

CINEMA (QUASE) SEM LITERATURA

Nota sobre os “curtas experimentais” de Cao Guimarães

Teodoro Rennó Assunção
UFMG

RESUMO

Este breve ensaio visa investigar como se dá, nos “curtas experimentais” de Cao Guimarães, a proposição de um cinema (quase) sem referência à literatura e ao teatro, ou, nos termos de Dziga-Vertov, sem atores, sem personagens, sem diálogos e sem estória. E como o texto e a palavra resistem, com sua sutil presença, à depuração que leva à autonomia formal da imagem.

PALAVRAS-CHAVE

cinema experimental, Cao Guimarães, não-literatura

Les excellents artisans courent les rues. Mais les rêveurs pratiques sont bien rares.

Man Ray

Esta nota pode ser aberta com uma primeira informação sobre a natureza híbrida dos meios técnicos e materiais utilizados por Cao Guimarães em seus curtas, meios que fazem oscilar ligeiramente em direção ao vídeo a sua estrita categorização como cinema.¹ Com exceção de *Otto, eu sou um outro* (com Lucas Bambozi, 21 min/1998), filmado em Super-8 e 16 mm, telecinado para a exibição em Vídeo Digital e kinescopado para 35 mm para exibição, os outros curtas foram todos filmados em Super-8 e telecinados para a edição em Vídeo Digital, quais sejam: *The Eye Land* (10'30"/1999), *Between: inventário de pequenas mortes* (10'30"/1999), *Sopro/Blow* (c/ Rivane Neunschwander, 5'30"/2000), *Word/World* (c/ Rivane Neunschwander, 7'/2001) e *Hypnosis* (7'/2001).²

Uma observação sobre o termo “experimental”, já antes citado entre aspas, pode também convir aqui. O termo, como outros que lhe são próximos, tais quais “independente” ou “underground”, remete não sem razão a condições específicas de produção e circulação: baixo custo de produção, e distribuição e exibição praticamente inexistentes em circuito comercial e confinadas, portanto, a espaços cuja freqüentação habitual limita-se ao pequeno grupo iniciado de cinéfilos ou apreciadores de experimentos: alguns raros cineclubes, museus ou galerias de arte.

¹ Sobre as relações entre cinema e vídeo, de que não tratarei aqui, ver o ensaio “O diálogo entre cinema e vídeo” de Arlindo Machado, p.202-9.

² Para uma informação mais detalhada sobre estes curtas ver, após o final do texto, a filmografia de Cao Guimarães.

Mas “experimental”, tomado mais à letra e próximo então do termo “avant-garde”, pode também apontar para o caráter de experimento, de investigação ou invenção da própria linguagem que constitui o cinema em suas possíveis (e quase inevitáveis) relações com a literatura, o teatro, a música e as artes plásticas.³ O “experimento” pode então cobrir um espectro relativamente diverso: desde uma montagem ainda francamente narrativa mas com um roteiro em que os episódios e suas conexões resistem por sua estranheza à formação de um sentido, como no já clássico *Un chien andalou* (1926), de Buñuel e Dalí, ou em *Le sang d'un poète* (1929), de Jean Cocteau; passando pela montagem descontínua e acelerada — sem propriamente um roteiro dramático — de imagens urbanas impregnadas pelo ritmo das máquinas como no *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, e em *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, ou no quase épico construtivo-comunista *Um homem com uma câmera* (1928), de Dziga-Vertov, ou ainda nos gráfico-foto-oníricos *Le retour à la raison* (1923) e *Emak-bakia* (1927), de Man Ray; até chegar à plena abstração que não capta mais de maneira representativa imagens já existentes, mas simplesmente explora o movimento de linhas e formas geométricas como *Rythmus 21* (1921) e *Symphonie Diagonale* (1921-1924), de Vicking Eggeling e Hans Richter.

