

No trecho e nas Gerais: Sem qualquer sinal de um mar de rosas, mas com quadros e provocações de um poeta chamado Guimarães

Gustavo Henrique Ferreira
Universidade Federal de Uberlândia - UFU
gustavo.henrique.ferreira.gh@gmail.com

Título do Filme: Andarilho

Realizador: Cao Guimarães

Produtora Cinco em Ponto, rodado com recursos do Programa Filme em Minas – promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e patrocinado pela Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG)

País: Brasil

Ano: 2007

Ficha Técnica

Duração: 80 minutos

Direção de Produção e Produção

Executiva: Beto Magalhães

Assistente de Produção: Gibi Cardoso


Trilha Sonora Original: O Grivo (Marcos Moreira Marcos & Nelson Soares)

Som Direto: O Grivo (Marcos Moreira Marcos & Nelson Soares)

Câmera: Cao Guimarães

Câmera Adicional: Beto Magalhães

Direção, Fotografia e edição: Cao Guimarães

 Longa-metragem Andarilho é a segunda peça da Trilogia da Solidão – iniciada com a produção *A Alma do Oso*¹ – e é o quinto filme da carreira do cineasta, fotógrafo e artista plástico Cao Guimarães. Mineiro (como Carlos Drummond de Andrade, como Guimarães Rosa, entre

¹*A Alma do Oso*(2004), de Cao Guimarães.

tantos outros poetas e espíritos sensíveis), em 1965, nasceu em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), onde ele faz questão de continuar a viver e tão mais quanto o possível, sempre ao seu modo, estudar e trabalhar. Desde cedo, valendo-se do vasto capital humano e dos valiosos institutos de pesquisa da capital mineira, Cao Guimares se graduou em filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, posteriormente, cursou o Master of Arts In Photographic Studies na University of Westminster, em Londres. Deste modo, e como é de conhecimento geral (ao menos nos circuitos percorridos pelas Artes Plásticas, neste vasto campo das Artes Visuais), a partir dos anos finais da década de 1980, dando vazão aos seus trabalhos como fotógrafo e artista plástico, passou a exhibir seus ensaios fotográficos e suas obras de arte em diferentes galerias e museus mundo a fora; como, por exemplo, o CAB – Centro de Arte de Burgos, Frankfurter Kunstverein, Galeria La Caja Negra, Galeria Nara Roesler, Gasworks, Guggenheim Museum, Studio Guenzano, Tate Modern, entre outros. Nestas vias de artista plástico, Cao Guimarães, também participou de eventos, tais quais, as XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo e a Insite Biennial 2005 (San Diego/Tijuana), sendo que, nestas ceiras de atividade, ou seja, com as suas produções para galerias e museus, ao longo desses pouco mais de vinte anos, algumas das suas obras foram incorporadas ao acervo de coleções tais como Fondation Cartier Pour L’art Contemporain, Guggenheim Museum, Tate Modern, Walker Art Center, por exemplo.

Enquanto cineasta a sua trajetória se iniciou em 1998. Desde então ele tem os seus filmes circulando entre os mais diversos festivais; logo, por méritos e talentos notórios, frequentemente, vem alcançando o reconhecimento da crítica e do público com diversas premiações. Por mais que, por vezes, alguns desses filmes premiados só tenham sido lançados nos circuitos comerciais com absurdos atrasos, como é o caso de *A Alma do Osso* (2004), colocado em cartaz apenas em 2010, seis anos depois de ter sido lançado e premiado no Festival “É Tudo Verdade”. Entretanto, sem nos desviarmos da peça cinematográfica aqui apresentada, igualmente, sem desenvolvermos uma longa (e incompleta) lista de premiações, dentre os festivais em que as obras e o trabalho de Cao Guimarães foram agraciados com prêmios, como exemplos, citaremos apenas os seguintes: Festival É Tudo Verdade(2001, 2004 e 2005), Festival do Rio(2001, 2004, 2005, 2006), Mostra Interna-

cional de Cinema de São Paulo(2004 e 2006), Festival de Locarno(2004 e 2006), Festival Internacional de Documentários de Amsterdam – IDFA (2004), Festival Cinema du Réel(2005), Festival de Cannes(2005), Rotterdam International Film Festival(2005 e 2007), Sundance Film Festival(2007)²

