
 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 29, p. 1-13, jan.-dez. 2022 e-ISSN: 1980-3729   ISSN-L: 1415-0549</p>
<p> <a href="https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41949">https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41949</a></p>	

SEÇÃO: CINEMA

## Cinema de cozinha, metáfora do lago e fundamentos do processo criativo de Cao Guimarães: por uma teoria do cineasta

*Kitchen's cinema, lake's metaphor and fundamentals of Cao Guimarães' creative process: for a filmmaker's theory*

*Cine de cocina, metáfora del lago y fundamentos del proceso creativo de Cao Guimarães: hacia la teoría del cineasta*

Rafael de Almeida<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0002-7088-234X](https://orcid.org/0000-0002-7088-234X)  
[rafaeldealmeidaborges@gmail.com](mailto:rafaeldealmeidaborges@gmail.com)

**Recebido:** 9 out. 2021.

**Aprovado:** 27 jun. 2022.

**Publicado:** 13 out. 2022.

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar um breve retrato do artista e cineasta Cao Guimarães, com dados sobre sua biografia e processo de criação, além de esclarecer conceitos criados por ele e por nós atualizados como "cinema de cozinha" e "metáfora do lago". A partir da análise de sua trajetória artística e da compreensão do cineasta sobre seu próprio trabalho, apresentamos nossa percepção de Cao Guimarães enquanto "artista contemporâneo", como aquele que parte das potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que entram em contato com as obras. O que imprime em seu trabalho um caráter eminentemente político, desabilitando as funções meramente informativo-comunicacionais relacionadas aos nossos sentidos e nos possibilitando novas formas de perceber e sentir.

**Palavras-chave:** Cao Guimarães. Cinema de cozinha. Metáfora do lago. Processo criativo. Artista contemporâneo.

**Abstract:** This paper aims to present a brief portrait of the artist and filmmaker Cao Guimarães, with data concerning the biography and creation process, and clarify concepts created by him and for us updated as "kitchen's cinema" and the "lake's metaphor". From the analysis of his artistic career and understanding of the filmmaker on his own work, we introduced our perception of Cao Guimarães while "contemporary artist", as the one who parts of the darkness of his time and realizes the camouflaged powers of language in the smallest details, materials with which will work to open them to a new possible use, to be shared with those who come into contact with the works. What imbues his work an eminently political character, by disabling the merely informative-communicational functions related to our senses and enable us to new ways of perceiving and feeling.

**Keywords:** Cao Guimarães. Kitchen's cinema. Lake's metaphor. Creative process. Contemporary artist.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo presentar un breve retrato del artista y cineasta Cao Guimarães, con datos sobre su biografía y proceso de creación, además de aclarar conceptos creados por él y actualizados por nosotros como "cine de cocina" y "metáfora del lago". A partir del análisis de su trayectoria artística y de la comprensión que el cineasta tiene de su propia obra, presentamos nuestra percepción de Cao Guimarães como un "artista contemporáneo", como aquel que parte de las potencias del lenguaje camufladas en los más pequeños detalles, materiales con los que va a trabajar para abrirlas a un nuevo uso posible, a nuevas formas de percibir y sentir, para ser compartidas con quienes entran en contacto con las obras. Lo que dota a su obra de un carácter eminentemente



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Goiás (UEG), Goiânia, GO, Brasil.

político, inhabilitando las funciones meramente informativo-comunicacionales relacionadas con nuestros sentidos y permitiéndonos nuevas formas de percibir y sentir.

**Palabras clave:** Cao Guimarães. Cine de cocina. Metáfora del lago. Proceso creativo. Artista contemporâneo.

## Introdução

Pretendemos apresentar um breve retrato do artista e cineasta Cao Guimarães, com dados sobre sua biografia e processo de criação, além de esclarecer conceitos criados por ele e por nós atualizados como "cinema de cozinha" e "metáfora do lago".

A partir da análise de sua trajetória artística e da tentativa de organização da teoria do cineasta sobre seu próprio trabalho, partimos da hipótese de que a sistematização das principais linhas do pensamento criativo de Cao Guimarães nos permitiria compreendê-lo enquanto "artista contemporâneo". Como aquele que parte das potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que entram em contato com as obras.

Nesse sentido, nos questionamos de que forma a obra de Guimarães contribui para pensarmos ou ampliarmos uma concepção sobre o que entendemos por "artista contemporâneo". Sendo que aqui consideramos, na esteira de Agamben, a contemporaneidade como uma relação singular com o próprio tempo, "que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Ou seja, para ser contemporâneo é necessário ver a época em que se vive, e, nesse sentido, é preciso que haja uma não-coincidência plena com ela, pois aqueles que a ela estão muito aderidos são incapazes do afastamento necessário para enxergá-la. Ao mesmo tempo, compreendemos que o artista é aquele que "recolhe os vestígios e transcreve os

hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais" (RANCIÈRE, 2009, p. 36). O que o incumbe, enquanto artista contemporâneo, de um papel essencialmente político.

Pretendemos em um primeiro momento apresentar brevemente dados biográficos do cineasta que nos permitam formar um retrato seu, para, logo em seguida, refletir sobre o papel dos conceitos de "cinema de cozinha" e "metáfora do lago", por ele cunhados, em sua trajetória. Com esse plano de fundo em vista, partiremos para uma percepção do caráter fronteiro das obras do artista e do que ele pondera ser os fundamentos de seu processo criativo. Havendo feito isso, realizaremos cruzamentos analíticos entre os conceitos da teoria do cineasta e seu processo criativo com a intenção de verificar a pertinência de seu trabalho enquanto o de um artista contemporâneo.

## 1 A propósito de vestígios biográficos

Enquanto criança, Cao sempre conviveu com o laboratório do avô, médico, que nutria um verdadeiro fascínio pela fotografia e o cinema, "cujo hábito de fazer e exibir filmes caseiros se constituía em tradição familiar" (MARTINHO, [2009]). E acredita ter sido influenciado, em seus primeiros trabalhos fotográficos, pela morbidez do arquivo de imagens do avô, que fazia também registros em foto de casos clínicos. Do avô, Cao irá herdar equipamentos (16 mm, super-8 mm, etc.) e uma paixão pela imagem, a qual, desde sempre, é "o denominador comum entre os movimentos do artista" (MARTINHO, [2009]). Formado em jornalismo pela PUC Minas e filosofia pela UFMG (1983-1986), realizará seus primeiros trabalhos em fotografia.

