

sessões do IMAGINÁRIO

VOL. 22 | N. 37 | 2017 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2017.1>



CURTA NOSSA
PÁGINA

A Comunicação Móvel e Ubíqua do Instagram

Eduardo Campos Pellanda e Melissa Streck

P. 10

O choque do real em *Azul é a cor mais quente*

Otacílio Amaral Filho, Sérgio do Espírito Santo Ferreira Júnior e
Tarcízio Macedo

P. 20

A luta de classes em *Que Horas ela Volta?*

Mayara Luma Assmar Correia Maia Lobato

P. 48

A cidade como acontecimento ou a propósito de *Acidente*

The city as event or apropos of Acidente

Rafael de Almeida¹ 

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão acerca da forma em que os conceitos de dispositivo e acontecimento se relacionam na escritura cinematográfica à luz de *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006). Partimos da hipótese que o dispositivo que dá forma ao filme revela uma dimensão política de sua tessitura, ao propiciar ao espectador novas experiências com o sensível, capazes de promover o aprimoramento do olhar. Por meio de uma análise fílmica centrada no caráter de dispositivo do filme, discutimos seus desdobramentos estéticos, tais como a dilatação da temporalidade, a preferência pelo silêncio, a mescla de suportes, etc. Por fim, sugerimos a impossibilidade de dissociar a imagem do acontecimento que a gerou e propomos que as cidades filmadas de *Acidente* devem ser percebidas como imagens-acontecimento, capazes de revelar a potência do ordinário e do insignificante.

Palavras-chave

Dispositivo; acontecimento; *Acidente* (filme).

Abstract

This paper proposes a reflection about the way in which the concepts of device and event are related on the film scripture of *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006). We start from the hypothesis that the device which shapes the film reveals a policy dimension of its structure, by providing the spectator new experiences with the sensitive, able to promote the improvement of the view. Through a filmic analysis centered on the device character of the film, we discuss its aesthetic developments, such as the expansion of temporality, the preference for silence, the mix of media, etc. At last, we suggest the impossibility of dissociating the image from the event that generated it and propose that the cities shot in *Acidente* should be perceived as images-event, capable of revealing the potencies of the ordinary and of the insignificant.

Keywords

Device; event; *Acidente* (film).

O escape à realidade

Acidente (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006) foi criado com base em um poema formado por vinte nomes de cidades do estado de Minas Gerais. A costura dessas vinte peças acaba por dar a ver o quanto a vida é perfurada pelo contingente e pelo acaso. A princípio, o interesse do documentário estava na origem dos nomes dessas cidades. Todavia, diante da realidade que os diretores encontraram, o real revela sua potência, e o ponto de partida do filme começa a ser o sentido, bem como a função no poema, das palavras. Os nomes das cidades em si passam a ser o foco.²

O que percebemos, dessa forma, é que, ao invés de um tema pré-determinado, o documentário caminha menos como um mero andar adiante do que como um passo aéreo, por sobre nuvens, pela banalidade dos acontecimentos que se expõem diante dos olhos daqueles que filmam. Tal gesto faz com que *Acidente* se torne, segundo sua sinopse, um poema que se comporta como o corpo rítmico do filme, abrindo-se ao imprevisto e ao improvisado. Instigados pelos nomes destas cidades, os diretores percorrem por uma primeira vez cada uma delas. Num movimento de imersão e submersão, o filme se faz através de duas camadas narrativas “uma formada pela história do poema e outra pelos eventos ordinários que surgem acidentalmente diante da câmera em cada uma das cidades. Percepção aberta para se deixar mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental.

Por essa perspectiva, “ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe

escapa”. É por isso que em *Acidente* perceberemos essa intenção de “inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido” (Comolli, 2008, p. 177). Guiado por um dispositivo³ que lhe garante um roteiro mínimo, o documentário se arremessa ao mundo, com suas precariedades, dúvidas e incertezas, extraindo daí sua potência. A utilidade do dispositivo em *Acidente* está em garantir espaços para a sondagem do que não é conhecido por completo, aproximando-o daquilo que é da ordem do acidente, e convertendo essa proximidade em oportunidade de criação. Contrariamente aos roteiros de ficção, o poema convertido em roteiro mínimo de *Acidente* parece fazer uma apologia a sua própria instabilidade e fragilidade.

