



## **Acidente: Quando cinema e poesia se encontram<sup>1</sup>**

Caio Neves de CASTRO<sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

O texto em questão visa discutir os pontos de contato entre a atual produção de filmes de caráter documental e algumas experimentações audiovisuais situadas no campo da arte contemporânea. Ancorados na análise do filme *Acidente* (2004), dirigido por Cao Guimarães e Pablo Lobato, procuramos perceber o quão “porosas” podem ser as fronteiras entre os diferentes ramos da arte. Por fim, cabe citar a provocação de CERTAU (1996, pág. 213) "Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira que os distingue? Nem um nem o outro. Então, ninguém?"

**Palavras-chave:** documentário; poesia; arte contemporânea; Cao Guimarães; Pablo Lobato.

### **Acidente: Quando cinema e poesia se encontram**

*"Fazer do desprezível prezado é o que me apraz"<sup>3</sup>*

Manoel de Barros

A epígrafe que abre o presente estudo, fragmento de um poema de Manoel de Barros, poderia ser aplicada com facilidade à cinematografia do cineasta e artista mineiro Cao Guimarães. Grosso modo, ambos parecem dedicar seu fazer artístico ao âmbito das sutilezas cotidianas, muitas vezes despercebidas aos olhares desatentos. Dessa forma, Cao parece apontar seu olhar verde<sup>3</sup> para as coisas do mundo, transformando situações corriqueiras em imagens repletas de poesia.

Outro ponto interessante a ser observado no percurso artístico de Cao Guimarães consiste em seu trânsito entre um cinema dito documentário e outros ramos das artes visuais. Destacamos como exemplo *Rua de Mão Dupla*, elaborado inicialmente como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual do IACS- UFF, email: caionevescastro@gmail.com

<sup>3</sup> "O mundo de um poeta é quase sempre contaminado de sua inocência animal. Seu olhar é verde para as coisas. Verde de beijar as fêmeas, de tocar as águas. O olhar do poeta é penetroso." (BARROS apud MÜLLER, 2010, pág. 19)



videoinstalação para a 25<sup>o</sup> Bienal Internacional de São Paulo (2002), mas que posteriormente ganha uma nova edição e se desdobra em longa metragem afinado com o cinema documental, problematizando a questão da alteridade em salas de exibição cinematográfica.

Em um de seus textos<sup>4</sup>, observamos que Cao intitula seu fazer artístico como "cinema de cozinha", dada a hibridez dos meios e formatos empregados nos trabalhos que expõe em salas de cinema ou galerias de arte. Além disso, tal alusão permite ao artista reforçar o caráter experimental e artesanal de sua produção. Sobre esse contato entre documentário e arte contemporânea, talvez divergentes ao senso comum, Consuelo Lins atenta:

"Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea, domínios até pouco tempo distantes, e mesmo hostis entre si. Cineastas que trabalham prioritariamente no documentário criam instalações para serem expostas em museus e galerias, ao mesmo tempo em que artistas expandem suas criações para o campo das imagens documentais. Os cinco longas metragens de Cao Guimarães são fortemente marcados pela fotografia, filmes experimentais e vídeo instalações que o artista realiza desde o início dos anos 90. O fato de *Andarilho*, seu documentário mais recente, ter sido escolhido para a abertura da 27<sup>o</sup> Bienal de São Paulo (2006) é mais um indício da fértil porosidade de fronteiras entre esses dois campos."  
(LINS, 2007, p. 1)

Entendemos que a porosidade proposta pela autora permeia todo o pensamento sobre arte contemporânea, principalmente se considerarmos que para muitos artistas e teóricos, as formas tradicionais de classificação das obras de arte constitui um estabelecimento inócuo de fronteiras. Assim, o próprio termo *documentário* parece um tanto limitado para designar a safra de filmes de caráter documental, não tão recente, onde situamos a produção de Cao Guimarães<sup>4</sup>:

"O documentário hoje é o nome da liberdade no cinema. Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome documentário não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que certamente não é o caso da produção contemporânea."  
(MIGLIORIN, 2010, p. 9)

---

<sup>4</sup> GUIMARÃES, Cao. **Cinema de Cozinha**.



Outro aspecto que deve ser destacado é que o reconhecimento de seus trabalhos tanto em festivais tais como "É Tudo Verdade", quanto em bienais de artes visuais parece corresponder a mais um indício da fronteira "porosa" colocada por Consuelo Lins. Cabe lembrar que o brasileiro não é um dos pioneiros a se enveredar por esse "caminho híbrido". A produção e exibição de filmes em super 8 e 16 milímetros, além de algumas experiências de cinema expandido realizadas nos anos 60 e 70, demonstram que artistas como Jonas Mekas, Andy Warhol e Arthur Omar já ambicionavam convergir cinema e arte há algumas décadas.

