

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE MESTRADO

LÍLIA MÁRCIA DE SOUSA PESSANHA

**NO LIMBO DAS ATENÇÕES:**  
**A produção fotográfica de Cao Guimarães entre o visto e o não visto**

VITÓRIA  
2020

LÍLIA MÁRCIA DE SOUSA PESSANHA

**NO LIMBO DAS ATENÇÕES:  
A produção fotográfica de Cao Guimarães entre o visto e o não visto**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.  
Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA  
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

P4751 Pessanha, Lília Márcia de Sousa, 1988-  
No limbo das atenções : A produção fotográfica de Cao Guimarães entre o visto e o não visto / Lília Márcia de Sousa Pessanha. - 2020.  
129 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.  
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Cao Guimarães. 2. Fotografia contemporânea. 3. processos criativos. I. Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

**LÍLIA MÁRCIA DE SOUSA PESSANHA**

**NO LIMBO DAS ATENÇÕES:  
A produção fotográfica de Cao Guimarães entre o visto e o não visto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Almerinda da Silva Lopes

Aprovada em, 22/05/2020

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Almerinda da Silva Lopes**  
Orientadora (PPGA/UFES)

---

**Prof. Dr. David Ruiz Torres**  
Membro interno (PPGA/UFES)

---

**Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos**  
Membro externo (PPGAV/UFRGS)

*Com amor, para meus pais Mírian Portilho e Amaro César.*

*Olho no fundo, lá no fundo, encontro um olhar que me adivinha, que me prevê, que me espera, que marca um encontro com meu olhar de hoje, aflito porque não é o que hoje eu seria se o hoje fosse como se espera. Quem no fundo eu olho e no fundo eu vejo, eu não queria que me visse do jeito que me vejo, gostaria que me imaginasse com olhos novos e horizontes inventados, num piscar de pálpebras sem pressa. Mas é assim, eu vejo no fundo, no fundo do meu olhar, os olhos [da menina] que me anteciparam o olhar da vida. O jeito que a pequena Lília olhava, não é lá tão diferente do meu envelhecido olhar que se entenece com as tardes e se envaidece por descobrir as manhãs junto com os pássaros. Cada um vê de um jeito. Mas é um jeito comum de ver a transparência, adivinhas os sons. O melhor modo de ver é imaginar os sons, o som de uma luz. Como será? Virá num acorde, ou num som monocórdio de uma flauta doce ou em um assobio?*

Olhar - Jose Calos Dias.

## RESUMO

Conhecido por transitar livremente entre as artes visuais, Cao Guimarães é considerado um dos principais artistas brasileiros de sua geração. Entretanto, o aprofundamento de sua poética na literatura em nível condizente com este livre reconhecimento ainda é uma lacuna, de modo que a presente dissertação pretende ampliar o estudo de suas obras na direção de uma atenuação de tal hiato. Para isso, suas séries fotográficas são analisadas em três etapas temporais: a primeira abrangendo os trabalhos fotográficos referentes aos anos de 1980 e 1990, o início de sua formação artística dotada de experimentalismos; a segunda direcionada à análise da série *Histórias do Não-Ver*, quando o artista alcança à consolidação de sua formação poética; e, por fim, uma abordagem em torno de trabalhos mais recentes do artista produzidas dos anos 2000 até os dias de hoje. No decorrer das análises das imagens de Guimarães, busca-se entender linhas de pensamento e motivações que influenciam os métodos e processos criativos do artista. Deste encontro entre artista e recorte teórico, são levantadas, paralelamente, análises comparativas com outros artistas fotógrafos à luz de um mesmo aspecto conceitual e teórico, sugerindo interações poéticas entre obras. Pretende-se assim, entender como o trabalho do artista atua na expansão de um novo campo da fotografia e das poéticas da imagem.

**Palavras-Chaves:** Cao Guimarães; fotografia contemporânea; processos criativos.

## ABSTRACT

Known by moving freely between visual arts, Cao Guimarães is regarded as one of the major Brazilian artists of his generation. However, further level of his poetic in the literature in accordance with this acknowledgement is still a gap, in such a way this dissertation aims to expand the knowledge about his work directly relating to the attenuation of this hiatus. To achieve this, his photography series are analyzed in three-step sampling: the first one referring the 1880's and 1990's, the beginning of his artistic training endowed with experimentalisms; the second suited to the *Stories of Not Seeing* series analysis, when the artist has reached the consolidation of his poetic formation; and finally an approach about the artist's most recent works produced from the 2000's until the present day. Throughout Guimarães' images analysis, attempts to understand lines of thought and motivations which influence creative methods and processes of the artist. The gathering between the artist and theoretical framework, come up with, in parallel, benchmarks suggesting poetic interactions among artworks. It is thus intended to understand how the work of the artist performs on the expansion of a new field of photography and in the poetic of images.

