se apaga em favor da *auto-mise-en-scène* do personagem, cedendo lugar ao outro, favorecendo seu desenvolvimento, lhe dando tempo e campo para se locomover. “Filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação, onde se deve enlaçar-se ao outro - até na sua forma.”<sup>9</sup> Não se trata em absoluto de abdicar do filme em favor dos personagens, mas de imprimir modificações à concepção de autor, que deixa de lado a fabricação das imagens para se concentrar na estruturação do dispositivo<sup>10</sup>.

### **“Um de olho no outro”: a visibilidade como condição de existência**

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

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



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

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

De todos esses embates, o filme sai fortalecido. Primeiro, em Rua de Mão Dupla, nem tudo pode ser mostrado, retomando uma moral preciosa do cinema moderno que vai de encontro à injunção de transparência, objetividade e visibilidade 24 horas por dia dos espetáculos de realismo. Não se trata de um material produzido por câmeras anônimas de vigilância mas de imagens fragmentadas, em movimento constante, repletas de parcialidades, elipses, pontos obscuros<sup>12</sup>. Em seguida, não há como um participante ser melhor ou pior do que outro, nem como o material filmado ser melhor ou pior, pois o que interessa são justamente as particularidades das imagens. Nenhum deles torna-se tampouco celebridade. A supressão da competição, avaliação e julgamento e a impossibilidade de exclusão são decisivas para desprogramar a lógica dos reality shows.

### **O gosto do outro**

No entanto, a grande invenção do filme, responsável pela solidez da proposta, é a solicitação do diretor de que os “outros” em questão, os participantes do filme, se interessem por outros e não por eles mesmos, bloqueando o desejo de confessar, revelar segredos ou expor tormentos íntimos que nos captura a partir do momento em que uma câmera é postada diante de nós. Invenção que redireciona o desejo da “besta da confissão” em que nos transformamos, que nos faz confessar crimes, pecados, pensamentos, desejos, doenças e misérias, “em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama (...) a si próprios, no prazer e na dor (...)”<sup>13</sup>.

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



cinematográficas realizadas nos anos 60 e 70, em que se colocar à serviço do “outro de classe” significou também, em alguns casos, deixar o “outro” filmar. Tanto antes como agora, há um desejo de “ver como o outro vê”, desejo da visão do outro, algo que importa menos quando pressupõe uma visão “autêntica” a ser revelada<sup>14</sup>, mas ganha interesse quando parte do princípio de que a imagem realizada pelo outro é resultado de um turbilhão de antecipações e expectativas e adquire força quando revela justamente essa mistura de base, como acontece em *Rua de Mão Dupla*.

No filme, o “dar a câmera ao outro” produz de fato uma novidade, um verdadeiro estranhamento, para além do que os personagens poderiam querer mostrar. Há visivelmente uma impossibilidade de controle dos efeitos que falas e imagens produzem, uma “verdade” que se explicita sem o conhecimento deles. A mudança do foco do “eu” para o “outro” faz com que os personagens fiquem menos atentos a auto-controles, censuras e filtros que normalmente acionamos para oferecer a imagem que desejamos de nós mesmos. A maneira como se relacionam com o espaço alheio, o que escolhem filmar, o que dizem, como falam, palavras, sintaxes, entonações que colocam em cena, tudo isso revela muito mais deles mesmos do que poderíamos esperar. São imagens do outro fortemente embebidas da visão de mundo e dos afetos daquele que filma. Trata-se de “ver como o outro vê”, mas de forma impura e deslocada.

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

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

Apesar de ter achado a experiência “genial” entre outras coisas por tê-la ajudado a desfazer-se de “preconceitos sérios” - “não ouvi pagode, nem axé music, nem música baiana nem uma vez” -, a escritora profere julgamentos sobre o outro que exibem de forma quase constrangedora como sua visão de mundo é impregnada de preconceitos muito mais graves do que sua consciência poderia admitir, e que não se resumem a associar certas músicas a determinados locais. Preconceitos que não são facilmente desfeitos, passando menos pelo conteúdo do que é dito e bem mais pela maneira como se expressa, pelas palavras usadas, ressalvas, evasivas, insinuações, indiretas, alfinetadas: “É um personagem muito contraditório, que mora mal e tem maus costumes, e eu não acho que ele mora mal porque é pobre não... não sei se é pobre não, e também não é despojado, acho que ele é desprovido, de idéia, de bom gosto, de atenção com ele mesmo.” Ela reclama ainda dos “rastros de ambigüidade” deixados na casa, quando, na sua visão, sua casa é o seu retrato. Uma fala que se torce ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro<sup>15</sup>. É o exemplo mais perturbador de que o filme fugiu ao controle dos personagens.



O que não quer dizer que Rua de Mão Dupla ridicularize seus personagens. Nós, espectadores, "trabalhamos" ativamente e o material nos faz entender o ponto de vista deles, sem necessariamente lhes dar razão. O filme não resolve o "mundo", não o interpreta, não o avalia; inversamente, abre para o espectador um campo de possibilidades, uma multiplicidade de sentidos, forçando-o a pensar. Relacionamos de várias maneiras o que vemos e ouvimos e realizamos mentalmente, de forma selvagem, um retrato de todos esses personagens que se exibem às nossas vistas. Se isso fosse feito diante de uma câmera certamente revelaria muito do que somos também, e talvez nos ajudasse a constatar que "estamos" onde menos esperamos, não especialmente no "conteúdo" do que dizemos ou pensamos de forma consciente, tampouco em uma "interioridade" prévia, já dada, mas em "toneladas de subjetividades"<sup>16</sup> que se constituem e se expressam na nossa relação com o mundo e com o outro.