Desta feita, para além d'A Alma do Osso, dentre os seus filmes mais conhecidos se encontram *Otto, Eu Sou Um Outro*³, que é a sua primeira produção; além d'*O Fim do Sem Fim*⁴. *Da Janela do meu Quarto*⁵. e *Acidente*⁶. Realizações que, observadas as estéticas do cineasta em questão, perceptivelmente, transitam entre o cinema documentário e a videoarte.

Acerca da estética e do estilo cinegrafista do autor em questão, Teodoro Rennó Assunção, em seu ensaio *Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os “curtas experimentais”* de Cao Guimarães;⁷ assim pondera:

“Esta nota pode ser aberta com uma primeira informação sobre a natureza híbrida dos meios técnicos e materiais utilizados por Cao Guimarães em seus curtas, meios que fazem oscilar ligeiramente em direção ao vídeo a sua estrita categorização como cinema. Com exceção de *Otto, eu sou um outro* (com Lucas Bambosi, 21 min/1998), filmado em Super-8 e 16mm, telecinado para a exibição em Vídeo Digital e kinescopado para 35 mm para exibição, os outros curtas foram todos filmados em Super-8 e telecinados para a edição em Vídeo Digital [...]

Uma observação sobre o termo “experimental”, já antes citado entre aspas, pode também convir aqui. O termo, como outros que lhe são próximos, tais quais “independente” ou “underground”, remete não sem

²Informações colhidas e consolidadas a partir de referenciais biográficos que se encontram na rede mundial de computadores, disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php> e <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=39686> Consultado em 30-12-2009.

³*Otto, Eu Sou Um Outro*(1998), de Cao Guimarães.

⁴*O Fim do Sem Fim* (2001), de Cao Guimarães

⁵*Da Janela do meu Quarto* (2004), de Cao Guimarães

⁶*Acidente* (2006), de Cao Guimarães

⁷No qual o autor trabalha com a análise dos filmes *Otto, eu sou um outro*; *The Eye Land*(10'30"/1999); *Between: inventário de pequenas mortes*(10'30"/1999); *Sopro/Blow*(com Rivane Neunschwander,5'30"/2000); *Word/World*(com Rivane Neunschwander,7'/2001) e *Hypnosis*(7'/2001)

razão a condições específicas de produção e circulação: baixo custo de produção, e distribuição e exibição praticamente inexistentes em circuito comercial e confinadas, portanto, a espaços cuja freqüentação habitual limita-se ao pequeno grupo iniciado de cinéfilos ou apreciadores de experimentos: alguns raros cineclubes, museus ou galerias de arte

Mas “experimental”, tomado mais à letra e próximo então do termo “avant-garde”, pode também apontar para o caráter de experimento, de investigação ou invenção da própria linguagem que constitui o cinema em suas possíveis (e quase inevitáveis) relações com a literatura, o teatro, a música e as artes plásticas.”⁸

Contudo, diante destas considerações, por hora, nos parece impossível não rememorarmos as lições de Henri Agel, que em sua obra *Estética do Cinema*, no capítulo denominado de *Promoção do Sonho*, ao tratar da trajetória de Canudo e observadas algumas considerações do próprio autor, bem como, quando este transpõe para seu estudo as linhas de seus referenciais teóricos, também, se expressa sobre os tópicos aqui abordados nesta análise:

