

Entre o capim e o asfalto: uma reflexão espacial a partir da obra de Cao Guimarães / *Among the sod and the pavement: a spacial reflection based on the work of Cao Guimarães*

*Julia Paglis **

RESUMO

O ensaio desenvolve-se em torno da obra *Andarilho*, longa-metragem do cineasta e artista Cao Guimarães. Exibida na abertura da 27ª Bienal de São Paulo (2006), a obra busca apresentar e refletir sobre outros modos de estar e ocupar o território, no caso, sob a perspectiva de três homens andarilhos. Portanto, o texto tem como um dos objetivos analisar as distintas maneiras de espacialização dos indivíduos retratados, como ainda compreender, por meio de determinados elementos presentes na paisagem, a sobreposição das diferentes realidades que compõem a película, desde as do andarilho até a do próprio espectador. Ao buscar tais relações, mobilizam-se determinados conceitos presentes no pensamento dos filósofos pós-estruturalistas Gilles Deleuze e Félix Guattari, como, por exemplo, “rizoma”, “espaço nômade” e “espaço sedentário”. A leitura dos filósofos permite conceber e conjecturar outros modos de estar e ocupar o espaço, como ainda auxilia na compreensão do próprio fazer cinematográfico de Cao Guimarães.

PALAVRAS-CHAVE: Andarilho; Cao Guimarães; Gilles Deleuze e Félix Guattari; espaço; alteridade.

ABSTRACT

This essay revolves around the artwork *Andarilho*, a feature film by the artist and director Cao Guimarães. Exhibited at the opening of the 27th Bienal de São Paulo (2006), the film seeks to present and reflect on distinct ways of occupying the territory; in this case, from the perspective of three “wandering” men. Therefore, one of the aims of the essay is to analyze the different ways in which the individuals portrayed are spatialized, as well as to understand, through certain elements present in the landscape, the overlapping of the different realities that make up the film, from the walkers to the viewers themselves. By seeking these relationships, concepts present in the work of post-structuralist philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari are mobilized, such as “rhizome”, “nomadic space” and “sedentary space”. The ideas of these philosophers allow us to conceive different ways of being and occupying space and help in the understanding of Cao Guimarães' own cinematographic making.

* Mestra pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP

KEYWORDS: *Walker; Cao Guimarães; Gilles Deleuze e Félix Guattari; space, alterity.*

Capim – rizoma

O capim, assim como a relva, não é apenas elemento amorfo presente em uma paisagem. Pode, de certo modo, ser acionado como marcador de determinada espacialidade e realidade. O elemento, como espécie vegetal, encontra-se em abundância à medida que se afasta do território formal das cidades, ao mesmo tempo que evidencia áreas supostamente abandonadas e esquecidas dentro desse mesmo território. O capim pode ainda ser conjecturado como uma superfície porosa e situada em um espaço do “entre”. Em outros termos, faz-se porosa ao possuir uma característica ambígua que ora esconde, ora revela algo, fazendo-se “entre” ao possuir a propriedade de ocupar o espaço intermediário: o espaço entre as rachaduras, entre a calçada e a rua, entre o corpo e o solo.

Essa posição ou visão, no entanto, não é inaudita, pois são muitos os que se debruçam sobre as possíveis conotações desta gramínea. Menciona-se, a título de exemplo, o arquiteto Carlos Teixeira, o escritor norte-americano Henry Miller e os filósofos pós-estruturalista franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em relação ao arquiteto, Teixeira pontua que os capins são complexos, “indesejados, invasores, forrageiros, e provavelmente constituem a maior parte da área verde das cidades; são arrancados por jardineiros, coletados por lixeiros, [...] e odiados por paisagistas” (2007, p.18).

Para o arquiteto, o capim é ainda “rizomático”, relacionando-se à natureza biológica do termo (TEIXEIRA, 2007, p.19). Porém, apesar de sua tradução biológica, o autor transporta o conceito para compreender questões referente ao espaço e o território. Seu elogio ao capim, nesse sentido, é articulado para denunciar outras espacialidades presentes nos territórios: os vazios urbanos.

De modo similar, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) recorrem a uma ideia próxima a respeito da erva, por meio dos escritos de Henry Miller. Na passagem referida, é dito que:

A única saída é a erva (...). A erva existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. Ela cresce entre e no meio das outras coisas. A flor é bela, o repolho útil, a papoula enlouquece. Mas a erva é transbordamento (MILLER, 1956 apud DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.40).

