

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 7

**Trajetórias
Plurais:
Arte e
contem-
poranei-
dade**

Por uma partilha do acaso: cartografias acidentais de Cao Guimarães

Laura Cristina Souza da Silva (PPGHA-UERJ)¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor uma reflexão sobre o filme *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, relacionando-o com a noção de paisagem na história da arte. Como ponto de partida, dialogaremos com autores que ajudam a localizar o filme entre os conflitos da atualidade, tais quais Benedict Anderson (2008), Lilia Schwarcz (2003), Merleau-Ponty (1974) e Moacir dos Anjos (2017). Ao longo do texto, almejamos destacar o diálogo entre as artes visuais e o cinema, presente tanto em *Acidente* (2006), como em outras obras do cineasta Cao Guimarães. Compreendemos que a imagem do filme, feito uma lente de aumento voltada aos detalhes cotidianos, revela uma abordagem estética flexível diante da região de Minas Gerais que muito diz acerca das mudanças sobretudo no campo da arte brasileira.

Palavras-chave: paisagem; cinema; Cao Guimarães; arte contemporânea.

¹ Mestranda em história da arte (com bolsa Capes) no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-Uerj), com pesquisa sobre a noção de paisagem nas obras de artistas contemporâneos brasileiros, sob orientação da professora doutora Fernanda Pequeno. Graduada (2021) em artes visuais pela Universidade Estadual de Londrina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2397405508207635>. E-mail: luacristina99@gmail.com

Introdução

Ao tentar cercar a região simbólica por onde transitam as produções artísticas no século XXI, o campo teórico logo apresenta alguns abalos. O primeiro desassossego de muitos historiadores é perceber que as conhecidas noções de região, território ou lugar já não oferecem a mesma concretude e autossuficiência que outrora teriam conseguido oferecer.² Testemunhamos, a partir do pós-guerra, um deslocamento na maneira como os vínculos (sejam eles culturais, teóricos ou materiais) ao espaço habitado se constituem e são em seguida descritos. Se antes alguns enunciados fixos, supostamente imutáveis, aparentavam dar conta da unidade de um povo, o acelerado processo de globalização e domínio mercadológico das novas mídias nos revela um pensamento muito mais plural e de difícil classificação.³

Paralelo ao desmanche de um conceito central de nação, cresce a preocupação em inserir manifestações de espaços periféricos nos principais circuitos artísticos. Essa se mostra uma resposta à emergência dos estudos pós-coloniais, responsáveis por denunciar as redes assimétricas de poder no trânsito global. Os questionamentos à cultura hegemônica se encarregam das tensões geopolíticas como forma de evitar posições estanques, dando maior destaque às trocas e às disputas que caracterizam o cenário contemporâneo. Assim, entra em evidência o sistema hierárquico no qual culturas aparentemente distantes conjugam-se, pleiteiam visibilidade e revogam seus estatutos políticos e econômicos. Em outros termos, se por um lado as narrativas convencionais e os dispositivos herdados de uma noção europeia de arte são alvo de revisionismo, outras narrativas são evidenciadas no debate como consequência destas transformações.

² Moacir dos Anjos (2017) discute esse desmanche das fronteiras geográficas no campo da arte em *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*.

³ O enlace entre os aspectos temporais do modernismo e os principais argumentos da teoria crítica do período é bem assinalado no livro *O retorno do real*, de Hal Foster (2017). Já as questões relativas à expansão midiática na passagem para o capitalismo global do século XXI têm maior aprofundamento na obra posterior de Foster (2021), *O que vem depois da farsa?*. Ambos os livros fazem uma leitura franca e consistente das discussões mais urgentes no sistema artístico contemporâneo.

Nesse solo instável, alguns desafios aparentam ser particulares da geração que atravessa o novo século. Um deles é a responsabilidade em apresentar uma produção que enfrente as fronteiras geográficas sobrepostas aos seus trabalhos, sem deixar de ampará-las em seu repertório visual. Em simultâneo, se espera dos artistas um posicionamento face à expectativa do sistema por novos discursos, mantendo ainda a busca por validação nos processos institucionais.