Dessa forma, é como se a ficção, enquanto domínio, tivesse a intenção de nos garantir um domínio de mundo, suas coisas e lugares, por meio de sua construção narrativa, que não interessa ao documentário em questão. As forças da ficção normalmente concorrem para escapar do dispositivo, do real, e não da realidade. Na contramão de tudo isso, *Acidente* lança seus dados para escapar à realidade, para prolongar o jogo.

Jogo e escritura: a noção de dispositivo

“Então, sentamos em uma mesa como quem começa um jogo. Nomes das cidades impressos em pequenas fichas de papel, uma “bebidinha” e noite adentro encontrando poemas, escritos e roteiros. Elegemos um dos poemas, que funciona como roteiro do filme *Acidente*”, nos conta Pablo Lobato (2006, p. 2). Esse é o caminho que percorreriam:

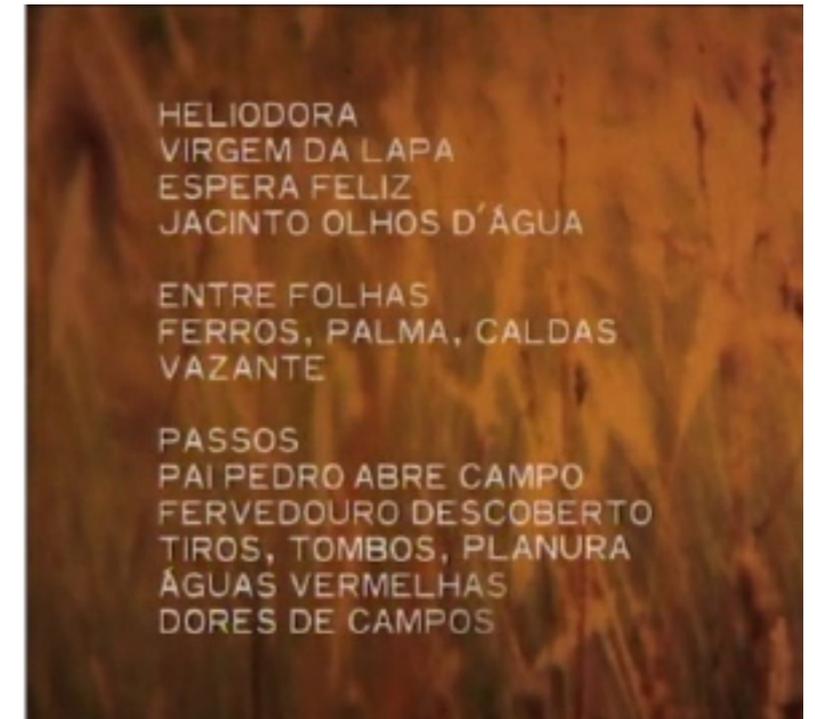


Figura 1: Frame do filme *Acidente* (último plano do filme, em que é possível ler o poema por completo).

Fonte: Guimarães; Lobato, 2006.

A intenção inicial, segundo Lobato, era realizar o filme a partir do poema, todavia sobre as histórias que deram origem ao nome de cada cidade. No entanto, ainda no início, essa ideia é abandonada pelos diretores para assumir o traço acidental que os rondava. Essa opção dos diretores acaba por garantir ainda mais poder ao dispositivo que dá forma a *Acidente*.