**Keywords:** Cao Guimarães; contemporary photography; creative processes.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela concessão da bolsa de estudos para o desenvolvimento desta pesquisa nos últimos doze meses do curso de mestrado.

À Prof. Dr. Almerinda da Silva Lopes por me abrir desterritórios, pela mentoria, atenção, estímulo e paciência, essenciais para que este trabalho ocorresse de maneira satisfatória.

Ao Cao Guimarães e Ralph Antunes pela adorável oportunidade em conhece-los, calorosa receptividade, pelo estímulo e disponibilidade dos encontros, informações e conversas. Essas generosas trocas se mostraram, não apenas valiosas para a configuração deste trabalho como para meu crescimento enquanto artista fotógrafa e pesquisadora.

Ao grupo de pesquisa “Processos de Criação em Curadoria” e à Prof. Dr. Ananda Carvalho pelo incentivo, colaboração e entusiasmo desde o início desta jornada.

Aos meus pais, Amaro César e Mírian Portilho e, meu tio, Jorge Portilho, minhas âncoras, pelo incentivo incondicional em minha busca por realizações pessoais, profissionais e acadêmicas, por todo carinho e paciência.

Aos amigos e ao Coletivo Blê pelo estímulo e extrema compreensão na minha ausência imersiva e as gratificantes amizades [Ana Almeida, Arlane Marinho e Jessica Dalcomo] construídas nesta árdua caminhada acadêmica, meus pilares em momentos difíceis.

À querida professora e amiga Ignez Capovilla, Virgílio Libardi e a todos os professores da Universidade Vila Velha por serem meus norteadores, acreditando em mim e muito me incentivando no início da minha jornada acadêmica. Guardo um enorme carinho por vocês!

Ao Prof. Dr. Alexandre Santos e David Ruiz Torres pelos apontamentos, contribuições e referências importantíssimos para a realização desse trabalho;

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. .... 23
- Figura 2:** Sophie Calle, *True Stories*, 1994. Fonte: <http://www.artnet.com/artists/sophie-calle/true-stories-bad-breath-in-2-parts-SWpfmYw6mU-ATINnayatq7g2>. .... 25
- Figura 3:** Cao Guimarães, Livro *Histórias do Não-Ver* com páginas abertas, 2013. Fonte: Acervo pessoal da autora. .... 26
- Figura 4:** Sophie Calle, *The Sea – Blind*, 1986. Fonte: [http://www.artnet.com/artists/sophie-calle/les-aveugles-triptych-4C\\_59AAw1aVbVljfK0McA2](http://www.artnet.com/artists/sophie-calle/les-aveugles-triptych-4C_59AAw1aVbVljfK0McA2). .... 27
- Figura 5:** Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. .... 30
- Figura 6:** Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. .... 31
- Figura 7:** À esquerda: Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001; à direita: Klaus Mitteldorf, *Fuga 1, 2, 3 - Introvisão*, 1992-2006. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista (Cao Guimarães); klausmitteldorf.com. .... 33
- Figura 8:** Projeção em vídeos em espaço expositivo da Mostra *Ver é uma Fábulas*, 2013. Fonte: Itaú Cultural <<https://www.youtube.com/watch?v=162yuWjrZAs&t=258s>>. .... 38
- Figura 9:** Cao Guimarães, Banner da Exposição *Après le Déluge*, 1992. Fonte: Material disponibilizado pelo artista. .... 43
- Figura 10:** Cao Guimarães, *Sobreposições*, 1989 – 1991. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. .... 45
- Figura 11:** Cao Guimarães, *Sobreposições*, 1989 – 1991. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. .... 45
- Figura 12:** Cao Guimarães; Fábio Cançado, Rivane Neuenschwander, *Ex-Votos*, 1993-1994. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. .... 49
- Figura 13:** Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2015. Fonte: Livro CAO, 2015. .... 52