A metáfora da erva como transbordamento, resgatada pelos filósofos, possui o intuito de conjecturar modos distintos de pensamento e de espaço, que igualmente se relacionam ao conceito de “rizoma”, segundo os autores. A erva como rizoma é acionada para articular e desarticular relações, pensamento e determinados territórios, a partir de estruturas que se abrem para experiências, constituindo novos “mapas abertos” e “cartografias”, tal qual a biologia do elemento: “ramificada em todos os sentidos” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.22).

Porém, a tradução da erva como rizoma é apenas um dos modos de pensar na última estrutura mencionada, pois, para ambos os filósofos, “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas”, e continuam, “até os animais os são, sob sua forma matilha [...] As tocas os são, com todas suas funções de hábitat” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.22). Nesse sentido, os filósofos conjecturam a estrutura rizomática através de numerosas outras esferas da vida como, por exemplo, na literatura de Franz Kafka e Henry Miller, filmes como os de Wim Wenders, e ainda determinadas existências e povos. Conseqüentemente, o espaço desdobrado a partir dessa estrutura será marcado também pela “experiência” e pelos “acontecimentos”. Será um espaço “aberto” e “não delimitado”. Será um espaço da “ação livre”, do “corpo” e do “movimento absoluto” (DELEUZE e GUATTARI, 2012). É necessário ressaltar, no entanto, que a estrutura rizomática não se faz melhor ou pior que os outros modos de pensar, mas é apenas uma possibilidade distinta de compreender as relações existentes no espaço (DELEUZE & GUATTARI, 2011).

Mencionadas as possibilidades proporcionadas pela cinematografia, a metáfora do capim como rizoma, juntamente a esse tipo de fazer artístico, é mobilizado neste ensaio para introduzir o objeto de análise proposto. Aponta-se, conseqüentemente, para outras experiências e subjetividades que não se encontram em oposição, mas coexistem sobre um mesmo território e paisagem. Essas outras possibilidades existenciais são do interesse do cineasta e artista mineiro Cao Guimarães e estão retratadas em sua obra intitulada *Andarilho*⁶². Longa-metragem exibido no contexto da 27ª Bienal de São Paulo (2006) e que apresenta a realidade de três distintas figuras ao longo de uma estrada. No caso, o capim é justamente o elemento que ora revela, ora oculta a realidade dos três homens, amalgamados à vegetação rateira e à estrada. Entre os espaços vazios e não vazio da

⁶² Todas as imagens apresentadas neste ensaio foram retiradas, com a autorização do cineasta Cao Guimarães, da própria obra “Andarilho” (2006). O longa-metragem está disponível como indicado nas referências bibliográficas.

paisagem, entre a lente do diretor e o espectador, entre o capim e o asfalto existem os espaços percorridos, ocupados e habitados por Waldemar, Nercino e Paulão. Subjetividades centrais da obra de Cao Guimarães.

Capim – corpo

O primeiro personagem revelado pelo capim é Waldemar, que segundo Guimarães (2015)⁶³, encontra-se na realidade de andarilho há vinte cinco anos (Fig.1). Do primeiro ao último momento de contato com a realidade de Waldemar, observa-se em sua gestualidade e fala — ora ordenada, ora caótica — que seu pensamento transborda, muitas vezes, para além do espaço que a lente do cineasta consegue registrar. A impressão que se tem é de um homem que vive paralelamente em um espaço conflituoso e místico, referente à ordem do “divino”.

Waldemar ocupa e desloca pelos distintos espaços no território, desde aqueles que se encontram em atividade, como um bar ou um posto de gasolina, aos espaços que se encontram em estado de ruína, como construções abandonadas. É notável perceber que o andarilho não ignora os últimos locais mencionados, mas adentra, experimenta e se coloca entre os vãos existentes naquelas arquiteturas. Locais que poderiam remeter à compressão do conceito de *Terrain Vague*, tal como formulado pelo arquiteto Ignasi de Solà-Morales. Ou seja, lugares estranhos, ausentes e fora da lógica produtivista das cidades que são, ao mesmo tempo, espaços de encontro, criação, possibilidade e liberdade (SOLÀ-MORALES, 2002).



Figura 1: Waldemar. Fonte: *Andarilho* (2006), Cao Guimarães. Disponível em: <https://vimeo.com/caoguimaraes>.