Não se trata portanto de uma identidade fixa ou de um "eu" profundo a se revelar através da maquinção do diretor, muito pelo contrário. O que o filme mostra de modo cristalino é o quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, o quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos nossos preconceitos, o tanto de impossibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, de aceitá-lo na sua diferença e singularidade. Sintomaticamente todos ressaltam a dificuldade de viver na casa do outro, tecendo comentários a respeito do aspecto "provisório" e "improvisado" dos espaços - como se fosse necessário negar as características do parceiro para se auto-definir. O único a não fazer observações dessa natureza é o poeta. É quem menos fala, quem menos interpreta, quem de fato se permite experimentar encontros e misturas com o que lhe é estranho. É mesmo comovente vê-lo

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

\*\*\*

Ao falar de seus trabalhos, Cao Guimarães os divide em três "categorias": os mais plásticos, contemplativos e formais, como Sopro, Hypnosis, Word/World, Nanofania; aqueles em que se deixa levar por um determinado objeto ou assunto, como nos filmes A alma do osso, O fim do sem fim e Da janela do meu quarto; e os propositivos, como Rua de Mão Dupla e Volta ao mundo em algumas páginas. Esses últimos lembram o movimento da artista francesa Sophie Calle em algumas de suas obras, tal como em Les Dormeurs (1979), em que propõe a vinte e nove desconhecidos dormir na sua cama. Como em muitos trabalhos de Calle, há uma atração pelo jogo e suas regras, uma submissão obediente ao arbitrário que ela mesma criou: a cama deveria permanecer ocupada ao longo de oito dias; cada convidado dormiria oito horas, com direito a café da manhã e lençóis limpos; eles responderiam a questões, ela anotaria, e durante o sono, poderia fotografá-los à vontade. O conjunto de fotos e narrativas foi exibido na XI Bienal de Paris, em 1980, e reunido, depois, em livro. Tanto em Les Dormeurs quanto em Rua de Mão Dupla, não se trata de contar uma história já vivida, mas de viver uma história para contá-la<sup>17</sup>. A partir daí, muita coisa diferencia os dois artistas. Cao Guimarães trabalha com vídeo e cria dispositivos para se descolar de si; Calle fez apenas um documentário em 1992 com seu namorado de então e a dimensão autobiográfica do seu trabalho é fortíssima, mesmo se parcialmente ficcionalizada: ela joga com seu nome, sua vida, seus amigos e amores perdidos.



Nos últimos anos, os trabalhos de Cao Guimarães têm sido selecionados e premiados nos principais festivais internacionais de documentário e vídeo experimental e exibidos em diversas manifestações artísticas mundo afora. Um dos mais recentes, *Da janela do meu quarto* (2004), realizado em digital, filmado e editado pelo próprio diretor, foi selecionado para a Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes, talvez o mais importante festival de cinema da atualidade – aquele que mais conta para os autores do cinema. Cao Guimarães não tem formação em cinema, nunca fez escola nem trabalhou no meio cinematográfico. A “sério”, estudou filosofia e fotografia; cinema, ele começou em casa, quando morava em Londres, com super 8, fazendo uma espécie de diário filmado, “um pequeno exercício de observação solitária do mundo”, em uma “ampliação natural das possibilidades de expressão”, diz, que inclui “vídeo, super 8, 35 ou 16 mm, câmera fotográfica digital, caixa de sapato, câmeras de plástico, caneta, lápis, laptop, máquina de escrever, gravador de som, microfone, projetor de slides, projetor de vídeo e de cinema e mais uma infinidade de coisas”.

Sua cinefilia é “digital e rizomática”<sup>18</sup>, própria a uma forma contemporânea de se relacionar com o cinema que não passa, necessariamente, por filiações, mas que não deixa de ser atravessada por uma paixão e de reencontrar um certo espírito do cinema, o da experimentação. Atitude que se confronta tanto com uma postura conservadora que vê o cinema como “patrimônio”, objeto de saber e reverência, quanto ao cinema como mercado. E faz filmes libertadores, que inventam narrativas, dispositivos e novas percepções do real, sugerindo, nesse movimento, que o cinema tem muito a ganhar associando-se ao que lhe é, de certa forma, “exterior”. Tal como é hoje dominante produzido (mercado, marketing, leis, lobbys, projetos intermináveis, distribuição, exibição), o cinema tem poucas chances de se

renovar; essa engrenagem o engessa e fossiliza, corroendo do interior suas possibilidades de criação.

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

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

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

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

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

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

<sup>7</sup>Michel Foucault, op. cit.

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

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

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

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

<sup>12</sup>O material bruto filmado por cada participante não ultrapassou uma hora.

<sup>13</sup>Michel Foucault, op. cit., p. 59.



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

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

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

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

<sup>18</sup>Thierry Jousse, in Pendant les travaux, le cinema continue. Paris: Les Cahiers du Cinema, 2003.