<b>Figura 14:</b> Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, <i>Peles</i> , 1994. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. ....	53
<b>Figura 15:</b> Joel-Peter Witkin, <i>Poeta, de uma coleção de relíquias e ornamentos</i> , 1986. Fonte: <a href="https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-poet-from-a-collection-of-relics-and-ornaments">https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-poet-from-a-collection-of-relics-and-ornaments</a> . ....	54
<b>Figura 16:</b> Cao Guimarães, <i>Decalques</i> , 1994 - 1995. Fonte: Imagens disponibilizadas pelo artista. ....	56
<b>Figura 17:</b> Obra de Cao Guimarães no Projeto Arte/Cidade, 1997. Fonte: Catálogo Projeto Arte/Cidade: A cidade e suas histórias. ....	58
<b>Figura 18:</b> Wim Wenders, <i>Parede em Paris, Texas</i> , 2001. Fonte: <a href="https://www.mutualart.com/Artwork/-WALL-IN-PARIS--TEXAS-/BEBEF8ADD46C2A4D">https://www.mutualart.com/Artwork/-WALL-IN-PARIS--TEXAS-/BEBEF8ADD46C2A4D</a> . ....	59
<b>Figura 19:</b> Rosângela Rennó, <i>Mulheres Iluminadas</i> , 1988. Fonte: <a href="https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25349/mulheres-iluminadas">https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25349/mulheres-iluminadas</a> . ....	62
<b>Figura 20:</b> Rosângela Rennó, <i>Irmãs Siamesas</i> , 1988. Fonte: <a href="http://www.artnet.com/artists/ros%C3%A1ngela-renn%C3%B3/irmas-siamesas-42-i1izd_4TpE0z3hRz1ng2">http://www.artnet.com/artists/ros%C3%A1ngela-renn%C3%B3/irmas-siamesas-42-i1izd_4TpE0z3hRz1ng2</a> . ....	63
<b>Figura 21:</b> Cássio Vasconcelos, <i>Navios</i> , 1989. Fonte: <a href="https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/navios/">https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/navios/</a> . ....	65
<b>Figura 22:</b> Kenji Ota, <i>Retrato de Gi</i> , 1987. Fonte: <a href="http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20069/retrato-de-gi">http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20069/retrato-de-gi</a> . ....	66
<b>Figura 23:</b> Eustáquio Neves, <i>Caos Urbanos</i> , 1993. Fonte: <a href="https://revistazum.com.br/por-tras-da-foto/por-tras-da-foto-eustaquio-neves/">https://revistazum.com.br/por-tras-da-foto/por-tras-da-foto-eustaquio-neves/</a> . ....	68
<b>Figura 24:</b> Cao Guimarães, <i>Gambiarras</i> , 2000-. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. ....	76
<b>Figura 25:</b> Cao Guimarães, <i>Gambiarras</i> , 2000-. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. ....	76
<b>Figura 26:</b> Cao Guimarães, <i>Gambiarras</i> , 2000-. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista. ....	77
<b>Figura 27:</b> Lado esquerdo: Bispo do Rosário, <i>Objetos de Limpeza</i> , -; Lado direito: Cao Guimarães, <i>Gambiarras</i> , 2000-. Fonte: <a href="http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15494/objetos-de-limpeza">http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15494/objetos-de-limpeza</a> ; <a href="http://www.caoguimaraes.com/foto/gambiarras/">http://www.caoguimaraes.com/foto/gambiarras/</a> . ....	79

<b>Figura 28:</b> Rivane Neuenschwander, <i>Gambiarra</i> , 2002. Fonte: Livro digital Jacubá é gambiarra 2017. ....	80
<b>Figura 29:</b> Cao Guimarães, <i>De Portas Abertas</i> , 2008. Fonte: <a href="http://www.caoguimaraes.com/foto/de-portas-abertas/">http://www.caoguimaraes.com/foto/de-portas-abertas/</a> .....	81
<b>Figura 30:</b> Paulo Bruscky, <i>Moradia x ilusão</i> , 1986-198. Fonte: Catálogo Paulo Bruscky Galeria Nara Roesler.....	82
<b>Figura 31:</b> James Kudo, <i>Puxadinho</i> , 2016. Fonte: <a href="https://www.artsy.net/artwork/james-kudo-puxadinho">https://www.artsy.net/artwork/james-kudo-puxadinho</a> .....	84
<b>Figura 32:</b> Cao Guimarães, <i>Plano de Vôo</i> , 2015. Fonte: <a href="http://www.caoguimaraes.com/foto/plano-de-voos/">http://www.caoguimaraes.com/foto/plano-de-voos/</a> .....	86
<b>Figura 33:</b> Detalhamento da fotografia, Cao Guimarães, <i>Plano de Vôo</i> , 2015. Fonte: <a href="http://www.caoguimaraes.com/foto/plano-de-voos/">http://www.caoguimaraes.com/foto/plano-de-voos/</a> .....	87
<b>Figura 34:</b> Cronofotografia de Étienne-Jules Marey, <i>Gráficos IIA</i> , sem data. Fonte: <a href="https://revistazum.com.br/radar/disparo-cinematografico/">https://revistazum.com.br/radar/disparo-cinematografico/</a> .....	88
<b>Figura 35:</b> Cássio Vasconcellos, <i>Coletivos – Aeroporto</i> , 2008 – 2018. Fonte: <a href="https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/coletivos/">https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/coletivos/</a> .....	89
<b>Figura 36:</b> Detalhamento da fotografia, Cássio Vasconcellos, <i>Coletivos – Aeroporto</i> , 2008- 2018. Fonte: <a href="https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/coletivos/">https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/coletivos/</a> .....	90
<b>Figura 37:</b> Cao Guimarães, <i>Úmido</i> , 2015. Fonte: <a href="http://www.caoguimaraes.com/foto/1209/">http://www.caoguimaraes.com/foto/1209/</a> .....	91
<b>Figura 38:</b> Jason Evans, <i>Novo Odor</i> , 2000-2003. Fonte: Charlotte Cotton, <i>A fotografia como arte contemporânea</i> , 2010, p. 120. ....	93
<b>Figura 39:</b> Peter Fraser, <i>Materiais</i> , 2002. Fonte: <a href="https://www.peterfraser.net/projects/material-2002/">https://www.peterfraser.net/projects/material-2002/</a> .....	94

