

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

RENATA REIS MONTEIRO DOS SANTOS

O MÉTODO DE CRIAÇÃO DE CAO GUIMARÃES E SUA BUSCA PELA
ALTERIDADE NO FILME *A ALMA DO OSSO*

RIO DE JANEIRO
2016

RENATA REIS MONTEIRO DOS SANTOS

O MÉTODO DE CRIAÇÃO DE CAO GUIMARÃES E SUA BUSCA PELA
ALTERIDADE NO FILME *A ALMA DO OSSO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas); Universidade Federal do Rio de Janeiro, como Requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro
2016

Santos, Renata Reis Monteiro dos

O método de criação de Cao Guimarães e sua busca pela alteridade no filme *A Alma do Osso* / Renata Reis Monteiro dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2016.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro

1. Documentário 2.Alteridade 3.Imersão 4.Cao Guimarães

I. Leandro, Anita (Orient.). II.Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR RENATA REIS MONTEIRO DOS SANTOS NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e quatro dias do mês de outubro de dois mil e dezesseis, às dez horas, na sala 142 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Renata Reis Monteiro dos Santos, intitulada: "**O Método de Criação de Cao Guimarães e sua Busca pela Alteridade no Filme 'A Alma do Osso'**", perante a banca examinadora composta por: Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente], Consuelo da Luz Lins e Patricia Rebello da Silva. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 24 de outubro de 2016

Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente]

Consuelo da Luz Lins [examinador(a)]

Patricia Rebello da Silva [examinador(a)]

Renata Reis Monteiro dos Santos [candidato(a)]

Para os meus pais Maria Teresa e Julio Cesar.

Para o meu mestre da vida Daisaku Ikeda.

AGRADECIMENTOS

Aos meus sobrinhos Gabriel e Pedro, meus irmãos, Juliana, Matheus, Rodrigo, Claudia, Lucas e Cecília, à minha querida cunhada Karine e a meus pais, por me inspirarem o amor.

Ao meu mestre da vida, Daisaku Ikeda, pelo inspirador exemplo de coragem.

À Thais Sabino, pelo companheirismo, amorosidade e apoio em todos os momentos.

À Anita Leandro pela cuidadosa e paciente orientação.

Às professoras Consuelo Lins e Patrícia Rebello, pelas importantes contribuições e disponibilidade para o momento da defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação da UFRJ, por toda colaboração e paciência.

Aos colegas do mestrado, em especial à amiga Fernanda Bastos por todo apoio desde sempre, pelas conversas e pelo carinho.

Ao amigo Cristian Borges, pelas conversas, pela ajuda e pelas valiosas dicas.

À Karina Cox, pelo apoio, colaboração e dedicação incansáveis e fundamentais para que o meu texto chegasse ao fim.

À querida amiga Bianca Bissoli, pela disponibilidade em sempre me ouvir e pela generosa e longa amizade.

Às amigas/irmãs Jackie Silveira e Renata Barros, por estarem sempre de mãos dadas comigo, por todas as conversas, pela alegria e pela leveza da nossa amizade.

Aos colegas de trabalho, pela torcida.

Ao doutor Hylton Luz, pelo paciente e atencioso cuidado, pela força e pela tranquilidade que preciso para continuar.

À Simone Ramos, por me acompanhar incansavelmente nesta reta final e por todos os incentivos para que eu seguisse adiante.

RESUMO

SANTOS, Renata Reis Monteiro dos. **O método de criação de Cao Guimarães e sua busca pela alteridade no filme *A Alma do Osso***. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A pesquisa propõe uma análise do processo de criação do filme *A Alma do Osso* (2004), de Cao Guimarães, tendo como objetivo principal analisar a relação de alteridade que o diretor estabelece com o personagem. As ferramentas tradicionalmente utilizadas em filmes documentais, como a entrevista e a emissão de verdades sobre o *outro* inexistem nessa obra. Cao Guimarães exercita uma escuta visual silenciosa e generosa, investindo na abertura de novas possibilidades de leitura do *outro* e do mundo, o que demanda, por parte do cineasta e do espectador, um olhar paciente e livre de julgamentos.

A preocupação do artista, aquilo que ele coloca como questão nos filmes, consiste em documentar o *outro* através da experiência do processo e daquilo que surge como fenômeno do instante. Assim, a intenção do diretor é a de se aprofundar no universo do personagem, em busca de algo para além da investigação acerca do diferente, uma vez que não há questionamentos sobre o que é dito ou mesmo formulações inquestionáveis sobre o *outro*.

Como métodos, serão avaliados o tempo dilatado dos planos, o que estará em cena para ser registrado e de que forma esse registro será feito. Também analisaremos a maneira como o personagem se porta diante da câmera e do diretor, o que faz, o que conta de si mesmo quando fala e executa suas tarefas e como o cineasta se coloca nessa relação.

Palavras-chave: documentário, alteridade, imersão, Cao Guimarães.

ABSTRACT

SANTOS, Renata Reis Monteiro dos. **O método de criação de Cao Guimarães e sua busca pela alteridade no filme *A Alma do Osso***. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This research proposes an analysis of Cao Guimaraes' creative process on the movie *A Alma do Osso* (2004). The main objective is to analyze the relationship of alterity the director establishes with the character. Traditional instruments used in documentaries, such as interviews and the issuance of truth discourses about the *other* are practically inexistent in this work. Cao Guimarães performs a silent generous visual listening, investing in new wide possibilities of reading other ones and the world, which requires, on the part of the filmmaker and spectator, a patient point of view, free of judgments.

The artist's concern, what he questions in his movies, consists in the documentation of the other through the experience of process and what appears as a phenomenon of the moment. Moreover, his intention is to deepen in one's universe, seeking something beyond the different, once there is no questioning about what is said or even issuance of truths.

As methods, will be evaluated the extended time of the plans, what is on scene to be registered, and how it is done. We will also analyze how the character behaves in front of both camera and director, what he does, what he tells/shows/expresses about himself when he speaks, performs his tasks, and how the director puts himself in this relationship.

Key words: documentary, alterity, immersion, Cao Guimarães.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O MÉTODO DE CRIAÇÃO DE CAO GUIMARÃES E SUA RELAÇÃO COM A REALIDADE E COM O <i>OUTRO</i>	16
1.1 Sobre o que vem a ser contemplação para Cao Guimarães	17
1.2 Sobre o que vem a ser intervenção para Cao Guimarães	23
1.3 Sobre o que vem a ser imersão para Cao Guimarães	26
1.3.1 <i>A subjetividade e a imersão na estética documentária de Cao Guimarães</i>	30
2 O QUE VEM A SER ALTERIDADE	40
2.1 O diretor e a relação com o <i>outro</i>	41
2.2 Onde começa a alteridade	44
2.2.1 <i>O garimpeiro</i>	48
2.2.2 <i>A parteira</i>	52
2.3 O que vem depois	55
3 ALTERIDADE EM A ALMA DO OSSO	58
3.1 A escolha do personagem	58
3.1.2 <i>A apresentação do personagem e seu gestus</i>	62
3.1.3 <i>O rosto e os detalhes</i>	70
3.2 A dilatação tempo	75
3.3 O silêncio enquanto narrativa	79
3.4 A desconstrução do personagem	80
3.5 A fotografia	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101
ANEXOS	113

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objeto o filme *A Alma do Osso* (2004), documentário de Cao Guimarães, no qual o artista demonstra um desejo de alteridade com seu personagem, um eremita. Com o intuito de analisar a maneira pouco comum que o diretor retrata esse personagem anônimo, notamos uma aproximação generosa e livre de julgamentos do mesmo, abordagem essa que nos permite uma análise do conceito central desse estudo: a alteridade, enquanto reconhecer-se no *outro*¹, apesar de todas as diferenças que possam existir entre duas pessoas.

Dessa forma, o objetivo do nosso trabalho é investigar a relação que se estabelece entre o realizador cinematográfico e o sujeito, que se constitui no tema do filme e as condições para que essa relação se estabeleça de maneira autêntica e reveladora. Além disso, procuramos perceber a contribuição de Cao Guimarães para a realização dessa representação artística que é o documentário.

O nosso interesse no filme *A Alma do Osso* é explorar o universo do encontro entre o diretor e o personagem, as suas características, saber quais foram as condições para que ele acontecesse, possibilitando a revelação da essência desse *outro* e a descoberta do que há de singular e único no personagem.

De um modo geral, a representação do povo nas produções brasileiras é estereotipada e oscila entre apresentar uma imagem negativa ou a sua exaltação. Em entrevista concedida a Ines Aisengart e Simplício Neto, em março de 2010, o crítico de cinema Jean Claude Bernardet, afirma que, nos dias de hoje, o que se vê no Brasil é uma enorme produção de filmes muito pouco inventivos e pouco audaciosos, que continuam usando as técnicas de entrevistas.²

¹ Quando a palavra outro aparecer grifada indicará o nosso objeto do estudo, a alteridade, ou seja, a relação do sujeito com o outro.

² Disponível em: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_2_entrevista.html. Acesso em: 20/03/2014

Cao Guimarães, no entanto, exercita uma escuta visual, investindo na abertura de novas possibilidades, o que demanda, da parte do cineasta e do espectador, um olhar paciente e livre de avaliações. Assim, as ferramentas comumente utilizadas em obras documentais mais tradicionais, tais como a entrevista e o discurso conclusivo, inexistem nesta obra. Por conta disso, defenderemos que o método de construção desse filme, chamado pelo artista de “imersão”, estabelece uma relação de alteridade com os personagens documentados.

Não se trata, aqui, de sugerir que a referida obra seja parte de uma vanguarda revolucionária, mas sim de apontar que sua forma de construção parece ocorrer em cooperação e em interação afetiva com o personagem. A criação de novas abordagens nas obras documentais de Cao Guimarães, de maneira a não estabelecer análises e valores, pode constituir um importante contexto de estudo para a prática de uma estética cinematográfica contemporânea.

A biografia do artista plástico e cineasta, nascido em 1965, em Belo Horizonte, onde vive e trabalha, nos ajuda a encontrar a origem de sua linguagem singular. Graduado em Filosofia e Jornalismo e mestre em Estudos Fotográficos pela Westminster University, em Londres, dedicou-se primeiramente à fotografia. A partir dos anos 1990, iniciou a produção de vídeos, videoinstalações e filmes. Durante a infância, ele frequentou o laboratório fotográfico do avô, herdando seus equipamentos de 16 mm, super 8 mm e uma paixão pela imagem. Foram essas heranças, materiais e imateriais, que inspiraram Cao Guimarães a fazer pequenos filmes. Em seus primeiros trabalhos artísticos com fotografia, ele usava laboratórios improvisados e experimentais e, influenciado pela estética de cores vivas dos anos 80, seus trabalhos tinham diversas camadas, o que ele costuma chamar de “surrealismo barroco”.

Paralelamente, desde o fim dos anos 80, o artista começou a expor seus trabalhos em diferentes museus e galerias, como Tate Modern, Guggenheim Museum, Museum of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurten Kunstverein, Studio Guenzano, Galeria La Caja Negra e Galeria Nara

Roesler. Participou também de bienais como a XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo e a Insite Biennial 2005, em San Diego, Tijuana.

Entre 1996 e 1998, Cao Guimarães mudou-se para Londres para acompanhar a então esposa, Rivane Neuenschwander, em uma residência artística no Royal College of Art. Nessa época, ele redescobre o super 8 mm e, assim, começa a fazer um tipo de cinema que denomina de “cinema de cozinha”, pois, como ele mesmo diz, “era literal e metaforicamente feito na cozinha da minha casa”³. Os filmes eram enviados para revelação e chegavam até ele pelos correios. Só então poderiam ser vistos e projetados na parede da sua cozinha. Ele, assim, regrava em vídeo as imagens projetadas, telecinando o filme em casa. “Fazia uma espécie de diário filmado em super 8. Era como se eu estivesse durante dois anos mandando toda semana uma carta para mim mesmo, o que parecia um ótimo exercício para ocupar o tempo”. O artista revela que foi desse “pequeno exercício diário de observação solitária do mundo” que ele iniciou a produção de filmes⁴.

No fim da década de 1990, Cao Guimarães passa a realizar, principalmente, documentários experimentais. Como cineasta e videoartista, dirigiu inúmeros curtas e nove longa-metragens: *Otto, eu sou um outro* (1998), *o Fim do Sem Fim* (2001), *Rua de Mão-Dupla* (2002), *Alma do Osso* (2004), *Acidente* (2006), *Andarilho* (2007), *Ex Isto* (2010), *Elvira Loreley Alma de Dragón* (2012) e *O Homem das Multidões* (2013), que participaram de renomados festivais internacionais, como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam, recebendo inúmeros prêmios. O primeiro filme finalizado da carreira de Cao Guimarães, o curta-metragem *Otto, eu sou um outro* (1998), já indica alguns traços de sua escolha estética, que será abordada na análise do objeto deste trabalho. Segundo ele, esse trabalho - que havia sido uma experiência muito diferente das que ele tinha experimentado em seu laboratório caseiro em Londres - foi útil para “descobrir como não fazer cinema”. Fatores como o “tempo corrido e equipe muito grande” haviam deixado claro que não era esse “o jeito de fazer cinema

³ Guimarães. Cao. Entrevista concedida à **Revista de Cinema**. Agosto de 2005. Disponível em: <http://www.caoquimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>. Acesso em: 14/03/2013.

⁴ Idem

que ele queria para si”⁵.

A partir daí, estava clara a opção que escolheria como a forma de fazer seus filmes: utilizar a obra como processo e não como um fim. O processo deveria ser parte da história. No filme selecionado, *A Alma do Osso*, essa escolha fica evidente, uma vez que o diretor não segue um roteiro fechado, pelo contrário, mostra-se aberto ao acaso e ao imprevisto. O que está no foco do seu interesse é a construção da obra em si e não o seu resultado final ou conclusivo.

A Alma do Osso, realizado em 2004, é uma aproximação da vida e da rotina de um eremita de 72 anos, chamado Domingos Albino Ferreira, também conhecido como Dominginhos da Pedra, que vive sozinho há 41 anos, em uma caverna, em Minas Gerais.

A maneira como Cao Guimarães documenta o personagem procura estabelecer uma relação de força mais igualitária entre ele e o documentado. O cineasta registra Dominginhos, em sua diferença e singularidade, de maneira que a sua existência enquanto artista seja sensibilizada pela experiência do contato com o *outro*. O seu método de filmagem resulta em registros de forte naturalidade do documentado, que parece agir em seu cotidiano, como se ali não houvesse uma equipe documentando seus gestos e falas. No entanto, o diretor não se omite; faz um exercício de reciprocidade, de generosidade e de entrega, estabelecendo uma cumplicidade entre ele e o eremita.

Para isso, partiremos do seu primeiro longa-metragem, *O Fim do Sem Fim*, do final dos anos 1990, pois notamos nesse filme o início do desejo de alteridade e de singularização do *outro* documentado. Como método serão avaliados o tempo dos planos, os tipos de enquadramentos, o que está em cena para ser registrado e de que forma esse registro é feito. Também analisaremos a maneira como os personagens se portam diante da câmera e do diretor, o que fazem, o que contam de si mesmos quando falam e executam suas tarefas e como o diretor se coloca nessa relação.

Pretendemos, assim, analisar questões ligadas à representação da

⁵ Cao Guimarães em palestra *Cinema e artes plásticas: a relação do artista com a realidade*, realizada em Goiânia (GO), no dia 9 de outubro de 2010, in BORGES, 2013, p.30.

realidade e do *outro*, nas obras citadas e em particular, a relação de alteridade entre o artista e os documentados, ou seja, como o diretor percebe o diferente, sem julgamentos sobre o que eles falam e sem emissão de verdades.

No capítulo 1, vamos falar sobre o processo de criação dos filmes de Cao Guimarães, que ele divide em três modos distintos: contemplação, intervenção e imersão. Em cada um deles, daremos exemplos de algumas obras e falaremos sobre a sua trajetória enquanto documentarista em busca da alteridade com seus personagens. Faremos também uma análise sobre o que vem a ser o método de trabalho que o diretor chama de imersão e suas semelhanças com a imersão etnográfica. Finalmente verificaremos como se apresenta a subjetividade do diretor nos filmes que ele aponta neste método de criação. Os planos do dia a dia dos personagens são alternados com imagens poéticas e subjetivas do ambiente natural em que vivem, tentativas do diretor adentrar o universo dos personagens. O cineasta compartilha, de forma ora objetiva, ora subjetiva, o *outro*, sem formar opinião ou produzir questionamentos.

No capítulo 2, trataremos especificamente sobre o conceito de alteridade, de que forma e quando ela aparece nos filmes do artista. Vamos iniciar a análise, como ponto de partida do estudo, do seu primeiro longa-metragem, *O Fim do Sem Fim*, do final dos anos 1990, pois notamos nele o início do desejo de alteridade e de singularização do *outro* documentado. Este longa-metragem, realizado em parceria com outros dois diretores, traz como tema diversas atividades e profissões em vias de extinção. Os diretores percorreram dez estados brasileiros, registrando a inventividade e a resistência de mais de vinte personagens, cujas atividades profissionais estavam quase extintas diante das mudanças tecnológicas e culturais e documentam com ênfase certos aspectos ligados à existência, aos hábitos e às obsessões dessas pessoas.

O documentário tem como tema os ofícios em extinção e, apesar do grande número de personagens e do pouco tempo de apresentação de cada um, percebemos, com alguns deles, uma maior aproximação dos realizadores, demonstrando um desejo de alteridade. Dentre a grande

quantidade de personagens, selecionamos dois deles - o garimpeiro e a parteira - cujo tempo de apresentação se alonga e permite que os diretores aproximem-se de forma mais íntima de suas vidas. Isso nos dará os primeiros indícios da estética que se estabelece mais fortemente em *A Alma do Osso*.

Abordaremos, assim, qual é a relação que o artista estabelece com esses dois personagens em particular e faremos uma comparação entre esse filme e *A Alma do Osso*, realizado em seguida, somente por Cao Guimarães, verificando onde a alteridade toma lugar nestas obras.

No capítulo 3, falaremos especificamente sobre o filme *A Alma do Osso*, que trata de um único personagem que vive isolado. Falaremos sobre a escolha desse personagem, de que forma ele é apresentado e quais recursos cinematográficos o diretor utiliza na sua busca pela relação de alteridade. O diretor opta, na maior parte do filme, pela ausência de fala e por uma valorização do silêncio ao longo de todo filme. O documentário gira em torno dos gestos e das expressões do eremita. Para isso, o diretor propõe um tempo dilatado das cenas, que permita ao personagem se expressar com seus próprios meios. Além disso, as opções fotográficas do filme também serão analisadas, levando-se em conta o desejo de aproximação do diretor com o personagem.

O filme parece ampliar as possibilidades de percepção do *outro*, mais interessado nos sentidos, na experimentação e nas sensações, do que no entendimento. Assim, nosso interesse estará centrado, especialmente, na análise e observação das relações estabelecidas entre o diretor e o personagem.

1 O MÉTODO DE CRIAÇÃO DE CAO GUIMARÃES E SUA RELAÇÃO COM A REALIDADE E COM O OUTRO

Falar sobre o método de criação do artista Cao Guimarães não é tarefa fácil. Sua obra é formada por uma diversificada produção de curtas-metragens, fotografias, videoarte, além dos filmes documentais, foco de nossa pesquisa. Nessa área específica do filme documental, percebemos um processo variado e intuitivo, o que se deve muito ao fato de não existir um roteiro concluído do que será tratado. Apesar de trabalhar com métodos diferentes, verificamos uma grande disposição do artista para acolher o acaso e as surpresas, como ele próprio afirma: “arte não é ciência e os DNAs e vetores de uma obra de arte são fundamentados na imprevisibilidade” (GUIMARÃES, 2007)⁶.

Para explicar o método de criação de suas obras, o artista elaborou um conceito que relaciona seu ato de criar a três formas distintas: contemplação, intervenção e imersão. Para exemplificar melhor essa abordagem, ele faz uso de uma metáfora, em que afirma que a realidade seria como um lago: “se a pensarmos (a realidade) como esta lâmina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, podemos nos relacionar com ela de pelo menos três maneiras”. (GUIMARÃES, 2007)⁷.

De acordo com ele, pode-se relacionar com este lago apenas observando-o, ou seja, contemplando-o, em uma relação filtrada por um olhar distante. Pode-se também intervir e jogar uma pedra nas águas do lago, causando uma pequena tremulação na sua superfície ou, ainda, pode-se jogar a si mesmo dentro do lago, ficando totalmente imerso em suas águas.

Os três modos de se relacionar com o lago, ou seja, com a realidade, podem acontecer juntos, não necessariamente de maneira isolada, passando a operar de forma complementar. Assim, poderá acontecer, por exemplo, que antes da imersão, ocorra uma observação cuidadosa e contemplativa da

⁶ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72

⁷ Idem

realidade. Ainda exemplificando, o olhar do artista pode escolher algo que lhe chame atenção e, depois da observação, ele decida por um movimento ou ação de interferência ou imersão nessa realidade.

Cao Guimarães cursou uma faculdade de filosofia nos anos 1990, algo que inevitavelmente percorre suas reflexões e influencia sua obra. A metáfora do lago e outros conceitos que o artista utiliza para falar de sua própria obra podem ser interpretados de diferentes maneiras. No entanto, a influência do estudo da filosofia é marcante em todo o pensamento do artista.

Então é óbvio que eu não me formei em filosofia, mas foi muito importante entrar em contato com esses filósofos, com esses conceitos todos, com esse exercício do pensar, ou de criar conceitos. E isso eu acho que é uma ferramenta muito importante para o artista. A filosofia ela é uma irmãzona assim da arte. Que ela provê a arte de milhões de possibilidades, que é fascinante esse mundo abstrato dos conceitos, digamos assim.

(GUIMARÃES, 2013)⁸

Com o objetivo de conhecermos um pouco da trajetória do artista e entendermos suas motivações estéticas, que nos levarão ao nosso objeto *A Alma do Osso* e ao conceito de alteridade, apresentaremos a seguir, alguns exemplos desses três modos que o artista afirma se colocar diante da realidade.