Uma segunda grande fase do experimentalismo neste século terá lugar após os anos 40, sobretudo nos Estados Unidos. Poderíamos aí também agrupar os filmes nas três largas categorias que no primeiro modernismo são representadas por: a) *Un chien andalou*, de Buñuel e Dalí; b) *Le retour à la raison* e *Emak-Bakia*, de Man Ray, e *Um homem com uma câmera*, de Dziga-Vertov; c) *Symphonie Diagonale*, de Vicking Eggeling e Hans Richter. Na primeira categoria, incluiríamos *The Meshes of Afternoon* (1943), de Maya Deren, e *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1961), de Robert Enrico; na segunda, sobretudo *Walden* (1966-1971), de Jonas Mekas, mas também — apesar da ênfase no processo de percepção de uma imagem — *Empire State Building* (1965), de Andy Warhol, e *Wavelength* (1967), de Michael Snow; na terceira, enfim, *Zorn's Lemma* (1970), de Hollis Frampton, e *Ballet Adagio* (1971), de Norman McLaren.⁴

Poderíamos nos lembrar também — mas aqui sem nos atermos a esta divisão esquemática em três grupos — de uma breve tradição experimental no cinema brasileiro, cujo primeiro marco é *Limite* (1931), de Mário Peixoto, mas que abriga também o curta *Pátio* (1967), de Glauber Rocha, e sobretudo as experiências em Super-8 feitas na década de 70 por artistas plásticos como Antônio Dias, Lygia Pape e Hélio Oiticica, que as

³ A flutuação conceitual entre os termos “experimental”, “independente”, “underground” e “avant-garde” é confirmada tanto pelas observações introdutórias do ensaio “Experimental, independent and animated films”, de Thomas e Vivian Sobchack, quanto pela introdução do livro *Avant-garde Film*, de Scott MacDonald, especialmente a nota 1, p.15-6.

⁴ Para uma apresentação e análise detalhada de quinze filmes significativos (entre os quais *Wavelength*, de Michael Snow, e *Zorn's Lemma*, de Hollis Frampton) do cinema experimental contemporâneo, ver o livro já citado de Scott Macdonald.

⁵ A dificuldade de acesso a estes filmes impediu a que talvez fosse, na tradição brasileira, a mais pertinente das aproximações com os experimentos fílmicos de Cao Guimarães. A referência bibliográfica fundamental é ainda *Quase cinema: cinema de artista*, de Lígia Canongia. Hélio Oiticica, por exemplo, afirmava na *Expo-Projeção 73*: “nos ninhos ou fora NÃOONARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘audiovisual’, porque NARRAÇÃO seria o que já foi e já não é mais há tempos: tudo o que de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (...)”. Cf. CANONGIA. *Quase cinema: cinema de artista*, p.22.

denominou de “quase cinema”.⁵

No entanto — por uma comodidade da exposição e também para marcar a existência de uma reconhecida tradição experimental — será privilegiada a categorização feita a partir dos filmes europeus do primeiro modernismo e que poderia ser resumida da seguinte maneira: a) *Un chien andalou*: montagem narrativa, mas com um roteiro desconexo cujo sentido é de difícil apreensão; b) *Um homem com uma câmera* e os filmes de Man Ray: montagem descontínua e vertiginosa de imagens sem propriamente um roteiro dramático; c) *Symphonie Diagonale*: plena abstração que simplesmente explora o movimento de linhas e formas geométricas criadas.

OTTO, EU SOU UM OUTRO

Ainda que sem a presença de diálogos, o filme organiza-se em torno do percurso de um protagonista — encarnado pelo “ator” Marcos Moreira Marcos — que — após abandonar o ambiente de trabalho e (bater/e) receber uma carta em que a frase inicial é passível de uma leitura nítida: “Caro Otto, eu quero que você me leve para o lugar de onde eu nunca devia ter saído” — parte, como o subtítulo de algum modo anuncia, em uma viagem (interiorana) que, entrecortada de reminiscências e perpassada pela perplexidade diante de cenas urbano-rurais ininteligíveis, apenas acentuará o desconcerto de uma alteridade não-captável e sugerirá enfim uma possível “identidade”, ou sua destruição, na imagem derrisória de um pequeno cemitério.