"O cinema gerou em mim uma vontade de fazer cinema", nos diz Cao, referindo-se ao período da juventude em que foi cineclubista, ou "rato de cineclubista", como ele mesmo diz (GUIMARÃES, 2010).<sup>2</sup> Momento esse, em que ele "assistia dois, três filmes por dia", o que lhe permitiu embriagar-

<sup>2</sup> Transcrição realizada pelo autor de entrevista concedida a Marco Lacerda: "Cao Guimarães: ficção, documentário ou videoarte", pelo Programa FrenteVerso – Rádio Inconfidência FM. Disponível em: <https://domtotal.com/entrevistas/detalhes.php?entId=90>. Acesso em: 29 jul. 2022.

-se "com essa obra do novo cinema, da década de 60, cinema novo brasileiro, cinema italiano, nouvelle vague... Ou seja, esse momento do cinema foi muito importante na minha formação" (GUIMARÃES, 2010). No entanto, o modo como era entendido o fazer cinema, era uma realidade muito distante. Ele conta que "para você encontrar uma câmera 35mm, parece que existia uma com os padres da PUC, da Universidade Católica, e a gente não tinha acesso a essas coisas" (GUIMARÃES, 2010). Deste modo, é a partir de seu sonho de infância e adolescência, dessa paixão pelo cinema, que "a coisa simplesmente foi acontecendo como uma ampliação natural das possibilidades de expressão" (GUIMARÃES, [2005]).

Por meio das heranças materiais e imateriais deixadas pelo avô é que Cao começou a fazer pequenos filmes. Ele revela: "foi um processo que me ajudou principalmente a desenvolver um método, ou uma forma do fazer que influencia diretamente na linguagem da minha obra" (GUIMARÃES, 2010). Ou seja, se para Agamben, "o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo" (AGAMBEN, 2009, p. 64) não seriam as dificuldades em fazer cinema que o impediriam provar das possibilidades desse meio de expressão, de experimentar, de brincar com a luz de seu tempo.

Em 1993, recebe o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte – Fundação Nacional da Arte, para desenvolvimento do ensaio fotográfico "Ex-Votos", com Rivane Neuenschwander, que será apresentado na The Photographer's Gallery (Londres, Inglaterra), durante a exposição Contemporary Brazilian Photography. O trabalho fotográfico, voltado para o espaço das salas de ex-votos de igrejas, demonstra, ao invés de um interesse por velas, membros de cera ou até mesmo ossos – o que geralmente interessaria mais ao senso comum, aos homens não-contemporâneos – estar com o olhar depositado sobre as fotografias que foram colocadas nas paredes. Fotos essas que dão a ver a relação de resistência que mantiveram e mantêm com o tempo. Imagens que resistem, mas que vão

sendo marcadas paulatinamente pelo tempo, nas batalhas que travam constantemente. A imagem enquanto corpo, enquanto matéria, também se deteriora.

Sendo assim, o ensaio nos remete a uma "preocupação com o tempo, a memória, a feticização da imagem, identidade e morte em que a recuperação da obra, disseca ou recria a complexa relação entre os indivíduos e suas representações fotográficas" (CARVALHO, 1996, p. 28). Em uma das imagens, vemos um menino, de talvez cinco anos, enquadrado em um plano médio que o centraliza na imagem. Parece estar bem-vestido, camisa e colete, como em uma foto encomendada pelos pais, por um viés iconológico. Reconhecemos se tratar de uma criança. Mas, para além disso, adicionadas ao que foi um dia a vivacidade da imagem, encontram-se camadas de textura sobrepostas pelo próprio desgaste físico do papel fotográfico, que tornam partes de seu rosto desfigurado.

Imagem inscrita – no ato fotográfico original –, e suporte da inscrição, – degradado pelo tempo –, somados nessa nova imagem gerada fazem-nos experimentar uma sensação de dor e angústia. Como se em silêncio, presa na parede, aquela imagem da criança chorasse, vivenciasse lentamente uma segunda morte. Ou, como diria Cao, as paredes formam "um amálgama de olhos planejando um grito. O grito silencioso das fotografias. Imagens vivendo uma noite infinita, imagens navegando em uma multidão, carregando a dor humana aos deuses" (CARVALHO, 1996, p. 137).

Entre 1996 e 1998, Cao Guimarães muda-se para Londres para acompanhar a então esposa Rivane Neuenschwander, em uma residência artística do Royal College of Art. Nessa época, redescobrirá o super-8 mm. Os rolos de filmes eram vendidos nas bancas das ruas. E, assim, ele começa a fazer um tipo de cinema que denominará como "cinema de cozinha", pois "era literalmente e metaforicamente feito na cozinha da minha casa" (GUIMARÃES, [2005]), conta o cineasta. "Fazia uma espécie de diário filmado em super-8" (GUIMARÃES, [2005]). Para revelar o

material filmado, Cao conta que precisava enviar o filme pelos correios para a Kodak, que somente devolveria uma semana depois. "Era como se eu estivesse durante dois anos mandando toda semana uma carta para mim mesmo" (GUIMARÃES, [2005]), o que parecia um ótimo exercício para ocupar o tempo.

Durante esse período, faz mestrado em estudos fotográficos pela Westminster University, de Londres, amplia consideravelmente seu contato com a arte contemporânea, e registra as imagens de dois pequenos filmes: *The eye land* (Cao Guimarães, 1999), e *Between – inventário de pequenas mortes* (Cao Guimarães, 2000). Portanto, o cineasta nos revela que o cinema nasceu, para ele, deste "pequeno exercício diário de observação solitária do mundo" (GUIMARÃES, [2005]). O que era considerado para ele como "uma espécie de anotação cotidiana para nada, um diário desprezioso que foi tomando forma para além de minha consciência e que acabou me roubando para si ao mesmo tempo em que eu me encontrava" (GUIMARÃES, [2005]). Exercício que deu caráter à sua obra, que permanecerá daí para frente, de "uma câmera-caneta, um cinema-escritura, que você faz enquanto a panela-de-pressão está no fogo" (GUIMARÃES, [2005]).