1.1 Sobre o que vem a ser contemplação para Cao Guimarães

A contemplação, dentro da metáfora do lago, é a relação na qual o artista se coloca diante dele, observando sua superfície. Nesse modo, existe a possibilidade de distanciamento da realidade, por um olhar que percorre a superfície do lago, observando algo. Aqui a realidade é percebida, principalmente, de forma visual e contemplativa.

O que o artista deseja ressaltar é a “possibilidade de um distanciamento”, de uma relação que será filtrada por um olhar afastado: “podemos ficar sentados no barranco contemplando sua superfície”⁹. Para Jean-Louis Comolli, essa contemplação pode ser uma forma de:

⁸ Depoimento concedido a Cássia Hosni, em abril de 2013.

⁹ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72.

Filmar o exterior para descobrir o interior, filmar o embrulho sensível dos seres e das coisas, mas para adivinhar, desmascarar, ou desvelar sua parte secreta, escondida, maldita. Inscrever o visível como palimpsesto¹⁰ que encerra o invisível e, ao mesmo tempo, dá acesso a ele.

(COMOLLI, 2008, p.110)

A expressão “embrulho sensível” citada foi criada pelo filósofo francês Merleau-Ponty, que conceitua que a expressão artística é revelada nas indivisibilidades que incorporam o homem (artista) e a natureza (o mundo percebido e vivido). As obras de arte modernas são, em sua concepção, necessariamente fruto da aproximação entre homem e natureza:

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela por sua vez também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que o crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido. (...) E o embrulho é justamente esse.

(TASSINARI, Alberto. In MERLEAU-PONTY, 2004, p. 148)

Relacionadas ao conceito de contemplação definido pelo artista, encontram-se as suas primeiras experiências audiovisuais, com preocupações plásticas e formais mais explícitas. Cao Guimarães afirma que “qualquer assunto é filmável, é cinematográfico, depende de como você o aborda. A grande questão é a forma como você vê [...]; uma aceitação de que uma folha ao vento é tão expressiva quanto uma cantora lírica, de uma ópera”.¹¹

Como exemplos deste método de contemplação, podemos incluir as curtas-metragens em que o artista faz uso de alguns elementos estéticos para observar fenômenos provocados ou não por ele, como será o caso dos filmes *Sopro* e *Nanofonia*, nos quais veremos a recorrência de bolhas fabricadas pelo artista e, também, do filme *Hypnosis*.

¹⁰ O palimpsesto é um antigo material de escrita, um tipo de pergaminho. Acredita-se que, devido à escassez deste material, ou ao seu alto preço, ele era usado duas ou três vezes, depois de passar por uma raspagem do texto anterior.

¹¹ Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015

Cao Guimarães se pergunta como poderia dar forma expressiva aos objetos inanimados, não com a intenção de explicar, mas sim de “compartilhar uma sensação de estar no mundo, de existência, com o espectador”¹².

Sopro é um curta-metragem de aproximadamente cinco minutos, em preto e branco, realizado em 2000, juntamente com Rivane Neuenschwander¹³. No primeiro plano do filme, vemos uma bolha enorme, muito próxima da câmera, preenchendo todo o quadro. Seu aspecto disforme e seu movimento langoroso, provocado pela ação do vento, faz com que a paisagem vista através dela se movimente também e se distorça. É um filme silencioso, em que bolhas gigantes transparentes movimentam-se livremente, juntando-se, separando-se, sem jamais se desfazer, sobre uma paisagem rural bucólica, contra um céu nublado.

O espectador contempla o balé dessa bolha delicada, prestes a estourar, cuja forma muda constantemente, ao sabor do vento. A sinopse do filme diz “a bolha, que nunca explode, é uma metáfora para a continuidade das coisas”¹⁴. O próprio artista, ao se referir a essa obra, fala de um “cinema sensorial”, que atinge todos os sentidos, para além do visual e do sonoro.



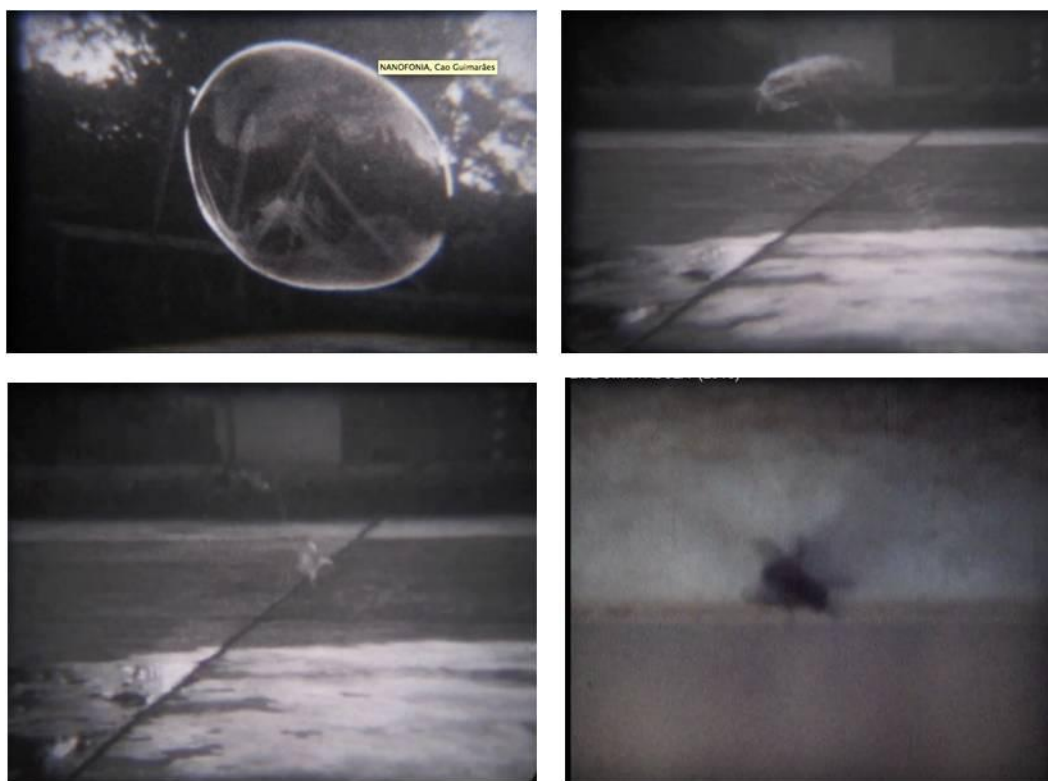
Bolha no curta-metragem *Sopro*.

¹² Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015.

¹³ Artista plástica brasileira com quem Cao Guimarães foi casado.

¹⁴ Disponível em: <http://www.caoquimaraes.com/obra/sopro/>. Acesso em 10/06/2015.

Em *Nanofonia*, curta-metragem de três minutos, de 2003, filmado em super-8, a bolha aparece novamente, mas desta vez ela estoura e desaparece. Além dela, temos também uma mosca que salta para fora do quadro. Estes planos se repetem, acompanhados por uma marcante camada sonora, criada pelo grupo musical *O Grivo*¹⁵, composta pelos acordes de uma pianola de brinquedo, por um som parecido com o tique-taque de um relógio e por uma máquina de “dar corda”. Os sons dos personagens (bolha de sabão e mosca) também formam uma música a partir de suas ações (espocar e saltar) e da montagem. Cao Guimarães cria, assim, esse outro mundo de contemplação, um mundo em que bolhas e moscas parecem brincar entre si ao som de suas ações.



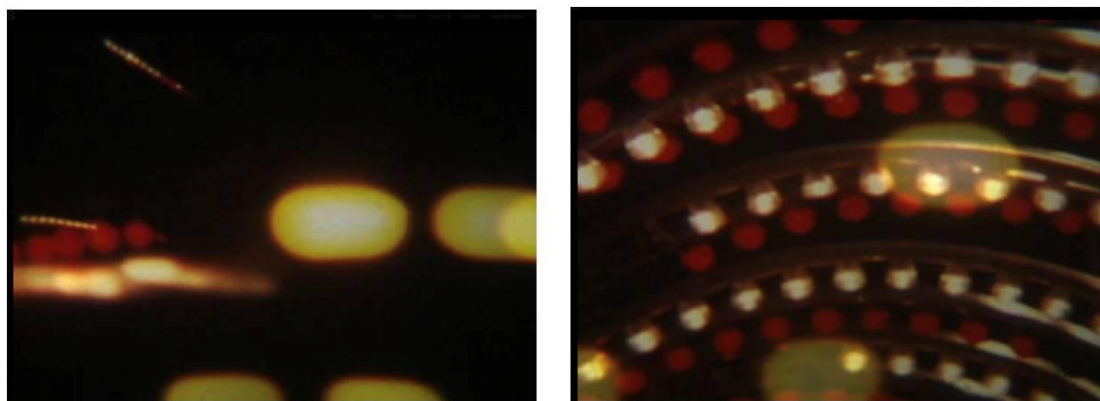
A bolha e a mosca, em *Nanofonia*.

¹⁵ Grupo musical mineiro criado no final de 1990, interessado na expansão do universo sonoro e na descoberta de maneiras diferentes de organizar improvisações. O Grivo trabalha com a pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas e com a utilização, não convencional, de instrumentos musicais tradicionais. A isto se soma um diálogo com o cinema, vídeo, teatro e a dança.

O filme *Hypnosis*, curta-metragem de oito minutos, de 2001, começa com um movimento de câmera lenta, de cima para baixo, apresentando uma sucessão de pontos luminosos e coloridos, em ligeiro desfoque, em primeiro plano, e, ao fundo, em meio à escuridão da noite, outros pontos luminosos. Depois disso, a câmera passeia em movimentos lentos, por outros pontos de luz, para então, em um plano geral, desvendar as rodas de luzes coloridas de um parque de diversões. O artista explora luzes e cores e as utiliza como material plástico e visual, em movimentos lentos. As imagens foram sincronizadas com um som, no qual predomina o martelar grave de um piano. Novamente, Cao utiliza a sonoridade marcante do grupo *O Grivo*. Há também a presença de ruídos pontuais, como os sons de correntes que reverberam ao longo da duração das imagens, fundamentais para criar uma atmosfera de hipnose sugerida pelo título do curta-metragem.

A sinopse do filme diz que a "ilusão lisérgica de uma hipnose resolve-se no sereno suceder geométrico das formas. O *páthos*, neste mini drama geométrico, é criado pela cor em movimento e pelo langor repetitivo do martelar do piano".

Esse convite à contemplação de uma sucessão de imagens coloridas e de diferentes formas geométricas é criado pelas luzes coloridas em movimento e pelo som repetitivo do martelar de um piano. O filme tem muitas fusões de brilhos e cores e nos oferece uma experiência visual capaz de modificar a velocidade do nosso olhar, tornando-o mais lento.



Luzes no filme *Hypnosis*.

Considerando o significado de contemplar como olhar fixamente para algo, o artista se apropria desse efeito como forma de levar o espectador a um estado meditativo. Assim, ele propõe observar com atenção um outro tempo, que não o habitual. Além disso, ele fala do seu desejo consciente de ir contra a velocidade do mundo, andar na contra mão e forçar o espectador a ver que existem outras velocidades, outras possibilidades de experimentar a percepção da realidade.

Esses exercícios de contemplação e reflexão sobre a velocidade da vida moderna são alguns exemplos da incursão de Cao Guimarães na videoarte, principalmente no início de sua carreira artística, e que não deixam de reverberar em seus filmes documentais posteriores como, por exemplo, em nosso objeto de estudo, *A Alma do Osso*.

1.2 Sobre o que vem a ser intervenção para Cao Guimarães

Na segunda maneira de se posicionar diante da realidade, o artista interfere no lago/realidade, lançando, metaforicamente, uma pedra em sua água. Essa pedra pode ser considerada como um fator externo que atua sobre a realidade alterando sua condição inicialmente estável.

Assim, os trabalhos provenientes desse método têm como fundamento o princípio de ação e reação, ideia presente em trabalhos mais propositivos, tais como *Histórias do Não Ver* e *Rua de Mão Dupla*, que envolvem a noção de “um conceito, um dispositivo, uma proposição”. Ou seja, algo que é previamente proposto, concebido para que o filme aconteça. Sobre o método de intervenção, o artista explica:

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.
(GUIMARÃES, 2007)¹⁶

Histórias do Não Ver, de 2002, é um exemplo de aplicação do método de intervenção e foi um projeto decisivo na carreira do artista, responsável pelo amadurecimento e pela síntese nos seus trabalhos de fotografia, vídeo e cinema. A obra surgiu do desejo do artista de trabalhar com imagens fotográficas de um modo diferente do usual.

Para isso, Cao Guimarães criou uma dinâmica para se relacionar com a realidade de uma maneira inovadora: o artista pediu para ser “sequestrado” por amigos diferentes, em cidades distintas. Participou dessa experiência de olhos vendados, com uma câmera e fez registros fotográficos de lugares e coisas que não enxergava, instigado por outros sentidos, que não o da visão. O diretor pediu a esses amigos que o levassem, de vendas nos olhos, a lugares desconhecidos. Lá, ele fez registros às cegas e, depois, escreveu sobre as impressões do que não viu.

Iniciado em 1996, o projeto trazia a pretensão de Cao Guimarães de, por meio deste artifício do sequestro, produzir um trabalho em que não

¹⁶ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72

houvesse o predomínio da visão. O que seria ou não fotografado era determinado por outros sentidos, tais como o tato e a audição.

Assim, fotografou às cegas e depois escreveu sobre o que definiu como “sequestro”. A experiência resultou no livro *Histórias do Não Ver*, lançado pelo artista em 2001. Nele, Cao escreveu sobre essa experiência, relacionando cada imagem que fotografou de olhos vendados, discursando sobre suas lembranças auditivas, olfativas e gustativas dos momentos em que fez as imagens e juntou, por fim, ao texto, as imagens que criou sem ver. Posteriormente fez um vídeo a partir das fotos escaneadas, recriou com *O Grivo*, a memória auditiva das experiências e adicionou também fragmentos dos textos do livro, narrados por ele.



Imagem do artista Cao Guimarães no processo de criação da obra *Histórias do Não Ver* e uma das fotos produzidas por ele.

Além disso, como em várias de suas obras, o artista propõe ao espectador uma maneira nova de se relacionar com a imagem. No texto *Correspondências*, Cao Guimarães trata de seu processo de criação dessa obra com a também artista mineira Marilá Dardot. Ambos falam do papel do espectador, que terá igual importância em seus papéis e na construção do sentido da obra:

Apesar de eu ter sido agente detonador do processo, ou seja, o que “lançou os dados ao acaso” e quem vivenciou a experiência como sequestrado, esse processo continua no sequestrador e principalmente no espectador (no caso o leitor do livro). Existe uma interação entre agentes e pacientes do processo, uma troca de posições e de valores. Não é mais apenas o agente-artista o único agente criador. O “sequestrador”, ao criar uma realidade para que o artista a vivencie é também agente criador da obra. Como também

aquele que lê o livro, o chamado espectador, torna-se ativo ao ter que desvendar as realidades que se escondem por trás daquelas imagens e textos e, principalmente, na relação entre uma coisa e outra.

(DARDOT; GUIMARÃES: 2009, p. 4)

Outro exemplo de intervenção no processo de criação é seu segundo longa-metragem, *Rua de Mão Dupla*, de 2002, pensado inicialmente como videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo.

Esse projeto convocou seis duplas de pessoas que não se conheciam e trocaram de casas simultaneamente, por vinte e quatro horas, cada uma delas levando consigo uma câmera de vídeo. Todos tinham liberdade para filmar o que quisessem na casa da pessoa desconhecida, durante o tempo que passariam ali. Cada participante tentou elaborar uma “imagem mental” do dono da casa, a partir da convivência com seus objetos pessoais. Ao final da experiência, cada um dos participantes deu um depoimento pessoal sobre como imaginou ser esse desconhecido. Assim, os participantes não falaram ou mostraram a si mesmos, mas filmaram e falaram apenas de pessoas que não conheciam.

O resultado inesperado é que, por meio dessa experiência de si no ambiente do outro, cada um irá revelar aspectos de sua própria intimidade, talvez de forma bem mais acentuada do que se estivesse, de fato, falando de si mesmo.

Este filme, não trata do olhar do diretor sobre o *outro*. Aqui, Cao Guimarães é quem direciona, organiza e dita as regras do jogo, entregando a outrem o ato de filmar e falar sobre um desconhecido. O artista, no entanto, não se ausenta completamente da elaboração da obra. Ele reorganiza a forma de filmar e com isso imprime a sua autoria, ou seja, não será ele quem produzirá as imagens, mas é ele quem cria o dispositivo de filmagem.

Essa aproximação do diretor com o *outro* filmado, ponto central na prática do documentário, desponta neste filme com o desejo de “ver como o outro vê”. “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” (LINS, 2009, p.327-336).

Como existe uma proposta de deslocamento da atenção do “eu” (quem filma) para o “outro” (o estranho, ausente), os personagens ficarão menos preocupados com o que irão falar e filmar, pois, a princípio, não é deles que estão falando e não são eles que estão sendo filmados. No entanto, o resultado disso são depoimentos carregados de preconceitos, nos quais fica notória a dificuldade dos participantes de se colocarem no lugar do outro e, assim, “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” (LINS, 2009, p.327-336).

Há apenas um personagem, o poeta, último a aparecer no filme, que faz observações sem preconceitos ou interpretações e aceita o *outro* em sua diferença. Ele fala muito pouco e é “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” (LINS, 2009, p.327-336).

Acreditamos que não é por acaso que o diretor insere o depoimento desse personagem no final do filme. O artista usa essa experiência como a sua conclusão, oferecendo ao espectador uma atitude distinta e respeitosa de ver o *outro* e uma nova possibilidade de se relacionar com o que nos é estranho ou diferente.

Essa busca do diretor por um olhar respeitoso em relação ao *outro*, o seu desejo pela alteridade, que trataremos mais à frente, ficará cada vez mais evidente em seus próximos filmes, na maneira como os personagens serão registrados e apresentados.

1.3 Sobre o que vem a ser imersão para Cao Guimarães

No terceiro e último modo, o realizador se lança para dentro do lago e mergulha imersivamente na realidade. De dentro do lago, mantendo os olhos abertos, ele procura vivenciar e investigar temporariamente o que está além

da superfície. É o modo que, segundo o artista, permite um embate, uma mesclagem mais direta entre ele e uma realidade distinta da qual está acostumado.

Neste método chamado por Cao Guimarães de imersão, o artista inclui documentários mais investigativos, centrados em personagens com modelos de vida isolados da sociedade, com a intenção de adentrar e vivenciar seus universos e estabelecer com eles uma relação mais próxima.

A Alma do Osso e *Andarilho* são os filmes que Cao Guimarães usa como exemplo deste método denominado por ele de imersivo.

Finalmente podemos lançar a nós mesmos neste lago. Afundarmos inteiros 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 do 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 calma do lago.

(GUIMARÃES, 2007)¹⁷

Dessa forma o artista argumenta que seus filmes documentários *A Alma do Osso* e *Andarilho* são a busca por mundos diferentes, de pessoas anônimas, que optam pelo isolamento e, assim, o que ele chama de processo de “imersão”, denominaremos nesse estudo de exercício de alteridade. O cineasta afirma que escolheu os personagens desses filmes pelo fato deles apresentarem novas formas de existir. São pessoas que por optarem pelo isolamento, poderiam ensinar-lhe algo novo, justamente o que o encanta e o enriquece ao fazer um filme.

Podemos afirmar que, de certa forma, este processo assemelha-se à imersão etnográfica, método habitual na antropologia social¹⁸, com o objetivo de estabelecer um contato mais íntimo e prolongado com o universo do *outro*. O etnógrafo tem como base o trabalho de campo, fundamentado no seu contato intenso e prolongado com a cultura do desconhecido, buscando descobrir a forma de organização do sistema de significados do grupo pesquisado. A ideia que legitima o método é a de que apenas através da

¹⁷ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72

¹⁸ Ciência que se dedica ao estudo aprofundado do ser humano e da humanidade e analisa o comportamento do homem em sociedade, a organização social e política, as relações e instituições sociais.

imersão no universo social e cosmológico de outra cultura, o antropólogo pode chegar a compreendê-la. O antropólogo Eugênio Pascele Lacerda afirma: “o pesquisador deve passar por um processo de transformação pelo qual ele, idealmente, torna-se um nativo” (LACERDA, 1998, p.4).

No entanto, apesar de várias semelhanças com o método de imersão etnográfico, o interesse do artista, ao se aproximar do universo de seus personagens e entrar em contato com o *outro*, é o de experimentar novas formas de viver. Em seus filmes ele elabora essa vivência em uma linguagem audiovisual sensorial e subjetiva, ao contrário do antropólogo que transforma sua experiência imersiva em uma descrição objetiva e científica da cultura em análise.

O artista afirma experimentar o ambiente do outro, vivendo, por exemplo, com um eremita, por um determinado tempo, para descobrir um novo mundo. No entanto, o procedimento de imersão na realidade do outro não é explícito nas cenas, nem facilmente perceptível, como é o caso da abordagem contemplativa ou do método de intervenção, por não vermos retratada na tela a presença física do diretor junto do personagem. No entanto, ao analisar os filmes e a maneira como o diferente é registrado, nos são fornecidos alguns importantes sinais de um processo imersivo.

Além disso, o artista busca filmar as cenas em tempo real, numa imersão lenta e silenciosa, como é a vida das pessoas escolhidas como foco de seus registros, buscando dessa forma se aproximar da realidade dos personagens através da imagem e não da palavra.

Na busca pelo *outro*, pelo estranho, Cao Guimarães seguirá um caminho distinto das produções documentais. Sua busca pela diferença do *outro* não se dará pela investigação fundamentada na entrevista ou na curiosidade pelas histórias de vida dos documentados. Ela se dará pela força do não dito, dos gestos e das expressões dos personagens e pela potência dos registros subjetivos do olhar do diretor.