⁶³ Cao Guimarães em comunicação oral: “Conversa com Cao Guimarães, sobre a relação de Cinema e Arquitetura”. Organizado pela Prof^a Dr.^a Marta Bogéa em abril de 2015 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP.

Em um segundo momento, o andarilho utiliza tanto a água empoçada na beira da estrada como a água que sai de uma torneira para lavar sua face. A ação reforça dimensão e heterogeneidade do seu ocupar. A menor parcela de sua habitação desenrola-se em algumas peças de vestuário, plantas e garrafas que, enrolados novamente sob uma lona plástica, transformam-se em um elemento que ora apoia seu corpo, ora é apoiado por ele.



Figura 2: Sequência de imagens acerca dos modos de morar de Waldemar. Fonte: Andarilho (2006), Cao Guimarães. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

A segunda existência revelada pelo capim é a de Nercino. Um homem que aparenta ser o mais velho e recluso dos três indivíduos retratados na obra. As poucas palavras quase sussurradas por Nercino são ouvidas, muitas vezes, apenas por ele mesmo, em uma espécie de diálogo solitário e interno. Interessante observar como Guimarães, nos recortes da realidade desse homem, transmite ao espectador o espaço do andarilho por meio de um espaço sonoro. Os sons exteriores ao andarilho, como, por exemplo, o vento que passa pela vegetação, o som de sua garrafa sendo esvaziada ou o som de uma tesoura de barbearia são sempre mais altos que seus próprios sussurros. O transbordamento entre as realidades é denunciado, nesse caso, pelo ruído das coisas.

Nercino encontra-se ora deslocando com o seu cajado e suas sacolas por caminhos delimitados e não delimitados, ora ancorado em alguma arquitetura. A habitação de Nercino é toda e qualquer edificação existente, ao passo que seu quintal, por onde percorre, é todo o resto para além do edifício. Nesse caso, pode-se compreender a estrada como mais um elemento de seu enorme quintal.



Figura 3: Nercino. Fonte: Andarilho (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

Por fim, o terceiro e último homem revelado no longa-metragem é Paulão. Este que não é revelado, em um primeiro momento, pelo capim, mas sim pelo “calor” do asfalto, formando uma miragem, na qual se fundem a realidade do andarilho e dos que passam pela estrada. Nos escritos da curadora argentina Florencia Incarbone (2014), a autora utiliza o elemento “calor” para descrever não só a espacialidade relacionada a Paulão, como o conjunto da obra *Andarilho*.

De acordo com Incarbone (2014), o “calor” retarda o tempo da obra, deformando-o e o tornando maleável, de modo que os percursos atrelados à paisagem se tornam “alucinantes”. No entanto, se o “calor” funde as realidades presentes na obra, observa-se que, ao final da cena de apresentação desse homem, é o capim ou mato que encobre o andarilho. Quase em um movimento de deglutição para dentro do território (Fig.4).



Figura 4: Paulão através da paisagem. Fonte: Andarilho (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

Guimarães (2019) relata que esse andarilho se preparou para adentrar na estrada e já se encontrava nesse espaço há cinco anos. Ao contrário dos demais, Paulão leva consigo uma morada sobre rodas que contém seus pertences, fogareiro, panelas, ferramentas e até mesmo um televisor. Uma caixa metálica que, sobre doze pequenas rodas, transforma-se em dormitório, cozinha e sala de estar.

Um dos singulares momentos registrados no longa-metragem é o encontro da realidade de dois dos andarilhos. Suponho que um encontro na sala de estar de Paulão, entre ele e Waldemar. A cena captada pelo cineasta nos reforça não só o quão heterogêneos são os pensamentos dos andarilhos e seus modos de estarem no mundo.



Figura 5: Encontro entre Waldemar e Paulão. Fonte: Andarilho (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

À vista disso, busca-se uma compreensão das singularidades presentes na obra do cineasta, a partir dos conceitos de espacialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari, contidos na obra *Mil Platôs: capitalismo esquizofrenia 2* (2012). De modo sucinto, os filósofos esboçam dois tipos de espacialidade que, embora pareçam estar em oposição, embaralham-se entre si de modo assimétrico em um complexo e contínuo movimento (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 192). As duas espacialidades são denominadas “espaço liso” e “espaço estriado”, ou “espaço nômade” e “espaço sedentário”.