## 2 Cinema de cozinha

Em 1998, Cao e Rivane voltam ao Brasil. Em parceria com Lucas Bambozzi, Cao dirige *Otto, eu sou um outro* (Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, 1998), curta-metragem ficcional, no qual Rivane atua como diretora de arte. *Otto*, de aproximadamente 33 anos, vive em um centro urbano. Passou sua infância em uma fazenda, onde desenvolveu uma espécie de segunda personalidade. Compartilhava brincadeiras relacionadas a formas primitivas de comunicação com esse seu "duplo". *Otto* escreve uma carta a si mesmo convidando-se para uma jornada de encontro ao seu passado, acreditando que conseguirá resgatar e registrar vestígios do momento da gênese de seu duplo.

A partir de uma sucessão de pequenos incidentes essa fantasia obsessiva se desfaz e o filme se

mostra do ponto de vista de um personagem só – solitário e sem ilusões. Sendo assim, o filme se constitui como uma ficção que gira em torno de conceitos relativos à duplicidade, à multiplicidade de sujeitos que um indivíduo é obrigado a operar dependendo da realidade em que está inserido. Além disso, dedica-se ao peso da existência não compartilhada, não codividida, experimentada no vazio amargo da solidão.

O primeiro filme finalizado da carreira de Cao já serve para ele como indicativo de algumas coisas. Segundo ele, *Otto, eu sou um outro* foi útil para "descobrir como não fazer cinema", pois fatores como o "tempo corrido e equipe muito grande", haviam deixado claro para ele que "não era o jeito que queria fazer cinema" (GUIMARÃES, 2008, p. 1), já que havia sido uma experiência muito diferente das que ele estava experimentando em seu laboratório caseiro e culinário, em Londres. E, a partir dali, estava claro que era essa a opção que escolheria como a forma de fazer seus filmes: o cinema de cozinha.

"A cozinha é na casa o lugar do outro. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei" (GUIMARÃES, 2008, p. 1-2), conta Cao. Para o cineasta, a cozinha é o lugar do diferente de si, do experimento, da gambiarra. "Lugar destas primeiras impressões, destas primeiras imagens, da constatação de que o mundo era uma coisa plural. Cozinha como lugar do exercício do afeto diário" (GUIMARÃES, 2008, p. 1-2). Nesse sentido, o cinema enquanto cozinha seria "esta coisa que fermenta no tempo, que irradia e potencializa uma existência, o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida", que brota, que nasce e cresce "diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa" (GUIMARÃES, 2008, p. 1-2).

O cinema de cozinha foi experimentado de maneira mais precária, se assim podemos dizer, em Londres. Os filmes revelados chegavam pelas cartas e somente então eram projetados

na parede da cozinha e regravados em vídeo, telecinados em casa, com calma, sem maiores necessidades. *The eye land* foi feito assim.

*The eye land*, que poderia ser traduzido como "a terra do olho", faz referência sonoramente à palavra "island" (ilha). Ou seja, o título aglutina dois modos pelos quais o cineasta estava operando naquele momento: por um lado, ele estava na ilha, na Grã-Bretanha; e por outro, neste local, nesta terra, ele lançava seu olhar – o ver era como ele se relacionava com aquela realidade. O curta-metragem começa com uma cartela, uma citação de Nathaniel Hawthorne:

Os anos, afinal, tornam-se meio vazios quando vivemos muito tempo em terra estrangeira. Nessas circunstâncias, adiamos a realidade da vida até o momento no futuro quando poderemos novamente respirar o ar nativo. Mas, à medida que o tempo passa, ou se eventualmente retornamos, constatamos que o ar nativo perdeu aquela qualidade revigorante. A vida transferiu o seu lugar para onde nos considerávamos somente residentes temporários. Assim, divididos entre dois países, acabamos sem nenhum. Ou somente com aquele pequeno pedaço de um deles... onde, finalmente, repousamos os nossos ossos descontentes (THE EYE..., 1999).

O texto por si só já nos dá a tônica dos possíveis caminhos a serem trilhados pelos diversos materiais de composição utilizados por Cao Guimarães para compor sua narrativa – uma colagem de materiais visuais e sonoros, como notas imagético-sonoras em um diário filmado em super-8 mm, que confirmam tratar-se das sensações de desterritorialização de si, proveniente do deslocamento, da experiência de viver fora de seu país natal e, ainda assim, ser habitado por ele.

Entre pássaros que voam, janelas de avião, nuvens, luzes noturnas, viagens de trem e abstrações, que nos remetem à videoarte, obtidas a partir de enquadramentos fechados e ora des-focados de um cardume de peixes, edifícios, janelas, texturas e silhuetas de plantas; ouvimos, além de Debussy e Schubert, ruídos e diálogos de toda espécie, inclusive recados deixados em sua caixa postal. Cao aparece caminhando em um parque com os olhos vendados. Uma série de imagens fotográficas fixas de rostos, entre

anônimos e conhecidos, nos leva a crer que se trata de amigos do artista, ou do casal, aqueles com quem mesmo à distância o cineasta nutre o desejo de partilha da existência e do sensível.

Pela secretária eletrônica ouvimos algumas mensagens, em línguas diversas, uma delas parecia ser destinada à Rivane – "Oi, Rivane, estou escutando Caymmi, e deu uma saudade de você...". Enquanto isso, ouvimos em planos sonoros sobrepostos, ruídos das ruas de Londres, um pequeno trecho de *O bem do mar* – "Um pescador tem dois amor/ Um bem na terra, um bem no mar" –, diálogos. E as paisagens continuam em movimento constante, sempre se deslocando, levando de algum lugar para outro.