Por um lado, ao abandonar esse tema, as pequenas cidades previamente escolhidas tornam-se as únicas determinantes da escritura do filme. Por outro, ao optar por fazer um filme sobre assunto nenhum, é como se o processo de realização, já no começo, fosse ao encon-

tro do verso de Manoel de Barros (2004, p. 69): “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia”. Assim surge um filme sobre nada, assim como o *Livro Sobre Nada*, de Manoel de Barros. Entre linhas e versos, a costura de *Acidente* vai sendo feita, por meio de um molde que dita as regras do jogo, mas com aberturas para o acaso e o tempo, o tempo do vazio. O filme segue interessado em menos que documentar a realidade que encontra, poetizar o real que se põe diante dele, compor versos com ele, versos livres.

Se falamos em filme-dispositivo, no caso de *Acidente*, isso significa dizer que os diretores recortam “um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta[m] uma camada que forçará movimentos e conexões”, fazendo, dessa forma, com que o processo de feitura da obra vacile em dois extremos opostos e complementares: um de extremo controle, “regras, limites, recortes”, e outro de abertura incondicional, “dependente da ação dos atores e de suas interconexões” (Migliorin, 2005, p. 145-146). Dessa forma, apesar de se portar como uma espécie de agenciamento dos efeitos de um jogo de poder instaurado, o dispositivo em *Acidente* aparenta estar menos interessado nas imagens geradas do que nos processos da experiência estética, nos processos do pensamento ocasionados pelo contato com o acidente tornado acontecimento. O que, por outro lado, não diminui o extremo cuidado e apreço dos realizadores com os processos inerentes à imagem.

Logo, a partir do roteiro dado pelo poema, o documentário parece não se dar nenhuma outra obrigação que não a de visitar somente aquelas cidades e registrar

o que acontece diante dos corpos que operam a câmera. Sendo assim, o que passa a ficar em evidência é a potência do olhar dos cineastas diante dos encontros com os acontecimentos. Um olhar que, de algum modo, porém, revela-se controlado: seja pelo apuro da fotografia, pelo trabalho do desenho sonoro ou pela montagem.

Por essa perspectiva, temos a intenção de sugerir que o aparente jogo ingênuo criado pelos cineastas de *Acidente* para “escrever” o filme acaba se transmutando em uma maquinaria de pensamento, que dá a ver, além de acontecimentos convertidos em belíssimos versos imagéticos, uma dimensão política da tessitura do filme ao ir de encontro ao que está na superfície, ao local de partilha do sensível (Rancière, 2005) por excelência. Circunstanciemos.

O acaso e a espera pelo acontecimento, coordenados pelo dispositivo ao qual *Acidente* se sujeita, provocam o enaltecimento daquilo que é da ordem do banal, do cotidiano, do ordinário, o que desloca a produção das imagens do filme de uma lógica espetacular, inserindo esse ato produtivo em outra instância. Os sentidos construídos pela escritura fílmica são perpassados, de um lado, por um olhar sensível que se embrenha pela superfície das coisas do mundo e, por outro, são reforçados pelas diferentes cores e texturas das superfícies sensíveis dos suportes utilizados durante o registro (16mm, super-8, vídeo). Na tela de cinema, onde todas essas superfícies “das coisas, do suporte de gravação, do suporte de projeção” por fim se encontram, *Acidente* nos permite vivenciar novas experiências com o sensível, capazes de aperfeiçoar o nosso próprio olhar, tornando-o mais consciente do poder inerente ao ordinário no cinema e na vida.

Experimental o tempo do vazio

Em Passos, uma das maiores cidades, esperávamos que o secretário de cultura local nos acompanhasse para, então, registrarmos a cidade de seu ponto de vista. Mas isso não aconteceu. Então, fomos literalmente para o banco da praça pensar em uma alternativa. Neste momento, um engraxate se aproximou e começou a engraxar os sapatos do Cao. Passos, sapatos, engraxate. Ligamos a câmera, mas não nos movemos. Simplesmente começamos a registrar o engraxate trabalhando. E ele nem se importou com isso e continuou seu trabalho (Lobato, 2006, p. 2-3).