Segundo Deleuze e Guattari (2012), os sedentários ocupam o espaço de modo “arborescente”, segundo uma “ordem” e “estrutura central”. O espaço estriado é “hierarquizado”, “métrico” e “homogêneo”, onde o deslocamento do trajeto está atrelado à parada. É um espaço instituído pelo “poder” e “normas”, um espaço de “corpos organizados” e “codificados”.

Em contrapartida, para os autores, os “nômades” ocupam o espaço, justamente, de modo “rizomático”, onde não há uma estrutura central, mas “nebulosas”, “constelações”. É um espaço “heterogêneo” e “não hierarquizado”, onde os pontos de paradas estão subordinados ao deslocamento. Para Deleuze e Guattari (2012), o “espaço liso” é o próprio intervalo. Nesse sentido, o próprio habitat é subordinado ao percurso, ao espaço do intervalo ou, como aqui se compreende, um espaço do “entre”. O “espaço liso” é ainda, segundo os filósofos, o espaço das “multiplicidades” e dos “afetos” marcados pelos “corpos livres” e o espaço do “*devenir*”.

Sendo assim, pode se compreender que o espaço e o modo de estar/ocupar o território dos três andarilhos, captados pela lente do cineasta, aproxima-se da espacialidade “nômade”, “lisa” e “rizomática” de Deleuze e Guattari. Ao passo que a

própria estrada, os veículos e as estruturas fixas, por onde os andarilhos passam, encontram-se em afinidade com a espacialidade “estriada”.

Buscou-se evidenciar, neste primeiro momento, como a realidade desses andarilhos é múltipla e singular, embora a imagem que se tenha desses corpos seja homogeneizada, atrelada somente a uma errância. O longa de Guimarães revela a heterogeneidade e a singularidade não só dos andarilhos, mas também do espaço que eles ocupam, cada um à sua maneira. Distanciando-se de uma visão estigmatizada que se associa a essas pessoas e seus modos de “estar” e “ocupar” o mundo. Nesse sentido, quando a curadora-geral da 27ª Bienal de São Paulo, Lisette Lagnado (2006), questiona a predileção do diretor por personagens à margem da sociedade e o possível movimento de fuga que esses corpos aparentam realizar, Guimarães responde com uma singular sensibilidade:

Eremitas e andarilhos não estão fugindo de alguma coisa. Melhor pensar que estão em busca de alguma coisa. Nós é que pensamos mecanicamente que eles estão fugindo de alguma coisa. Se estão fugindo, estão fugindo do que pensam sobre eles, do que desejamos deles, do que delimitamos para eles (GUIMARÃES, 2006, p. 49).

A fala de Guimarães revela então a limitação de nossa visão diante das múltiplas realidades existentes. Ao passo que sua lente faz exatamente o oposto, permitindo um encontro com a realidade da alteridade. Sua obra nos faz refletir sobre quem realmente se move: os andarilhos que se deslocam no território ou somos nós, exteriores às suas realidades, que nos deslocamos pelo território que esses corpos habitam?

Pontua-se que, para Deleuze e Guattari (2012), o movimento ou o deslocamento que os “nômades” realizam não é atrelado a uma essência, mas a uma consequência. O que reside no princípio territorial do “nômade”, segundo os filósofos, é o modo em que o último se distribui, ocupa e habita o espaço. Isto posto, ao analisar a obra de Cao Guimarães através dos conceitos de Deleuze e Guattari, presume-se que seja o espectador a atravessar o território de Waldemar, Nercino e Paulão.

Capim- reflexo

Uma questão central no fazer cinematográfico de Cao Guimarães se encontra no embaralhamento das distintas realidades retratadas. Na visão do diretor, a matéria-prima de suas produções é a própria realidade, resultando então em uma mescla e uma interação

de diversas subjetividades existentes, na qual um não se encontra isolado do outro (GUIMARÃES, 2007). No caso da obra *Andarilho*, optou-se por adentrar na obra e apresentar as múltiplas realidades por meio do capim; no entanto, existem outros elementos que evidenciam a singularidade e mescla de realidades, que se dão através dos elementos reflexivos como os espelhos.

Dentre dois momentos que ocorrem no interior da obra, resgata-se, primeiramente, o plano-sequência no qual o cineasta desloca a imagem de Nercino, sob o som metálico de uma tesoura, até a fonte desse mesmo som: uma barbearia à beira da estrada. Interessante reparar que Guimarães registra o momento em que Nercino passa em frente da barbearia. No entanto, o que denuncia o embaralhamento dos espaços, para além do som, é um espelho ao fundo do estabelecimento (Fig.6).