*Travellings* tentam apreender o mundo – rico por seus aspectos mais ínfimos e cotidianos – que vai sendo deixado para trás por meio de janelas em movimento, registrá-lo, guardá-lo. Ora ou outra, somos surpreendidos por cartões postais que subitamente aparecem na tela, assim como em nossas caixas postais. Por fim, vemos ruas da cidade, pessoas caminhando. São muitas, numerosas, e apesar disso, nos sentimos sozinhos, estrangeiros, ilhados, inclusive em nossos sentidos, ilhados no olhar.

Essa ideia do cinema de cozinha, que acompanha o processo como um todo, será uma constante na obra de Cao Guimarães. O diretor confessa que, com o passar do tempo, equipou sua "cozinha com fornos, fogões, geladeiras, utensílios mais modernos e sofisticados. O avanço tecnológico é sempre bem-vindo, mas os ingredientes para fazer uma boa comida são geralmente os mesmos" (MARTINHO, [2006]). Assim, considerando a cozinha como uma "oficina de experimentos, liberdade de expressão que produz cheiro e saliva, felicidade fácil provida pelos sentidos", Cao confessa que sempre juntou "estranhos ingredientes para formar pequenos bolinhos, com o propósito de que a digestão se realize no estômago do outro" (GUIMARÃES, 2008, p. 1).

Ou seja, para o cineasta: o cinema assim como a culinária "precisa perfazer todo este processo, não podemos desconsiderar que fazemos fil-

mes para que alguém os veja, e mais que isso, para que alguém reinvente o tempero através da saliva"; e no mesmo movimento "reinvente a imagem através do líquido ocular, do prisma ocular, das veias oculares que transportam toda a informação para ser processada em um cérebro único, personificado, individual, reinventando o filme, multiplicando-o" (GUIMARÃES, 2008, p. 1).

### 3 A metáfora do lago

"A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país" (GUIMARÃES, 2007, p. 70). Nesse sentido, conforme Cao Guimarães, "se a pensarmos como uma lâmina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, poderemos nos relacionar com ela de pelo menos três maneiras" (GUIMARÃES, 2007, p. 70). O processo criativo de Cao, é "muito variado, disperso e intuitivo"; no entanto, "sempre muito impregnado pela realidade" (GUIMARÃES, [2005]), o que o levou a criar essa metáfora para elucidar a relação que mantém com ela.

De acordo com o artista, diante da superfície do lago/realidade, nos é possível: a) "ficar sentados no barranco contemplando sua superfície" – nessa posição, o que mais se destaca é uma "possibilidade de um distanciamento, uma relação filtrada por um olhar distante, um olhar passante, algo que incide e elege, no momento mesmo do encontro entre a imagem que é dada e os olhos que a percebem" (GUIMARÃES, 2007, p. 70-71); b) "lançar uma pedra na água para vê-la reverberar, gerar um movimento tectônico em sua superfície, embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado" – sendo que essa pedra deve ser vista, nesse contexto, "como um conceito, um dispositivo, uma proposição" (GUIMARÃES, 2007, p. 70-71); c) "lançar a nós mesmos nesse lago. Afundarmo-nos inteiros nessas misteriosas águas e, de dentro, abrir os olhos e ver o que acontece" – nessa posição imersiva, o que se percebe é um "um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de

perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas" (GUIMARÃES, 2007, p. 70-71).

Deste modo, relativo ao primeiro movimento, que aqui chamaremos de contemplação, estão ligados os pequenos filmes com preocupações plásticas e formais mais explícitas, obras que estão interessadas na superfície das coisas. Nesse sentido, acreditamos que esse movimento tem o interesse de 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" (COMOLLI, 2008, p. 110), como diria Comolli. Obras como *Sopro* (Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, 2000), *Hypnosis* (Cao Guimarães, 2001), *Nanofonia* (Cao Guimarães, 2003) poderiam ser percebidas como frutos desse movimento.

Já o segundo movimento, que aqui chamaremos de proposição, é responsável por dar corpo a obras como *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002), *Histórias do não ver* (Cao Guimarães, 2001), *Volta ao mundo em algumas páginas* (Cao Guimarães, 2002) ou *Quarta-feira de cinzas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2006). São, sobretudo, obras implicadas na noção de dispositivo, em que são instauradas linhas de força, poder e resistência, que dão forma à obra, abrindo fissuras para que o acaso atue fortemente, entre uma linha de total abertura e outra de extremo controle. Sendo assim, os trabalhos "são atravessados, furados, transportados pelo mundo", "se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda" (COMOLLI, 2008, p. 170), logo, como diria Comolli, se realizam sob o risco do real.

O último movimento, que chamaremos imersão, abarca trabalhos mais investigativos, onde existe a intenção de adentrar e vivenciar um universo que é diferente do seu, experimentar o mundo de outrem. Os documentários, em longa-metragem, de uma forma geral, são originários dessa posição diante do lago.

Assim sendo, conforme Cao Guimarães, "existe o lago e existe você. E no meio disso, na margem disso, ronronares de sapos dissonantes, balé da vegetação ao vento, metamorfoses de peixes

em luz, bolhas e ar atravessando a água" (GUIMARÃES, 2007, p. 71-72). Enfim, uma diversidade de coisas, que inclusive poderiam possibilitar outras formas de interagir com esse lago que é a realidade. "Tudo participa dessa experiência e a autoriza. Tudo estimula, seduz, desorganiza, afeta sua percepção" (GUIMARÃES, 2007, p. 71-72). Por essa perspectiva, a recepção dessas obras também poderá ocorrer de maneiras diversas, pois "a beleza e a magia de lidar com a realidade" consiste na existência dos "diferentes filmes em cada um de nós para uma mesma realidade" (GUIMARÃES, 2007, p. 71-72). O real, como aquilo que escapa à realidade, "nos faz pairar para além de nossas certezas e nos reinventarmos sempre diante das inúmeras possibilidades que se apresentam" (GUIMARÃES, 2007, p. 71-72).