Cao Guimarães faz uso de câmeras digitais pequenas e leves e do super 8mm, o que contribui para o seu contato mais intimista e próximo com as pessoas que estão sendo filmadas. Existem várias cenas que transmitem a sensação de que a câmera não existe tamanha a naturalidade com que os

personagens evoluem diante dela. Além disso, o diretor também fotografa e opera a câmera dos seus filmes, possibilitando a redução da equipe de filmagem e facilitando um comportamento mais espontâneo dos personagens filmados.

No filme *Andarilho*, por exemplo, a sequência inicial dura cerca de quatro minutos. Os planos são longos e mostram um dos andarilhos inicialmente no meio do mato, acendendo um cigarro para, em seguida, registrá-lo gesticulando muito, falando sobre Deus, metafísica, vida e morte. O diretor não se preocupa em tornar as falas inteligíveis. Por um momento tentamos entender o que o andarilho fala, mas depois aceitamos ouvi-lo, sem a necessidade de decifrar o que é dito. Fica clara a sua intenção de adentrar no universo deste personagem através de uma escuta generosa e despretensiosa, deixando que o personagem fale no seu tempo e de sua maneira sobre aquilo que deseja. Serão os gestos, as expressões, os olhares e as gesticulações enquanto fala que nos farão entrar em contato com o primeiro andarilho do filme, o Gaúcho.

Assim, no contexto dos filmes *A Alma do Osso* e *Andarilho*, percebemos a imersão do diretor nesse ambiente de seus personagens, buscando desvendar e retratar seus modos de vida. Enquanto artista e documentarista, esse mergulho resulta em obras documentais que não têm como propósito desvendar totalmente o *outro*, mas experimentar e registrar um novo modo de se relacionar com a vida.

No caso desses documentários, o processo de imersão parece incluir a noção de percepção e interação dos personagens com seus ambientes. O diretor busca colocar-se no lugar do outro, retratando também o que eles poderiam estar sentindo e pensando. Esse envolvimento sensorial e perceptivo do artista se dá graças à sua disposição em experimentar um universo distinto do seu.

Podemos, então, dizer que a imersão sobre a qual o artista se refere ao falar no mergulho que ele fez no mundo real dos personagens, é o que, de certa forma, possibilita o relacionamento do espectador com a realidade dos documentados.

É embasado nessas relações que Cao Guimarães se lança e imerge

no mundo possível do ermitão e dos andarilhos, para construir uma relação de alteridade entre ele e os personagens, guardando as diferenças dos indivíduos envolvidos. Os filmes são resultados de uma construção e de um olhar do cineasta para o *outro*.

Ao documentar a vida do eremita e dos andarilhos, Cao Guimarães está interessado em colocar-se no lugar dos personagens para, com isso, enxergar a si próprio no *outro*, no estranho, naquilo que lhe é diferente. Sua preocupação, conforme falamos acima, não é a de desvendar o modo de vida do personagem em busca de respostas, de conclusões e de interpretações.

Dessa forma, buscaremos ao longo da pesquisa entender como se dá a relação e a experiência de alteridade entre o diretor e seu personagem, mais especificamente na obra *A Alma do Osso*, objeto do presente estudo.

1.3.1 *A subjetividade e a imersão na estética documentária de Cao Guimarães*

Desde suas origens, com os cineastas Robert Flaherty (*Nanook do Norte*, 1922), e também com Dziga Vertov (*O homem com a câmera*, 1929), o pensamento e a reflexão sobre o documentário vêm ganhando estudos teóricos e sendo debatidos entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e *mise-en-scène*. Basta atentarmos para as inúmeras expressões que pretendem dar conta das diferentes modalidades, metodologias e procedimentos do documentário ao longo da história, tais como “cinema-olho”, “cinema do vivido”, “cinema-verdade” ou “cinema-direto”.

O estudo do crítico e teórico americano Bill Nichols divide os documentários em seis maneiras distintas que, segundo ele, refletem modos diferentes de se pensar a realidade: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas.

(NICHOLS, 2012, p.135)

O cinema moderno dos anos 1960, sobretudo os filmes do cineasta e etnógrafo Jean Rouch, também já apontavam para uma questão a respeito das imagens do mundo, da possibilidade de falar do *outro*, da dinâmica das subjetividades do realizador e do personagem, questionando a posição privilegiada do diretor como produtor exclusivo de sentido e o lugar estável do espectador de documentários que, por hábito histórico, social, cultural, estético, acostumou-se a esperar respostas e a acreditar naquilo que via.

Cao Guimarães desloca, com sua estética de criação, o lugar tradicional da crença nas imagens do cinema documentário, que sempre se defrontou com o espectro da objetividade, da verdade da representação, da transparência, de modo que o lugar do espectador nessas narrativas pudesse ser o lugar estável daquele que aceita e acredita no mundo do filme como real.

Os filmes *A Alma do Osso* e *Andarilho* subvertem essa perspectiva objetiva da tradição documental e fazem emergir desse gênero a subjetividade. Embora o gênero documentário esteja associado ao real, à objetividade, à possibilidade de “mostrar ou revelar” a verdade, existe uma prevalência da subjetividade discursiva nesses filmes.

Ao misturar imagens de atividades cotidianas dos personagens com falas incompreensíveis, observação, imagens poéticas e subjetivas, essas obras retiram o espectador do lugar confortável ao qual está habituado da identificação fácil do que é verdadeiro e do que é falso. Além disso, distinguem-se dos documentários, de maneira geral, por não seguirem diretamente os principais modos de criação, não se enquadrando como autobiografias, nem como filmes de memória ou de família, muito menos como diários ou filmes confessionais.

Podemos dizer, também, que esses filmes fogem da tradição documental construída por uma rede de discursos que enfatiza o caráter de sobriedade na relação com o *outro*, de verdade da representação, de testemunho do que o mundo é.

Assim, acreditamos que fazendo uso de diferentes recursos, o diretor busca revelar com imagens subjetivas e poéticas a sua própria imersão no universo dos personagens. Os planos das atividades do dia a dia de

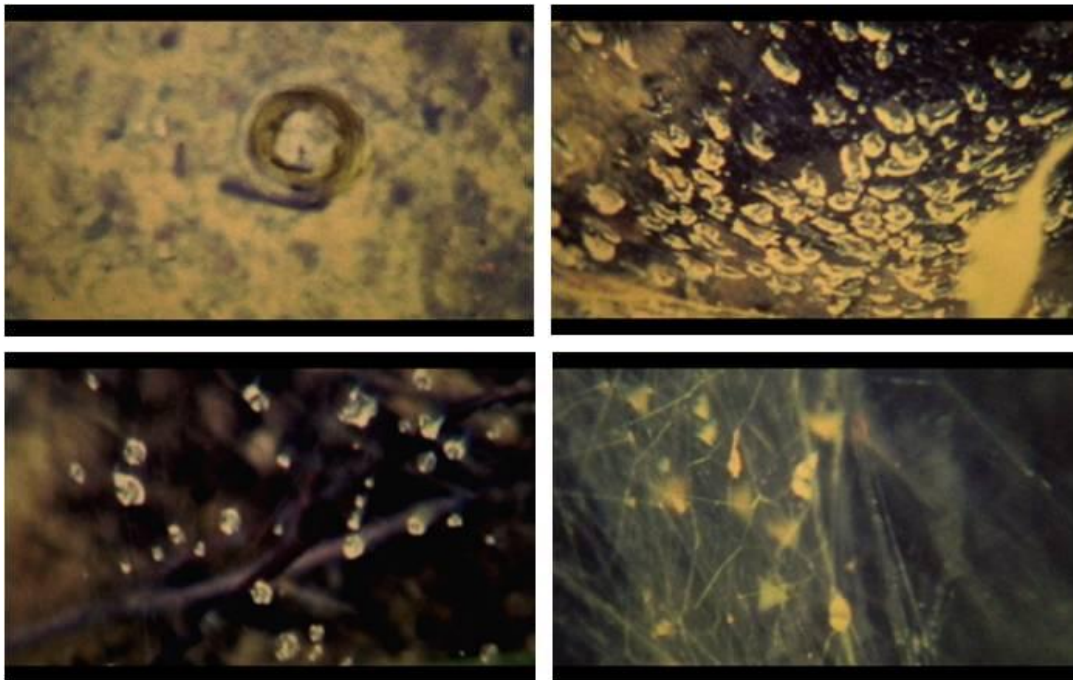
Dominginhos, personagem do eremita, são entrecortados por imagens poéticas e subjetivas do ambiente natural em que ele vive: das águas, das plantas, do céu e das pedras. Sobre a sequência em que o eremita está colhendo água em um riacho, Cao Guimarães diz: “Parecia expressar um pensamento divagante, um sonho, um delírio”¹⁹.



Dominginhos com pensamento divagante no filme *A Alma do Osso*.

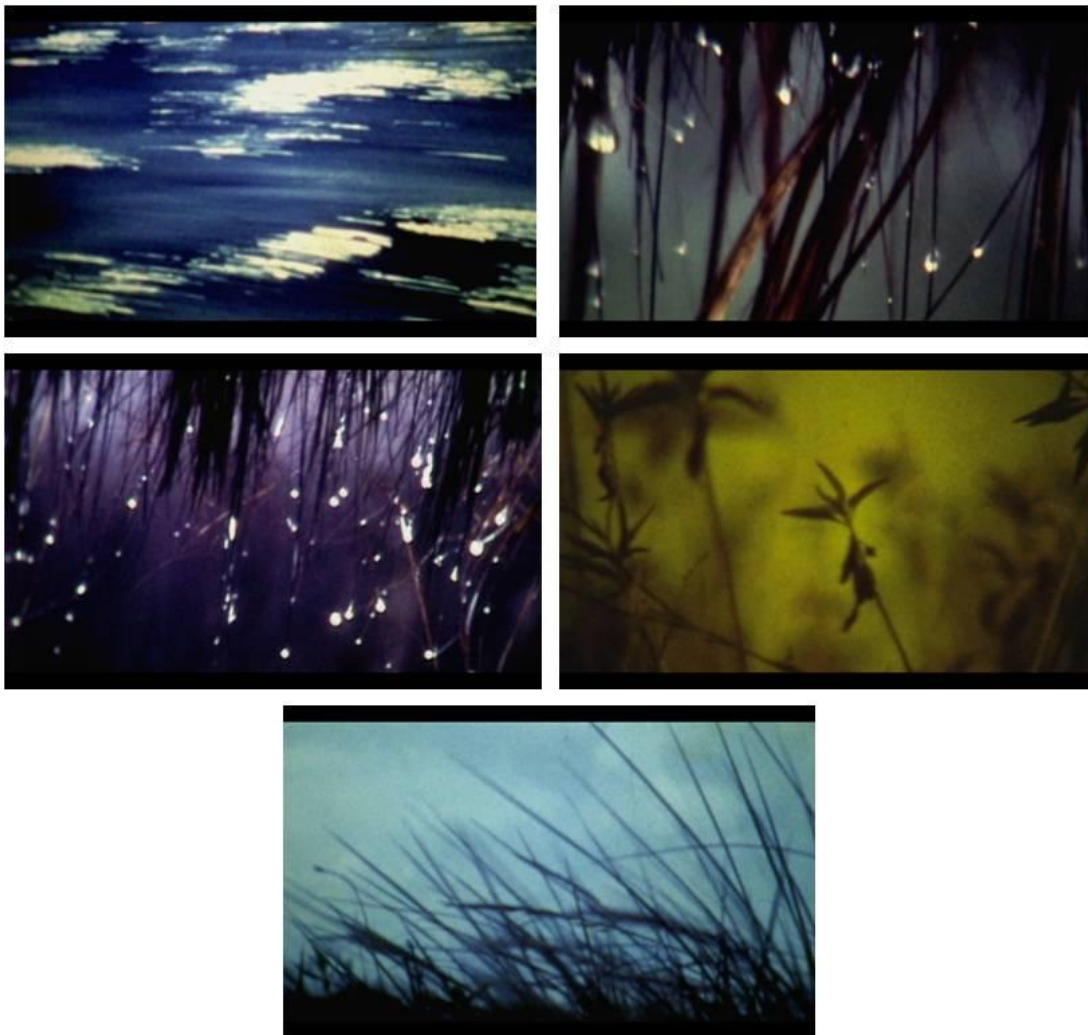
A câmera segue uma bolha que se formou na água até ela estourar. Vemos, também, gotículas de água em uma teia de aranha, algumas plantas, planos de detalhes abstratos, peixes nadando no fundo da água, bolhas na superfície da água novamente, até que uma bolha estoura e voltamos para o personagem no final da sequência. O artista afirma que são imagens referentes à sua tentativa de adentrar o pensamento do personagem e de se expressar através disso, buscando imaginar o que ele estaria pensando.

¹⁹ Cao Guimarães em entrevista no extra do DVD do filme *A Alma do Osso*



Bolha, gotículas de água e teias de aranha no filme *A Alma do Osso*.

Essas imagens poéticas, plásticas e subjetivas de seus filmes possuem uma variedade de sentidos e possibilidades. Muitas vezes vão em direção à abstração, lançam mão de imagens fabricadas, manipuladas, rabiscos digitais com texturas diferentes.



Imagens poéticas, plásticas e subjetivas do filme *A Alma do Osso*.

Outras cenas, como a de uma casa flutuante no mar, no filme *A Alma do Osso*, remete ao contexto do sonho e da imaginação, tradução dos mecanismos inconscientes do pensamento, na fronteira entre a realidade mental e a realidade sensível, entre o real e o imaginário. Quem são essas pessoas? O que fazem ali? Que relação elas têm com o eremita? A dificuldade de discernir entre o real e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo, em um clima surrealista, aproxima-se do onírico.



Casa em alto mar no filme *A Alma do Osso*.

Dessa forma, Cao busca, através da escolha de determinados planos, enquadramentos, desfoques, alterações de luz e de cor e do tempo dilatado dos planos, apresentar seu olhar sobre o *outro*. Ele busca compor o que este outro seria pra ele e o que ele produz em termos de olhares e de sensações, enquanto caminha pelas estradas, como podemos ver no filme *Andarilho*.

A Alma do Osso e *Andarilho* são filmes que privilegiam o não dito. Nos dois filmes encontramos o interesse em captar o dia a dia, as ações cotidianas e a relação dos personagens com o seu meio, mesmo que, muitas vezes, não seja possível interpretar aquilo que se vê, retirando o espectador habituado com imagens do real de um local confortável.

No filme *Andarilho*, nas sequências em que Cao acompanha Nercino - andarilho que fala sozinho -, o diretor investe em planos muito próximos para, em seguida, apresentar uma sequência, com duração de cerca de cinco minutos, de uma estrada à noite onde vemos luzes desfocadas dos carros passando.



Luzes desfocadas no filme *Andarilho*.

Nas cenas de apresentação do Paulão, que empurra seu carro-casa, Cao deixa a luz do sol estourar na captação de imagens da estrada durante o dia. O personagem parece fundir-se com a estrada. Nesses dois momentos do filme, o diretor busca maneiras de apresentar o olhar de seus personagens, através de imagens criadas por ele.



Cenas da estrada no filme *Andarilho*.

Os filmes se desenvolvem em um regime bastante intenso da relação entre as imagens visuais e sonoras. As narrativas estão na fronteira entre o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário, nas quais as relações entre a imagem e o som, se constituem como pensamentos e divagações. As obras apresentam uma liberdade de criação e uma margem de autonomia de produção que rompem com a narrativa clássica do documentário, normalmente construída por entrevistas e por um encadeamento narrativo.

Essa atitude que o cineasta chama de imersiva reflete sua predisposição para ver esses personagens um pouco mais de perto e para descobrir o que se esconde neles e em seus ambientes.

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.

(GUIMARÃES, 2007)²⁰

Cao Guimarães afirma que não há como realizar um documentário que seja puramente objetivo, pois sua subjetividade estará sempre presente, ora mais, ora menos. Seu olhar nunca será neutro ou isento da realidade que documenta. Sua subjetividade e sua leitura do *outro* constroem a narrativa dos seus filmes documentais. Este ponto é central porque justamente o documentário se pretende ser uma linguagem de objetividade, aquela que busca esclarecer, elucidar, mostrar as coisas como elas são. Entretanto, é mostrando as subjetividades discursivas que Cao revela sua alteridade. Seu trabalho revela-se no limiar entre o sonho e o real, o eu e o outro.

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.

(GUIMARÃES, 2007)²¹

A dimensão temporal e espacial dos filmes, como veremos de forma mais detalhada no capítulo de análise do filme *A Alma do Osso*, também se coadunam ao trabalho que é sustentado pelo privilégio da subjetividade. A verdade subjetiva não é passível de julgamento, pois não se relaciona aos fatos que devem ou podem ser verificados e classificados como verdadeiros ou falsos. Assim, não existem regras definitivas. Tudo funciona como uma espécie de pacto fundamentado em uma cumplicidade recíproca.

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

²⁰ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72

²¹ Idem

através de um aparelho ótico, enquadrar a realidade já possui em si uma dimensão subjetiva muito forte.

(GUIMARÃES, 2007)²²

Se o mundo das imagens documentais habitualmente fornece informações suficientes para o espectador formar ou não uma opinião, na obra de Cao Guimarães a linguagem do documentário parece ser fruto da ausência de conclusões e de informações. O diretor suscita mais sensações do que certezas. Afinal, não há legendas para as falas incompreensíveis dos personagens e, ao término de ambos os filmes, continuamos sem respostas: por que o personagem do ermitão optou por se isolar? Por que os andarilhos levam essa vida, de onde vêm e para onde vão? Por que, como e quando foram vítimas de choques elétricos, conforme somos informados, em algum momento, pela fala breve de um personagem? O que o ermitão come, como e onde dorme? Para nenhuma dessas perguntas há respostas. O que existe é a experiência radical do silêncio e da voz que não comunica.

Cao Guimarães afirma que, cada vez mais, o mundo do cinema vê diluída a dimensão dos limites entre ficção e documentário. Sendo assim, afirma: “Portanto o que faço não é documentário ou ficção, são ambos e nenhum ao mesmo tempo” (GUIMARÃES, 2007)²³. Próximo das palavras de Cao Guimarães, Jean-Louis Comolli afirma que não há a menor necessidade de lembrar essa verdade da subjetividade no documentário, nem no cinema, de um modo geral. Para o teórico francês, “o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes”, com os irmãos Lumière.

O documentário não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito.

(COMOLLI, 2008, p.174).

Os filmes documentais de Cao Guimarães, nesse processo imersivo, são construídos por imagens e sons, com ausência quase total de falas, ausência de uma história clássica, em um fluxo que lembra o pensamento. Parecem, por vezes, ensaios poéticos que remetem a sensações,

²² GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72

²³ Idem

divagações, pensamentos e estados de espírito. A conjunção entre imersão e subjetividade subverte os procedimentos mais convencionais do documentário e caminha em direção a experimentações da linguagem audiovisual. O objetivo do artista nessas obras não é o de contar uma história, mas ir ao encontro dos personagens, imergir nos seus universos, na tentativa de se colocar no lugar deles. Assim, acreditamos ser dessa forma que o artista realiza sua busca pela alteridade, que chamamos a qualidade de conhecer o *outro*, mediada por uma câmera de vídeo, e que trataremos conceitualmente no capítulo a seguir.

2 O QUE VEM A SER ALTERIDADE

A noção de alteridade possui uma perspectiva plural e híbrida, que não se enquadra em esquemas que podem ser explicados ou generalizados de maneira inflexível. Expressa a qualidade ou estado do que é outro ou do que é distinto e, quando relacionada a alguém, implica que um indivíduo seja capaz de se colocar no lugar do outro e de valorizar e respeitar as diferenças existentes.

É um termo abordado tanto pela Psicologia, quanto pela Filosofia e pela Antropologia. Nesta última, assim como na Filosofia, “alteridade provém do latim, *alteritas*. Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 1998, p.34-35). Neste sentido de realçada empatia, a alteridade tende à afirmação e ao reconhecimento do outro: “trata-se do desafio de se respeitar as diferenças e de integrá-las em uma unidade que não as anule, mas que ative o potencial criativo e vital da conexão entre diferentes agentes e entre seus respectivos contextos” (FLEURI, 2003, p.497).

De acordo com a pesquisadora Ceíça Ferreira²⁴, essa relação se faz presente no cinema nacional como intérprete de cada momento histórico, como o caso das correntes políticas dos anos de 1960, período em que a perspectiva era de “falar em nome do outro” ou “falar pelos que não têm voz”, passando nos anos de 1970 e 1980 para a perspectiva de “dar voz ao outro”.

De acordo com Fernão Ramos (2008, p.23), a expressão “dar voz ao outro” aparece com o surgimento do cinema direto/verdade, no qual “o mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica”. Isso introduz no documentário um caráter mais participativo, com o desenvolvimento da técnica de entrevista, em suas variantes: depoimento, testemunho e relato, entre outras.

Já para Jean-Louis Comolli (2008, p.53), o que define a prática do cinema documentário não é a forma ou as maneiras como as narrativas são estabelecidas, mas a relação direta de quem filma com os corpos reais

²⁴ Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceíça Ferreira) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Imagem e Som.

filmados: o embate entre a *mise-en-scène* do cineasta (quem filma) e a *mise-en-scène* do outro (quem é filmado). Para Comolli, pensar em documentário é pensar em alteridade. Para que haja documentário, o diretor depende do desejo do *outro* de ser filmado, como alguém capaz de gerir o conteúdo de suas intervenções, com o qual possa compartilhar a câmera, a palavra, as ações.

A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os *outros*, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *aises-en-scène* que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir.

(COMOLLI, 2008: 60)

A dialética da alteridade implica, portanto, acima de tudo, no respeito à diferença, pois não é possível constituir uma totalidade com o *outro*, subjugando ou eliminando as diferenças que o constituem.