Nesse bloco, potencializado pelo acaso, uma transeunte da cidade se aproxima e tenta retirar o cigarro da boca do engraxate - “Me dá um trago do seu cigarro!”, ela diz, em meio a risos. O senhor faz um sinal, gesticulando com as mãos e alterando as configurações de seu rosto, para que não dessem atenção a ela. A mulher persiste. E para nossa surpresa, ao invés de brigar com ela, ele fecha os olhos, retira o boné, e começa uma oração: “Ô meu Deus, tira isso daqui que está atrapalhando até eu trabalhar. Ô meu Deus, eu sei que o Senhor tem um santo mais forte que o meu! Glória a Deus! Aleluia!”, - e continua - “Faz uma obra na vida dessa pessoa. Retire, retire essa tentação de perto de mim”. Por fim, ela havia conseguido o que queria. Ele continuava a rezar. E nos restava a dúvida: teria sido real essa prece?

A mulher, indiretamente, nos responde - “Ele tá com falsidade.” - ao justificar a um idoso que passava o motivo dos olhos fechados do engraxate. Pouco importa o quanto o vento do falso soprou nas lacunas

deixadas através do ato operado pelo personagem. Sem desconsiderar a performance dos personagens motivada pela presença da câmera, o acontecimento surgia diante dos cineastas, na cidade de Passos, e de nós, na tela.

Pressupomos estar, aqui e em várias outras passagens de *Acidente*, diante de um acontecimento, pois ele “não é o que acontece (acidente)”, “é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”, “é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (Deleuze, 2007b, p. 152). E o que faz a transeunte que não promover uma descontinuidade no tempo, gerar um movimento que prenuncia algo novo? Antes de sua

chegada já durante a gravação, muito provavelmente a imagem da cidade de Passos no filme estaria ligada somente à singela relação de analogia pensada pelos diretores: “passos-sapatos-engraxate”. No entanto, a força disruptiva introduzida pela personagem supera o simples esperado, conclamando todas as atenções para sua imagem quando a vemos.

Pois não há de existir “de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos” (Parente, 2000, p. 14). O acontecimento, bem como a imagem vista por esse viés, está sempre ligado ao tempo, a um antes e um depois. Ou seja, ele se encontra no tempo em que nada se passa. Nesse sentido, ao buscar o acontecimento, *Acidente* terá de se abrir ao

tempo presente, ser permeado por ele, deixar-se ser insuflado por ele; irá se valer do tempo como matéria de composição do filme.

Sendo assim, o documentário investe na exploração da temporalidade, no tempo do acontecimento que é o tempo do vazio. Experimentamos essa sensação, em especial, por meio de planos longos em que a câmera está quase sempre fixa, ou o mais próximo possível disso quando não apoiada por um tripé. São imagens interessadas em captar a duração dilatada do tempo, para que seja possível constituir uma relação mais duradoura entre o que a vista alcança na tela e aquele que a vê, do espectador e dos afetos que a coisa filmada deve fazer brotar nele, por meio da projeção. O



Figura 2: Frames do filme *Acidente* (à esquerda vemos o primeiro plano da cidade de Passos. À direita, acompanhamos o primeiro momento de prece do engraxate).

Fonte: Guimarães; Lobato, 2006.

tempo operando uma transformação naquele que vê, o movendo, deslocando-o de sua cômoda posição habitual, o singularizando.

No entanto, como já adiantamos, a matéria fílmica se exhibe em *Acidente* não somente através da duração, mas também na mistura de suportes, no alternar de texturas, entre pixels do vídeo e grãos da película super 8. Assim, o dispositivo de escritura do filme nos assegura a impressão de folhear um álbum fotográfico das pequenas cidades do interior mineiro, composto por uma visão apurada com diferentes suportes, potencializando afetos difusos no tempo. Ou seja, a duração fílmica parece coincidir, em certos momentos, com a do mundo, sentida pelos resquícios, uma espécie de poeira do real, que ela impregna nas imagens, tanto sonoras quanto visuais, as monumentalizando.