Diante da necessidade em adensar esse corpo de questões, o artigo visa iniciar uma reflexão sobre o filme *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, a partir de autores que ajudam a localizar o trabalho entre os conflitos de uma arte brasileira.

Territórios Simbólicos

A imagem do filme, feito uma lente de aumento voltada aos detalhes, revela uma abordagem estética obtusa diante da região de Minas Gerais que muito diz acerca das mudanças no campo da arte. É nesse movimento errante, em uma geografia que parte do afeto para traçar seus pontos de vista, que ela pode ser um contraponto notável a operações visuais mais totalizantes.

O que *Acidente* (2006) nos sugere é um modo de imaginar o investimento no entorno que escapa aos raciocínios mais rígidos sobre identidades locais. No livro *Comunidades imaginadas*, o historiador estadunidense Benedict Anderson (2008) explora diversos aspectos desse exercício coletivo de elaboração do sentimento nacional. Seu estudo tem foco na criação (tantas vezes implícita) das formas de pertencimento à vida em comunidade. Não somente por meio de conteúdos representativos, mas também a partir de esquecimentos, disputas silenciadas e hierarquias impostas, as nações consolidam um laço entre a multiplicidade de indivíduos que se enxergam parte da esfera política e cultural.

O cuidado com a formulação do conceito indica a importância de perceber o coletivo como um infinito processo de imaginação, mais que uma invenção arbitrária – desde o início do livro, o autor deixa claro que não há sentido na dicotomia entre comunidades verdadeiras e nações construídas, inventadas; para ele, existem estilos de imaginação que mobilizam o contrato social por ângulos distintos. Nessa lógica, a obra de Anderson redireciona o debate para os desafios na adesão generalizada de um imaginário já naturalizado na sociedade. *Comunidades imaginadas* não propõe, por isso, revelar a autenticidade – ou sua falta – nas expressões do nacionalismo. A pesquisa acerca dos processos identitários se torna um instrumento para entender os discursos hegemônicos sujeitos a questionamento, em constante reformulação e sob uma multiplicidade de influências.

Em vista desses processos relativos à ideia de nação, a arte enquanto uma produção multifacetada de afetos, identificações e símbolos embaralha a todo tempo os sistemas arraigados de representação de um território. O esforço artístico em encontrar alternativas às narrativas correntes torna-se essencial para inaugurar novas perspectivas de vida, repensar fronteiras e reforçar as expressões que passam longe de um repertório já consagrado e potencialmente nocivo.

Privilégio significativo dos artistas, nesse caso, é o fato de não estarem sempre reféns aos conceitos para expressarem esse mesmo desencaixe que as discussões teóricas trazem à tona. A indústria artística responde às problemáticas que percorrem sua produção a partir também da escuta, de um movimento feito de pausas, intervalos e lacunas, do uso gestual e sensível do corpo. Denominadores que extrapolam as discussões mais convencionais, principalmente quando o que está em pauta é a ausência de sentidos que possam abranger por um todo a experiência comum. Merleau-Ponty (1974) descreve com precisão esse pensamento no livro *O homem e a comunicação*:

O que é insubstituível na obra de arte – o que faz dela não somente uma ocasião de prazer, mas um órgão do espírito cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político se ela é produzida – é que ela contém melhor que ideias, *matrizes de ideias*; ela nos fornece emblemas dos quais jamais pararemos de desenvolver o sentido, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar num objeto outra coisa além do que nele pusemos (Merleau-Ponty, 1974, p. 101).