Assim, o “eu”, na sua forma individual, só pode existir através de um contato com o *outro* que é compreendido em sua diferença e, a partir daí, o “eu” será constituído por essa relação. Esse será o conceito de alteridade norteador dessa pesquisa, com o qual analisaremos como Cao Guimarães delinea seu fazer artístico enquanto documentarista.

Veremos, assim, de que forma Cao Guimarães, ao realizar *A Alma do Osso*, busca, a partir da relação de alteridade com seus personagens, compreender o mundo através dos olhos do *outro* e sensibilizar-se com a experiência alheia. Em termos de linguagem cinematográfica, analisaremos de que forma o artista registra o exercício de se colocar no lugar do personagem e como se dá o respeito e o reconhecimento da diferença nesta relação.

2.1 O diretor e a relação com o *outro*

No contexto da criação e realização de uma obra como o documentário, consideramos que o encontro com o *outro*, traz à tona elementos tais como impressões e afetos, que farão parte da matéria prima com a qual o realizador do filme irá se relacionar. A partir daí, estará aberto o

caminho para que se concretize a expressão fílmica em suas diferentes formas, capazes de traduzir a individualidade e a subjetividade do artista e do documentado.

O encontro com o personagem se torna, assim, parte fundamental da subjetividade do realizador que escolherá a forma de contar a sua história. Nesse sentido, o filme é sempre um registro da singularidade do realizador na sua relação com o documentado e com o mundo. O trabalho do diretor do filme documentário cujo tema é o *outro*, situa-se, necessariamente, na zona do encontro onde a reciprocidade na ação é que vai determinar o rumo dos acontecimentos e esse percurso será captado e traduzido em linguagem cinematográfica.

Por isso, cada decisão do diretor em relação à linguagem envolvida no processo: posição da câmera; presença ou não do realizador no quadro; microfone direcional, sem fio ou lapela; plano sequência ou não; perguntas em *off* ou não; entre outros, determinará o ponto de vista dentro do qual os acontecimentos irão se desenrolar e refletirá a qualidade da presença a ser alcançada pelo realizador, assim como o tipo de aproximação e de envolvimento que serão estabelecidos com o *outro*.

A utilização de diferentes recursos da linguagem cinematográfica é, a cada momento, uma opção do realizador, na qual valores como a presença, a reciprocidade, a integridade e a comunhão precisam ser levados em conta a cada instante, a cada cena, a cada gesto. Em última instância, essas opções fazem parte da construção artística do cineasta, da expressão sensível que dará forma à obra de maneira subjetiva e singular.

Como vimos no capítulo anterior, o diretor afirma que algumas imagens são uma tentativa de registrar o olhar dos seus personagens. Sobre essas obras que lidam com o real, ele afirma:

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.

(GUIMARÃES, 2007)

O pensamento citado do encenador japonês Tadashi Suzuki, que remete também ao processo de criação dos seus filmes, aproxima-se do

conceito do “perspectivismo ameríndio”, do antropólogo Viveiros de Castro.

Uma das teses do perspectivismo propõe que os animais não nos veem como humanos, mas sim como animais. Por exemplo, para os homens, as onças no mato são apenas animais, “bestas”, “feras”; mas para as onças no mato, os homens é que não passam de bichos (e de carne sedutoramente succulenta). Viveiros de Castro, com aquilo que aprendeu morando e convivendo com os índios da Amazônia, convida-nos a olhar o mundo como eles o fazem: concebendo uma multiplicidade de consciências que se estendem por toda a paisagem do real, sendo que cada animal teria uma tendência a fazer de sua perspectiva uma espécie de “centro-do-mundo”, de conceber-se como “subjetividade” e objetificar o *outro*.

A troca de olhares entre alguns dos personagens de Cao Guimarães e a câmera pode ser vista como parte de um jogo perspectivista. A alteridade é construída pelo olhar do diretor e, assim, o *outro* não é simplesmente o que se apreende por meio desse olhar.

O olhar é antes de tudo uma posição do corpo do artista. Dessa forma, a alteridade é o produto de uma relação e esta é o encontro de perspectivas, de pontos de vista, de troca de olhares. Aquele que é olhado nos devolve o olhar e, ao fazer isso, nos torna visíveis a ele e a nós mesmos. De acordo com o perspectivismo, o sujeito é aquele que se instala em um ponto de vista e ao fazê-lo aciona um mundo a partir de um lugar próprio.

Seria preciso dizer ainda que, antes de tudo, olhar não se restringe a uma atividade do espírito, mas a uma posição do corpo. E o que o olhar produz, nesse caso, não é (ou não é apenas) uma representação, mas um engajamento, uma relação física, corporal, situacional. [...] alteridade não é algo que simplesmente encontramos ou com o que nos deparamos, mas o produto de uma relação.

(VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 218)

Cao Guimarães (2007) afirma que inverter a relação tradicional entre a obra e o seu realizador o ajuda a compreender a relação entre realidade e percepção, entre “olhar e deixar-se olhar, entregar e receber”, concluindo que suas obras (e seus personagens) o fazem refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. O artista, ao desenvolver uma reflexão sobre seus trabalhos documentais, cita o filósofo francês Merleau-Ponty: “Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor!”.

A partir dessa perspectiva, vamos analisar o contexto do início da produção documental do cineasta, para entender como ocorre a alteridade com o *outro*, através da forma de relacionamento que ele estabelece com seus personagens. Partimos do pressuposto de que a qualidade da presença do realizador é fundamental para a relação que acontece durante as filmagens, no sentido de trazer para o plano da representação, elementos reveladores desse encontro entre o diretor e seu personagem. Dentro desse contexto, o nosso interesse é explorar esse universo, as suas peculiaridades, para desvendar em que condições e de que forma a alteridade se faz presente.

2.2 Onde começa a alteridade

O primeiro longa-metragem do artista Cao Guimarães, o documentário *O Fim do Sem Fim*, é uma produção coletiva com outros dois artistas provenientes da videoarte: Lucas Bambozzi²⁵ e Beto Magalhães²⁶. O filme, realizado entre novembro de 1999 e fevereiro de 2000 e finalizado em março de 2001, tem como tema diversas atividades e profissões em vias de extinção. Filmado em 16mm, super 8mm e mini DV, em dez estados brasileiros (Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba e Ceará), *O Fim do Sem Fim* é uma observação sobre a variedade de talentos, criatividade e engenhosidades e, também, sobre a resiliência de vários brasileiros diante das mudanças tecnológicas e das transformações culturais.

O artista Cao Guimarães não pensava em fazer documentários e afirma que também não tinha muito conhecimento sobre o assunto. Para ele o documentário talvez fosse “uma forma também de fazer um audiovisual

²⁵ Artista multimedia mineiro e pesquisador em novos meios. Produz vídeos, instalações, performances audiovisuais e projetos interativos, tendo trabalhos exibidos em mais de 40 países. Conduziu atividades pioneiras ligadas a arte na Internet no Brasil entre 1995 e 1999 na Casa das Rosas. Foi curador e coordenador de vários eventos. Como artista dedica-se à exploração crítica de novos formatos de mídia independente. São uma constante em seus trabalhos recentes as questões relacionadas ao conceito de espaço informacional e às particularidades de uma arte produzida a partir das mobilidades e imobilidades do contexto urbano.

²⁶ Produtor, diretor e diretor de fotografia mineiro

mais barato, mais autônomo, híbrido entre o cinema e as artes plásticas”²⁷. Assim, depois de ter passado alguns anos em Londres, experimentando e produzindo curtas de ficção, *O Fim do Sem Fim* foi realizado, mesclando documentação e subjetividade no registro dos trabalhadores, que constituem o conjunto de personagens do filme.

O filme é, portanto, o registro de cerca de vinte pessoas, entre um tocador de sinos, um garimpeiro, um fotógrafo lambe-lambe, uma parteira, um relojoeiro, um ascensorista, entre outros, apresentando seus ofícios, alguns aspectos dos seus hábitos cotidianos e de suas crenças. Apesar do foco nos personagens e em suas atividades profissionais, esse não parece ser o objetivo central do documentário.

Percebemos que os diretores utilizam as profissões em extinção como pano de fundo, para falar da resistência, da insistência, da inventividade e da criatividade destes personagens singulares que, mesmo diante das transformações mercadológicas e tecnológicas, se mantêm orgulhosos de seus ofícios. Existe uma seriedade e um senso de missão nas suas falas. O engraxate, por exemplo, preocupa-se em realizar seu ofício com toda perfeição e tornar os sapatos que engraxa brilhantes. O tocador de sinos busca um ritmo perfeito e certo para executar seu ofício e o garimpeiro fala com orgulho e paixão de sua profissão.

Cada personagem será apresentado de duas formas distintas: as entrevistas foram feitas em vídeo digital, enquanto suas ações e movimentos registrados em película 16mm. A isso se somam as imagens poéticas, filmadas em super 8mm, que são planos de escape para um universo mais abstrato e menos referencial. O que vemos na tela, portanto, é uma composição de informações, observações de ângulos inusitados e construções audiovisuais que se referem a um mundo que está à margem do tempo e das mudanças.

A entrevista no filme será o lugar de encontro entre os diretores e o personagem, o que em um documentário torna-se o momento crucial, em que haverá troca de experiências, de informações, de divagações e de emoções.

²⁷ Cao Guimarães em entrevista a Cezar Migliorin para a revista Cinética, 2005. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>. Acesso em 15/07/2013

Veremos que a maioria dos personagens do *Fim do Sem Fim* fala em tom de discurso sobre suas profissões e outros são bastante performáticos. As falas são soberanas, firmes, cada um falando sobre seu ofício.

Normalmente quem é entrevistado já tem um conhecimento do que significa ser filmado ou o que representa aparecer na televisão ou no cinema e, portanto, muitas vezes já se prepara para isso. Assim, o que de fato pode acontecer durante o período de filmagens acontecerá independente do documentarista ou do documentado. O resultado virá de acordo com a relação estabelecida entre os dois, as ideias, as palavras e os movimentos que já existem, antes mesmo de iniciar o registro. Essa relação, entre os diretores e o personagem se manifesta no momento da filmagem, dá vida e acaba sendo impressa no trabalho, como ficará explícito em alguns momentos do filme.

Apesar das entrevistas com os personagens terem um papel essencial, pois é a partir delas que saberemos como, porque e o que são as atividades de cada um, são as imagens que ocupam um lugar especial ao longo de todo o filme. O olhar observador dos artistas sobre o trabalho dessas pessoas se alterna com essas imagens - algumas de múltiplas texturas -, intercalando com as imagens dos personagens. Serão constantes os planos de crianças que soltam pipa, empurram uma roda, andam de bicicleta, situando o filme em uma perspectiva mais lúdica, trazendo alegria e leveza para os registros, além de beleza e de certa inocência. Outras imagens são descritivas, como as dos ofícios, mas há também planos-detalhes: sujeiras de alguns ambientes e imagens abstratas, saturadas, cheias de grãos e cores, que nem sempre entendemos o que mostram e qual é a função narrativa deles.

Na cena de abertura do filme, imagens gráficas, em alta velocidade, alternam-se em cores e desenhos vermelhos, pretos e brancos, em formas geométricas e letras que piscam rápidas, enquanto a pista sonora mistura sons altos e fortes de batucadas, sinos e interferências de ruídos de um rádio. Existe uma alternância veloz de luzes, cores e rabiscos que parecem corresponder a um mundo tecnológico, em contraste aos ofícios resistentes a essas modernidades, apresentados ao longo do filme.

O Fim do Sem Fim é caracterizado por ser uma obra que parte dos personagens e de seus ofícios em vias de extinção, mas acaba se desenvolvendo em uma experiência visual, presente e determinante em todo o filme.

Na primeira cena, ouvimos uma voz *off* masculina e forte dirigindo-se ao espectador, em tom de discurso: “senhores telespectadores, eu sou um homem cientista, desconhecido do povo de Salina e do resto do mundo. Sou mestre dos mestres, pós-popular”. É Paulo Marques, que se apresenta como cientista, que “entende e conhece” sobre morfologia, teologia, astrofísica, gramática, química e geometria. A câmara é meio tremida, operada na mão, sem tripé, e as imagens possuem cores saturadas com a textura do super 8mm. Esse personagem emblemático e marcante é o mais performático de todos e irá costurar toda a narrativa, pontuando vários momentos do documentário com suas falas. Um discurso sobre a vida e sobre a origem do mundo. Sua fala mistura poesia, ciência e religião e sua atividade tem uma função espiritual, abstrata e não produtiva, em termos comerciais.

Assim, entre um depoimento e outro, além das imagens citadas acima, os diretores introduzem também o discurso de Paulo Marques, que se autodenomina “mestre dos mestres” e que profere frases sem sentido, com termos científicos e acadêmicos. Num primeiro momento, suas falas parecem desconexas com o restante do enredo, mas ao longo do documentário, estabelecem um diálogo sutil e delicado, com as profissões que permeiam o filme.

Quase todos os personagens são introduzidos por sua própria voz em *off*, cada um falando de como e quando começou a exercer aquela atividade e também de questões relacionadas às transformações que vive, em função dos avanços tecnológicos e das mudanças sociais. Cada um falará sobre seu ofício, alguns explicando e mostrando como realizam sua atividade, e os diretores seguirão apresentando alguns planos descritivos de suas atuações. No entanto, diante da grande quantidade de personagens, não é possível - nem parece ser o objetivo - mostrar uma documentação mais aprofundada de cada um, o que deixa algumas questões em aberto e perguntas sem respostas.

Ainda assim, durante todo o filme notamos uma tentativa dos diretores de se aproximarem da vida de alguns deles, de irem além do encontro de passagem e do mero retrato de seus ofícios.

Para exemplificar isso, selecionamos dois desses personagens que pareceram provocar nos diretores uma vontade maior de alteridade, de aproximação. Nestes exemplos o encontro com o *outro* denota ter sido mais desejado e o que pode ter orientado a sua apresentação com mais profundidade foram o desejo de conhecê-los melhor e de estabelecer com eles uma troca, resultando no registro da singularidade de cada um.

2.2.1 O garimpeiro

O primeiro personagem que vamos analisar é o garimpeiro que aparece aos dezesseis minutos do filme. Pela primeira vez, ouvimos a voz do diretor fora de quadro e vemos que sua mão aparece de forma discreta em cena, cumprimentando o personagem.

A sequência tem início com um plano fechado na água e, à medida que o quadro se abre, entendemos que se trata de uma peneira de garimpo. A trilha sonora é pontuada pelo som de um violão e voz. Esse plano é seguido pelo close de um homem, bebendo em um bar, que diz: “somos garimpeiros de alguma coisa. Se não for garimpeiro não é nada. Você tá sempre garimpando alguma coisa”. No final do filme, ele aparecerá novamente. É o filósofo de bar, que nada tem a ver com o garimpeiro de profissão, mas com sua fala filosófica, vai ajudar a compor o personagem que ainda será apresentado. A câmera, então, segue outro homem por uma mata, até chegar na área do garimpo e encontrar Valdivino.

Valdivino Spinola de Souza será o quarto personagem a ser apresentado no filme. O garimpeiro é mineiro, de fala mansa e será o primeiro a ter um tempo maior de apresentação.

Os personagens anteriores a ele, o “mestre dos mestres” e o tocador de sino falam olhando para a câmera, dirigindo-se ao espectador como se não houvesse ali mais ninguém. O engraxate fala o tempo todo, dirigindo-se a alguém que está ao lado da câmera, como em uma conversa informal,

ficando muitas vezes de perfil no enquadramento. Valdivino, no entanto, aparece no primeiro plano, interagindo com a equipe do filme, perguntando como chegaram até lá e é nesse momento que ouvimos a voz do diretor que responde a ele e estende a mão para cumprimentá-lo. Sentimos uma proximidade maior com o diretor, bem como um desejo de encontro e alteridade.



Valdivino cumprimentando um dos diretores no filme
O Fim do Sem Fim.

Colocar-se de frente para o *outro*, numa relação mediada por uma câmera, é um ato de grande responsabilidade e de entrega. Segundo Comolli (2008, p.86), trata-se de “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência” e se o diretor e personagem não se comprometem um com o outro, “a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro”. Em síntese, conclui ele: “não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença”.

Assim, o garimpeiro será registrado, à sua maneira, como um homem bastante simples e um pouco tímido. Ele fala sobre o orgulho e a paixão por sua profissão, conta como começou no garimpo, fala do trabalho como herança paterna: “eu nasci os dentes, começando com garimpo” [sic]. Fala de sua sorte, da dificuldade de garimpar nesta região, conta um caso de um diamante grande que a esposa achou e do seu arrependimento por tê-lo vendido.

O personagem fala ainda sobre o quanto é difícil a remuneração em sua atividade, mas sente orgulho e alegria de ser o que é. Ele afirma: “é muito difícil, o diamante fica lá embaixo, tem uns quinze dias que estamos

trabalhando, tirando pedra e botando pra fora. Aqui é uma região fraca, que aqui não acha outro serviço a não ser mexer com garimpo” [sic]. Fala também da preocupação da mulher com sua atividade de garimpeiro e do seu desejo de que eles trabalhassem numa fazenda.

O personagem exprime sinceridade, simplicidade, honestidade e autenticidade ao falar. Demonstra o quão otimista e sonhador é, apesar de tantos impedimentos para sua atividade. Sua fala é alegre, repleta de humildade, o que não aparece na maioria dos demais personagens. Sua pureza, simplicidade e ingenuidade ficam registradas na maneira como fala do seu trabalho e do orgulho que tem pela vida que leva.

Os diretores mostram também alguns planos do garimpo, enxadas cavando a terra, peneiras com pedras sendo separadas e lavadas, mas não se contentam com isso, como fazem em relação a tantos outros personagens. Diferente dos demais, Valdivino é acompanhado até sua casa. Os diretores são convidados a entrar e encontram lá a mulher do garimpeiro e os filhos do casal. Antes de entrarem na casa, o personagem se dirige à equipe novamente e diz: “não reparem a bagunça e o tipo da casa. Casa simples pode entrar em qualquer lugar que queira filmar”. Será a segunda vez, durante a entrevista, que ele se dirige a equipe de filmagem, demonstrando proximidade e naturalidade pela relação que estabeleceu.



Equipe acompanha o personagem até sua casa e ele se dirige à equipe no filme *O Fim do Sem Fim*

A entrevistada agora é a esposa de Valdivino, que está preparando algo na cozinha enquanto fala e reclama da sua vida. Diz que é muito sofrida e que se não trabalhar em serviço pesado não se sobrevive ali. Fala que na

região é difícil trabalhar com outra coisa, informa quanto o marido ganha e do pouco que isso é para um pai de família. Mas o garimpeiro, mesmo diante da lamentação da esposa, se mostra cheio de esperança. Explica que agora pode não estar bem, mas que no futuro pode encontrar mais diamante. Ele afirma feliz: “Deus pode me dar uma sorte. É por isso que eu gosto do garimpo”. Ao final, ele promete ao diretor que, se achar algo, guardará para dar a ele de presente, evidenciando ainda mais a relação de amizade e proximidade criada entre eles. Nesse momento final da sequência, há maior aproximação do diretor com o personagem, o que não ocorre com os demais entrevistados do filme.



Entrevista com esposa do garimpeiro no filme *O Fim do Sem Fim*.



Filhos do garimpeiro e Valdivino prometendo algo a um dos diretores no filme *O Fim do Sem Fim*.

Os diretores permitem que ele fale longamente sobre sua vida, sobre seu trabalho e família e apesar de ouvirmos muito pouco a fala deles, sabemos da sua presença e da equipe, pois eles são convocados pelo

próprio personagem. Valdivino conta histórias do garimpo, da relação com sua esposa, com o seu trabalho e fala dos seus sonhos. Talvez por seu carisma, ele tenha chamado uma maior atenção. Fica evidente que o seu registro vai além da apresentação de seu ofício e sentimos a empatia que se estabelece entre o personagem e os documentaristas.

É tarefa do diretor perceber que algo da experiência na relação com o *outro* resiste: não obstante a intenção prévia de registrar os ofícios em extinção, os diretores percebem que alguns personagens anseiam por falar e que algo espera por ser apreendido, livre das interdições.

Assim, entendemos que o tempo maior de apresentação desse personagem, a maneira como o diretor se aproxima dele, de sua casa e de sua vida, deixam registrados um desejo de alteridade, de se aprofundar mais no retrato desse homem, no conhecimento de seus sonhos e projetos para o futuro, criando uma intimidade carinhosa, rara no restante do filme. O que está em jogo ali, não é mais a profissão em extinção, mas a perseverança de um homem diante de diversos obstáculos naturais, pessoais e familiares para persistir e continuar trabalhando, cheio de esperança, por um futuro melhor.

2.2.2 A parteira

A próxima personagem é Dona Santinha, também mineira, parteira e terá um pouco mais de seis minutos de apresentação, o que é bastante se comparada aos demais personagens. A câmera a segue até uma capela, onde ela inicia uma reza. Depois, em sua casa, ela conta sobre o porquê de seu nome “Dona Santinha” e como iniciou no ofício de parteira. É doce e alegre ao falar, relata como fez seu primeiro parto e está o tempo todo rodeada de crianças, mostrando algumas que nasceram de suas mãos. Santinha fala também de sua fé, dos santos e das mães aflitas por terem partos em casa. Os planos das entrevistas são alternados com planos de crianças brincando, planos das imagens e quadros de santos, planos dela costurando e interagindo com as crianças, *closes* de seus rostos e um plano detalhe da mão de Santinha. As imagens são granuladas, saturadas, filmadas em super 8mm.



Dona Santinha se dirigindo à capela e rezando no filme *O Fim do Sem Fim*.



Entrevista de Dona Santinha na cozinha de sua casa e detalhe de sua mão no filme *O Fim do Sem Fim*.



Dona Santinha rodeada de crianças no filme *O Fim do Sem Fim*.

Ela mostra a foto de Cristo e fala da sua crença e fé na Nossa Senhora do Parto, que traz tranquilidade em suas atividades de parteira. Fala também do medo e do nervosismo das mulheres na hora do parto, da raridade, nos dias atuais, em se encontrar parteiras e da falta de coragem das mulheres em terem filhos com elas. Dona Santinha explica, com bastante propriedade, como faz os partos, quais são os procedimentos e finaliza dizendo: "agora, fica a gente vivendo a recordação".