A citação quase banal de Rimbaud (pinçada numa das “Lettres dites du voyant”)⁶ não só tematiza obviamente a questão da identidade como sugere — por uma conexão com o exemplo constituído pela biografia mesma do poeta francês — o tema da viagem cuja meta, no entanto, é o desconhecido. A estranheza não vem apenas da conexão algo surpreendente entre as cenas, mas também do uso de imagens que não se cristalizam em objetos identificáveis e ainda do uso de imagens de objetos ou seres que, embora identificáveis, não chegam a formar uma cena inteligível. Modulando o ritmo da sucessão de imagens e de cenas, a trilha sonora — que, às vezes, capta ruídos do ambiente, mas também os inventa — mantém, por seu patente experimentalismo, o padrão de estranheza que permeia esta busca de uma outridade. Mas estes elementos plásticos e sonoros não-representativos (de algo) não chegam a formar todo o conjunto do filme e antes se subordinam à narrativa da estória de uma viagem em busca do outro, ainda que inconclusiva e com um sentido em aberto.

THE EYE LAND, BETWEEN (E WORD/WORLD)

A ausência de atores, assim como de cenas construídas para uma ficção (previamente concebida), parece distinguir *The Eye Land* e *Between* da proposta de *Otto, eu sou um outro*, radicalizando o experimentalismo e lançando-os de alguma maneira na esfera de um cinema puro e livre — segundo o programa de Dziga-Vertov em *Um homem com uma câmera* — de toda referência ao teatro e à literatura, isto é: sem atores, sem personagens, sem diálogos e sem estória. Vistos com alguma atenção, porém, tanto *The Eye Land* quanto *Between* guardam em sua abertura um bloco discursivo em palavras — retrospectivamente: uma longa citação e uma proposição conceitual — que remetem à literatura (ou à filosofia) e funcionam — como condensadamente já o fazem os títulos

⁶ “Car JE est un autre.” RIMBAUD. *Poésies / Une saison en enfer / Illuminations*, p.202.

— como chaves de leitura, modalizando a recepção.

Em *The Eye Land* a citação de Nathanael Hawthorne esclarece-nos antecipadamente sobre a natureza do material editado a que assistiremos: trata-se do registro de uma experiência de morar no estrangeiro e de sua então relação com a terra natal, no caso a de brasileiros em Londres. Mas se o material é colhido à maneira de um documentário (embora usando inúmeras cenas cujo valor é meramente plástico), a montagem entrecortada das seqüências e o clima produzido pela trilha sonora (ruídos, diálogos de fundo, Debussy e Schubert) imprimem uma marca subjetiva de ficção ou, para ser mais preciso, de uma espécie de ficção do real. Cenas domésticas, de rua ou filmadas da janela de um trem em movimento já fazem parte do repertório documental dos irmãos Lumière (1895-1896), mas sua montagem vertiginosa, privilegiando muitas vezes linhas, cores e vozes não redutíveis a uma identificação, aproxima *The Eye Land* sobretudo deste grande diário experimental — cuja construção-collage gera também um efeito de ficção — que é *Walden* (1966-1971), de Jonas Mekas. Londres é não muito dificilmente reconhecível nas cenas de rua, as cenas de janela de avião são de imediato identificáveis, as vozes na secretária eletrônica misturam o inglês, o espanhol e o português com fragmentos de uma canção de Caymmi, lê-se em fotos de um cartão postal um nome brasileiro e uma coleção de retratos sugere verossímil — ou concretamente para os capazes de (se) identificar — uma série de visitantes brasileiros. Mas a ilusão que a câmera cria é a de um olhar *voyeur* que passeia prazerosa ou melancolicamente sem se integrar de todo à paisagem estrangeira, como se surpreso com sua própria exterioridade que faz desta terra — como o título indica — uma terra do olho (*the eye land*) ou, no círculo fechado do exílio, uma ilha (*the island*).