#### 4 Fronteiras

Para Cao, o documentário "é algo que vem do mistério, o encontro do que você cria com o outro é sempre algo que vem de um mistério"; nisso residiria o interesse do artista: nesse mistério, pois o "afeto e o acaso são essenciais" (MIGLIORIN, [2006]) em seu processo criativo, segundo ele. "Não gosto desta distinção entre gêneros em qualquer forma de expressão artística. Mas já que existem temos que refletir sobre elas. Não acho que escolhi o documentário, acho que foi ele que me escolheu" (GUIMARÃES, [2005]), confessa o cineasta. Apesar de o documentário tê-lo escolhido, Cao 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!", e neste movimento do pensamento, diz que procura "não ser ortodoxo em nada", preferindo "sentir o fluxo das coisas e expressá-las também como um fluxo" (GUIMARÃES, [2005]).

Por essa perspectiva, é que os limites em uma obra de arte estão além de sua percepção, segundo ele. "Os gêneros são limitadores. Segregam, preconceitualizam, geram guetos e guerras" (GUIMARÃES, [2006]). Para o artista, "filmes são apenas filmes e ponto" e, ao voltar seus

olhos para suas próprias obras, afirma que não acha que "exista apenas um maior diálogo entre o documentário, a videoarte, o filme experimental e a arte performática" (GUIMARÃES, [2006]). Considera "que existe um diálogo entre todas as formas de arte, inclusive o cinema" (GUIMARÃES, [2006]), ratificando a sua não-predileção por gêneros e rótulos. Para Cao "cada ideia merece uma forma, cada sentimento uma expressão"; nesse sentido, a intenção é sempre de tentar dialogar "com todas as artes, mesmo não sendo 'iniciado' em nenhuma delas" (GUIMARÃES, [2006]), nos diz. Conseqüentemente, será por meio dessa perspectiva que o veremos afirmar: "Penso o documentário como uma outra forma de arte qualquer. E toda forma de arte exige uma perspectiva expressiva. Não existe verdade ou mentira em uma obra de arte. Existe expressividade. Arte não é ciência" (GUIMARÃES, [2006]).

Em consonância com o pensamento de Cao, Comolli irá afirmar que a partir desse movimento "o cinema devora suas fronteiras"; isto é, "criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados" (COMOLLI, 2008, p. 90-91). No entanto, é claro aos que se dedicam aos estudos das obras que compõem a história do cinema, "que essa distinção é frequentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas", para não dizer "nos seus desejos" (COMOLLI, 2008, p. 90-91). De tal maneira que, nossa percepção, que tenta ser atenta constantemente, se volta para o fato de que "o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro" (COMOLLI, 2008, p. 90-91).

Sendo assim, é por isso que Cao afirma que somente consegue perceber o que realiza em um âmbito mais genérico, como cinema. "Nem mesmo cinema e artes plásticas, mas alguma coisa híbrida entre as duas coisas, que envolve de tudo, desde música, literatura..." (GUIMARÃES, [2010]). Dessa forma, ainda aponta para o momento que vivemos "onde o vídeo e o cinema já estão, mais

ou menos, em uma mesma fronteira": para ele, "a questão técnica do uso do vídeo e o uso do cinema é uma coisa quase irrisória para se discutir hoje. Porque a maioria dos filmes estão sendo feitos em vídeo digital" (GUIMARÃES, [2010]). O que nos permitiria elevar a questão do âmbito do suporte (cinematográfico ou videográfico), para o da linguagem em si.

Ou seja, o próprio Cao Guimarães em seus trabalhos, bem como na maneira como enxerga suas obras, nos leva a uma reflexão sobre a natureza da imagem. Isto é, "o desmanchamento de suas fronteiras na voragem dos processos inter e multimídias, as contaminações, mas não confusão, não diluição, quando muito indiscernibilidade, entre fotográfico, cinematográfico, videográfico", irão se inflamar assim "no labor de um olho-espírito que dirige sua atenção para esse estado fluido, magmático, da imagem" (TEIXEIRA, 2000, p. 89). Logo, o que percebemos como uma espécie de constante no trabalho de Cao, que parte da maneira como ele percebe as próprias imagens e suas fronteiras, é um investimento "na consistência metamórfica e anamórfica das imagens, em sua dimensão expressiva, processual, plástica, ou seja, em sua poética" (TEIXEIRA, 2000, p. 89), em seus atos de criação, de invenção.

Essa grande renovação pelo qual o universo do audiovisual passa na atualidade, implica diretamente em novas formas de lançar seu olhar sobre o mundo. Dessa forma, Cao afirma que "novas formas de olhar implicam em novas formas de fazer. Novos filmes de linguagens novas implicam em novas formas de distribuição" (GUIMARÃES, [2006]). Sendo assim, para o cineasta, "a arte contemporânea percebeu a riqueza destas obras que iam ficando à deriva" (GUIMARÃES, [2006]): ou seja, o universo da arte contemporânea tem se mostrado, segundo o artista, mais aberto às renovações do audiovisual do que o do cinema.

"O mundo do cinema ainda está muito pautado pelo peso da indústria e preso ao retorno do alto investimento financeiro da produção de seus filmes" (GUIMARÃES, 2006); nesse sentido, aponta Cao:

filmes ou vídeos que reivindicam um posicionamento mais sério e ousado com relação à manifestação da arte, que pretendem uma existência autônoma independente de um público ou de amarras orçamentárias, geralmente migram para os museus e galerias (GUIMARÃES, [2006]).

Assim, em detrimento da ausência de espaço no viciado sistema das salas de cinema, esses trabalhos ampliam as possibilidades de percepção da obra pelo espectador, gerando novas espacialidades e temporalidades possíveis.

Perceberemos que por meio destes novos dispositivos de fazer e ver imagens, bem como de exposição, os "processos de subjetivação se desenvolvem de maneira muito mais potente e disruptiva nos campos mais experimentais da imagem atual, entre cinema, vídeo, fotografia, por exemplo, nas estéticas híbridas que com eles se compõem" (TEIXEIRA, 2000, p. 98).