Dona Santinha falando de sua fé no filme *O Fim do Sem Fim*.

Existe um prolongamento afetivo das imagens durante sua apresentação e os diretores adentram sutilmente seu universo, suas belezas, sua relação com as crianças, seu carinho e dedicação a elas.

Da mesma forma como ocorreu com o garimpeiro, há com a parteira uma aproximação carinhosa dos diretores e uma empatia, despertada pela docilidade e carisma da mulher. Os planos são longos e os documentaristas também permitem que ela conte histórias sobre a origem do seu apelido, do seu ofício e de suas crenças, sem qualquer interferência. Ouvimos alguns pequenos ruídos de um dos diretores interagindo durante a escuta.

Podemos afirmar que existe uma generosa atenção no registro, pois eles deixam que esses personagens falem longamente, que se entreguem às recordações, que esmiúcem os segredos do ofício e também seus sentimentos. Enquanto se revelam, acabam desnudando também o real intento do documentário: tratar de profissões como pretexto para revelar personagens singulares e resistentes às mudanças.

Os dois personagens abordados estão sempre muito à vontade enquanto falam e seus relatos são permeados de muita simplicidade,

humildade e muito orgulho pelas suas atividades. A câmera os acompanha - algo que raramente veremos nos demais -, e essa disposição transmite ao espectador um desejo de seguir os personagens e não apenas documentar suas profissões e suas impressões sobre o trabalho. Além disso, tanto o garimpeiro quanto a parteira são registrados, também, dentro de suas casas, promovendo uma relação de maior intimidade e interação entre eles e a equipe.

Acreditamos que os dois personagens, apresentam semelhanças em vários aspectos e são os responsáveis por provocar nos diretores o estreitamento da relação entre eles e o prolongamento do tempo das cenas. Apesar de todas as dificuldades em se manterem nas profissões e mesmo admitindo a escassez de trabalho, existe esperança, alegria e satisfação pelos ofícios. Pensamos, assim, que esta disposição dos personagens para a vida e para o trabalho, a resistência diante de tantos obstáculos e, ainda assim, a nobreza de seus sentimentos é o que provoca uma diferença em seus registros, se comparados aos demais personagens do filme.

2.3 O que vem depois

Com algumas semelhanças com o filme *O Fim do Sem Fim*, o documentário *A Alma do Osso* é o segundo longa de Cao Guimarães e o primeiro que ele dirige sozinho. Este filme, diferentemente do *Fim do Sem Fim*, tem apenas um personagem, o eremita Dominginhos, e uma única locação, sua moradia: uma caverna no interior de Minas Gerais. O diretor afirma que seu desejo inicial era o de filmar um eremita em cada ambiente: no mar, na cidade, na montanha, mas se deu conta de que não seria possível, pelo desejo natural de isolamento dos mesmos. Assim, a ideia de um grupo representante de uma categoria cedeu lugar ao indivíduo. Essa diminuição considerável de personagens e locações, comparadas ao filme anterior, fará bastante diferença na abordagem e na relação que será estabelecida entre documentarista e documentado.

O universo que Cao Guimarães retrata nesta obra também é caracterizado por ser bem mais abstrato do que referencial, com planos

plásticos de objetos da vida do personagem. O registro documental de *Dominguinhos* se mescla com outras imagens que, assim como no primeiro filme, parecem ser ora ficção, ora sonho, estabelecendo uma composição poética e subjetiva, pontuando quase o filme todo. O registro documental de *Dominguinhos* se mescla com outras imagens que, assim como no primeiro filme, parecem ser ora ficção, ora sonho, estabelecendo uma composição poética e subjetiva. Planos de água, gotículas de vapor, teias de aranha e labaredas de fogo remetem a pensamentos, a uma realidade interior e imaginativa. Também nesse filme, o cineasta irá alternar com as imagens digitais, imagens em Super 8, mais contemplativas e introspectivas.

Dessa forma, depois de realizar *O Fim do Sem Fim* com mais de quinze personagens documentados, o cineasta investirá em um só, permitindo-lhe uma maior aproximação e uma investigação mais aprofundada do mesmo. O diretor terá mais tempo e mais espaço para se aprofundar neste filme e essa proximidade maior com o personagem permitirá que se estabeleça uma relação de alteridade entre eles. O próprio artista afirma que estabeleceu com *Dominguinhos* uma relação afetuosa e que foi o filme com o qual ele alcançou uma relação mais carinhosa com o personagem.

Neste filme, no entanto, não existe entrevista e as falas são muito poucas e quase incompreensíveis. A história do eremita é contada de forma distinta da dos documentários clássicos. Pouco sabemos sobre os seus motivos, as intenções e a história de sua vida.

O diretor adentra o ambiente do eremita, buscando retratá-lo em seu meio, de forma que o espectador sinta proximidade com esta vida, sem saber muito objetivamente sobre ela. Em *A Alma do Osso* essa aproximação afetiva ocorre de forma mais contundente e forte e podemos apreciar a beleza de um único personagem em sua singularidade, ao longo de todo o trabalho.

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos “evidente”.[...] Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar.

(LAPLANTINE, 1993, p.21)

A seguir, veremos de que forma a alteridade é registrada neste filme e revelada em termos de linguagem e estética cinematográfica, deixando evidente o forte desejo de encontro com o *outro* que parece ter se tornado uma busca de Cao Guimarães.

3 ALTERIDADE EM A ALMA DO OSSO

3.1 A escolha do personagem

O filme *A Alma do Osso*, de 2004, é uma aproximação da vida e da rotina de um eremita de 72 anos, chamado Domingos Albino Ferreira, ou Dominginhos. Aos poucos, vamos conhecendo a existência deste homem, que vive em uma montanha de pedra, dentro de uma caverna, no interior de Minas Gerais. A obra é construída com longos planos, em sua maioria silenciosos, nos quais o ermitão aparece executando tarefas do dia a dia, tais como cozinhar, limpar, colher água em um riacho e organizar suas coisas. O longa-metragem foi premiado no festival *É Tudo Verdade*, em 2004, e tem Cao Guimarães como roteirista, diretor, fotógrafo e editor.

O desejo do cineasta de realizar este filme surgiu a partir da pesquisa sobre outro personagem, um carvoeiro, encontrado quando Cao Guimarães estava em busca de profissões em extinção para o seu filme anterior, *O Fim do Sem Fim*. O personagem vivia isolado em uma caverna e isso levou o artista a imaginar como seria a vida de uma pessoa afastada da sociedade. A partir daí, surgiu a vontade de realizar um filme, tendo como personagens pessoas que optaram pelo isolamento e por uma forma diferente de viver²⁸.

As coisas que ficam um pouco à deriva, os andarilhos, os eremitas, as pessoas que vivem uma forma diferente. Tudo isso são temas que me encantam de uma certa forma, me enriquecem ao fazer um filme.

(GUIMARÃES, 2013)²⁹

A proposta inicial era a de documentar três eremitas: um que vivesse na montanha, um próximo ao mar e outro na cidade. Essa busca foi interrompida durante o processo de pesquisa, devido ao fato da equipe não ter encontrado eremitas no litoral, nem na cidade. Cao Guimarães decide, então, se concentrar apenas em Dominginhos.

Dessa forma, o documentário em questão é aquele em que o *outro* é o tema do filme e sua característica principal é se constituir dentro do domínio

²⁸ Trecho da entrevista com o diretor Cao Guimarães, apresentada como parte dos vídeos extras do DVD do filme *A Alma do Osso*, lançado em 2010.

²⁹ Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015.

do inter-humano, ou seja, da relação que o diretor estabelece com as pessoas que está filmando. Por isso, o ponto de partida de nossa análise será a escolha do artista por esse *outro* anônimo, diferente de si, e que vive à margem da sociedade.

A representação das minorias no cinema documentário brasileiro é uma escolha bastante comum entre os cineastas, geradora de discursos e visões de mundo, muitas vezes, reducionistas e estereotipadas, mas também promotora de relações de alteridade entre o diretor e seu personagem.

No conjunto da produção artística brasileira, o cinema tem se mostrado sensível a questões éticas e políticas que envolvem a representação da *alteridade* social que chamamos *povo*, espaço do *outro* que não é o mesmo de classe. Assim, a imagem do *povo* é um traço recorrente no documentário brasileiro contemporâneo.

(RAMOS, 2008, p.205)

Essa dimensão política da representação reitera o poder de falar sobre e pelos outros. Nesse contexto é que se situa a necessidade de reflexão sobre como esse *outro*, que faz parte das minorias, é representado no cinema documentário. Os modelos mais tradicionais do documentário brasileiro, que tratam desse *outro popular*, normalmente se enquadram em dois modelos identificados no campo teórico, como “modelo sociológico” ou “modelo etnográfico”.

“Modelo sociológico” é um termo criado pelo teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, lançado em 1985. Neste livro, Bernardet analisa alguns documentários produzidos no Brasil dos anos 1960 aos 1980, mostrando como se deu a construção de uma forma de representação do outro que ele vai chamar de “modelo sociológico”. Esse modelo consiste, basicamente, na utilização do recurso da voz *off* de um locutor que narra, por cima das imagens, as ideias centrais do filme. Essa voz, intercalada por depoimentos de pessoas que dão crédito ao discurso do locutor, possui um dono que não se identifica, além de ser homogênea, regular e seguir a norma culta.

Se, por um lado, é justamente nesta época que os filmes começam a trabalhar com depoimentos e diálogos, por outro, os diretores permanecem produzindo um saber analítico sobre o *outro* e continuam desconsiderando o espontâneo, o instante e o imprevisto.

Se os cineastas ligados a esse modelo não podiam fazer emergir o outro, não é que não quisessem, nem por falta de interesse pelo outro. É que não podiam: a linguagem impedia. Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das ideias, dos fatos que tende a excluir a ambiguidade, essa linguagem impede a emergência do outro. É preciso que essa linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que, pelo menos, tenha essa possibilidade.

(BERNARDET, 2003, p.214)

As tendências que surgem depois permitem que o pluralismo e a ambiguidade se expressem, deixando de acreditar no cinema documentário como reprodução do real. No entanto, para Bernardet, ainda assim, nestas novas tendências, o *outro* não emergia ainda. Isso porque a possibilidade dele de fato se expressar tem relação direta com os meios de produção, domínio quase que exclusivo do cineasta.

Por outro lado, verificamos a existência de um “modelo”, que se mantêm paralelamente em documentários reconhecidos como alternativos ao “modelo sociológico”, cujo estilo é orientado por um “modelo etnográfico”. Esses filmes se aproximam de uma proposta de saber compartilhado, entre entrevistador e entrevistado. Nos vários documentários concebidos segundo o modelo etnográfico, o diretor nos poupa da voz *off*, mas não deixa de assumir que interfere na realidade que está registrando.

No filme *A Alma do Osso* entramos em contato com a realidade de um eremita através da perspectiva do olhar de Cao Guimarães e sua câmera, na qual o diretor não pretende apresentar nenhuma ideia ou teoria pronta sobre o personagem. Assim, não há, e aparentemente não se quer ter, um saber sobre a pessoa filmada. Veremos que o artista busca se afastar de ideias pré-concebidas acerca do eremita, evitando a voz *off* e até mesmo a entrevista e sem a pretensão de nos mostrar a sua verdade, parece assumir o seu filme como um processo ou uma busca pelo *outro*, pelo diferente. O documentário manifesta um desejo de apresentar o *outro* em sua diferença, em sua comunicação direta, com uma outra maneira de viver e de estar no mundo.

O modo como Cao Guimarães estrutura *A Alma do Osso*, sem fazer uso de entrevistas é, como dissemos anteriormente, resultado de seu desejo de imergir no universo do *outro*, sem que, com isso, precise investigá-lo.

Trata-se de uma negociação entre o diretor e seu personagem, na qual ele compartilha seus modos de vida, sem a necessidade de estabelecer um discurso conclusivo. Para Teixeira (2004, p.66), isso significa “tornar-se outro, junto com o personagem”. Fazer do *outro*, portanto, não um interlocutor, menos ainda um indivíduo a quem se dá voz, como foi a ambição de alguns cineastas nos anos 1960. Mas, para, além disso, ver no *outro* um intercessor, com quem o cineasta pode construir um personagem. Resignifica-se, com isso, a visão recorrente sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual “sabemos quem somos e quem filmamos” (TEIXEIRA, 2004, p.66).

Ao optar por um personagem anônimo e à margem da sociedade, o diretor afirma que seu interesse se pautava por algo novo, que pudesse somar à sua própria vida: “não quero explicar nada, nem responder nada. Apenas compartilhar uma sensação de existência, do estar no mundo, trocar com as pessoas”³⁰. Dessa forma, apesar da escolha por um *outro* popular, não podemos afirmar que o filme se enquadra em um daqueles modelos.

Cao Guimarães não emite qualquer tipo de conclusão sobre o personagem e sua investigação acerca do diferente é marcada por uma relação de intersubjetividade e pela transformação, em poesia e abstração, das imagens que o cotidiano do eremita oferece. É exatamente por essa capacidade de se colocar no lugar do *outro*, por fazer esse exercício, que o diretor se insere nesse universo de maneira poética.

Aproximando o filme em questão daquilo que o filósofo Jacques Rancière caracteriza como sendo o regime estético das artes, poderíamos dizer que *A Alma do Osso* faz com que “o anônimo seja, não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica” (RANCIÈRE, 2009, p.47). Ao fazer isso, o artista dá a oportunidade ao espectador de “sofrer um deslocamento - o mínimo que seja - ao fazer seu corpo e seu lugar passarem pelo corpo e pelo lugar do outro” (GUIMARÃES, 2008, p.264), pois não vitimiza os sujeitos filmados e não permite que o

³⁰ Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88legcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015.

registro do *outro* seja a exaltação do extraordinário, do exótico.

Buscaremos analisar algumas sequências e planos que revelam o que há de singular em *A Alma do Osso* e que sugerem a habilidade de Cao Guimarães de narrar histórias sobre o *outro* e as relações que desenvolve com o eremita, sem fazer uso de entrevistas. Quais são os movimentos e expressões do personagem registrados pelo artista? Qual a duração do tempo das sequências e dos planos? Assim, decompondo algumas cenas poderemos examinar a totalidade do que é o filme.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade.

(VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

O diretor fará um mergulho na existência do personagem, sem formar opinião sobre o que lhe é diferente. Assim, analisaremos o filme *A Alma do Osso* buscando compreender de que forma se estabelece a relação de alteridade entre o eremita e o cineasta.

3.1.2 A apresentação do personagem e seu gestus

O filme inicia com a frase: “solidão é a gente demais”, extraída do livro *Grande Sertão: Veredas*, do escritor mineiro Guimarães Rosa. A frase está escrita em uma tela preta e indica o estado elementar da vida do personagem Dominginhos, tema dos filmes seguintes do artista, que integrarão a trilogia da solidão.³¹

A sequência de abertura mostra alguns poucos planos de uma vasta planície do cerrado mineiro, informando o espectador sobre o ambiente onde vive o personagem do filme. No primeiro plano em que o ermitão aparece, ele está de costas para a câmera, levantando-se dentro de uma caverna e indo, agachado, em direção à sua abertura de saída. O plano é escuro e a única fonte de luz é a da entrada. O plano seguinte é o contraplano deste, mostrando o eremita saindo, ainda agachado, por um espaço estreito.

³¹ Filmes da trilogia da solidão do diretor Cao Guimarães: *A Alma do Osso*, *Andarilho*, *O Homem das Multidões*.

A partir daí seguem-se longos planos das atividades cotidianas de Dominginhos. Essa longa sequência de apresentação do personagem dura pouco mais de dez minutos e vemos um homem idoso, bastante magro, descalço, vestindo uma bermuda e uma blusa de mesma cor, que se confunde com a cor do seu ambiente. Ele veste também um gorro e uma capa de plástico por cima da blusa.

A sequência de apresentação do personagem pode causar certo incômodo porque, além da longa duração, não existe fala alguma e parece inexistir uma câmera ou outras pessoas por perto. Acompanhamos, em silêncio, o ermitão movimentar-se de côcoras em sua casa, lavar potes, organizar coisas, acender um fogo e preparar o café. Apesar dos planos serem bem próximos do eremita e em alguns momentos parecerem até penetrar a sua pele, a sensação é de omissão. Nenhuma pergunta é feita ao personagem que, por sua vez, também não dirige nenhum olhar para a câmera.

No plano geral da sequência frontal da caverna, vemos vários potes e panelas espalhados pelo chão. Alguns destes potes que ficam no chão são garrafas de plástico ou latas que o eremita usa para armazenar água e ficam cobertos para protegê-los de bichos. O personagem usa essa água para cozinhar e lavar. Além disso, várias garrafas, sacos plásticos, panelas, canecas e muitos outros objetos estão pendurados no teto. Aos poucos, vamos percebendo que funcionam como guardadores suspensos de comida e de utensílios da cozinha para evitar provavelmente o contato com os bichos e com a chuva.



Sequência de apresentação do personagem no filme *A Alma do Osso*.

Cao irá fazer o registro desses objetos em diversas ocasiões, de várias maneiras. Eles são os adereços que compõem a decoração do ambiente do personagem e o modo cuidadoso como estão dispostos revela muito sobre Dominginhos.



Objetos e utensílios pendurados do personagem no filme *A Alma do Osso*.

A partir daí, a câmera irá acompanhar de forma atenta e generosa os movimentos do personagem, respeitando o tempo de cada ação, descrevendo cada um de seus gestos. São planos silenciosos e longos, em que ele nada diz; o som que se ouve é o do meio ambiente, de pássaros e dos barulhos que o personagem faz ao manusear panelas, potes, lavar arroz e feijão. Em determinado momento, Dominginhos começa a cantar. Como o eremita não se dirige à equipe em momento algum, agindo com bastante naturalidade, sentimos desde o primeiro plano que há uma relação íntima estabelecida entre a câmera e ele.

Dominginhos está quase todo o tempo de cócoras, faz tudo com muita calma, delicadeza, cuidado e presteza: recolhe um pouco de lenha, limpa uma panela, prepara café, lava alguns potes, separa o arroz que guarda dentro de vasilhas fechadas, acende o fogo, cozinha o arroz e o feijão e, por fim, toma o café. O diretor acompanha todas essas tarefas do personagem, aproximando-se de suas ações com movimento de zoom, sem fazer, portanto, uma aproximação física da câmera. Em diversos momentos, o plano se aproxima também do corpo do personagem, de sua pele, e uma maior intimidade com ele vai sendo construída, reafirmando a sensação de que o eremita está absolutamente à vontade.



Detalhe da pele de Dominginhos no início do filme *A Alma do Oso*.

Ao se perguntar sobre o poder de um corpo no cinema, o filósofo Gilles Deleuze identificou inúmeras questões que contribuem definitivamente para pensar o corpo do ator e suas interposições, tanto no cinema quanto no teatro. Identificou, ainda, que determinada cinematografia, principalmente aquela feita a partir do Neorealismo e da *Nouvelle Vague*, trabalhava o corpo de uma forma que sua própria expressão já se manifesta como um pensamento. Não quer dizer que o corpo físico é capaz de pensar, mas que a sua presença provoca pensamentos. Desse modo, Deleuze, a partir do cinema moderno, começa a pensar nas potencialidades do corpo filmado.

Deem-me um corpo: é a formula do desabamento filosófico. O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si próprio o que tem de ultrapassar para conseguir pensar. É, pelo contrário, no que tem de mergulhar para alcançar o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, mas obstinado, teimoso, força a pensar o que se esquia do pensamento. (...) É pelo corpo (e não por intermédio do corpo) que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, com o pensamento.

(DELEUZE, 2013, p.227)

Dessa forma, é possível pensar que o corpo do ator, assim como o corpo de qualquer outra pessoa, carrega memórias, imaginações e sensações que podem se transformar em material criativo para o seu trabalho ou se converter em expressividade na tela. Por isso, acreditamos que o diretor investe, ao longo do filme, nessa expressividade do personagem e busca, através do registro de suas atividades cotidianas, de seus movimentos e da expressão do seu corpo, revelar o *outro* em sua alteridade.

Na sequência de abertura, Cao Guimarães mostra uma espécie de ritual doméstico do eremita e sua capacidade de organização e limpeza. Seus gestos têm uma potência e uma carga expressiva muito grande. São gestos prazerosos de lavar louça, coar café, passar água de uma lata para outra, entre outros. As sequências seguintes também mostrarão o dia a dia do personagem em suas tarefas cotidianas de cozinhar, lavar, colher água no rio, além de imagens do meio em que ele vive. Outras imagens vão mostrá-lo descansando, sentado, agachado, tomando sol de olhos fechados. São imagens contemplativas, silenciosas, introspectivas e de longa duração. O cineasta também irá registrar dois momentos de lazer, em que o eremita toca

violão em frente a uma fogueira noturna e outra ocasião em que ele toca violão, canta e dança.



Seleção de planos do personagem em suas atividades cotidianas no filme
A Alma do Osso.

O diretor observa e contempla tudo de forma minuciosa, silenciosa, paciente e atenta. E, segundo Jean-Claude Bernardet, “essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram”, é algo que lhe parece “ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro” (BERNARDET, 2004, p.2).

Em todas as sequências, a performance de Dominginhos demonstra muita naturalidade. O espectador adentra, assim, um outro tempo, colocando-se, por vezes, no lugar do *outro*. O desejo de alteridade do diretor

se manifesta na inexistência de intervenção: quase não há cortes e uma atenção generosa é dada a cada movimento e expressão de Dominginhos.