É o que acontece quando Cao Guimarães e Paulo Lobato reúnem o nome de algumas cidades de Minas Gerais para compor um poema visual. O conjunto de lugares é o ponto de partida para o trajeto da câmera, um esboço rudimentar do caminho a ser percorrido, organizados mais pelo impulso poético dos dois diretores, que de qualquer dado concreto das cidades escolhidas:

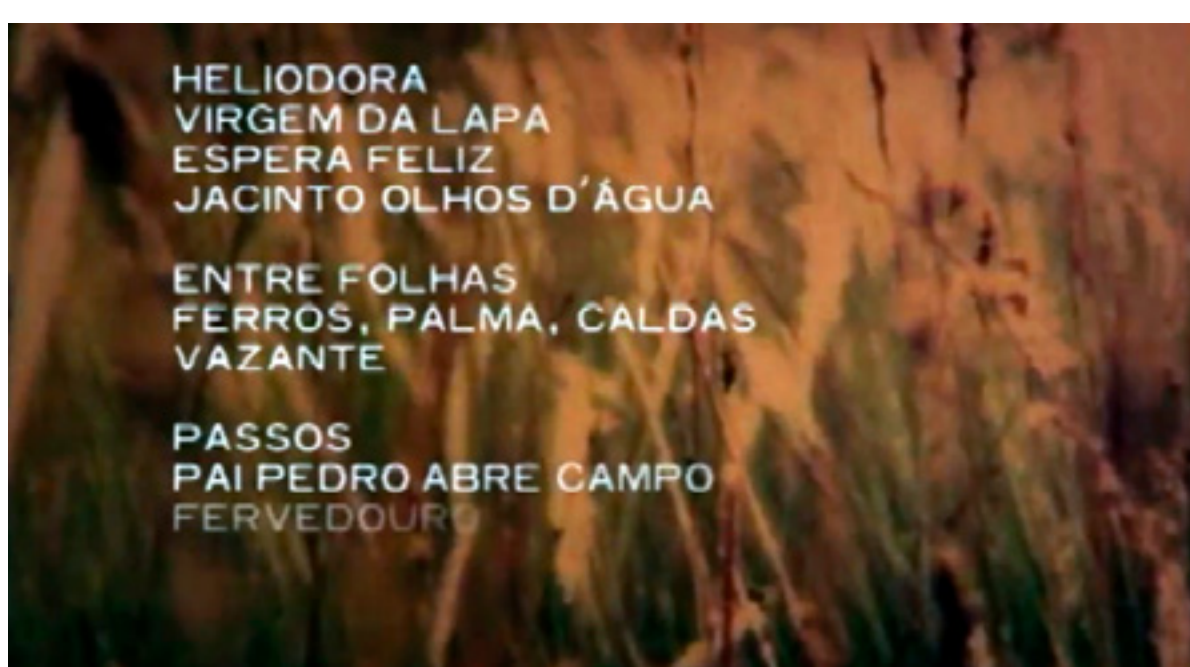


Figura 1. *Acidente*, Cao Guimarães e Paulo Lobato, 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)

Com exceção do itinerário, as ações que ganham a atenção dos artistas parecem ser escolhidas ao acaso. São aquelas que, de outro modo, nos passariam despercebidas. Por esse cuidado ao banal, o trabalho desmonta qualquer expectativa anterior para garantir que seu espectador encontre uma imagem aberta, sempre sugestiva.

Em uma das cenas de *Acidente* (figura 2), acompanhamos um dia no bar, onde o tempo parece passar no filme da mesma maneira morosa de uma tarde de sol no interior do estado. As figuras que se demoram nas ações do local de lazer poderiam ser transportadas com facilidade a outras esquinas do país. Há, ao mesmo tempo, um dado singular no desejo do cineasta em aguardar que a estadia ali o revele algo que não apontaríamos em um primeiro olhar, um momento em específico que rompa com a mesma imagem de um bar e devolva-nos à situação daquele instante junto à câmera.



Figura 2. *Acidente*, Cao Guimarães e Paulo Lobato, 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)

No ritmo particular do filme, o tempo mais alargado das imagens se desvincula dos roteiros normalmente pautados em um encadeamento lógico e linear, tal como na interação prevista entre personagens. Permanece a oferta de imagens inéditas das paisagens mais comuns – o bar sem movimento, uma festa de criança, uma caminhada pela rua deserta.

Cao nos exhibe uma contínua invenção do território, uma busca por fundar um transcurso pelas paisagens a partir dos primeiros afetos, de um olhar desprevenido e disposto aos encontros possíveis. O exercício de transitar livremente pelas cidades sugere intervenções e momentos de descuido, fazendo com que *Acidente* (2006) entregue alguns ângulos do estado mineiro à margem de seus cartões postais.