Figura 6: Sequência de imagens que retratam Nercino através do espelho da barbearia. Fonte: *Andarilho* (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

Nercino, assim como os outros dois andarilhos, convivem e estão no mesmo território que nós. Porém, isso não significa que estamos atentos a vê-los. Talvez, pela razão das visões estarem condicionadas a perceber uma única realidade “dominante”⁶⁴, não permitindo se sensibilizar para as outras existências e suas respectivas espacialidades. Ao discorrer sobre o plano-sequência mencionado anteriormente, Guimarães (2020)⁶⁵ relata que sua potência está na suspensão e na desconstrução da realidade que ela proporciona ao espectador. Ainda segundo o diretor, a cena revela a elasticidade da realidade e como o “acaso” auxilia o registro (GUIMARÃES, 2020).

O segundo momento no interior da obra é referente à cena em que Paulão, em primeiro plano, empurra sua habitação-móvel. As superfícies reflexivas acopladas na

⁶⁴ Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) a história foi “escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado” (p.46). Nesse sentido, os filósofos apresentam que embora a história conteste os *nômades*, estes resistem e traçam suas *linhas-fuga*. Por isso, seria necessário realizar uma *nomadologia*, uma revisão pensada a partir da alteridade (DELEUZE e GUATTARI, 2012).

⁶⁵ Cao Guimarães em comunicação oral: “FAU ENCONTROS, Tão perto, tão longe: Cinema, Cao Guimarães e Marcelo Gomes”. Encontro mediado pela Prof.^a Dr.^a Marta Bogéa, em maio de 2020.

parte posterior da habitação do andarilho denunciam a presença do diretor e sua câmera (Fig.7).



Figura 7: Reflexo de Cao Guimarães sobre os objetos ancorados à moradia de Paulão. Fonte: *Andarilho* (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

Tem-se a impressão que as superfícies reflexivas encontradas na habitação de Paulão revelam realidades exteriores à sua, ao passo que a superfície reflexiva da barbearia reflete somente a si mesmo, ainda que Nercino esteja contida nela. Segundo Guimarães (2007), no ato do encontro ou na revelação de realidades, “somos convocados diante de um espelho que nos mostra um rosto” (p.69), esse que se apresenta distintamente.

Considero que há um terceiro momento de embaralhamento que ocorre entre o espectador e a própria obra *Andarilho*, na qual o longa-metragem desloca o espectador para dentro da realidade dos andarilhos. Isso porque, o diretor compreende que o seu próprio cinema também não é isento da subjetividade daquele que o assiste. Em suas palavras:

(...) não podemos desconsiderar que fazemos filmes para que alguém os veja, e mais que isso para que alguém reinvente o tempero através da saliva, 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, n.p).

No entanto, ainda que o corpo-físico do espectador não esteja presente naquela realidade, seu pensamento se faz, transformando assim a própria obra. Isto posto, o próprio filme poderia ser interpretado como o elemento reflexivo que rebate ambas as realidades – dos andarilhos e dos espectadores – sob um mesmo plano, pois, para Guimarães (2007), o espaço “entre” a realidade de “fora” e a realidade de “dentro” é justamente onde o filme habita.

Capim - pensar, andar, devir

Dando continuidade à discussão, é válido apresentar os motivos e o interesse que levaram o cineasta a retratar a realidade singular dos três homens e traduzi-la através de uma imagem em movimento. Na análise de Guimarães (2020)⁶⁶, o longa-metragem se traduz, em certa medida, na relação entre o “caminhar” e o “pensar”, prática que ele mesmo realiza com certa frequência. De modo similar, o diretor buscou então compreender e transformar, em imagem, os pensamentos e as realidades daqueles que se encontram sempre em movimento: os andarilhos.

Pertinente observar que a vontade presente em Guimarães de transformar o pensamento em imagem era, justamente, o papel que Deleuze (1983) atribuía aos grandes autores do cinema. Conforme o filósofo, os cineastas, ao invés de pensarem com conceitos e textos, pensam com “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Quando Deleuze (1983) recorre às teses acerca do “movimento” de Henri Bergson, ele apresenta que o “movimento” sempre se fará no “intervalo” e no “presente” entre os instantes no tempo e entre as posições no espaço.