“Ricciotto Canudo, escritor italiano de cultura francesa e, quiçá, parisiense, fundara em 1913 uma revista “cerebrina” Montjoie, e reunia em sua água-furtada da Chaussée d’Antin, escritores, artistas, músicos (D’Annunzio, Cendrars, Apollinaire, Picasso, Fernand Léger, Ravel, Stravinski etc.). “Em 1911... quando o filme ainda era, na prática e na teoria, uma distração para colegiais... Canudo compreendera que o cinema podia e devia ser um maravilhoso instrumento de novo lirismo, que só existia então em potencial.” Esta homenagem, que lhe renderá Jean Epstein em *Le Cinématographe Vu de l’Etna* (1926), expressa bem a dívida da geração de 1920 para com o mestre. Canudo se interroga desde essa época sobre a especificidade e a vocação dessa arte que ele foi o primeiro a denominar “sétima arte”... O cinema se soma, para Canudo, às artes tradicionais: arquitetura, música, pintura, escultura, poesia e dança. Ele é, “ao mesmo tempo, a fusão das Artes plásticas e das Artes rítmicas, da Ciência e da Arte”. (*L’Esthétique Du Septième Art, II, Le Drame Visuel.*) Infelizmente, pesam sobre ele, observa Canudo, imemoriais tradições literárias e teatrais. O primeiro erro a dissipar para o autor do *Manifeste des Sept Arts*, é a ligação do cinema

⁸ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó, “Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os curtas experimentais” in *Aletria*, volume 8, Brasil, 2001, pp. 116-117.

ao teatro, erro persistente de que será vítima Pagnol, fundador da “cinematurgia”. Os europeus deveriam voltar os olhos para esse povo jovem e isento de todo passado livresco ou cênico, que os Estados Unidos representam. “Eles não tiveram nada a esquecer... enquanto devemos tudo esquecer, toda uma tradição espiritual de milênios... Nós devemos desaprender, após ter tudo descoberto (como aponta Etienne Chiron, em *L’Usine aux Images*).”⁹

E ainda acerca de tais matérias e ainda com as lições de Henri Agel, mais uma vez, vale ainda salientarmos que, o mesmo, ao destacar as substanciais contribuições de Germaine Dulac diante dos temas aqui elencados, na mencionada obra sobre *Estética e Cinema*, leciona:

“Para Germaine Dulac, o cinema, arte autônoma, deve em primeiro lugar se libertar das dependências e prejuízos que o asfixiam. Um deles concerne à dramatização habitual do filme: produtores e autores acreditam ser indispensável narrar uma história articulada num certo número de situações dramáticas e interpretadas por atores profissionais. (...) Essa investida contra o roteiro tradicional será retomada quase nos mesmos termos, vinte anos mais tarde, por Cezare Zavattini.

O movimento, alma do cinema, torna-se mera ilustração de um tema aplicado artificialmente no desenvolvimento das imagens. É o desejo de reencontrar esse movimento em toda a sua pureza (Germaine Dulac será entre os primeiros que falarão de cinema puro) que a faz rebelar-se contra outro prejuízo que consiste em considerar o movimento “como um meio fácil e cômodo de multiplicar os episódios e as cenas, de variar as situações dramáticas e romanescas. . .”¹⁰

Posposto e, definitivamente, retornando ao ensaio de Teodoro Rennó Assunção, ainda sobre cinema experimental e suas origens, em síntese, encontramos a seguinte consideração:

“[...] O “experimento” pode então cobrir um espectro relativamente diverso: desde uma montagem ainda francamente narrativa mas com um roteiro em que os episódios e suas conexões resistem por sua estranheza à formação de sentido, com no já clássico *Um chien andalou* (1926), de Buñuel e Dalí, ou em *Le sang d’un poete* (1929), de Jean Cocteau; passando pela montagem descontínua e acelerada –

⁹ AGEL, Henri, *Estética do Cinema*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982, pp. 9-10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 12.

sem propriamente um roteiro dramático – de imagens urbanas impregnadas pelo ritmo das máquinas como no *Baller mécanique*(1924), de Fernand Léger, e em *Rien que Le heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, ou no quase épico construtivo-comunista *Um homem com uma câmera* (1928), de Dziga-Vertov, ou ainda nos gráfico-foto-oníricos *Le retour à La raison* (1923) e *Emak-bakia* (1927), de Man Ray; até chegar à plena abstração que não capta mais de maneira representativa imagens já existentes, mas simplesmente explora o movimento de linhas e formas geométricas como *Rythmus 21* (1921) e *Symphonie Diagonale* (1921-1924), de Vicking Eggeling e Hans Richter.”