Em *Between: inventário de pequenas mortes*, a proposição inicial desdobra conceitualmente o título e organiza em uma categoria — a das pequenas mortes durante a vida cotidiana — o conjunto de imagens e cenas a que assistiremos. Filosoficamente a idéia de morte imanente à vida e não como seu último e definitivo termo (que instaura irreversivelmente um outro e incognoscível estado) pode ser objeto de crítica e refutação (como, por exemplo, por V. Jankélevitch, em *La mort*),⁷ mas, admitido seu valor simbólico, a idéia das pequenas mortes e ressurreições pode recuperar sua pertinência como dimensão ritual de passagem. Embora, diferentemente dos ritos de passagem marcados por celebrações festivas da comunidade, a passagem aqui não demande a presença do grupo nem o consumo festivo de bens que não sejam a própria e por vezes imperceptível existência. Esta série de imagens sinalizaria, pois, visualmente, as mudanças de estado, as passagens ou as fases *entre* uma e outra forma de vida, traíndo aí a sua consubstancialidade com o tempo do indivíduo humano, que nomeamos também envelhecer.

Felizmente, porém, a própria plasticidade das cenas — em que o referente muitas vezes se perde, abismado na dança das linhas e do claro/escuro, ritmada pela montagem e pelo *páthos* imprimido pela trilha sonora — transborda a proposição inicial e adquire patente soberania. É certo que poderíamos quase facilmente interpretar a seqüência que culmina — modulada por uma ária eufórica — com cenas do mar se espalhando na areia

⁷ Ver toda a primeira parte “La mort en deça de la mort” e especialmente o primeiro capítulo “La mort durant la vie” de *La mort*, de V. Jankélevitch, p.39-91.

ou batendo de encontro a rochedos, como uma alegoria sonoro-visual do fenômeno vital a que a língua francesa dá o nome de *petite mort*. Mas as inúmeras outras seqüências de imagens (que chamaríamos de cenas apenas em um sentido neutro e eminentemente não-teatral) não se reduzem necessariamente à categorização da “pequena morte”, da “passagem” ou do “entre”, abrindo-se, como meras imagens que nada significam de preciso, a inúmeras outras possíveis associações. E é signo paradoxal do impacto destas imagens o fato de o espectador sentir-se tão invadido por elas que a proposição inicial é logo esquecida, em meio a uma vaga promessa de felicidade que quase não se deixa nomear.

Já em *Word/World* não há mais, como em *The Eye Land* e *Between*, um bloco discursivo precedendo e categorizando as imagens, mas apenas as duas palavras que compõem o título e que, inscritas em pequenas tiras de papel, são carregadas e deixadas aleatoriamente por formigas que parecem não suspeitar da quase homofonia e do irônico jogo de palavras em língua inglesa. É precisamente este jogo de palavras, de algum modo dissolvido na insignificância ou ausência de direção do movimento das formigas, que constitui aqui o núcleo mínimo de uma quase estória. Mas a “cena” inicial e a final — que, pelo embaçamento e pela liquidação cinética (em linhas), dissolvem e tornam irreconhecíveis as imagens das formigas — parecem sugerir o possível caráter meramente plástico destas imagens em que formigas são negras micro-manchas se deslocando contra um fundo cinza entrecortado por feixes em um conjunto abstrato cujo vir-a-ser lembra o movimento registrado no espaço da tela pela *action painting* de Jackson Pollock.

SOPRO E HYPNOSIS

Diferentemente dos outros curtas já comentados, não há em *Hypnosis* e *Sopro* outra presença da palavra a não ser o título. Nada, senão o título, sinaliza-nos sobre o que assistiremos. E, no corpo dos filmes, nem encontraremos letra ou palavra desenhada, nem voz humana ou diálogo (mesmo se apenas de fundo). Operando um corte radical não só com a letra mas também com a figura humana, *Hypnosis* e *Sopro* não contam estórias que não sejam as de meras formas. O texto desapareceu e o cinema agora se constitui apenas de seu elemento visual primário (modalizado pelo som musical em *Hypnosis*), que atua como forma plástica liberada de qualquer sentido outro que o seu próprio vir a ser. As imagens, contudo, não são formas geométricas artificialmente criadas, como na *Symphonie Diagonale*, mas imagens pré-existentes encontráveis no mundo de que o registro e sobretudo a montagem apropriam-se para então criar um universo autônomo de formas em movimento.