Da mesma maneira, resgatando a ideia de “rizoma”, Deleuze e Guattari (2011, p. 48) apontam que o rizoma “se encontrará sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”. Por isso, pode-se estabelecer uma relação direta entre os conceitos de “movimento” no cinema e de “rizoma” como espacialidade, a partir de uma leitura deleuziana. Isso é pertinente, pois há uma concordância entre as espacialidades dos andarilhos e a técnica cinematográfica utilizada por Guimarães. Ou seja, planos-sequências que permitem uma aproximação do tempo cinematográfico ao tempo da vida.

Consuelo Lins (2014a), pesquisadora e professora, relata que, através dos longos planos-sequência, Guimarães consegue produzir “imagens que perturbam as definições, habituais no cinema” (p.23) por meio de uma contração gradual da visão do diretor e dos personagens, transformando a experiência do espectador. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais, Consuelo Lins (2014b) descreve a cinefilia de Cao Guimarães como “rizomática” e “digital”.

As relações entre o “rizoma” e as obras Guimarães fazem-se presentes ainda nos escritos da professora e pesquisadora Eliska Altmann. Segundo a autora, a obra *Andarilho* apresenta-se tal como um “rizoma” que conecta elementos como, por exemplo, “sujeito/objeto”, “real/irreal” e “cultura/natureza” de um modo “descentralizado” e

⁶⁶ Cao Guimarães em comunicação oral: “FAU ENCONTROS, Tão perto, tão longe: Cinema, Cao Guimarães e Marcelo Gomes”. Encontro mediado pela Prof.^a Dr.^a Marta Bogéa, em maio de 2020.

“desterritorializado” (ALTMANN, 2012, p.125). Ideia desenvolvida a partir da relação que a autora estabelece entre os andarilhos e o conceito de *devir*. De acordo com Altmann (2012), os corpos presentes na obra podem se valer de outros elementos. Ou seja, em suas palavras, “os corpos, no filme, tornam-se matos, carros, nuvens e céus” e, continua, o “andarilho poderia ser olhado, pensado e sentido como pés da estrada, pensamento do mato, olhos das nuvens, balbucios do entardeceu” (ALTMANN, 2012, p.124). Isto posto, pode-se supor que os homens presentes na obra fossem também o próprio capim e o asfalto.

Considerações finais

Finaliza-se a discussão, apresentando o último plano-sequência de *Andarilho*, visto que o considero como um dos mais expressivos da obra. Embora a cena se apresente um tanto monótona e banal, faz-se necessário que o espectador esteja imerso no longa-metragem e na realidade dos três andarilhos para perceber as singularidades que repousam na cena.

A lente de Guimarães, nesse plano, encontra-se tomada de uma distância dos andarilhos e, conseqüentemente, do espectador. Observa-se, em um primeiro momento, apenas um território marcado pela vegetação, duas estradas e poucos elementos como, por exemplo, animais e veículos. Percebem-se gradativamente as presenças de Waldemar à esquerda e Paulão à direita do plano, cada um à sua maneira. Movimentando e ocupando seus respectivos territórios (Fig.8).



Figura 8: Waldemar à esquerda, na estrada de terra, e Paulão à direita, na estrada pavimentada. Fonte: *Andarilho* (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

Em um intervalo de aproximadamente três minutos, a narrativa desenvolve apenas em torno desses poucos elementos. Isto posto, compreende-se que as singularidades da cena se efetuam no intervalo desse plano-sequência, na sua aparente uniformidade (Fig.9).



Figura 9: Sequência de imagens que retratam o deslocar de Waldemar e Paulão. Fonte: *Andarilho* (2006), Cao Guimarães, Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/caoguimaraes>>.

Enquanto o movimento de determinados elementos na cena alude uma ordem quantitativa – um espaço apenas de passagem como a estrada –, o movimento dos andarilhos se faz na ordem do qualitativo – o espaço é ocupado e apresentado gradativamente com os seus movimentos. A percepção de Guimarães para essa cena revela a sensibilidade do cineasta para realidades distintas das suas e ainda um possível “*devoir*”⁶⁷ do artista com os andarilhos, a ponto de revelar as heterogeneidades contidas em uma paisagem na qual a homogeneidade aparece em primeiro plano.