Por fim, retornando ao modo de imersão, com o qual o artista trabalha seus documentários em longa-metragem, para além de todas as fronteiras e passagens, tanto de domínios quanto de suportes, Cao afirma que "o documentário será sempre subjetivo. Olhar o mundo através de um aparelho ótico, enquadrar a realidade já possui em si uma dimensão subjetiva muito forte. É impossível destituir o documentário da subjetividade" (GUIMARÃES, [2006]). Então resta o questionamento do artista: "porque encerrar o documentário na máscara da objetividade, verdade, imparcialidade?" (GUIMARÃES, [2006]). Já que, para o cineasta, assim como o documentário um filme de ficção não está livre de "questões éticas, objetivas e ideológicas"; isso porque "todas estas questões fazem parte de uma obra de arte. A necessidade de rotulá-la e categorizá-la é o que a mortifica" (GUIMARÃES, [2006]).

Jean-Louis Comolli afirma, em conformidade com as palavras de Cao Guimarães, que não há a menor necessidade de lembrar essa verdade da subjetividade não só do documentário, mas do cinema em si. Para o teórico francês, "o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes" (COMOLLI, 2008, p. 174), com os Irmãos Lumière. O documentário "não dissimula,



não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito, escritura aqui e agora, narrativa precária e próprio princípio" (COMOLLI, 2008, p. 174).

A partir da conjuntura da produção imagética e midiática recente, relacionadas às realidades do mundo, temos: por um lado, a banalização das imagens, e por outro, possibilidades de explorações e experimentações diversas. As quais tornam, de fato, as fronteiras do documentário mais vulneráveis. "Um fenômeno que não deve ser tomado como redutor de suas possíveis potencialidades, mas antes como um estímulo à busca de novas modalidades de 'construir' o real" (SENRA, 2007, p. 108), ou, como bem lembra Stella Senra, "para usar uma outra forma de expressar a função do documentário, de testemunhar pelo seu tempo" (SENRA, 2007, p. 108). Nesse sentido, o documentário poderia "aproveitar-se desse momento de ebulição para buscar reaprender a ver, a ensinar a ver" (SENRA, 2007, p. 108), e para isso é preciso "abrir-se para as novas formas e usos das imagens tanto na arte quanto na vida contemporânea, atentar para a constituição da nova sensibilidade que emerge da renovação e da ampliação da visualidade" (SENRA, 2007, p. 113).

Embasados pela trajetória artística de Cao Guimarães que temos nos proposto a esboçar, mesmo que de forma fragmentada, o que percebemos – e é confirmado pelo próprio artista – é que ele é essencialmente um fotógrafo, e justifica: "porque tudo passa para mim pela visão, então, é como olhar o mundo" (GUIMARÃES, [2010]). O que não o reduz, em nenhuma instância, enquanto artista, que utiliza de uma série de suportes para se expressar, mas revela, talvez, um ponto de partida: um sentido de partida.

Cao chega "ao cinema por meio da fotografia", mas "para permanecer dos dois lados ao mesmo tempo" – fotógrafo e cineasta "indissociavelmente e, sempre, empenhando-se inteiramente" (DUBOIS, 1995, p. 65). Para além do exercício do olhar, como princípio, Cao leva da fotografia para o seu cinema o modo como lida com a imagem: o fato de que não se deve "acreditar (demais) no que se

vê", pois é preciso saber "ver mais além, de lado, através", e, dessa forma, "atravessar as camadas, os estratos, como o arqueólogo" (DUBOIS, 1995, p. 75). Já que "uma foto é apenas uma superfície" (DUBOIS, 1995, p. 75), logo é munida apenas de espessura, não possui profundidade. Por fim, "uma foto esconde sempre (pelo menos) uma outra, debaixo dela, atrás dela, em volta dela" (DUBOIS, 1995, p. 75). Na qual, se fixa o olhar imaginário, se camufla a ficção.

### 5 Passei minha vida fabricando nada para aprender a morrer

Cao Guimarães revela que o ócio, a morte e o erro são fundamentos de seu processo criativo (DARDOT; GUIMARÃES, 2009). Curiosamente, nota Cao, "três coisas execráveis em qualquer fábrica ou em qualquer escola moderna, o que prova que arte não tem nada a ver com processo de produção de capital ou lucro e não se aprende em escola" (DARDOT; GUIMARÃES, 2009, p. 159). Por fim, como a foto que se esconde atrás da que é exposta, existe um quarto fundamento, gerado pelos outros três, o movimento. "O ócio no sentido da absorção da vontade e do desejo. A morte no sentido da transformação. O erro no sentido da liberdade de expressão e da busca pelo novo. E o movimento é a própria vida, a fluidez constante" (DARDOT; GUIMARÃES, 2009, p. 159).

*Between – inventário de pequenas mortes* é um dos primeiros filmes de Cao. O curta-metragem é iniciado com uma cartela de texto escrita por ele mesmo:

Estamos acostumados a falar apenas de uma morte. Como se o limite de uma vida fosse marcado de um lado pelo nascimento e de outro pela morte. Se começássemos a ampliar o conceito de morte, deduziríamos vertiginosamente que ela está presente em tudo, em cada micropartícula de uma vida, e que os limites são expansivos. Os limites são justamente este lugar onde morte e vida se misturam na tênue expressividade de uma mudança. Em cada segundo morrem milhões de células em nosso corpo, em cada segundo enchemos e esvaziamos os pulmões de ar. *Between* é o lugar e o momento de passagem. O que separa o que está dentro do que está fora, o que passa do que fica, o que atravessa do que resta. (BETWEEN, 2000).

A disjunção visual e sonora é uma constante na montagem da obra. As primeiras imagens são planos abstratos, acompanhados por, aparentemente, ruídos domésticos e música clássica. Sentimos a textura do super-8 mm. Ouvimos a chuva. Entre silhuetas de árvores fortemente contrastadas em um jogo de claro-escuro, por vezes com repetição de planos, vemos a ausência de imagem por meio de telas negras. A imagem também pode morrer, ou simular sua morte. Quando ressuscitam estão desaceleradas, rarefeitas.

O vento toca agressivamente as folhas das árvores, as fere. Ouvimos preces balbuciadas, luzes de velas acesas sendo carregadas passam pela câmera sem que tenhamos nenhuma nitidez, nem mesmo certeza dessa figurabilidade. A água armazenada é lançada, se desfaz. Planos usados em *The eye land*, reaparecem aqui, ressignificados. Gotas. A água da chuva que se desfaz em gotas, e ficam presos nos fios e nas vidraças, ao sabor do vapor quente, aos poucos se evaporam deixando suas marcas: morte lenta.