Em *Hypnosis*, reconhecemos desde a primeira “cena” o parque de diversões filmado à noite, objeto cujo rendimento geométrico já fora apropriado por Man Ray em alguns blocos de *Le retour à la raison*. Mas o parque aqui vem a ser o único objeto da investigação formal. As luzes em cores primárias (amarelo, vermelho e azul) formam a uma certa distância linhas e complexas formas geométricas que, se já conquistaram autonomia, ainda remetem a objetos identificáveis. Filmadas porém de perto ou isoladas do contexto objetual, elas passam, já sem nenhum referente, a formar quadros em movimento cujos equilíbrio construtivo e ressonância urbana lembram algo do último Mondrian. O *páthos*, neste “mini-drama” geométrico, é criado pela cor em movimento e pelo langor repetitivo

do martelar do piano. A ilusão lisérgica de uma hipnose resolve-se, porém, no sereno suceder geométrico das formas.

Ainda mais do que a ausência de cor — que caracteriza também *Between e Word/World* e longos blocos de *The Eye Land* — é a ausência de som que, neste conjunto de curtas, distingue de imediato *Sopro*. Ela neutraliza desde o princípio do “filme” qualquer virtual dramatização da imagem e, pelo impacto da falta, revela o quanto a emoção cinematográfica é suscitada pela ação da trilha sonora na montagem. A outra grande ausência — pressuposta neste tipo de registro e que aqui é celebrada quase festivamente nas duas dimensões da tela — é a da terceira dimensão que daria à bolha de ar o seu plano caráter escultural de volume móvel em contínua metamorfose. É óbvio também que a estrita geometria das formas em *Hypnosis* — mais facilmente redutíveis a duas dimensões — cede lugar aqui às curvas moles que se deslocam e se metamorfoseiam em um desenho que lembra antes os padrões flexíveis do neoconcretismo.

Neste outro “mini-drama” da forma, o protagonista é um “ser” inorgânico cujos limites formais, que são sua única definição, são sempre outros. A bolha de ar evidencia esta mudança vertiginosa quando se divide em duas e, perdendo a parte gerada por cissiparidade, deixa cabalmente de ser o que era. Mas se, no interior da tênue linha móvel que define seus limites, a bolha de ar deixa transparecer o fundo ou reflete imagens ambientes e a luz condensada do sol, constatamos então que o contexto em que ela se auto-metamorfoseia é tão essencial ao conjunto do quadro quanto ela mesma. E — apesar de reconhecíveis como elementos de uma paisagem rural — capim, árvores e nuvens adquirem, no desenrolar desta estória de uma forma, um valor eminentemente plástico cuja tácita beleza natural dificilmente seria recriada em estúdio.



ABSTRACT

This brief essay aims at investigating how, in the “experimental short films” of Cao Guimarães, the proposition of a cinema (almost) without a reference functions to the literature and the drama, or, in Dziga-Vertov’s words, without actors, without characters, without dialogues and without story. And how the text and the word resist, with their subtle presence, the purification which leads to the formal autonomy of the image.

KEY-WORDS

experimental cinema, Cao Guimarães, non-literature

FILMOGRAFIA DOS CURTAS DE CAO GUIMARÃES

OTTO, *eu sou um outro* - 35mm, curta-metragem, 20' (Diretor, roteirista e editor) – 1998.

Principais exibições e prêmios:

. 11º VIDEOBRASIL INTERNACIONAL FESTIVAL - São Paulo/Brasil - Setembro, 1998.

. 9º SÃO PAULO INTERNATIONAL SHORT FILM FEST - São Paulo/Brasil - Setembro, 1998.

Prêmio: mostra não competitiva.

. FESTIVAL 8ª MOSTRA CURTA CINEMA - Rio de Janeiro/Brasil - Novembro, 1998.

Prêmio: mostra não competitiva.

. 2ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES - Tiradentes/Brasil - Janeiro, 1999.

Prêmio: mostra não competitiva.

. PRIMEIRO PLANO - TV PROGRAM - TVE (PUBLIC BROADCAST STATION) - Março, 1999.

. III FESTIVAL DE CINEMA NACIONAL DE RECIFE - Recife/Brasil - Março, 1999.