O som do nada

Na cidade de Espera Feliz o acontecimento é sempre esperado, mesmo quando criado fora-de-quadro, e se revela por pequenos gestos diante da câmera: um quadro que espera ser endireitado, um canudo que aguarda ser sugado, um pastel que anseia ser comido por um cachorro etc. No último plano do bloco destinado à cidade, a música *Coração Materno*, de Vicente Celestino, que já se seguia do plano anterior, logo passa a ser acompanhada pelo imitar de um som de carro, e, repentinamente, é interrompida para dar a ouvir uma voz infantil - "Bibi! Bibi! Bibi! Bibi!" - que falseia um som de buzina. O som de ronco de motor retorna brevemente, até que ouvimos a expressão - "Chegou!"

Chegou!". Uma segunda voz infantil pergunta, - "Onde você vai ir?" - tem o destino como resposta, e compreensiva retorna - "Então vai, desce!".

Enquanto isso, tudo o que tínhamos do ponto de vista visual correspondia a um plano fixo em *contra-plongée*, enquadrando uma janela na porção central da imagem. Linhas diagonais, provenientes dos encontros entre os azulejos da parede, das vidraças da janela e de um fio de energia, cruzam a figura que vemos, demonstrando sua precisão fotográfica. Nada se vê, além da escuridão do vazio, dentro do apartamento.

Mas olhar para algo vazio ainda não seria ver alguma coisa? Poderíamos pensar que da mesma forma

que não existe o silêncio absoluto, pois sempre haverá algo acontecendo que provoque um som, o espaço vazio também não existiria (Sontag, 1987). Seguindo essa linha de raciocínio, seria possível cogitar que o tempo onde nada se passa, onde o acontecimento se encontra, ainda é recheado de som: o som do nada.

Somente no fim do plano, uma mulher se dirige à janela e desce as cortinas brancas. Mas o som não poderia deixar de ser visualizado com essa ação, ele continua, afinal se converteu em um acontecimento, e por mais que visualmente não tenhamos tido acesso ao apartamento - o que nos fez cogitar a hipótese de que ele estivesse vazio - somos acompanhados do som do



Figura 3: Frames do filme *Acidente* (à esquerda, a janela com a cortina aberta. À direita, a cortina se fecha no fim da cena).
Fonte: Guimarães; Lobato, 2006.

eterno presente, do que ainda não é e do que já foi.

Acidente nutre um “desejo de tematizar o cotidiano ou o lugar sem palavras, sem falas, numa recusa do ‘verbalizável’ como principal forma de relacionamento com locais, temáticas, questões e personagens” (Mesquita, 2010, p. 205). É como se o filme, fazendo resistência à continuidade da fala evidente na lógica das imagens espetaculares, ao perceber que não tem nada a dizer, fosse em busca de formas de dizer exatamente isso (Sontag, 1987).

Por outro lado, se notamos em *Acidente* uma preferência pela ausência da verbalidade exagerada, é bom assinalar que essa observação silente do mundo avança em uma aguda afinidade com a banda sonora. Ambas as imagens, visual e sonora, operam por meio de uma abundante disjunção entre som e imagem. Assim, menos que se relacionarem de maneira hierárquica, sujeitando-se às influências uma da outra, provocam associações pouco evidentes ao sustentar diálogos fortemente inventivos, os quais nos conduzem a novos estados de consciência.

Sobre esse assunto, Pablo Lobato corrobora ao falar sobre o processo de criação da banda sonora, empreendida pelo duo O Grivo: “Eles não criaram um fundo musical em cima de um filme já pronto, fomos juntos ao encontro do filme. Fizemos juntos esse *Acidente*. Contando com sons das cidades, conversas corriqueiras, sons muitas vezes deslocados da câmera, acidentes sonoros” (Lobato, 2006, p. 3).