Uma vez que apresentamos, ainda que de forma breve, algumas características do artista e do contexto ao qual se encontra inserido, passamos a análise de *Acidente* (2004), filme dirigido em conjunto com Pablo Lobato, cineasta que integra o coletivo audiovisual *Teia*.

O longa em questão foi realizado com verba do DOCTV, edital que desde 2003 incentiva a produção de telefilmes documentais para serem vinculados na televisão pública. Em uma série de palestras apresentadas durante sua exposição individual no Itaú Cultural de São Paulo (2013), Cao expressou um arrependimento por ter realizado *Acidente* dessa maneira. Além de não deter os direitos da obra, vastamente premiada no Brasil e no exterior, o autor afirmou ter enfrentado problemas em relação à minutagem imposta pelo edital.

A premissa do filme é um dispositivo-poema feito com o nome de vinte cidades do estado de Minas Gerais. Após uma sucessão de experimentos com a ordem desses nomes a dupla chega ao seguinte resultado:

*Heliadora*  
*Virgem da Lapa*  
*Espera Feliz*  
*Jacinto Olhos d'Água*

*Entre Folhas*  
*Ferros, Palma, Calda*  
*Vazante*

*Passos*  
*Pai Pedro Abre Campo*  
*Fervedouro Descoberto*  
*Tiros, Tombos, Planura*  
*Águas Vermelhas*  
*Dores de Campo*



A ordenação poética a partir dos nomes das cidades mineiras proporciona uma estrutura para as vinte sequências que compõem o filme, funcionando como uma espécie de mapa que orienta a fruição do espectador. Assim, a poesia somente se completa ao final da obra, uma vez que é apresentada estrofe por estrofe:

"O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função "enunciativa": é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua) (...)"

(CERTAU, 1996, p. 177)

Ao atrelar sua enunciação narrativa a um determinado percurso, *Acidente* se aproxima da *enunciação pedestre* proposta por Michel de Certeau. Em outras palavras, podemos dizer que o filme vai se revelando aos diretores durante o próprio processo de feitura, ao invés de contar uma narrativa organizada *a priori*. Tal característica se aproxima da proposição de Merleau Ponty, empregada por Cao Guimarães, segundo a qual: "Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor."<sup>5</sup>

Assim, nessa jornada rumo ao imprevisto, a dupla de autores vai se deparando com transeuntes, cachorros, bêbados, poças d'água, igrejas, folhas caídas, ou seja, uma infinidade de pessoas, objetos e paisagens que ganham aura de personagem através do olhar dos diretores. Todo esse universo, enquadrado em planos extremamente pictóricos, dentre os quais destacamos os gravados em super 8, são acrescidos do trabalho de áudio desenvolvido por *O Grivo*. Essa dupla de artistas mineiros orquestra "paisagens sonoras" onde música incidental e sons estranhos à cena se complementam, conferindo ao filme uma atmosfera bastante peculiar que, em alguns momentos, sugerem experiências lisérgicas.

Além disso, *Acidente* nos convida a associar o nome do lugar às imagens expostas, apesar de tal associação oscilar entre o óbvio e o obtuso no devir das cidades retratadas. Em *Pai Pedro*, por exemplo, assistimos uma senhora contar à equipe sobre um certo "homem a cavalo" que inspirou o nome do local. Evidentemente, nesse caso a relação entre imagens e cidade ocorre de forma mais direta. Aliás, no mesmo ciclo de palestras citado anteriormente, Cao Guimarães relata que a investigação a cerca dos batismos regionais foi uma ideia abandonada antes mesmo do início das filmagens. Por outro lado, em *Fervedouro*, tal associação ocorre com maior sutileza. A sequência começa

---

<sup>5</sup> GUIMARÃES, Cao. **Documentário e Subjetividade**.



com planos fechados e curtos, retratando um homem dirigindo um caminhão. Após ele estacionar e descer do veículo, os planos ganham enquadramentos mais abertos e longos nos quais o motorista caminha até uma piscina e mergulha. Em *Espera Feliz* vemos, além de outras alegorias, um quadro torto a espera de quem o ajeite, um canudo de quem o sorva e uma cortina de quem a feche. Observamos a labuta de um engraxate em *Passos*. *Olhos d'Água* apresenta um homem taciturno encarando a câmera ao som de uma música melancólica. Como podemos perceber, a associação entre o nome das cidades e suas imagens começa a ganhar nuances mais sutis. Entretanto, em outras cidades, a exemplo de *Heliadora* e *Palmas*, a relação já se torna mais complexa e até mesmo questionável, uma vez que o jogo de associações não se dá de forma tão precisa.