Acreditamos que o diretor, durante todo o tempo, busca uma *mise-en-scène* em que o personagem possa criar e interpretar a si mesmo diante da câmera. Mas para que isso acontecesse, foi preciso que houvesse um encontro entre eles, uma liberdade e outros mecanismos que colaborassem para que as cenas fluíssem. O diretor, inicialmente, pensava que sua aproximação com Dominginhos seria muito difícil e estabeleceu contato de forma vagarosa alcançando um resultado inesperado. Cao Guimarães afirma que foi muito prazeroso estar ali com ele:

Tomando o mesmo café, convivendo com os mesmos bichos, estrelas, céu maravilhoso, fogueira, ele cantando. Período delicioso, de aprender com o personagem uma forma diferente de viver. De uma certa forma, é um pouco o que eu busco nos meus longas metragens, ao fazer filmes com essas pessoas que vivem uma vida diferente da minha. Um pouco à margem da sociedade, como andarilhos, eremitas, onde tenho algo a aprender com essas pessoas, formas diferentes de vida.

(GUIMARÃES, 2010)³²

Todo o gestual do personagem nessa sequência de abertura e nos planos que virão a seguir comunicam uma natureza calma, dócil, gentil e tranquila. A postura corporal e as atitudes do personagem - tais como o fato dele ficar um longo tempo movimentando-se de cócoras ou ser delicado e hábil em manusear os utensílios - dão expressão a essas ideias e sentimentos e será através da observação dessa postura do *outro* que o diretor revelará muito do seu temperamento e de sua essência. Mais uma vez, o corpo se impõe como o narrador.

Não que o corpo pense, mas, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar aquilo que se furta ao pensamento, a vida. A vida não será mais forçada a comparecer diante das categorias do pensamento, o pensamento é que será lançado nas categorias da vida. As categorias da vida são, precisamente, as atitudes do corpo, suas posturas.

(DELEUZE, 2013, p.227)

Para Gilles Deleuze (2013, p.234), a ação do corpo no espaço deveria ser pensada como um acontecimento, como *gestus* integrante do cinema.

³² Trecho da entrevista com o diretor Cao Guimarães, apresentada como parte dos vídeos extras do DVD do filme *A Alma do Osso*, lançado em 2010.

O filósofo considera que a imagem cinematográfica estaria regida por dois sistemas distintos: a “imagem-movimento” e a “imagem-tempo”. No primeiro, está inserido, principalmente, o cinema clássico, fruto do encadeamento de imagens. Neste cinema de “imagem-movimento”, o tempo sempre depende do movimento e é produzido de forma indireta, pela montagem das imagens, em que os planos sucessivos dão uma ideia temporal e lógica (DELEUZE, 2013, p.254). Em suma, os cortes racionais determinam sempre relações comensuráveis entre séries de imagens e constituem, por isso, toda a rítmica e harmonia do cinema clássico.

Já o cinema moderno tem em sua base um sistema que Deleuze chamou de “imagem-tempo”. Novamente citando o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle-Vague* francesa, segundo o autor, esse sistema foi desenvolvido nessa época e tem como essência a temporalização da imagem. O tempo não depende da sucessão de planos, que possuem autonomia. Cada imagem é capaz de gerar sentido e afeto (DELEUZE, 2013, p.234). A noção de *gestus*, retomada por Deleuze na “imagem-tempo”, vem do dramaturgo e poeta alemão, Bertold Brecht, e foi utilizada para falar de uma “dimensão social e política do corpo no teatro” (BRECHT, 1978, p.194). Ela remete à relação de atitudes umas com as outras, independente de uma história prévia ou de algum tipo de intriga pré-existente ou de uma “imagem-ação” (DELEUZE, 2013, p.234).

Nas ações de *Dominginhos* não há nenhum papel a ser interpretado ou roteiro a ser seguido. A caracterização do *gestus* do personagem está nas suas posturas e atitudes corporais, desprovidas de enredo. A cena não se desenvolve para um fim determinado, mas ao acaso dos encontros. Por isso, não se trata mais da representação de uma trama ou de uma narrativa linear que conte ou explique a vida do eremita, mas de uma coordenação de atitudes corporais, que promovem o que Deleuze chamou de uma “teatralização direta dos corpos”, em que as atitudes se traduzem em “imagens óticas e sonoras puras”, independentemente de um acontecimento anterior (DELEUZE, 2013, p.231)

Existe uma forte carga afetiva nos gestos do eremita, revelando um uma entrega que suscita ora constrangimento e estranhamento, ora

admiração e identificação. Essas sensações híbridas e, por vezes, ambíguas remetem à ideia de afeto, tal como ela é apresentada por Deleuze.

O afeto para Deleuze corresponde a outro tipo de informação, não apenas intelectual ou corporal, que instiga a perceber ou pensar de forma diferente. Funciona como uma “onda de choque” para o pensamento, que nos leva a ver, ouvir ou sentir coisas que antes não víamos. “Ver com outros olhos” ou “pensar de outro jeito” são expressões criadas para tratar de um movimento, uma variação do tom emocional presente em toda percepção que estimula a reconsiderar o que se viu e o que se pensou.

Deleuze anuncia que um indivíduo é concebido “pelos afetos de que é capaz”. Este indivíduo, pensado como um modo singular de existência é afetado e afeta outros corpos, incessantemente, em suas experiências. Cada modo singular vive esse processo de uma maneira diferente, pois a cada um é atribuído um poder próprio de afetar e ser afetado. Para ele, é preciso tratar o afeto como “entidade espiritual complexa: o espaço branco das conjunções, reuniões e divisões, a parte do acontecimento que não se reduz ao estado de coisas, o mistério desse presente recomeçado” (DELEUZE, 2009, p.167).

Assim, ao assistir ao filme, somos convidados a interagir, a pertencer e a sermos cúmplices da realidade vivenciada pelo personagem, mobilizando mais do que nosso olhar sobre o *outro*, mas nossa aproximação, colocando-nos no seu lugar.

Observamos, no entanto, que além das ações do ermitão, o diretor utilizará em todo o filme *close ups* e detalhes do corpo do personagem que evidenciarão uma grande carga expressiva e afetiva, fundamentais para a construção da relação de alteridade com o personagem.

3.1.3 O rosto e os detalhes

Durante todo o filme, o diretor faz uso do grande plano. Não são planos que contam uma história ou estão encadeados por alguma ação, mas permitem a expressão do invisível, do espiritual, de algo que é imanente ao personagem. É na interioridade do rosto e dos detalhes do corpo de Dominginhos que a câmera tenta captar a sua expressividade.

Aqui, tentaremos entender, especificamente, de que maneira o cineasta Cao Guimarães, em sua busca pela alteridade, produz o efeito fotogênico em seus filmes. Ou melhor, de que maneira, ao assistir a seus filmes, podemos identificar o modo como ele alcança o que chamamos de potencial ou vigor fotogênico.

A palavra fotogenia é composta da palavra “luz” (*phôs*) somada à raiz grega (*gen*) engendrar. Tudo que engendra ou gera a luz é fotogênico e a fotogenia pode se manifestar de diferentes maneiras. Trata-se de um dispositivo exclusivo da fotografia e, conseqüentemente, do cinema. Na fotografia ou no cinema, a fotogenia é conhecida como uma qualidade estética que transforma a aparência e, ao mesmo tempo, faz emergir algo. Seria uma aptidão de revelar algo dos seres, dos objetos e do mundo. Uma capacidade de aflorar, a partir da imagem, sua poesia. Luis Delluc definiu a fotogenia como “esse aspecto poético extremo dos seres e das coisas e das almas que acresce sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica” (DELLUC *apud* MARTIN, 2003, p.26).

Definição muito próxima da de Jean Epstein, que acrescenta: “todo aspecto que não for majorado pela reprodução cinematográfica não será fotogênico, não fará parte da arte cinematográfica [...]. O aspecto fotogênico de um objeto é resultante de suas variações no espaço-tempo” (EPSTEIN *apud* AUMONT, 1993, p.322-323). Nesse sentido, o foco do discurso cinematográfico está mais nas imagens responsáveis por despertar afetos e menos numa narrativa histórica.

A suposição de Aumont (1993) sobre os fatores que motivam a fotogenia no cinema alinha-se às ideias de Delluc, de Epstein e, também, de Deleuze (2009), este último fazendo uso do termo “imagem-afecção”, que seriam aquelas imagens com potenciais fotogênicos e capazes de produzir afetos. Para Aumont, o cinema revela algo da interioridade dos sujeitos e dos

objetos filmados: “filmar um ser humano e principalmente seu rosto é aprender algo a seu respeito (sua interioridade, sua alma, seu psiquismo)” (AUMONT, 2004, p.70).

A fotogenia, de certo modo, veiculou um anseio estético de uma forma que não apenas revela algo, mas também esconde. Essa dupla qualidade alimenta um ideal da imagem que permite, ao mesmo tempo, sermos nós mesmos e o *outro*. Permite vermos e sentirmos algo além da identificação e da objetivação, nos elevando a um estado de afeto intimamente subjetivo. Essa produção fotogênica, para a maioria dos autores que debatem a fotogenia, é potencializada, principalmente, com o primeiro plano, grande plano ou *close up*.

Deleuze (2009) lembra que o cineasta Sergei Eisenstein sugeria que o grande plano seria capaz de dar uma leitura afetiva de todo o filme. Nesse sentido, Deleuze (2009) e outros autores identificam o *close up*, primeiro plano ou o grande plano como o elemento máximo para a produção de afeto no cinema ou como o elemento que mais propicia aquilo que alguns autores definem como fotogenia. O grande plano do rosto o transforma em matéria-prima de afeto. A concretização do afeto pode ser, então, um rosto ou um “equivalente de rosto (um objeto rostizado)” (DELEUZE, 2009, p.151).

No entanto, vemos que Deleuze (2009) não elege o grande plano do rosto como o único elemento propulsor de afeto. Essa função se estende também aos objetos, que podem ser equivalentes de rostos. Assim como Deleuze, outros autores afirmam que, no cinema, uma parcela das imagens pode ter essa capacidade de gerar afeto, ou, como preferem dizer, as imagens podem ter um potencial fotogênico.

Mas em todos esses casos, o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso.

(DELEUZE, 2009, p. 113)

Vejamos a seguir como o close no rosto e em algumas partes do corpo do personagem produz afetos no filme de Cao Guimarães.

Na sequência inicial, um movimento de zoom fecha duas vezes o plano, pra mostrar o eremita bebendo o café que preparou e, em outro momento, bebendo água. Veremos o close do eremita em momentos de

descanso, contemplação e nas suas falas do final do filme, com grande carga expressiva e emoções variadas. Especialmente, o depoimento do final do filme, que dura cerca de dez minutos, será todo construído através de closes do personagem e existe, de fato, no conteúdo das suas falas, uma aproximação e intimidade evidentes com o diretor. A sequência final tem início com o close de Dominginhos ouvindo rádio e um dos últimos planos será o seu close, usando um fone de ouvido, vendo sua imagem na tela da câmera mini DV. Nos dois planos, o eremita está visivelmente emocionado e feliz.

Deleuze entende que é, principalmente, o rosto humano que possui a capacidade de expressar o afeto. Para ele,

O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos.

(DELEUZE, 2009, p.138)



Planos do rosto de Dominginhos no filme *A Alma do Osso*.

Além dos diversos closes de Dominginhos, há uma sequência no início do filme em que ele, está tomando sol, agachado, de olhos fechados. O diretor faz alguns planos de detalhes de suas unhas do pé, compridas e sujas, e, em outros momentos, de detalhes dos dedos da mão, dos seus olhos e da barba.



Planos detalhes do corpo do personagem no filme *A Alma do Osso*.

Assim, se partirmos do pressuposto de que a fotogenia é uma qualidade estética que transforma o objeto ou sujeito filmado, fazendo surgir algo mais profundo da imagem registrada, podemos afirmar que esse fenômeno ocorre de inúmeras maneiras no filme, conduzido principalmente pelo olhar do diretor. Podemos entender, então, que o filme vai além de suas imagens projetadas, pois elas podem adquirir uma potência tal, a ponto de intensificar sua própria significação. Os closes e detalhes do filme *A Alma do Osso* colaboram para a produção de afetos e, conseqüentemente, de alteridade, principalmente se considerarmos o afeto como um componente emocional ligado a uma experiência.

3.2 Dilatação tempo

Como vimos anteriormente, a sequência de abertura do filme *A Alma do Osso* dura cerca de dez minutos e compreende uma série de planos do eremita executando tarefas, em silêncio. O diretor faz uso da duração de um

tempo prolongado dos planos, que permite ao personagem se expressar com seus próprios meios, sem forçá-lo a falar e também sem constrangê-lo. Assim também será todo o restante do filme. O filme possui um tempo próprio, dilatado, que foge do tempo jornalístico do documentário: “esse outro tempo irá exigir do espectador uma paciência para olhar e aceitar o tempo do outro” (SALLES, 2004).³³

De acordo com o diretor, ele esculpe e constrói o tempo cinematográfico na montagem: “existe uma proposital dilatação temporal que acompanha a velocidade do personagem, demonstrando outras formas de experimentar a realidade” (GUIMARÃES, 2014)³⁴. Dessa forma, o tempo do filme não remete àquela temporalidade utilitária do cinema, mas outro tempo que exigirá uma adesão e um interesse maiores por parte do espectador.

A pesquisadora Consuelo Lins afirma que, independente de Cao Guimarães trabalhar com fotografias, vídeos, documentários ou instalações, há em sua trajetória uma atitude comum, presente quando o artista captura imagens e se relaciona com os personagens. São resultados de uma atitude estética diante do mundo, “uma disposição específica da atenção à sensibilidade que está disseminada de modos variados por toda obra” (LINS, 2013, p.4). Existe uma sensação de suspensão temporal - uma suspensão, pausa, que permitiria “abduzir” o espectador para outra temporalidade, distinta da velocidade cotidiana (LINS, 2013). O diretor opta, de forma consciente, por uma linguagem que caminha no contrafluxo do bombardeamento midiático das imagens. A temporalidade estendida das obras é algo intencional, para que o espectador possa observar e interagir, mostrando outro lugar no qual seja possível a reflexão.

Cao Guimarães considera a montagem essencial para o seu processo de criação, pois é o momento em que ele consolida e cria, de fato, o filme:

Cinema é esculpir o tempo. Você esculpe o tempo na montagem do filme. Quase nunca faço roteiro dos meus trabalhos. Quase sempre escrevo o filme quando edito. Saber o tempo de cada plano, da imagem, do filme, uma curva do tempo, isso tudo foi feito nos primórdios do cinema, com a interferência da literatura e do teatro

³³ Trecho da entrevista concedida por João Moreira Salles apresentada como parte dos vídeos extras do DVD do filme *A Alma do Osso*, lançado em 2010.

³⁴ Depoimento concedido a Cássia Hosni, em abril de 2013.

muito forte e a presença da roteirização e da dramaturgia.
(GUIMARÃES, 2011, p.84)

O período da montagem é o momento em que o filme é de fato feito; quando ele começa a fazer sentido para o cineasta e quando ele considera a relação do afeto e do acaso, nas imagens que foram capturadas. Cao Guimarães acredita que é nessa etapa que as imagens tomam forma.

Além disso, o diretor também afirma que o tempo que estabelece em seus filmes está relacionado com o seu próprio tempo:

Se o diretor é mais lento, mais tranquilo, passa no tempo do filme. Minhas temáticas estão fora do tempo contemporâneo. Andarilho, eremita, personagens que têm uma tendência à expressão de um tempo diferente que a gente vive hoje. Ficar um mês com um eremita numa montanha você começa a sentir o mundo de uma outra forma, num outro tempo diferente. Isso é muito importante. O tempo do objeto fílmico. Cada um tem seu tempo.

(GUIMARÃES, 2013)³⁵

O tempo real do acontecimento, em linguagem cinematográfica, se traduz através do plano sequência, com poucos cortes, como a melhor maneira de representar o fluxo do tempo do personagem. Neste caso, a qualidade do encontro segue sendo a referência principal no plano da representação, no sentido de determinar as decisões do realizador na construção da narrativa do filme, de modo a permitir o respeito e o acompanhamento do tempo do eremita.

Por exemplo, em uma dessas sequências, o eremita está sentado de cócoras em uma pedra, observando a planície. Os planos são longos e a ação se resume à contemplação do personagem que olha a paisagem, coça a barba, boceja diversas vezes, esfrega os olhos. Em seguida, veremos alguns planos dele na mesma postura em outro local, observando a chuva.

Na sequência noturna da fogueira, que dura aproximadamente dez minutos, vemos diversos planos do eremita colhendo e preparando lenha para, em seguida, acender uma fogueira. Segue um longo plano da fogueira já acesa e, em determinado momento, ouve-se o som de um violão e Dominginhos começa a cantar. Veremos vários planos do personagem

³⁵ Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88legcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015.

tocando e cantando uma música, na sua integralidade, imagens intercaladas com planos do fogo e das brasas. No final, o eremita, de forma cuidadosa, arruma a fogueira e coloca uma vasilha sobre as brasas. Essa será a primeira vez que ele fala no filme. Sua fala é muito difícil de entender, mas sabemos que está falando dos sonhos que tem enquanto dorme: “[...] eu sonho para mim e para os outros. Eu sonho com gente conhecida, uns já morreram, outros é vivo. Sonho com eles matando eu com revolver, eu correndo deles ” [sic].

Todo o tempo dilatado das ações e das sequências ao longo do filme torna-se fundamental, uma vez que o que importa para o diretor não é o resultado final, mas o processo de se fazer o filme. Dessa forma, as mudanças irreversíveis ocorridas após o desenrolar das cenas entre quem filma e quem é filmado, possibilitam que novas formas de ver o mundo sejam apresentadas e compartilhadas.

A duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva entre o sujeito (espectador) e o outro filmado (o que é preciso fazê-lo sentir; o que deve produzir afeto, emoção). [...] Essa duração é o que falta. Não é tanto as imagens que faltam, mas as imagens que duram é que faltam.

(COMOLLI, 2007, p.128)

Aqui fica claro que o artista está mais interessado na experiência do seu encontro com o *outro*, do que em desenvolver uma ideia acerca dessa pessoa. Essa experiência, onde há o desejo da alteridade, requer o respeito ao tempo do *outro* para que a relação entre filmador e filmado se estabeleça. O artista fornecerá tempo e espaço para que o devir aconteça. O mesmo irá ocorrer com a fala e o silêncio do filme, como veremos a seguir.

Como descreve Comolli (2008, p.45): “é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes.” Dessa forma, *A Alma do Osso*, que tem como foco a relação de alteridade do diretor com o personagem, convida o espectador a pensar o *outro* sob um novo ângulo.

3.3 O silêncio enquanto narrativa

O cinema documentário é a arte que explora a palavra e é através dela que, normalmente, o diretor constroi o seu discurso e a sua verdade acerca daquilo que documenta. No entanto, Cao Guimarães vai na contramão e evitará uma das principais características da maior parte da produção documental: a entrevista. O diretor opta por um cinema baseado no silêncio das imagens, para criar algo a partir da ausência da fala. As informações iniciais do filme estão exclusivamente nas imagens e nos sons, e nunca nas falas. Muito pouco saberemos sobre a história do personagem e as suas motivações para isolar-se da sociedade e viver como um eremita. Quase tudo o que saberemos sobre Dominginhos será fruto da observação silenciosa e respeitosa dos seus gestos e expressões.

Ao falar sobre essa questão, o diretor afirma que o tempo e o silêncio para ele estão bastante relacionados entre si e que o fato da sociedade estar muita apressada e barulhenta, instiga ainda mais o seu desejo de fazer um “movimento contrário para lembrar que existem outras formas de viver” (GUIMARÃES, 2013)³⁶. Além disso, ele afirma ser um documentarista da “não palavra”, do silêncio. Sua intenção será a de dar expressão à força do não dito e o filme girará em torno dos gestos e das atitudes corporais do personagem. O gesto substituirá a fala e a expressão do não dito conduzirá tanto diretor, quanto o espectador ao universo do personagem.

A trilha sonora do filme, no entanto, é bastante marcante. Novamente temos a presença do *O Grivo*, grupo de música contemporânea, criador das trilhas sonoras dos filmes do cineasta que, segundo ele, possui “sensibilidade muito grande pra entender o som no cinema e a ideia do silêncio” (GUIMARÃES, 2013)³⁷. Foram os músicos do grupo que apresentaram ao artista todo o pensamento de John Cage³⁸ e a ideia de que o silêncio também

³⁶ Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015.

³⁷ Idem

³⁸ John Cage foi um compositor, teórico da música, escritor e artista americano, pioneiro da

é música. Vê-se claramente que existe um cuidado e uma atenção dada ao som ambiente, ao entorno sonoro de cada cena e uma valorização da camada narrativa sonora.

Quando você trabalha com imagem e som, o silêncio é fundamental. [...] É uma coisa fundamental pra você prestar atenção. É uma coisa muito ausente na grande produção audiovisual do mundo hoje. [...] Na televisão não existe silêncio. Dentro do som você tem ruídos de água e palavras.
(GUIMARÃES, 2013)³⁹

A primeira fala acontece somente depois de quarenta minutos do início do filme. É uma fala quase incompreensível, que pouco acrescenta em termos de informação sobre o personagem. Acreditamos que a opção por essa forma de interação, que prioriza a observação silenciosa dos atos do personagem, deva-se ao fato de que a fala chama mais atenção para aquilo que está sendo dito, ao invés de solicitar a atenção, justamente, para a experiência do contato com o *outro*.

O diretor compartilha o mesmo espaço e o mesmo tempo com a pessoa filmada e mergulha nos silêncios de Dominginhos para que, enquanto espectadores possamos ouvir seus gestos, suas expressões e seus olhares. Será desta forma que o diretor promoverá o seu encontro com o eremita, buscando compreender o estado normal em que ele vive: isolado e em silêncio.

3.4 Desconstrução do personagem

No entanto, como vimos, o diretor introduzirá a fala a partir da metade do filme e ela permanecerá até o fim. De acordo com o cineasta sua intenção não foi a de desvendar ou relatar algo sobre a vida do personagem, mas a de registrar a desconstrução da ideia que tinha desse homem. Antes de fazer o filme, o diretor acreditava que o eremita seria calado, avesso à conversa,

música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, sendo considerado uma das figuras-chave na vanguarda artística do pós-guerra.