Por essa perspectiva, é como se, pelos modos de composição utilizados pelos cineastas, *Acidente* assumisse a necessidade de reconquistar sua pureza, sua castidade, onde estariam resguardadas suas maiores potências, para ir ao encontro, simultaneamente, às

coisas e às superfícies do mundo e a um espectador crítico. Ou seja, se o visual e o sonoro são imagens distintas, elas não precisam, necessariamente, obedecer a padrões lógicos. Assim, podem se lançar acidentalmente na costura de uma poesia que se descobre enquanto é feita. O que não deixa de revelar, em alguma medida, uma inflexão ensaística que, a nosso ver, encontra-se difusa na forma do filme como um todo.

A cidade como acontecimento

Tomamos como questão central o imperativo da forma operado em *Acidente* em relação aos seus desafios de sentido, ainda mais pelo fato do documentário embaralhar as fronteiras entre as artes plásticas e o cinema. Ao dilatar a temporalidade dos planos, preferir o silêncio em detrimento da verbalidade nas imagens, mesclar os suportes investindo na textura da superfície, entre outros fatores, *Acidente* é responsável por convocar um espectador ativo, operar novas partilhas do sensível, e por separar as imagens das coisas e dar-lhes um nome: Heliadora, Virgem da Lapa, Espera Feliz, Jacinto... Logo, pela análise da proposta formal da obra que parte da noção de dispositivo, pensamos que a questão não é unicamente estética, mas também política.

Acidente, enquanto filme-dispositivo, se propõe a “criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não na necessidade” (Migliorin, 2005, p. 149). Isto é, Guimarães e Lobato partem de um olhar singular e sensível em busca de imagens ordinárias, as quais nos presenteiam com o que deve ser representado no que acontece, que pertence à ordem do caos. Ao nosso ver, o interesse da obra pelo acontecimento faz

com que a construção das sequências, estruturadas em blocos para cada cidade, se deem a partir de dois movimentos principais: a) o acontecimento brota repentinamente; b) o acontecimento é esperado e/ou criado.

O primeiro movimento geralmente ocorre por meio do encontro inesperado com os sujeitos filmados. O acontecimento brota repentinamente diante da câmera com esses homens e mulheres comuns que, em determinado instante, provocam a interrupção, a paralisação, a suspensão do tempo ordinário, fazendo com que o espaço da cidade que ocupam ganhe novas configurações do visível e do imaginável. Aqui, a potência do acontecimento leva os sujeitos filmados a imprimirem traços de suas próprias imagens na representação do que acontece na cidade, convertida em acontecimento, que vemos na tela. É o movimento que predomina nas cidades de Heliadora, Virgem da Lapa, Jacinto, Olhos'água, Vazante, Passos, Pai Pedro e Águas Vermelhas.

Já o segundo movimento surge frequentemente através de uma construção atenta aos aspectos estilísticos da imagem, seja através da fotografia ou do som. O acontecimento é esperado e/ou criado nas cidades de Entre Folhas, Ferros, Palma, Caldas, Abre Campo, Descoberto, Tiros, Tombos, Planura, Dores de Campos, Espera Feliz e Fervedouro. Por vezes, os diretores simplesmente aguardam sua manifestação, enquanto registram essa espera; em outras, eles criam as situações e registram sua efetivação logo em seguida. A exploração/construção de paisagens visuais e/ou sonoras, embebidas muitas vezes de uma temporalidade dilatada a partir dos elementos corriqueiros oferecidos pelas cidades, é o que agencia esse fluxo que promete o algo novo trazido pelo acontecimento. A imagem-aconteci-

mento da cidade torna-se, por essa perspectiva, o que elas possuem de mais ordinário.

Por essa perspectiva, se “o acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa” (Deleuze, 2007a, p. 123), tendemos a crer que *Acidente* realiza uma proposição do lugar, da cidade filmada, como acontecimento. Isso pois, é somente o dispositivo, com suas linhas de força que garantem esse roteiro mínimo seguido pelo filme entre as cidades mineiras, que garantem o espaço físico e temporal para que o acontecimento se revele, sem se mesclar com eles, dando a ver os seus atrativos contornos. As cidades filmadas de *Acidente*, tornadas assim imagens-acontecimento, expressam devires em que passar de um verso ao outro desse poema é dar-se conta do que essas cidades possuem que não nos é possível medir, não é possível explicar, nem mesmo considerar importante. Trata-se de reconhecer, portanto, a potência do insignificante.