E não seria uma tarefa árdua memorar esse banco de imagens que, em geral, dita as cores de Minas. Elencar o que é representativo do estado não exigiria a memória de nenhuma viagem recente ao lugar, pois já se parte de um antigo conjunto imagético determinante para as relações de um país com tamanha extensão territorial. Se alguns estereótipos calculam com rigor as diferenças entre os estados, é a partir deles, também, que são desenhados os laços invisíveis entre espectros culturais de outra forma tão distantes. É a partir do imaginário compartilhado que é possível manter os mais complexos acordos sociais que marcam o modo como compreendemos a vida em sociedade.

No momento em que essa cartografia mental passa ao largo de *Acidente* (2006), são apenas as impressões mais tênues que podem reverberar na tela de cinema: a obra de Cao e Pablo demoradamente desfaz o jogo conhecido de referências visuais para devolver-nos a atenção aos sentidos. O protagonismo dado às cenas reforça uma possibilidade de mapear a experiência pela plasticidade, pelas sensações momentâneas. Indica, com isso, como podemos não apenas revisitar os lugares à volta, mas revisitar e recriar também a hierarquia de símbolos que atravessa a relação com estes lugares.

O filme, ao transitar entre as artes visuais e o cinema, não se resume a uma ilustração de ideias para as quais as paisagens mineiras são o pano de fundo; introduz uma experiência de detalhada observação, em que as imagens não precisam ir além do que apresentam. Essa estratégia que gera a impressão de liberdade não é particular deste trabalho na produção do artista, que em diversos momentos se mostrou em busca de um movimento espontâneo, desejante em fazer desaparecer qualquer interferência nas cenas pelo processo de direção. Grande causa desse efeito está na função de um cinema dispositivo, um filme que parte dos limites de uma proposta

(registrar imagens em cada cidade escolhida no poema), exigindo disponibilidade dos artistas para o que surgiria diante da câmera. É justamente o jogo conceitual, as bordas que desenham para a sua aventura cinematográfica, que possibilita uma maior abertura ao real. As cidades anônimas de Guimarães e Lobato liberam a necessidade de qualquer narrativa premeditada em função dos pequenos acontecimentos sensíveis.

Imaginamos os dois artistas abandonando outras ambições estéticas para errar no estado mineiro. A imagem lembra um trecho de *A natureza ri da cultura*, conto de Milton Hatoum (2007, p. 178), quando o autor declara que os mapas “fascinam as crianças, são desenhos misteriosos que convidam a fazer viagens imaginárias”.

Paisagens inusitadas

O intuito dos filmes de Guimarães ganha projeção ao ser posto em diálogo crítico com a herança do gênero artístico paisagem; cabe retomar a origem do interesse ocidental pela paisagem na arte que só tem lugar a partir da organização dos Estados como países. Tal noção explicita um primeiro movimento de entendimento e domínio social a partir da era moderna. Dada a distância entre o campo e a cidade, entre civilizados e selvagens, fomos capazes de fabricar um olhar romântico voltado à natureza desconhecida.

Se tratando especificamente do Brasil, a pintura de paisagem é um pilar importante no decorrer do processo que levou à legitimação da nação independente. Lilia Schwarcz (2003), no artigo “A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado”, explica que é durante o período monárquico que a natureza foi explorada como um emblema

da sociedade próspera. Ao considerarmos a produção artística no Brasil dos viajantes, Schwarcz aponta justamente para esse papel da arte como “mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil” (Süssekind, 1990, p. 22 apud Schwarcz, 2003, p. 10); o modelo natural se transformava em um suporte para abarcar os ideais da civilização recém fundada. Ideais esses que, como explicita a historiadora, se desfaziam de toda a imagem da violência e da escravidão para manter a ficção de um processo colonial pacífico. A retomada da discussão acerca dessas representações oficiais da natureza como uma estratégia política leva a ver que, apesar da facilidade com que se obliterou essa construção, ela é parte significativa da nossa organização social. Lembremos que a visão de uma natureza idealizada surge pela ascensão dos dilemas das grandes cidades; no Brasil, o processo colonizatório importara mentalidade semelhante para elaborar o cartão postal de sua colônia: organizou duramente suas cidades para a foto, e enviou-as como felicitações do paraíso. Nesse sentido, as escolas da pintura desejavam retratar um cenário perfeito, evocando os aspectos estéticos da natureza brasileira e deixando de lado aquilo que destoava da cena já planejada em primeira mão.