“ [...] Poderíamos nos lembrar também [...] de uma breve tradição experimental no cinema brasileiro, cujo primeiro marco é *Limite* (1931), de Mário Peixoto, mas que abriga também o curta *Pátio* (1967), de Glauber Rocha, e sobretudo as experiências em Super-8 feitas na década de 70 por artistas plásticos como Antônio Dias, Lygia Pape e Hélio Oiticica, que as denominou de “quase cinema”.¹¹

Todavia, e já por fim, retomando o foco para o mencionado *Andarilho*(esse que é o segundo filme da *Trilogia da Solidão*, a qual, como já descrito outrora, teve seu início com *A Alma do Oosso* e, como previsto pelo próprio realizador da mesma, há de encontrar o seu desfecho com *O Homem na Multidão* ¹², com essa obra, de cerca de 80 minutos, o cineasta aborda a relação entre o caminhar e o pensar,¹³

entre o ser e o estar, a partir da trajetória de três andarilhos solitários, que, na oportunidade, transitavam pelas estradas do norte das Minas Gerais. Sobre a obra, ainda, valem as notas de que o filme foi rodado em alta definição(or in high definition video, HDV) e realizado pela Produtora Cinco em Ponto (com recursos do Programa Filme em Minas – promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, patrocinado pela Companhia Energética de Minas Gerais, CEMIG), no ano de 2007, ao longo das rodovias federais BR-122, BR-135 e BR-

¹¹ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó, *Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os ‘curtas experimentais’*” in Aletria, volume 8, Brasil, 2001, p. 117.

¹²Projeto que Cao Guimarães tem com o pernambucano Marcelo Gomes – diretor de *Cinema, Aspirinas e Urubus*,(2005) – para adaptar o conto “O Homem da Multidão” do escritor estadunidense Edgar Allan Poe.

¹³SINOPSE, *Andarilho*, Festival do Rio 2007, disponível em: <http://fellini.visualnet.com.br/cinema/fest2007/web/filme.asp?id_filme=39> Consultado em 30-12-2009

251, no semi-árido mineiro, sendo a produção consolidada a partir dos esforços de uma equipe reduzida, mas bem mais que afinada, aliada e competente. Para tanto, *Andarilho* contou com a parceria, já de longa data, entre o diretor Cao Guimarães e o produtor Beto Magalhães, bem como, no tocante ao áudio, nesta realização em audiovisual, o documentário teve a participação dos músicos Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares (que juntos formam *O Grivo*) e que foram os responsáveis pela captação de som direto, bem como pela edição, pela montagem e pela concepção sonora, assim, entre outros envolvidos, o filme também contou com Gibi Cardoso como assistente de produção.

O documentário retrata a condição de um pequeno grupo de “trecheiros” e, em momentos quase mágicos, apresenta aspectos e perspectivas das suas vidas “no trecho” (dinâmicas que, em suportes distintos, também podem ser percebidas, dentre outras pesquisas, no trabalho de Rodrigo Sanches Peres, intitulado de *Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância*¹⁴, para tanto, Cao Guimarães percorreu alguns trechos das citadas rodovias federais, entre os municípios de Montes Claros e Pedra Azul, no nordeste de Minas Gerais. Onde, na oportunidade, a equipe de produção de *Andarilhos* encontrou (e promoveu encontros¹⁵ entre três personagens que, solitários por condição, circunscriviam trajetórias distintas, relacionando-se, cada qual com seu campo de idiossincrasias, com as nuances de uma realidade onde tudo é, além de muito precário, sobretudo (ou amplamente) muito mais que efêmero. O longa-metragem traz consigo traços peculiares da obra de Cao Guimarães, tais quais, a composição dos planos, ou mais bem dizendo, a preocupação do cineasta acerca de *como* e *em quais instâncias* a realidade capturada por suas lentes há de ser organizada em uma ordem de enquadramentos. Abordagens e preocupações realçadas pela sua sagacidade e por sua sensibilidade para mediar com a imagem, haja vista sua notória habili-