Em sacos plásticos cheios de água, também vemos bolhas, sufocadas, sem terem para onde sair. O vento é interrompido e se converte em brisa pela interposição da cortina. Ouvimos suspiros, aparentemente femininos, pela segunda vez. Cabelos longos e pretos ao vento, sem rosto. Uma pequena morte, talvez. Flores que secam no vaso da sala e se transmutam em formas abstratas, linhas em movimento, agonizantes. Insetos se debatem contra uma fonte de luz, tudo está desfocado. Morro aos poucos, e a todo tempo, em um movimento de deriva pelo qual o vento me impulsiona, solitariamente. Assim como o dente-de-leão que Cao lança com as próprias mãos, e inicia um passeio pelos cômodos de seu apartamento até repousar no vaso sanitário.

A imagem agora é colorida, e vários dentes-de-leão voam próximos uns aos outros, soprados pelo vento. Nuvens sobre o céu azul geram uma imagem abstrata pelo movimento de uma rápida e contínua panorâmica. Tudo é efêmero e transitório. Ou, talvez seja possível, apesar de morrer-sozinho, viver-junto em uma outra

instância. A trilha eleva a alma para um ato de fé nesse sentido, enquanto as ondas do mar se jogam em rochedos violentamente, se fazendo e desfazendo permanentemente. Por fim, vemos e ouvimos o fogo. E o que se queima é convertido em fumaça, vaga pelo ar, como os espíritos.

As imagens de *Between* foram realizadas no exercício do artista, embebido no ócio, de enviar cartas para si mesmo, bem como telecinadas com a possibilidade do erro, em sua própria casa, culinariamente, pela perspectiva do cinema de cozinha. "Estar ocioso é estar aberto ao conhecimento" (DARDOT; GUIMARÃES, 2009, p. 157), alega Cao, e "errar é estar livre para poder tentar de novo de uma forma diferente, é abrir o leque das possibilidades: destituídos de certezas livramos nosso ser para que ele se reinvente" (DARDOT; GUIMARÃES, 2009, p. 159). Assim, a morte, como foi possível ver, é compreendida por Cao como transformação.

Tudo isso gera movimento, vida, fluxo, no pensamento e no corpo, tanto do artista quanto daquele que entra em contato com a obra, que o desestabiliza, o desloca de seu lugar habitual, pois o faz abarcar a ideia de que a existência é "um rio que aparentando ser sempre o mesmo é sempre diferente" (DARDOT; GUIMARÃES, 2009, p. 159). "Fazer nada não seria aprender a morrer?", pergunta Cao Guimarães: se para alguns a arte não tem utilidade, o cineasta parte dessa premissa e escreve uma frase que poderia ser utilizada como seu epitáfio, segundo ele mesmo: "Passei minha vida fabricando nada para aprender a Morrer" (DARDOT; GUIMARÃES, 2009, p. 159). Ou seja, na pior das hipóteses, ao menos para que ele aprenda a morrer sua produção artística lhe é útil.

### Considerações finais

Cao Guimarães diz que faz cinema porque gosta, e acabou descobrindo uma forma de fazer que é quase minimalista, através do que chama cinema de cozinha. "Tenho parceiros, realmente, efetivos que geralmente são os mesmos nos meus filmes. E uma equipe geralmente reduzida", admite Cao: "Acho que eu vou continuar fazendo essa coisa, um pouco, meio gambiarra, meio

precário. Mas que, às vezes, dá certo. Tem um caminho alternativo tortuoso e, principalmente, independente e libertador" (GUIMARÃES, 2010), o que para ele é basilar, é o essencial.

O artista diz, embasado por sua metáfora do lago, que para criar uma obra sobre "um outro mundo é inevitável" partir de sua própria referência de mundo; entretanto, diz ele: "É inevitável que, às vezes, eu me entedie um pouco, pois nosso mundo anda se repetindo muito. O medo é o que mais me preocupa em nossa contemporaneidade" (MARTINHO, 2006). Para o cineasta, as pessoas têm tido "medo de serem elas mesmas e preferem se agrupar ao semelhante, sendo que o diferente é o que gera movimento" (MARTINHO, 2006).

Na busca pelo movimento, por ele compreendido como a fluidez intrínseca à própria vida, muitos caminhos podem ser trilhados a depender do processo criativo do realizador. Assim, embebidas pelo cinema de cozinha, relações variáveis de convergência e divergência parecem se formar, sobretudo – mas não exclusivamente – a partir dos seguintes pares teórico-conceituais do cineasta, que cruzamos a partir da metáfora do lago e dos fundamentos de seu processo criativo, segundo ele mesmo: a) contemplação e ócio: se a observação atenta da superfície das coisas é um pressuposto da posição de contemplação, a absorção da vontade e do desejo pelas coisas do mundo – conectada à noção de ócio – nos parece ser uma consequência direta; b) proposição e erro: se o dispositivo que desorganiza o aparentemente organizado é um intento da posição de proposição, a busca pelo novo – conectada à ideia de erro – nos parece ser um efeito; c) imersão e morte: se a intenção de experimentar e vivenciar o universo do outro de forma mais intensa é um designio da posição de imersão, a transformação – conectada à ideia de morte – gerada no sujeito que filma e no sujeito filmado nos parece ser uma decorrência.

A criação poética e rizomática da rede própria de conceitos a partir dos quais Cao Guimarães ordena seu processo criativo, nos parece uma clara evidência da pertinência de nossa percepção

do realizador enquanto artista contemporâneo: aquele que "dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos" (AGAMBEN, 2009, p. 72); aquele capaz de ler, no tempo presente, de "modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbitrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder" (AGAMBEN, 2009, p. 72), a não ser por meio de seu fazer artístico. É como se o contemporâneo, como aquele que vê a época em que se vive, contraísse uma capacidade de responder pelo toque da sombra projetada sobre o passado, aqui pelo viés da arte, ao escuro do presente.