Dessa época advém uma mentalidade artística voltada para o exterior, projetada para a ilustração de um mundo utópico na América. No artigo “Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North”, a pesquisadora brasileira Vera Beatriz Siqueira (2015) aborda o crescente interesse de ordem estética dos viajantes no século XIX, partindo da perspectiva dos pintores Johann Moritz Rugendas e Marianne North. Foi durante o período que as imagens estrangeiras passam a suscitar uma maior curiosidade na construção imaginária da Europa:

Com a multiplicação dos relatos de viagem e a impressionante difusão de livros, gravuras, desenhos e panoramas que ocorreu nas primeiras décadas do século XIX, a imagem dos trópicos, para usar uma expressão de Nanci Stepan, se “tropicaliza”. Ou seja, ao público europeu interessam menos as descrições fiéis da natureza e da geografia latino-americana e mais a própria experiência romântica da viagem nos trópicos, que confirmasse as sensações de estranhamento, temor e surpresa, e criasse uma imagem entre verossímil e mítica, realidade e fantasia (Siqueira, 2015, n.p)

O aumento na produção dos relatos imagéticos dos viajantes contribuiu para a criação de uma ficção nacional, uma representação romântica daquilo que não partilhava da mesma origem conhecida dos artistas europeus. Tal ficção dependia de um certo distanciamento do olhar, uma visão mediada por modelos que aplacassem a real experiência do lugar. Ainda que seja um salto para pensar a obra de Guimarães, o confronto com as consequências ainda presentes do passado brasileiro dimensionam a necessidade em buscar outras formas de narrar nossa relação com o espaço.



Figura 3. *Mapa-Mundi BR (postal)*, Rivane Neuenschwander, 2007. Fonte: Stephen Friedman Gallery (2023)

Outra artista que revê os mapas simbólicos do Brasil em seu trabalho poético, talvez de maneira ainda mais explícita, é a também mineira Rivane Neuenschwander. Rivane trabalhou ao lado de Cao Guimarães por longos anos, produzindo obras como *Sopro* (2000) ou *Quarta-feira de cinzas* (2006). Em *Mapa-Mundi BR (postal)*, de 2007, ela reverte a função do cartão postal – no lugar de imagens pitorescas que exibam a peculiaridade das paisagens brasileiras, vemos fotografias de locais nomeados depois de regiões estrangeiras: bares, motéis, igrejas ou lojas do Brasil chamadas de Las Vegas, Tokyo, China, Jerusalém... Neuenschwander explora o antigo desejo brasileiro em recorrer ao que lhe é externo para buscar seu próprio sentido; paralelamente, explora o emaranhado ambiente imagético que se forma a partir dos embates da globalização, ao apropriar-se de suas respostas locais das mais adversas.

Novamente diante do filme, vemos que a imagem pueril de *Acidente* (2006) não se consolida ao ponto de ser passível como emblema de nenhuma nação, nenhum de seus registros cabem em um postal. Diferentemente do espetáculo das pinturas dos séculos anteriores, ou mesmo do trabalho em fotografia de Rivane, a imagem agora é imagem em movimento: baseia-se no princípio de transformação do todo a cada *frame* que se sucede. É justamente por seu caráter errático, na recusa de elementos norteadores, que a obra de Guimarães e Lobato se aproxima de uma escuta à natureza ambígua dos lugares, ciente dos ininterruptos processos de subordinação, anulação e reinvenção alocados em momentos rotineiros. Colabora, assim, no desmanche das representações que indicariam um destino final em uma política implícita na paisagem. Ao tomar para si o apreço de Guignard por um tecido pictórico esparso, que se dissolve no que tenta mostrar, Cao reacende essa capacidade da arte que vemos no

primeiro artista mineiro em nos apresentar um Brasil esquecido, desvelar uma disputa irresoluta entre as apostas de riqueza e os descontentamentos na produção de uma estética originária nos estereótipos do país.