Prêmio: melhor trilha sonora.

. EXPERIMENTOS TROPICAIS Pacific Film Archive - Berkeley Art Museum - Berkeley/USA.

Prêmio: mostra não competitiva.

. EXPERIMENTOS TROPICAIS - Dallas Video Festival - Dallas/USA.

Prêmio: mostra não competitiva.

. 3ª MOSTRA DE CURTAS DO MERCOSUL - Florianópolis/Brasil - Maio, 1999.

Prêmio: mostra não competitiva.

. II PANORAMA MUNDIAL DO CINEMA INDEPENDENTE - Belo Horizonte/Brasil - Novembro, 1999.

Prêmio: mostra não competitiva.

. 3º FESTIVAL DE CINEMA DE CURITIBA - Curitiba/Brasil - Maio, 1999.

Prêmio: melhor fotografia.

. CROSSING THE BORDER - Podewil/Berliner Kulturveranstaltungs - Alemanha, Outubro, 1999.

Prêmio: mostra não competitiva.

. SLAMDANCE 2000 - Park City /USA - Janeiro, 2000.

Prêmio: convidado para uma categoria não competitiva.

BETWEEN - *Inventário de Pequenas Mortes* - filme-vídeo experimental e vídeo instalação - 10' - super-8/DV - realizado para o projeto *Objeto do Cotidiano*, no Itaú Cultural, em março de 1999.

Principais exposições e prêmios:

. OBJETO ANOS 90 - COTIDIANO - Instituto Itaú Cultural, São Paulo/BH/Brasil – 1999.

Prêmio: mostra não competitiva.

. 3ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES - Tiradentes/Brasil - janeiro, 2000.

Prêmio: mostra não competitiva.

. A FORMA E OS SENTIDOS - Instalação no Museu Ferroviário Vale do Rio Doce - Vitória/Brasil, 2.000.

. FESTIVAL DO RIO BR 2000 - Mostra não competitiva, Rio de Janeiro, 2.000.

THE EYE LAND - super-8/DV, 11' - filme experimental realizado em Londres, 1999.

Principais exposições e prêmios:

. WESTMINSTER GALLERY SHOW - Londres – 1999.

Prêmio: mostra não competitiva.

. PREMIO ESPECIAL DA IV MOSTRA MIS (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM) DE VIDEO -São Paulo/Brasil - 2.000.

. IV MOSTRA INTERNACIONAL DE TIRADENTES - Tiradentes – 2001.

. MOSTRA ANOS 90 IMAGENS DO BRASIL - Cine Belas Artes, Belo Horizonte.

SOPRO - experimental, (5'30") - super 8 / DV, 2.000.

- . Trienal de Barcelona - Junho de 2001, Barcelona, Espanha.
- . Selecionado para a Competição Internacional do *XIII Vídeo Brasil*, a ser realizado em setembro de 2001 em São Paulo.
- . Trajetória da Luz na Arte Brasileira - Itaú Cultural, São Paulo, 2001.
- . INTERNATIONAL ARTISTS' STUDIO PROGRAM IN SWEDEN (IASPIS) - Estocolmo/Suécia, 2.000.
- . GALERIA CAMARGO VILAÇA - São Paulo/Brasil, 2.000.
- . DOUGLAS HYDE GALLERY - Dublin/Irlanda, 2.000.

WORD/WORLD - experimental (8 minutos), super 8 / DV, 2001.

- . "Forma Brasil" - American Society, New York, USA, 2001.
- . Selecionado para a Competição Internacional do *XIII Vídeo Brasil*, a ser realizado em setembro de 2001 em São Paulo.

HYPNOSIS - experimental (7'30"), super 8 / DV, 2001, inédito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista; Arte brasileira contemporânea: Caderno de textos*. n.2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1997.
- MACDONALD, Scott. *Avant-garde Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- SOBSCHACK, Thomas e SOBSCHACK, Vivian. *An Introduction to Film*. Boston: Scott, Foresman and Company, 1987.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies / Une saison en enfer / Illuminations*. 2ed. Paris: Gallimard, 1984.