Outro aspecto que merece destaque diz respeito ao sofisticado uso do som, os artistas sonoros Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares, integrantes do *O Grivo*, trabalham em conjunto com Cao Guimarães desde os primeiros curtas. Cabe sublinhar que, muitas vezes, o som captado durante o *set* de filmagem funciona apenas como referência ou matéria prima para a dupla criar músicas incidentais *a posteriori*.

Devido ao caráter inventivo de seu trabalho, *O Grivo* acaba subvertendo o senso comum de que o som, muitas vezes pautado em entrevistas, deve orientar o espectador na narrativa do documentário. Ou seja, na medida em que reduzem as fronteiras entre vozes, ruídos e músicas, fazem com que o universo sonoro de *Acidente* seja tão poético e rico em significados quanto às imagens. Outro recurso a ser observado é o interessante uso do som acusmático<sup>6</sup>. A festa sugerida em *Ferros*, a fala de alguém sobre um “Papai Noel” que deixou de jogar futebol em *Tombo*s e um latido de cão que se soma ao galope de cavalo enquanto a sequência transita de *Pai Pedro* para *Abre Campo*, são alguns exemplos disso.

Todos esses aspectos revelam a intensidade da parceria entre Cao Guimarães e *O Grivo*. Algumas vezes o realizador chega a criar imagens a partir de sons já feitos, invertendo a lógica recorrente no cinema documentário de submeter o auditivo ao visual. Todavia, a produção contemporânea tem apontado outros caminhos:

"Aos poucos, nossos ouvidos estão sendo liberados de certos condicionamentos do documentário que ligam o som à informação útil e contextualizante. Com isso, chegamos perto de compreender o som como um componente sem enquadramento. Ao contrário da imagem, sempre contida no

---

<sup>6</sup> Termo cunhado por Michel Chion em relação aos sons que ouvimos e não conseguimos identificar visualmente a origem.



*frame*, o som é por natureza pervasivo e difuso. A paisagem sonora não tem limites definidos."  
(FILMECULTURA, 2013, p. 40)

Assim, percebemos que apesar de ter seu processo de feitura pautado no acaso, os realizadores evitam tal procedimento durante a montagem, encadeamento minuciosamente imagens e sons. Além disso, outro fator que contribui para a singularidade de fruição de *Acidente* é a maneira pela qual Cao Guimarães entende o conceito de *ação*:

"A ação não é simplesmente uma cena de sexo, violência ou socialmente impactante (...) Um simples grão fotográfico explodindo na tela já é uma ação, ou mesmo um inseto cruzando uma estrada durante um longo plano. Quero que o espectador entre naquele tempo fílmico." (GUIMARÃES apud SCOVINO, 2009, p. 52)

Face ao exposto, podemos considerar que um dos pilares para o desenvolvimento de seu trabalho consiste na preocupação de não banalizar o cotidiano. Logo, não parece muito ousado aproximar *Acidente* ao cinema de poesia proposto por Pier Paolo Pasolini, ainda que o termo se refira a certa produção ficcional da década de sessenta. Ainda que esteja fora do contexto temporal e não apresente um personagem para o uso do discurso indireto livre, o filme é ontologicamente cinema de poesia, na medida em que existe enquanto desdobramento de um poema. Assim sendo, parece-nos que racionalizar *Acidente* não é a melhor maneira de fruí-lo, pois como diria Manoel de Barros: "Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia".

### **Referências bibliográficas**

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). **DOC TV**: Operação de Rede. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

CERTAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: Artes de Fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

FILMECULTURA. **O Som Nosso de Cada Filme**. Rio de Janeiro: CTAV, 2013.



GUIMARÃES, Cao. **Cinema de Cozinha**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e Subjetividade**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla**: documentário e arte contemporânea. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>

LINS, Consuelo. **Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães**. Texto disponível em <http://www.caoguimaraes.com/>

LOPES, Denilson. **No Coração do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real**: O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MÜLLER, Adalberto (org.). **Encontros**: Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. **A Poesia do Novo Cinema**. Texto apresentado durante a Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, Pésaro, Itália, 1965.

SCOVINO, Felipe (org.). **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.