Reforça-se que a obra *Andarilho* desenvolve-se juntamente aos corpos dos três homens, construindo sempre uma nova realidade ou encontro a partir daquele que o assiste, ou melhor, experimenta o tempo do outro através de imagens em movimentos. O longa não se trata de uma observação distanciada de um modo outro de viver, mas de uma imersão ou embaralhamento momentâneo do espectador com a própria realidade dos andarilhos, visto que é o espectador que se sujeita ao espaço e ao ritmo temporal dessas outras realidades apresentadas, e não o contrário.

Desse modo, é possível considerar a obra de Cao Guimarães como “aberta”, “não delimitada” e em constante “movimento”, tal qual o conceito de “rizoma” apresentado no início do ensaio. As distintas espacialidades e subjetividades se encontram embaralhadas, misturadas e transbordadas umas às outras, seja através dos elementos que as denunciam

⁶⁷ O *devoir*, para Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012) também está atrelado à ideia do *rizoma*. Segundo os autores, o *devoir* não é uma imitação ou correspondência de relações, não se estabelece por filiações, mas por alianças transversais com elementos *heterogêneos*; o *devoir* produz a ele mesmo, é sempre de uma ordem criadora.

como o capim e os espelhos, seja através do próprio fazer cinematográfico do diretor. Entre o capim e o asfalto, entre a superfície e o reflexo, existem múltiplas vivências: existem Waldemar, Paulão e Nercino; existem o espectador e Cao Guimarães; existem a obra e todas as realidades para além dela.

REFERÊNCIAS

ALTMANN, Eliska. Arte do documentário e arte no documentário: anamorfose e ontologia. *ARS*, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 114-133, 2012. Disponível em: [<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/58498>]. Acesso em: 22 ago. 2023.

ANDARILHO. Direção de Cao Guimarães. Cinco em Ponto. Brasil: 2006. [Documentário]. (80 minutos), colorido.

ARQUITETURA E CINEMA - Cao Guimarães. [Vídeo]. (63 minutos), colorido. Publicado pelo canal FAUUSP, em 17 dez.2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Tzfmjehp6tg&t=2075s&ab_channel=FAUUSP]. Acesso em: 22 ago. 2023.

DELEUZE, G. Teses sobre o movimento: Primeiro comentário de Bergson. In: ___. *Cinema 1: A imagem- movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 9-21.

_____. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. Tradução por Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.5 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. Tradução por Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade: Uma rua de mão dupla. In: *Vários autores. Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em: [www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf]. Acesso em: 22 ago. 2023.

_____. Cinema de cozinha. *Mostra Retrospectiva "Cinema de Cozinha"*. SESC SP; SESC Vila Mariana. São Paulo, outubro, 2008. Disponível em: [<https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>]. Acesso em: 22 ago. 2023.

_____. Entrevista concedida a Lisette Lagnado. *27a. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. Guia / [editores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. Catálogo de exposição.

LINS, Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: INCARBONE, Florencia; KOBILANSKI, Geraldine Salles; WIEDEMANN, Sebastian (org.). *Dossiê Dossier Cao Guimarães*. Hambre: espacio cine experimental, p.8-17, 2014 b. Disponível em: [<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/04/dossiercao.pdf>]. Acesso em: 22 ago. 2023.

_____. Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães. In: INCARBONE, Florencia; KOBILANSKI, Geraldine Salles; WIEDEMANN, Sebastian (org.). *Dossiê Dossier Cao Guimarães*. Hambre: espacio cine experimental, p.22-26, 2014 a. Disponível em: [<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/04/dossiercao.pdf>]. Acesso em: 22 ago. 2023.

INCARBONE, Florencia. El caminar como génesis de la desobediencia. In: _____.; KOBILANSKI, Geraldine Salles; WIEDEMANN, Sebastian (org.). *Dossiê Dossier Cao Guimarães*. Hambre: espacio cine experimental, p.27-29, 2014. Disponível em: [<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/04/dossiercao.pdf>]. Acesso em: 22 ago. 2023.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Terrain-vague. In: _____. *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.181-193.

TÃO PERTO, TÃO LONGE: CINEMA - Cao Guimarães e Marcelo Gomes. [Vídeo]. (101 minutos), colorido. Publicado pelo canal FAUUSP, em 29 mai. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YEWa6fx8oJY&ab_channel=FAUUSP]. Acesso em: 22 ago. 2023.

TEIXEIRA, Carlos. O capim. In: _____. *Ode ao Vazio*. São Paulo: Romano Guerra, 2017, p.2-33, (Pensamento da América Latina :2).