³⁹ Depoimento gravado para a exposição *Ver é uma fábula*, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015

mas Dominginhos falava o tempo todo e só silenciava durante os rituais de lavar panela, cozinhar ou pegar água (GUIMARÃES, 2013)⁴⁰.

O artista estava em busca de um eremita e encontrou Dominginhos, extremamente comunicativo, muito afetuoso, muito interessado nas questões do mundo, bastante informado, que recebia visitas e era contador de histórias. Essa mudança de planos e a desconstrução do personagem aparecem no filme como componentes dessa surpresa em relação ao que se esperava de um eremita, como, por exemplo, quando um grupo de pessoas vai ao seu encontro e ele conta histórias e fala sobre a “alma do osso”, que acaba por se tornar o título do filme. Essa será também uma sequência longa, na qual o personagem fala para esse grupo de pessoas. Toda a sequência foi filmada ao entardecer e os personagens estão em contraluz, impossibilitando que possamos ver com clareza os seus rostos. Ouve-se a voz de Dominginhos e as pessoas parecem passar, de mão em mão, algo semelhante à imagem de um santo.

⁴⁰ Depoimento concedido a Cássia Hosni, em abril 2013.



Sequência em que Dominginhos recebe visita de um grupo de pessoas no filme *A Alma do Osso*.

Cao Guimarães afirma que *A Alma do Osso* mostrou a ele, principalmente, a distância imensa entre pensar e fazer um filme:

O filme é algo além do desejo da ideia do roteiro. O ato de ir filmar a ideia inicial e a imagem que tinha de um eremita mudou completamente ao fazer o filme. Isso me acompanhou em todos os filmes seguintes. [...] Não amarrar tudo antes da filmagem. Existe uma construção de um personagem ideal e uma posterior desconstrução do mesmo no meio do filme.

(GUIMARÃES, 2013)⁴¹

A fala do eremita é muito rápida e quase impossível de ser entendida sem o auxílio de legendas, que inexistem no filme. Apesar de não acrescentar muita informação e apenas sugerir que ele tenha sido paciente de um hospital psiquiátrico, submetido a choques elétricos, sua fala mostra o quanto informado e comunicativo o personagem é.

⁴¹ Depoimento concedido a Cássia Hosni, em abril 2013.

Em um plano totalmente escuro, que não conseguimos, a princípio, ver imagem alguma, ouvimos, de forma inesperada, a voz de Dominginhos: “eu acho que o choque elétrico, a medicina devia parar com aquilo. Aquilo é um trem extravagante [...] É ruim demais rapaz, não sei se é cinco choque ou dez ou se é menos. Eu sei que eu fiquei enjoado com aquilo [...] Isso é ruim demais” [sic]. O personagem segue falando sobre alguns detalhes de como o choque elétrico é feito, a sua duração e como fica o paciente, durante e depois. Aos poucos seu rosto aparece com uma luz bastante difusa e ele continua falando de forma rápida sobre os alimentos que possuem fosfato e fazem bem ao cérebro e emenda em outros assuntos tais como o tamanho de sua orelha, o purgatório, a morte e Deus.

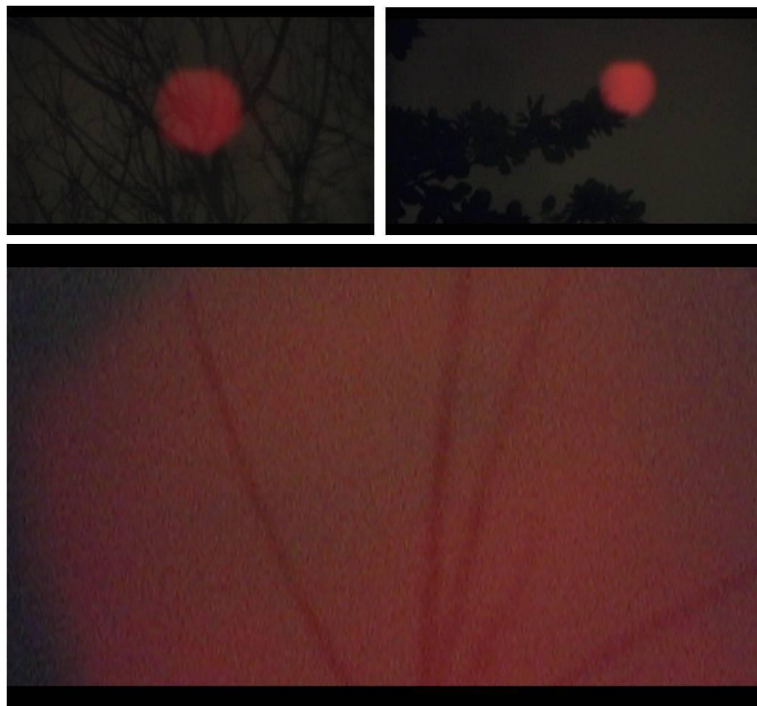
O diretor deixa que o personagem fale longamente, não interferindo em momento algum e deixando que ele se entregue às recordações e devaneios. É uma fala que escapa ao controle do diretor e, portanto, não será conduzida por ele. Apesar da força dos depoimentos de Dominginhos, não é possível entendê-los completamente vendo o filme uma única vez. Além disso, o diretor não parece ter interesse em realizar uma investigação mais profunda ou decifrar o que é dito, o que resulta na ausência de respostas para possíveis indagações e questionamentos que poderiam surgir no espectador.

Cao Guimarães exercita uma escuta acolhedora e respeitosa e considera o seu cinema um “cinema de encontro de partes que se chocam, que se amam, se odeiam, se entregam, se buscam. Não necessariamente um entregar objetivo, mas verdadeiro, expressivo” (GUIMARÃES, 2013)⁴².

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, a entrevista deve ser considerada uma forma de “exercício espiritual” com a qual se realiza uma conversão do olhar sobre os outros, nas circunstâncias comuns da vida, pelo “esquecimento de si”, por uma “disposição acolhedora em que o pesquisador se inclina a tornar seus os problemas do entrevistado” (BOURDIEU, 2007, p.693).

⁴² Depoimento concedido a Cássia Hosni, em abril 2013.

A sequência apresentada após a fala de conteúdo forte, cruel e revelador do personagem será bastante subjetiva e poética e durará mais de dois minutos. Vemos uma bola vermelha translúcida, fruto de algum efeito fotográfico, boiando contra o céu e uma vegetação ao fundo.



Sequência da bola vermelha boiando contra o céu no filme *A Alma do Osso*.

O som é de um violão dedilhado, com acordes nostálgicos e um pouco tristes. É o respiro que o diretor nos dá para digerirmos o que acabamos de ouvir e é também o seu momento de colocar-se no lugar do *outro*, promovendo um tempo para uma reflexão e um silêncio respeitoso.

A última sequência do filme revelará a relação afetuosa estabelecida entre Cao Guimarães e Dominginhos. Neste momento do filme, o diretor se fará presente. Apesar de só vermos em quadro a sua mão, poderemos ouvir os seus risos e a sua respiração. O personagem dirige algumas perguntas ao diretor sobre o valor do dinheiro e das coisas e o chama para dentro do quadro. Dominginhos diz dirigindo-se ao diretor:

Se por acaso eu morrer, de uma hora pra outra, cês dois fica sabendo do canivete. Vem cá. Passa a mão aqui, o que tem de comer tá lá dentro do tambor. Pega aqui, pega aqui, põe a mão aqui. O que tem de comer tá ali dentro. O canivete tá ai, se eu morrer, você sabe onde o canivete tá. O dólar tá aqui nesse plástico e só desembulhar. Tá aqui dentro, pega aqui dentro do plástico. Põe a mão aqui. O dólar tá aqui. Tá aqui dentro do papel. Não chove, não toma sereno. Ele parece o real.

(DOMINGUINHOS, 2004)

Tanto a desconstrução da ideia de eremita, que o diretor criou antes da filmagem, quanto à relação claramente afetuosa que se criou - vide o relato de Dominginhos mostrando ao diretor seus bens mais preciosos em caso de sua morte -, são situações provocadas pelo imponderável, pelo acaso e sua aceitação por parte do diretor. Fizeram-se essenciais para o alcance da alteridade empreendida pelo cineasta.



Planos das sequências finais do filme em que Dominginhos mostra ao diretor onde guarda seu dinheiro e o diretor mostra a ele algumas imagens que registrou no filme

A Alma do Osso.

A experimentação é uma das formas propostas por Comolli (2008), para um filme sem um roteiro amarrado, um cinema feito sob o risco do real, sem um cronograma a seguir. Isso confere maior liberdade a quem é filmado, contribuindo para que o personagem tome consciência da sua condição de sujeito e dono de sua imagem. A câmera para de guiar e passa a seguir. Começam a ser criadas estratégias, não para se “fazer o filme”, mas para que ele aconteça.

Existe, portanto, uma predisposição para que o inesperado e o acaso surjam, como condições imprescindíveis para que a relação de alteridade com o diferente aconteça. O diretor afirma, como vimos anteriormente, que monta os próprios filmes e que é somente neste momento que ele cria um enredo. No caso do filme *A Alma do Osso*, ele afirma que até chegar à montagem, não tinha a menor ideia do que seria o documentário:

Tinha, assim, uma leve impressão do personagem, eu tinha algumas noções do que eu queria, queria um filme mais silencioso que tratava da vida de um “eremita”, não queria um filme com muita fala. Você tem algumas vontades, mas aí é que entra a coisa intuitiva, a relação de mistério entre o diretor ou o editor e as imagens. O afeto e o acaso são essenciais. A razão está ali para administrar esse fluxo porque, enquanto você faz o filme, o filme te faz.

(GUIMARÃES, 2010)⁴³

O diretor, ao planejar seu filme e fazer a escolha do tema, inicia um processo de diversos recortes e, apesar de nesta busca encontrar algo que o contemple, ele também se permite estar perdido.

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 descontrolado, 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.

(GUIMARÃES, 2007)⁴⁴

Para Comolli (2008), o documentário precisa ter uma “porosidade” ao acaso, uma maleabilidade para interagir com o inesperado. Precisa se fazer

⁴³ Trecho da entrevista com o diretor Cao Guimarães, apresentada como parte dos vídeos extras do DVD do filme *A Alma do Osso*, lançado em 2010.

⁴⁴ GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72

“sob o risco do real” e o “real” ser permeado por lapsos, brechas, pausas, silêncios e todo o tipo de elementos imprevisíveis. Essa abertura que o diretor dá às possibilidades do acaso permitirá que a relação entre ele e o personagem flua de maneira espontânea, sincera e natural. O diretor não força uma realidade imaginada antes da filmagem, mas, ao contrário, se dispõe a entrar e sair do universo do *outro* sem exercer um controle acerca do que espera, cumprindo seu intento de acolher o *outro* em sua diferença.

3.5 Alteridade e fotografia em *A Alma do Osso*

Ao longo do filme, Cao Guimarães utilizará alternadamente uma câmera mini DV e outra super 8 mm. A utilização de um equipamento leve e de pequeno porte foi fundamental para o tipo de cinema que o diretor se propôs a fazer. Esse equipamento de fácil manuseio tornou possível que o filme tivesse uma equipe reduzida, ajudando a criar a relação de intimidade, naturalidade e alteridade do diretor com seu personagem. O próprio diretor será o responsável por registrar boa parte das cenas que ele divide com o produtor Beto Magalhães e com o técnico de som direto, Marcos Moreira Marcos.

Entrar em contato com o *outro* em uma relação de alteridade não é uma tarefa fácil e, quando equipamentos de filmagem são adicionados a esse processo, torna-se ainda mais difícil, devido às relações de poder existentes, que aparecem sutilmente, inibindo, constrangendo e modificando o comportamento das pessoas. Isso ocorre porque confere a quem filma controle sobre o que filma e o que apresenta.

Dessa forma, a presença de uma câmera e de outros equipamentos técnicos usados para o registro de um filme documentário influenciam no processo de se conhecer o *outro* (personagem). Assim, torna-se fundamental que seja avaliada a melhor forma de utilização e manuseio, com o objetivo de minimizar sua presença e influência no processo de filmagem, para que o contato entre diretor e personagem seja o mais próximo e natural possível.

Acreditamos que o desafio do diretor no filme *A Alma do Osso* foi o de diminuir a presença dos equipamentos técnicos, difíceis de serem ignorados.

Juntamente com as escolhas de determinados equipamentos, ele buscou maneiras de amenizar as alterações provocadas pelo seu uso para, assim, diluir alguns desses elementos inibidores do processo de filmagem. Dessa forma, sua intenção parece ser a de contribuir para que o ambiente da filmagem fosse convidativo e acolhedor, pensando na sua aproximação com o personagem. A esse processo daremos o nome de *devoir*, considerando-o como “o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição, por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma relação outra” (GOLDMAN, 2003, p.464).

O cinema proposto por Comolli (2008) baseia-se nesse *devoir*, um conhecer de mão dupla, em que há abertura para conhecer o outro e deixar-se conhecer. Para realizar isso, será preciso quebrar o desafio do uso de uma câmera de vídeo. Por esse motivo, acreditamos que falar sobre como se deu a utilização de alguns dos equipamentos de fotografia pelo diretor nos pareceu relevante para essa pesquisa, cuja investigação está centrada no processo de conhecer o *outro*.

A experiência anterior do diretor como fotógrafo será bastante útil para sua autonomia em fazer seus próprios registros compondo uma estética própria. O acesso direto à manipulação da câmera dará ao diretor maior liberdade para compor os planos. Quase sempre, no cinema, o diretor compartilha com o fotógrafo ou com o operador de câmera suas ideias antes delas serem executadas e nem sempre terá total controle de como as imagens serão registradas. Nos filmes de Cao Guimarães, essa questão fica bastante minimizada, pois é o próprio Cao quem faz o registro das cenas. Essa escolha, além de diminuir o tamanho da equipe, permite que ele escolha seus planos, posicione a câmera da maneira que mais lhe agrada e de acordo com o que está buscando registrar. Fazendo, assim, com que a câmera seja, de fato, os seus olhos.

A chegada da tecnologia digital provocou uma transformação estética, antropológica e também ontológica no cinema. Antes mesmo do digital, o vídeo já havia trazido modificações importantes na forma de filmar o *outro*. Como afirma o cineasta francês Laurent Routh “a mutação técnica do vídeo implica também uma mutação da representação do homem e de sua relação

com o mundo e com os outros” (ROUTH, 2014, p.32). A câmera mini DV, por exemplo, abre a grande possibilidade que o digital oferece de permitir tomadas longas e ininterruptas, sem a necessidade de cortes para troca de negativo. Cada fita dessa câmera permite armazenar até sessenta minutos de gravação, enquanto uma câmera de película limita-se a, no máximo, fazer planos de onze minutos de duração, o tempo de cada rolo.

Assim, uma câmera que fazia uso da película necessitava de trocas recorrentes de negativo. Invariavelmente, era preciso interromper a filmagem, o que demandava um maior tempo e cuidado com o manuseio da câmera. Além disso, aumentava consideravelmente o custo de captação e revelação do filme, não permitindo, de acordo com o orçamento da produção, que o diretor tivesse liberdade de fazer diversas tomadas, no tempo que desejasse.

Nos anos 1960, nos Estados Unidos e na Europa, o cinema direto procura reduzir ao máximo a intervenção do cineasta, com a ambição de registrar a realidade tal como ela é. Essa ideia, na época, foi possível pelo surgimento de novos aparelhos portáteis, mais leves, e filmes mais sensíveis, que permitiam usar a câmera na mão, com menos luz artificial, em praticamente qualquer lugar. A câmera transformava-se numa “mosquinha na parede” capaz de observar e registrar acontecimentos como se não estivesse ali. Fortalecia-se o mito da objetividade e da não intervenção da equipe na prática do documentário. Já na França, o cinema verdade não buscava mais a invisibilidade da câmera, pois partia-se do princípio de que o documentário é a arte do encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados. Jean Rouch, etnógrafo e cineasta central deste movimento, não via problema algum em misturar registro e recriação nos seus documentários. O cineasta argentino, André di Tella, em seu artigo *O documentário e eu* afirma: “Para Rouch, o que um documentário revela não é “a realidade” em si, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à sua frente e atrás de uma câmera” (TELLA, 2014, p.106).

Para Cao Guimarães, no entanto, todas essas características e vantagens do uso do digital, são utilizadas muito mais para facilitar a relação que ele estabelecerá com o personagem, do que ser fiel à realidade ou ao seu desejo de não intervir.

O diretor pode, por exemplo, colocar-se dentro da caverna no plano de apresentação de Dominginhos e registrá-lo lá de dentro.



Primeiro plano de Dominginhos dentro da caverna no filme *A Alma do Osso*.

Podemos, também, qualificar a opção do diretor por um equipamento mais leve e de fácil manuseio, como a possibilidade que o permitiu adentrar no universo do seu personagem, com uma câmera - no caso a mini DV -, cujo papel seria o de ser apenas uma espécie de prolongamento do seu próprio corpo. O diretor e roteirista francês Laurent Routh em seu artigo intitulado *A câmera DV: órgão de um copo em mutação*, afirma: “Creio existir, com toda certeza, uma relação do homem no mundo que é uma espécie de imersão. Imersão na qual a mediação técnica, finalmente, desapareceria” (ROUTH, 2014, p.32).

Esse aspecto também o ajudou, consideravelmente, na tentativa de minimizar a presença do aparato técnico e os empecilhos que eles poderiam ocasionar para a relação entre o diretor e o personagem.

Outro recurso facilitador que o diretor usa - e que não é um recurso exclusivo da câmera digital -, é a aproximação da imagem pelo movimento de zoom da lente. Em diversas ocasiões, ao sentir a necessidade de se aproximar do que está registrando, esse recurso permite fazer planos de detalhes ou close do personagem, sem interromper a ação, sem se

aproximar fisicamente e sem fazer troca de lentes que também interferem e interrompem o processo de registro das ações.

Além disso, o uso da câmera mini DV permitiu ao diretor utilizar luz natural em quase todo o filme, dispensando o uso de refletores e rebatedores que, certamente, iriam intervir na relação de proximidade e naturalidade do diretor com Dominginhos. Os refletores e rebatedores, além de visivelmente presentes, tomam tempo para serem posicionados e ajustados de acordo com a necessidade e demandam um número maior de pessoas na equipe para manuseá-los. Veremos a seguir como o diretor em diversos momentos do filme, abriu mão desse aparato e utilizou os recursos naturais de luz para criar um contraluz que contribuísse para a relação de alteridade com o personagem.

Vejam um exemplo: a sequência noturna em que Dominginhos acende uma fogueira tem início no entardecer, quando ainda é possível ver o personagem em contraluz, colhendo lenha, acendendo e ajeitando a fogueira com ramos secos. Depois de acesa a fogueira, ele começa a tocar violão e a cantar. Nesse momento, já é noite e o diretor fará uso somente da luz proveniente da fogueira para documentar a cena.



Sequência noturna da fogueira no filme *A Alma do Osso*.

Os planos são bastante escuros e quase não vemos o eremita, mas podemos ouvi-lo cantar e tocar. No final desta sequência, ele irá falar pela primeira vez no filme sobre seus sonhos e veremos parte do seu corpo, em detalhe, que parece ser um pedaço da sua barba. A fogueira está ao fundo, fora de quadro e ouve-se o que ele diz.



Plano de parte do rosto de Dominginhos na sua primeira fala no filme
A Alma do Osso.

As sequências seguintes, até o final do filme, serão todas noturnas e pouca ou quase nenhuma luz artificial será usada. Durante uma delas, de longa duração, é noite, está chovendo e o diretor deixa a câmera ligada por um período extenso. A maior parte da sequência será totalmente escura e não conseguimos ver nada.

Os poucos momentos em que vemos algo são provenientes da luz, vinda dos raios e, portanto, serão imagens bem rápidas, nas quais aparecem as garrafas e sacolas plásticas penduradas, o céu, uma cerca de madeira e o perfil do eremita contra o céu. A sequência possui grande força e beleza visual com a contribuição do som ambiente da chuva e dos trovões. A sensação que temos é a de penetrar naquele ambiente, vivenciando e compartilhando o mesmo momento que o diretor e o personagem.



Sequência iluminada pelos raios no filme *A Alma do Osso*

As últimas sequências do filme, em que o personagem falará sobre os choques elétricos, iniciam com um plano totalmente escuro, de longa duração, com a voz do personagem.

Aos poucos, vamos percebendo a presença do rosto de Dominginhos, iluminado por uma fonte de luz bastante difusa. Ele entra e sai da luz, o que parece ser o próprio movimento do seu corpo, que faz com que ele ganhe um pouco de luz, vinda de uma fogueira. No final do filme, o diretor participa e interage com o personagem, mesmo aparecendo somente com sua mão em quadro. Nesta sequência, tanto ele quanto o eremita estão com uma lanterna acesa na mão, pois Dominginhos deseja mostrar algo escondido a ele.



Sequência em que o personagem fala dos choques elétricos e sequência em que ele mostra ao diretor onde seu dinheiro está escondido no filme *A Alma do Osso*.

Dessa forma, mais do que desejar parecer invisível ao *outro*, o diretor evita que o aparato técnico se torne um empecilho para sua aproximação com o personagem e para o estabelecimento da relação com ele. A naturalidade das ações e atitudes de Dominginhos evidenciam que este intento atingiu grande parte deste objetivo.

Cao Guimarães faz uso dos recursos e da linguagem cinematográfica para imprimir todo o seu desejo de se aproximar e registrar o *outro* na sua diferença e singularidade, sem que isso faça com que o eremita pareça excêntrico e sem permitir que o espectador faça julgamentos sobre o diferente. O diretor nos aproxima de Dominginhos e faz com que tenhamos a sensação de pertencimento ao seu universo e não de estranhamento. A

maneira como ele utiliza os recursos fotográficos, a montagem, a dilatação temporal das cenas, o som, as falas e o silêncio, além da movimentação e da contemplação do personagem, dos seus gestos, dos detalhes e da sua emoção, revelam o respeito e a generosidade pelo encontro que conseguiu estabelecer com aquele que lhe é distinto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos como um todo as criações artísticas de Cao Guimarães, observamos o cuidado do artista com a elaboração estética das suas obras e uma atenção para a potencialidade poética dos elementos da natureza. Assim, as formas de vida, os gestos e, em especial, o modo como o artista dispõe os elementos e objetos que compõem suas narrativas é o que nos sensibiliza, em primeira instância.