¹⁴PERES, Rodrigo Sanches, “Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância” in *Psico-USF*, v.6, n.1, jan./jun. 2001, pp. 67-75.)

¹⁵Como o próprio diretor “confessa” à Paula Guedes, em entrevista publicada no Blog Repique, hospedado no Terra Magazine: “[...] Eu provoquei o encontro deles porque vi que ia dar samba, as temáticas eram parecidas.”, disponível em: <<http://repique.blog.terra.com.br/2008/09/16/o-documentario-e-a-trilogia-da-solidao/>> Consultado em 30-12-2009.)

dade e seu largo respaldo com a fotografia, daí, então, ressaltam-se em suas obras o sublime trato das cores, das linhas, da luz, das texturas...

Com este documentário Cao Guimarães apresenta três andarilhos (ou três “trecheiros”): Valdemar (vulgo Gaúcho), que também poderia ser chamado de *Subconsciente Coletivo*, em estágios avançados de esquizofrenia; Nercino, que também poderia ser chamado de *Velho Rabugento*, com sintomas claros e agudos de autismo e/ou insanidade mental; além de Paulão, que também poderia ser chamado de *Homem-Caramujo*, mas, com destaque para o fato de que este, em verdade, carrega consigo muito mais do que aquilo que a sua condição de vida lhe exige, haja vista a enorme quantidade de tralhas e coisas, sacolas e bolsas que carrega em seu pequenotrailer, movido a propulsão animal (a dele mesmo, no caso); com destaque, ainda, para as tantas frases e passagens bíblicas lançadas no exterior de seu casulo. *Andarilho*, assim, se resolve como algo que é mais que uma indescritível experiência audiovisual, pois, ao decorrer do longa-metragem, seus realizadores chegam ao ponto de construir um ensaio antropológico com dimensões psicanalíticas, quando não, até mesmo, tratarem e abordarem uma gama de temas que são, em verdade, bem mais que metafísicos.

Referências Bibliográficas

AGEL, Henri, *Estética do Cinema*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó, “Cinema (quase) sem literatura – Nota sobre os ‘curtas experimentais’” in *Aletria*, volume 8, Brasil, 2001, pp. 116-117.

GUIMARÃES, Cao. “O Documentário e a trilogia da solidão” in *Repique*, Entrevista concedida à Paula Guedes, disponível em: <<http://repique.blog-terra.com.br/2008/09/16/o-documentario-e-a-trilogia-da-solidao/>> Consultado em 30-12-2009.

PERES, Rodrigo Sanches, “Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância” in *Psico-USF*, v.6, n^o 1, jan./jun. 2001, pp. 67-75.

Filmografia

A Alma do Osso(2004), de Cao Guimarães.

Acidente(2006), de Cao Guimarães.

Between: inventário de pequenas mortes (1999), de Cao Guimarães.

Da Janela do meu Quarto (2004), de Cao Guimarães.

Hypnosis(2001), de Cao Guimarães.

O Fim do Sem Fim(2001), de Cao Guimarães.

Otto, Eu Sou Um Outro(1998), de Cao Guimarães.

Sopro/Blow(2000), de Cao Guimarães.

The Eye Land (1999), de Cao Guimarães.

Word/World(2001), de Cao Guimarães.