“Encontrando inspiração na palavra nome, chegávamos nas pequenas cidades sem saber o que íamos encontrar. O sentimento de confiança nos guiou durante todo o processo”, confirma Pablo Lobato. “Algumas vezes, tudo levava a crer que não teríamos material, que daquela vez não daria certo. Mas, algo surpreendente, mesmo que em pequenos fatos, afinal era isso que buscávamos e não grandes acontecimentos, ocorria diante de nós, mesmo que sem planejar e esperar”. A abertura para o acaso garantia a efetuação do acontecimento. “Era encantador constatar que havia recompensa em seguir à deriva, nosso deslocamento sem objetivo linear, com uma atenção aguda e ao mesmo tempo relaxada” (Lobato, 2006, p. 2). Ao lançar um olhar acidental

para o mundo, para aquelas pequenas cidades, o sujeito que filma é parte desse mundo, e está imerso nele quando o acontecimento se manifesta.

Assim, como vimos anteriormente, não sendo possível desassociar o acontecimento da imagem nem o confundir com a cidade em si, tendemos a crer que as múltiplas variabilidades que ora se mostram e ora se escondem, através do tempo, convertem as imagens das cidades de *Acidente* em acontecimentos. O filme se apropria dessas cidades deslocando-as de seu espaço-tempo comum e se torna a porta de acesso para a nossa experiência poética com o acontecimento; ou melhor, com a cidade como acontecimento.

Referências

ALMEIDA, Rafael de. Aquele eu que vejo no outro: o dispositivo em Rua de Mão Dupla, de Cao Guimarães. In: MARTINS, Alice Fátima; SATLER, Lara Lima (Orgs.). **Imagens, olhares, narrativas**. Curitiba: CRV, 2016.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_____. Do acontecimento. In: **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

GUIMARÃES, Cao; LOBATO, Pablo. Sinopse e Comentário. **Site Cao Guimarães**, 2006. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/2006-acidente.zip>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LOBATO, Pablo. Processo de criação. **Site Cao Guimarães**, 2006. Entrevista concedida ao release para divulgação da obra. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/2006-acidente.zip>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: Uma aproximação a *Acidente* e Uma encruzilhada aprazível. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. Filme-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cao Guimarães. In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). **Estudos Socine de Cinema**, Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Referências audiovisuais

GUIMARÃES, Cao.; LOBATO, Pablo. **Acidente**. [Filme-ví-

deo]. Produção de Cinco em Ponto e TEIA, direção de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Belo Horizonte, 2006. 72 min. color. son.

Notas

- 1 Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG (Campus Laranjeiras, Av Prof. Alfredo de Castro S/N, Chácara do Governador, Goiânia-GO, Brasil, Caixa-postal: 74870038). E-mail: rafaeldealmeidaborjes@gmail.com.
- 2 Algumas ideias aqui discutidas foram embasadas por informações obtidas por meio do release de *Acidente*, destinado à imprensa (Guimarães; Lobato, 2006).
- 3 A partir de Foucault, consideramos dispositivo como “um conjunto diverso que abarca discursos, instituições, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas etc.”. Por essa perspectiva, “o dispositivo seria a rede capaz de estabelecer relações entre estes elementos”, pois, “possuindo uma natureza essencialmente estratégica, sempre lidará com relações de força, instaurando um *jogo de poder*, com interesses diversos”. Dessa forma, os dispositivos sempre provocarão processos de subjetivação nos indivíduos afetados por eles, “cada dispositivo fará com que esses indivíduos produzam o seu sujeito singular, que de forma alguma é universal, mas sim um *processo*, imanente a todo e qualquer dispositivo” (Almeida, 2016, p. 13).