Segundo Cao Guimarães, "a criação artística se parece e pode estar em toda forma de trabalho e atuação" (MIGLIORIN, [2006]), o que está em harmonia com a proposição de Agamben: "É claro que você cria mecanismos estranhos de percepção da realidade" – já que percebe as trevas do tempo presente –, "uma forma diferente de sugerir outras formas de vida" (MIGLIORIN, [2006]). Nesse sentido, "se a obra de arte tem uma função, eu acho, é a de tratar de algo que a lógica do capitalismo por vezes deixa de lado que é a inutilidade"; o que significa dizer que, para o cineasta, "a arte é uma manifestação do inútil", ou seja, "não tem uma função mercadológica, objetiva, prática na sociedade funcionalista" (MIGLIORIN, 2006). Restando, dessa forma, ao artista a ocupação desse lugar fora da ordem.

Rancière afirmará, nesse sentido, que o artista é aquele que coleta os resquícios que habita o ordinário das coisas do mundo e os ressignifica. Devolvendo "aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa" (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Já não existe diferenciação entre temas nobres ou vulgares, o artista contemporâneo enxerga na escuridão de seu tempo, e percebe as potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que dividem com ele o mesmo tempo da existência.

O que nos leva, de acordo com Agamben, a uma percepção da arte não como uma atividade humana que, sendo de ordem estética, pode eventualmente assumir também um significado de ordem política. "A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso" (AGAMBEN, 2007, p. 49). É por isso que a arte se aproxima da política e da filosofia, embaralhando suas fronteiras. "Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos", ou seja, operações que desativam as funções, meramente, informativo-comunicacionais, "a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir" (AGAMBEN, 2007, p. 49).

A arte e por consequência o cinema de Cao Guimarães, ao nos possibilitar modos de perceber e sentir a realidade que se diferem daqueles que experimentamos cotidianamente, pode por essa perspectiva ser convertido em um aglomerado de ideias, forças, potências. Elementos esses que Cao Guimarães, artista contemporâneo, converterá em tinta e papel com os quais pelo calor de suas mãos e vivacidade de seu olhar escreverá suas obras com uma câmera-caneta, gerando trabalhos que tornam nosso olhar mais atento ao tempo presente; enquanto deposita seu próprio olhar, imaginário, ora sobre os detalhes ínfimos do cotidiano, ora sobre o que é da ordem do banal apenas para aqueles que têm o olhar ofuscado pela escuridão de seu tempo.

Para tanto, seus trabalhos serão munidos de um caráter afetivo, refletido no espectador por meio das imagens, pelo acompanhamento cuidadoso, de cada pormenor, do cozimento do processo; o qual se relacionará diretamente ao posicionamento que o artista toma diante da realidade para captar suas imagens – se contempla, se lança uma proposição, ou, se imerge –, independente das passagens que as mesmas tenham operado entre domínios ou suportes diversos, que os lançam em uma fuga de rótulos possíveis. Tudo isso, impulsionado pelo movimento da vida, fluxo que parte do ócio, atravessa o erro e se

completa na morte, na transformação, na obra de arte – constitutivamente política.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. *In*: GUERREIRO, António. **Crítica do contemporâneo**: política. Conferências internacionais, Serralves, 2007. p. 39-49.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

CARVALHO, Maria Luiza Melo. **Novas travessias**: contemporary brazilian photography. London: Verso, 1996.

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

DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. Correspondências. *In*: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (org.). **Seminários Internacionais Museu Vale** (4: 2009; Vila Velha, ES) - Criação e Crítica. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2009. p. 144-161.

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

DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. **Revista Imagens**, Campinas, n. 4, 1995.

GUIMARÃES, Cao. Cinema de cozinha. *In*: **Cao Guimarães**. [S. l.], out. 2008. Disponível em: [http://www.cao-guimaraes.com/page2/artigos/artigo\\_22.pdf](http://www.cao-guimaraes.com/page2/artigos/artigo_22.pdf). Acesso em: 16 mar. 2009.

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

GUIMARÃES, Cao. Entrevista com Cao Guimarães. [Entrevista cedida a] Revista de Cinema. **Revista de Cinema**, São Paulo, ago. 2005. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2022.

CAO GUIMARÃES: FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO OU VÍDEOARTE? Entrevistador: Marco Lacerda. Entrevistado: Cao Guimarães. Belo Horizonte: Programa FrenteVerso, Rádio Inconfidência FM, 22 nov. 2010. **Programa de Rádio**. Disponível em: <https://domtotal.com/entrevistas/detalhes.php?entId=90>. Acesso em: 29 jul. 2022.

GUIMARÃES, Cao. Não ficção em novos termos. **Revista de Cinema**, São Paulo, ed. 68, jul. 2006. Disponível em: [http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent\\_07.pdf](http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_07.pdf). Acesso em: 16 mar. 2009.

MARTINHO, Teté. Biografia comentada – FF>>Dossier 019>>Cao Guimarães. **Associação Cultural Videobrasil**, São Paulo, jun. 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/bio.asp>. Acesso em: 16 jul. 2009.

MARTINHO, Teté. Entrevista – FF>>Dossier 019>>Cao Guimarães. **Associação Cultural Videobrasil**. São Paulo, jun. 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier019/entrevista.asp>. Acesso em: 16 jul. 2009.

MIGLIORIN, Cezar. A superfície de um lago – bate-papo com Cao Guimarães. Entrevistado: Cao Guimarães. **Revista Cinética**: cinema e crítica, Rio de Janeiro, dez. 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>. Acesso em: 16 mar. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SENRA, Stella. Como animais que morrem. **Devires**, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, jan./jun. 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro, Imago, 2000. p. 71-99.

---

## Rafael de Almeida

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas, SP. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), em Goiânia, GO, Brasil.

---

## Endereço para correspondência

Rafael de Almeida  
Universidade Estadual de Goiás  
Unidade Goiânia-Laranjeiras  
Av. Prof. Alfredo de Castro, s/n  
Chácara do Governador  
Goiânia, Goiás, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.*