O artista apresenta possibilidades distintas de observar o mundo através do posicionamento de um olhar sensível às pequenas coisas da vida. A obra do artista nos conduz a uma espécie de encantamento, pela capacidade que ele tem de tornar algo que, a princípio, é ordinário e simples em imagens e observações instigantes e belas. As bolhas gigantes, as folhagens ao vento, as formigas, o gafanhoto, as gotículas de água, os pingos da chuva, as diferentes texturas, cores e luminosidades, a alternância dos grãos e pixels formam uma poesia visual de imagens registradas e construídas de modo bastante singular. Apreciar as criações do artista é, então, uma experiência visual, sonora e sensorial.

Além disso, Cao Guimarães, em sua diversificada produção, faz uso de múltiplos suportes e meios, o que o possibilita explorar as especificidades de cada um deles. Além disso, observamos em sua trajetória, simultaneamente às realizações artísticas, sua capacidade de criar conceitos e reflexões sobre seu próprio processo criativo.

Por fim, ressaltamos outra característica de seu trabalho, bastante explorada em suas reflexões, que é o seu interesse por assuntos relacionados à existência humana: a capacidade de resistência diante das contrariedades da vida, a inventividade e a solidão. Temas dos quais ele se apropria em mais de uma obra. Para adentrar esse universo, ele também utilizará uma variedade de recursos estéticos, buscando retratar o *outro*.

Na obra documental *A Alma do Osso*, objeto desse estudo, a atenção do cineasta está justamente voltada para o encontro com o *outro*, cerne da busca pela alteridade, também um conceito central do presente trabalho. O

artista busca se inserir no universo do personagem, ora acompanhando, ora contemplando seus movimentos, gestos e expressões.

O que nos interessou no documentário foi a maneira como se deu o registro de um homem tão singular que vive sozinho e isolado em uma caverna. O fato do artista se aprofundar de maneira poética no universo do *outro*, fez com que sua atenção sensível e seu olhar alcançassem a singularidade do diferente, não permitindo que o filme se tornasse um registro comum ou exótico. Para isso, Cao optou por não vasculhar a vida do personagem, abdicando de questionamentos para encontrar as motivações por trás da vida do eremita.

Dessa forma, nesse estudo escolhemos abordar alguns aspectos referentes à relação de alteridade que o diretor cria com o eremita, procurando entender o que o motivou a realizar este filme, como se deu o seu encontro com Dominginhos e como foi o seu processo de criação no registro desse personagem.

Procuramos ao longo do trabalho analisar as ferramentas que o diretor utilizou para imprimir seus discursos poéticos sobre o *outro*, buscando a todo tempo, não apenas registrar e contemplar o diferente, mas colocar-se em seu lugar, em um exercício de alteridade. Cao Guimarães, ao observar o *outro*, não nos apresenta um trabalho antropológico, mas um esforço amoroso e generoso de se aproximar do que lhe é distinto.

A necessidade de ir ao encontro do *outro* parece ter sido percebida pelo diretor a partir da sua escolha de viver junto ao personagem por um tempo, percebendo a necessidade de construir uma relação próxima a ele. Assim, no sentido de alteridade que procuramos observar, houve uma relação que se estendeu à esfera pessoal.

Para isso, vimos que o tempo foi um elemento essencial, desde a maneira pela qual o artista percebe o mundo, até a forma como a obra foi finalizada. Ele nos apresenta um tempo para ver e sentir o *outro*, sugerindo que o espectador perceba a temporalidade de maneira distinta da habitual. Além disso, sua predisposição ao acaso permitiu que ele estivesse aberto e receptivo ao que o diferente lhe oferecia. Isso foi reflexo de sua abertura para a força do acaso, da descoberta do *outro* e do inusitado.

Também observamos que o diretor fez uso específico e especial do silêncio, além de escolhas técnicas e estéticas que o permitiram ser olhos e ouvidos, uma presença próxima e ao mesmo tempo distante, criando uma ambiência para um exercício ímpar de alteridade entre ele e o personagem. Dessa forma, buscou evidenciar sua presença pela ausência, colocando-se fora de cena. O ato de registrar longamente os momentos de silêncio do eremita, situações que vive enquanto está sozinho, foi resultado de uma relação de cumplicidade entre documentarista e documentado, como o próprio diretor sugere em entrevista e como fica visível, principalmente, no final do filme. Desse modo, pudemos observar um deslocamento que acontece de forma mútua e é fruto de uma relação de amizade, explicitamente colocada pelo diretor.

Cao Guimarães é um artista que tem um olhar extremamente atuante, mas não se trata de interferência através do choque, do questionamento, da própria presença física do diretor diante da câmera – tudo aquilo que comumente identificamos como interferência num documentário – mas, sim, permitindo que as coisas possam ser sentidas visualmente e sonoramente por mais tempo pela montagem, ou simplesmente transformadas em sua plasticidade pela fotografia.⁴⁵

Parece-nos um ponto chave para esta questão da alteridade a consciência do cineasta de ver a si mesmo como o *outro*. Desta forma, vimos que o filme não se coloca como um relato objetivo sobre Dominginhos e o diretor não faz averiguações e indagações. Há uma busca pela experiência em si mesma, pela subjetividade, de modo que cada momento, cada experiência e cada imagem sejam únicas. Não é só a captação que importa, mas o processo de criação artística e o seu contato com a vida que está sendo partilhada. Como vimos, trata-se de uma partilha feita a partir do mergulho, principalmente nas ações e expressões do eremita.

Acreditamos que o filme *A Alma do Osso* pode ser lido a partir do conceito da alteridade, como nos propusemos ao longo deste trabalho, contribuindo para pensar o documentário, neste caso a produção brasileira contemporânea, a partir de modos que nascem de uma relação não

⁴⁵ FOSTER, Lila. **O Homem e o Mundo**. Ensaios. Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/caolila.htm>. Acesso em 01 maio de 2012.

etnocêntrica com o *outro*. Esse foi um caminho, dentre tantos que poderiam ter sido trilhados, para analisar o filme.

Creemos que este estudo possa servir para observar a característica da alteridade que permeia a obra do artista: permitir olhar as pessoas, as coisas, a realidade, o mundo ao redor, de outra forma que não seja apenas investigativa e questionadora, mas permeada pela generosidade e amorosidade de estabelecer com o diferente uma relação de aprendizado mútuo, possibilitada pelo desejo de se colocar no lugar do *outro*.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ANDRADE, Fabio. *A Alma do Osso* de Cao Guimarães. **Revista Cinética**. Disponível em: <http://www.caoquimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/05/A-Alma-do-Osso-de-Cao-Guimarães3.pdf>. Acesso em: 23/02/2015.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. **A teoria dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e grafia, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. Disponível em : <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso em: 13/06/2013.
- _____. **Entrevista concedida a Inês Aisengart e Simplício Neto**
Disponível em:
http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_2_entrevista.html.
Acesso em: 20/03/2014
- BORGES, Rafael de Almeida Tavares. **Poéticas do lago e sua superfície: o cinema de Cao Guimarães**. Tese de Doutorado em Multimeios. Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 693-713.
- BRASIL, André. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. **Revista Cinética: cinema e crítica**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>. Acesso em: 16 mar. 2012.
- _____. O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary. **Revista Eco-Pós** (Online), v. 15, n 3, p. 69-89, 2012. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/872/812 Acesso em: 17/02/2013
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARVALHO, Victa. **O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência**.

Disponível em:

http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1064/1004.

Acesso em 20 de maio de 2015.

CEIÇA, Ferreira. Entre deuses e mortais: a arte de contar histórias em Santo Forte. **Rebeca**, ano 1, v.1, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida** – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Projeto História**. São Paulo, capa, 15, 1997.

DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. Correspondências. In: **Seminários Internacionais Museu Vale 2009 - Criação e Crítica**. Vitória: Museu Vale, 2009, p. 144-161.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A imagem-tempo**. São Paulo: Editora, Brasiliense, 201

_____. **A imagem-movimento: Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2009.

_____. Sobre a imagem-tempo. In: **Conversações**, 1972-1990. São Paulo: Ed.34, 1992. p. 75-87.

_____. Rachar as coisas, rachar as palavras. In: **Conversações**, 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 105-117.

_____. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996. p. 83-96.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 49-70.

FISHER, Rodrigo Desider. O corpo no cinema de John Cassavetes e sua importância para o trabalho do ator contemporâneo. **PesquisAtoR**. Capa, n.1, 2012. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/36117/38838>. Acesso em 12/02/2016.

FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e Educação. **Revista Brasileira de Educação**. Santa Catarina, n. 23, maio/jun./jul./ago, 2003.

FOSTER, Lila. O Homem e o Mundo. Ensaios. **Revista Cinética**. Disponível em:

<http://www.revistacinetica.com.br/caolila.htm>. Acesso em: 01/05/2012.

FOUCAULT, Michell. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FRANÇA, Andréa. Serra da Desordem e 500 almas resíduos de rostos, de gestos. **Periferia** vol.1, n. 1.

_____. Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis. **Revista Alceu**, PUC/RJ, v.7, n. 13, p. 49 a 59, jul/dez 2006.

GOLDMAN, Marcio. Os Tambores dos Mortos es os Tambores dos Vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v46n2/a12v46n2.pdf> Acesso 10/08/2015.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2008.

GUIMARÃES, Cao. **Breve nota sobre o eremita**. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_05.pdf. Acesso em: 20 de maio 2015.

_____. **Cinema de cozinha**. Out. 2008. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_22.pdf. Acesso em 20 de maio de 2015.

_____. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 68-73.

_____. Depoimento gravado. **Exposição Ver é uma fábula**, em fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n88leqcy1Rw>. Acesso em 10/06/2015

_____. Entrevista concedida à **Revista de Cinema**, em agosto de 2005. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>. Acesso em: 14/03/2013

_____. Depoimento concedido a Cássia Hosni, em abril 2013. In: HOSNI, Cassia Takahashi. **Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães**, 2014

_____. Entrevista apresentada como parte dos vídeos extras do DVD. **Filme A Alma do Osso**, 2010.

_____. Entrevista a Cezar Migliorin. **Revista Cinética**, 2005. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>. Acesso em 15/07/2013

_____. Palestra **Cinema e artes plásticas: a relação do artista com a realidade**, realizada em Goiânia (GO), no dia 9 de outubro de 2010. BORGES, 2013, p.30

_____. **Sinopse do filme Sopro**. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/obra/sopro/>. Acesso em 10/06/2015

_____. Ensaio fotográfico. In: **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 54, maio 2011d, p. 59-66.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

_____. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, PUC/RJ, v. 7, n. 13, 2006. p. 38-48.

_____. **O retorno do homem ordinário do cinema**. Contemporânea, Salvador, Bahia, v. 3, n. 2, 2005. p. 71-88

_____. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 181-197.

_____. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 259-276.

_____. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina (Org.); GUIMARÃES, César (Org.); OTTE, Georg (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 139-153.

_____; CAIXETA, Rubens. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 32-49.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2007

LACERDA, Eugênio Pascele. **Trabalho de Campo e Relativismo: a alteridade como crítica da antropologia**, 2009. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a5-eplacerda.pdf>. Acesso em 12/10/15

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LATERZA, Moacyr. **O não fim do sem fim**. Disponível em <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-nao-fim-do-sem-fim.pdf>. Acesso em 14/05/2015.

LATOURETTE, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru: Edusc, 2002

_____. **A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

_____. **Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LEANDRO, Anita. O silêncio é de ouro - sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo. In.: PEREIRA, Ondina Pena (Org.); FREITAS, Marta Helena de (Org.). **As vozes do silenciado. Estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia**. Brasília: Editora Universa, 2007, p. 17-38.

_____. Cartografias do Êxodo. **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.1, p. 94-111, jan/jun 2012.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000b.

_____. **Totalidade e Infinito**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000a.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Tempo e Dispositivo nos filmes de Cao Guimarães**. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/tempo-e-dispositivos-nos-filmes-de-caoguimaraes.pdf>. Acesso em 05/09/2013.

_____. Experiência Sensível e Vida Ordinária em Cao Guimarães: uma análise das obras Ex-Isto e Passatempo. In: **Anais do XXII Congresso Anual da Compós**. (GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual). Salvador: UFBA, 2013.

_____. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 44-51.

_____. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 327-339.

_____. **Passatempo**: Cao Guimarães e a suspensão do tempo. Disponível em http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/Passatempo_Consuelo-Lins.pdf. Acesso em 12/03/2016.

_____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, Christine. Arte nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 139-168.

_____. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004

MIGLIORIN, Cezar. A superfície de um lago - bate-papo com Cao Guimarães. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, Dez. 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>. Acesso em: 16 abril de 2015.

_____. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 9-25.

_____. Mundo desgarrado. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, Jul. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/andarilhocezar.htm>. Acesso em: 16 mar 2009.

NETO, Francisco de Assis Gaspar. O Gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze. **Revista Científica**, Curitiba, FAP, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

PARENTE, André. **Cinemáticos**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

_____. **Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. v. 2. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-226.

_____. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora (Org.); LABAKI, Amir. (Org). **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

SALLES, João Moreira. Entrevista concedida para compor o conteúdo extra do DVD. **Filme A Alma do Osso**, 2010.

SILVA, Patrícia Rebello. **Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade**. 202. Dissertação (Mestrado). PPGCOM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 29-68.

_____. A propósito de um “cinema não-narrativo”. Comunicação apresentada na mesa **Cinema não-narrativo: reflexos e reflexões contemporâneos**. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004.

_____. **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro, Imago, 2000. p. 71-99.

_____. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 29-67.

_____. Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p. 38-43.

TELLA, Andrés di. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora (Org.); LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. **Anne Ensaio sobre a análise filmica**, Campinas: Papyrus, 1994

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Encontros: Eduardo Viveiros de Castro**. Renato Sztutman (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **A Experiência do Cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

YAKHNI, Sarah. **O documentário como escrita para além de si**. 212 fl. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

FILMOGRAFIA

Filme analisado

A Alma do Osso

74 min | DV | Cor | Stereo | 2004 | Brasil

Duração: 74'00"

Formato de Exibição: D

Formato de Captação: Super-8/ mini D

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Direção de Produção: Beto Magalhães

Produção Executiva: Beto Magalhães e Cao Guimarães

Pesquisa de Personagem: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M. Marcos

Arte: Jimmy Leroy

Fotografia em vídeo: Cao Guimarães, Beto Magalhães e Marcos M. Marcos

Fotografia em Super-8: Cao Guimarães

Direção e Edição: Cao Guimarães

Filmes citados

Curta-metragens

Sopro

5'30" | DV | PB | 2000 | Brasil

Duração: 5'30"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Direção: Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander

Hypnosis

7'30" | DV | Cor | 2001 | Brasil

Duração: 7'30"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Nanofonia

3'00" | DV | Cor | 2003 | Brasil

Duração: 3'00"

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: Super 8

Trilha Sonora Original: O Grivo

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

Longa-metragens*O Fim do Sem Fim*

92 min | DV | Cor | Dolby Digital | 2001 | Brasil

Duração: 92'00"

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: 16mm/ Super-8/ mini DV

Janela: 1:66

Som: Dolby Digital

Empresa Produtora: Diphusa/ Bananeira Filmes/ Cinco em Ponto

Produção Executiva: Vânia Catani e Lucas Bambozzi

Direção de Produção: Beto Magalhães

Pesquisa de Personagem: Gibi Cardoso

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: Marcos M. Marcos

Produção de set, situações e assistente de direção: Gibi Cardoso

Arte: Júlio Dui

Fotografia em vídeo: Beto Magalhães e Lucas Bambozzi

Fotografia em Super-8: Cao Guimarães e Lucas Bambozzi

Fotografia em 16mm: Cao Guimarães

Direção e Edição: Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi

Co-produção: Diphusa – digital media + aRT e Bial Cultura e Arte e Cinco em Ponto

Rua de mão dupla

75 min | DV | Cor | Stereo | 2002 | Brasil

Duração: 75'00" (3 vídeos de aproximadamente 20'00" cada)

Formato de Exibição: DV

Formato de Captação: DV

Formato da Vídeo Instalação: 3-channel DVD

Captação de imagens realizadas pelo personagens: Rafael Soares e Eliane Lacerda/ Paulo

Dimas e Mauro Neuenschwander/ Roberto Soares e Eliane Marta

Assistente de Direção: Marcos M. Marcos

Direção e Edição: Cao Guimarães

Andarilho

80 min | 35mm | Cor | Stereo | 2006 | Brasil

Duração: 80'00"

Formato de Exibição: 35mm

Formato de Captação: HDV

Empresa Produtora: Cinco em Ponto

Direção de Produção e Produção Executiva: Beto Magalhães

Assistente de Produção: Gibi Cardoso

Personagens: Gaúcho, Nercino e Paulão

Pesquisa de Personagem: Pedro Motta, Gibi Cardoso e Beto Magalhães

Arte: Hardy Design

Assistente de Edição: Aline X.

Assistente de Fotografia: Alexandre Baxter

Trilha Sonora Original: O Grivo

Som Direto: O Grivo

Câmera: Cao Guimarães

Câmera Adicional: Beto Magalhães

Direção, Fotografia e Edição: Cao Guimarães

ANEXOS

ANEXO

PRÊMIOS RECEBIDOS

2014 - *O Homem das Multidões/The Man of the Crowd, 2013*: Grand Prix Favorite – 26º Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse, França [France];

- *O Homem das Multidões/The Man of the Crowd, 2013*: Prêmio Melhor Fotografia/ Best photography e Prêmio Especial do Júri/Special Juri Prize – Festival Internacional de Cinema de Guadalajara, México [The Guadalajara International Film Festival, Mexico]

2013 - *O Homem das Multidões/The Man of the Crowd, 2013*: Prêmio Melhor Direção/ Prize Best Director – Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. [Rio International Film Festival, Rio de Janeiro, Brazil];

- *Rio de Otto, 2012*: Prêmio Longa-metragem documentário – Melhor filme; Melhor fotografia; Melhor trilha sonora; Melhor som / Prize Feature film documentary – Best film; Best photography; Best sound track; Best sound – 45 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Brasília, Brasil [Brazil]

2008 - *Andarilho/Drifter, 2007*: Prêmio Lady Harimaguada de Oro – Melhor filme/ Prize Lady Harimaguada de Oro – Best film – 9º Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canária [Las Palmas de Gran Canária International Film Festival]

2007 - *Andarilho/Drifter, 2007*: Prêmio Melhor Filme/ Prize Best film – Forumdoc.bh.2007 – 11º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Belo Horizonte, Brasil [Brazil]; Prêmio Melhor Diretor/ Prize Best Director – Festival Internacional de Cinema do Rio, Rio de Janeiro, Brasil [Rio International Film Festival, Rio de Janeiro, Brazil];

- *Acidente/Accident, 2006*: Prêmio Melhor Documentário Ibero Americano/ Prize Best Ibero American documentary – 22º Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Guadalajara, México [Guadalajara International Film Festival, Guadalajara, Mexico]

- *Acidente/Accident, 2006*: Prêmio ABDeC de Melhor Documentário/ Prize ABDeC Best Documentary – Festival de Cinema do Rio, Rio de Janeiro, Brasil [Rio Film Festival, Rio de Janeiro, Brazil]

2005 - *Da Janela do Meu Quarto/From the Window of My Room, 2004*: Prêmio de Melhor Filme/ Prize Best Film – X Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, São Paulo, Brasil [X Its All True, International Documentary Film Festival, Sao Paulo, Brazil];

- *Da Janela do Meu Quarto/From the Window of My Room, 2004*: Prêmio Melhor Curta Metragem/ Prize Best Short Film, III Cine Esquema Novo, Porto Alegre, Brasil [Brazil]

2004 - *Da Janela do Meu Quarto/From the Window of My Room, 2004*: Prêmios Melhor documentário da Competição Internacional/ Prize Best Documentary of the International Competition, Melhor documentário da Competição Nacional/ Best Documentary of the National Competition, IX Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, São Paulo, Brasil [IX Its All True, International Documentary Film Festival, Sao Paulo, Brazil];

- *Da Janela do Meu Quarto/From the Window of My Room, 2004*: Prêmio Melhor Curta Metragem/ Prize Best Documentary – Festival de Curtas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil [Rio de Janeiro Short Film Festival, Rio de Janeiro, Brazil]

2001 - *Histórias do Não Ver/Stories of Not Seeing, 2001 (instalação/ installation)*: Prêmio aquisição/ Prize Acquisition – XXVII Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, São Paulo, Brasil [Sao Paulo, Brazil]

- *Inventário de pequenas mortes (sopro)/ Inventory of Small Deaths (Blow)*, 2000: Prêmio E-cinema filmes experimentais/ Prize E-cinema experimental films – II Festival Brasil Digital [II Brazilian Digital Festival]

- *O Fim do Sem Fim/ The End of the Endless*, 2001

- Prix George de Beaugard/Canal +/ Prize George de Beaugard/Canal + – Competição Internacional do Festival Internacional do Documentário, fictions du réel, Marseille, França [International Competition of the International Documentary Festival, fictions du réel, Marseille, France]

- Prêmio Cinema Indireto/ Prize Cinema Indireto – Forumdoc.bh.2001, 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Belo Horizonte, Brasil [Brazil]

- Prêmio de Melhor Montagem Longa-metragem/ Prize Best Feature Film Editing, XI Cine Ceará, Ceará, Brasil [Brazil]

- Prêmio GNT Renovação de Linguagem/ Prize GNT Renovação de Linguagem – VI Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade*, São Paulo, Brasil [VI *Its All True*, International Documentary Film Festival, São Paulo, Brazil]. Mais detalhes em <http://www.caoguimaraes.com/bio/>