Considerações finais

Ante as implicações do uso da natureza enquanto símbolo, a abordagem mais sensível para tecer um mapa põe do avesso os valores de controle e domínio que normalmente induzem à elaboração simbólica do espaço. O mapa do espaço feito pela escuta de suas lacunas, rupturas e desvios, restaura um estado de abertura que a muito foi abandonado no processo de entendimento da identidade nacional. O trabalho gera atrito não só com uma tradição narrativa do cinema, antes se desloca significativamente das convenções que são próprias de uma representação ideal do território brasileiro. Por conta disso, a autonomia sensível que o corpo da imagem ganha é, mesmo na microescala das experiências cotidianas, um impulso coletivamente político.

Acidente mostra um conjunto sensório do espaço que se abre pela situação da câmera, recusando a impressão de um retrato espetacular da natureza como o objetivo final de sua obra. O espaço é um espaço qualquer, o Brasil dos diretores multiplica-se em vários.

O que se sobressai é a necessidade em explorar outros modos de perceber a relação entre o sujeito e a ideia que faz de sua natureza regional. Necessidade que aparece nos circuitos contemporâneos como a expressão de um Brasil plural. Curadores buscam costurar as narrativas que sustentam os trabalhos de volta em sua materialidade, na plasticidade dos afetos dispostos no corpo das obras. Vemos, assim, exposições que apresentam

um recorte preocupado com outras formas de perceber a noção de território. Para o contexto em que surgem essas articulações no sistema artístico, não há paisagem, mas paisagens; não é, portanto, de um único ponto de vista que são redesenhados os contornos do mundo.

É exemplo disso a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil, que coloca em foco práticas advindas de regiões com menor representatividade, norteadas pelo interesse nas brechas e rachaduras de uma tradição nacionalista. Também vale mencionar a 30ª edição do Panorama de Arte Brasileira do MAM, ao ter em seu escopo as singularidades de um cenário brasileiro assentado em contradições.

Os mapeamentos da arte, nesse caso, são uma forma de nos tornar novamente sensíveis ao que acontece ao entorno, num momento em que já nos habituamos a uma mesma apresentação do real, expondo-o explicitamente ou colocando-o como mote de determinadas locuções confortáveis, também como manobra para mascará-lo.

O estudo da produção artística contemporânea exige ultrapassar o desejo de que seria possível reunir exemplos, tecer comparativos e encontrar equivalências que deem sempre uma ideia precisa do ponto onde nos encontramos espacialmente e temporalmente. Desafiar essas equivalências e estruturas de sentido não significa deixar de lado o que é exterior aos movimentos contemporâneos, começar do zero, mas partir de um olhar crítico ao que nos é familiar, resultante do apreço à uma partilha mais simétrica do imaginário coletivo.

O que Cao Guimarães repete na imagem de *Acidente* (2006) é a sugestão – já recorrente em sua trajetória – de que ver é sempre uma fábula. Saber fabular exige um compromisso conjunto com o que está diante de nós, como mostra Benedict Anderson (2008). Talvez somente assim pareça

plausível pensar um futuro com aporte na realidade do Brasil, ou seja, que parta dos estranhamentos que essa realidade invariavelmente nos causa, tendo em mente as negociações necessárias para que mudanças efetivas aconteçam.

Referências bibliográficas:

ACIDENTE. Direção de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Belo Horizonte: 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

DAVIES, Surekha. *Renaissance ethnography and the invention of the human: new worlds, maps and monsters*. New York: Cambridge University Press, 2016.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

NDIKUNG, Bonaventure. Des-outrização como método (leh zo, a me ke nde za). In: *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades imaginadas*. Direção artística de Solange O. Farkas. Curadoria de Gabriel Bogossian; Luisa Duarte; Miguel A. López. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 6-29, junho/agosto 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015.