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1. Exercícios de olhar o mundo</b> .....	<b>20</b>
<b>1.1 Quando Cao Guimarães fechou os olhos em Histórias do Não-Ver</b> .....	<b>21</b>
<b>1.2 A narrativa curatorial em Ver é uma fábula</b> .....	<b>34</b>
<b>2. Meio romântico, Meio barroco: A Produção Artística de Cao Guimarães entre os anos 1986 a 1996</b> .....	<b>41</b>
<b>2.1 Nossa Cao, como você é complexo! – As fotomontagens dos anos 1980..</b>	<b>43</b>
<b>2.2 Amigos de décadas: Outros artistas fotógrafos brasileiros</b> .....	<b>60</b>
<b>3. Microretratos do Cotidiano: A produção artística de Cao Guimarães entre os anos 2000 até os dias atuais</b> .....	<b>71</b>
<b>3.1 Coleção de Geringonças: As séries Gambiarras e De Portas Abertas</b> .....	<b>72</b>
<b>3.2 Do que essa foto é imagem?: As séries Plano de Vôo e Úmido</b> .....	<b>85</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>103</b>
<b>APÊNDICE A</b> .....	<b>108</b>
<b>APÊNDICE B</b> .....	<b>116</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO

Crescendo entre as luzes vermelhas e o forte aroma de produtos químicos como reveladores e fixadores, figuras constantes nos ambientes analógicos fotográficos, Cao Guimarães se autodenomina como um “homem da imagem”, vindo a transitar com enorme fluidez entre os tempos referentes aos grãos de prata e os tempos atuais dos pixels imagéticos.

O artista visual, cineasta e fotógrafo Claudio Gontijo Guimarães, comumente conhecido como Cao Guimarães (1965-), nasceu em Belo Horizonte. Ao longo de sua infância viveu no interior de Minas Gerais com seu avô, Cisalpino Gontijo e, anos depois, retornou para sua cidade natal. Nos dias atuais, administra sua vida entre a capital mineira e a capital uruguaiana, Montevidéu, por questões pessoais.

Curiosamente podemos identificar compatibilidades entre as três cidades que nos servem como indicações para melhor entendermos o artista e seu modo de viver e trabalhar. O interior mineiro, com sua cotidianidade e costumes tradicionais e, em paralelo, sua vivência com o avô vieram a ter grande influência nos trabalhos de Guimarães. Por sua vez, Belo Horizonte, embora seja uma das capitais da região sudeste de maior visibilidade, consegue preservar sua admirável hospitalidade, as relações sinceras para com o próximo e os laços de amizade de infância. Enquanto que o Uruguai, podemos intuir, por meio de seu dado demográfico – poucos habitantes –, certa tranquilidade e uma passagem de tempo mais vagarosa.

A proposta desta pesquisa é conduzir um estudo crítico em torno dos trabalhos fotográficos do artista mineiro Cao Guimarães. Pretende-se uma investigação que se desenvolve não somente à luz do conceito e suas motivações e métodos de trabalho, mas também em outras instâncias estimuladas no processo perceptivo e analítico da pesquisadora em concomitância com as visualidades evocadas na obra do artista.

Considerado um dos artistas mais prolíficos da atualidade, suas obras são crescentemente apresentadas em análises visuais no que tange a fotografia contemporânea brasileira. Por lidar de modo privilegiado com o que pode ser chamado de “experiência sensível”, extrai poesia de toda e qualquer realidade, algo visível em seus filmes de curta e longa metragens, fotografias e instalações.

Contudo, a menção aos seus trabalhos nas pesquisas acadêmicas, em sua maior parte se volta para o campo cinematográfico e, quando se trata das fotografias, se dá de modo fragmentado, nas quais suas séries são abordadas de forma pontual. Dessa maneira, identificamos poucos estudos específicos que se aprofundem no conjunto de obras fotográficas do artista.

A presente pesquisa busca auxiliar no preenchimento desta lacuna, no objetivo de contribuir para a valorização nos estudos visuais acerca dos fotógrafos brasileiros da contemporaneidade. Por apresentar uma vasta e diversificada produção artística, se fez necessário a utilização de um critério de seleção uma vez que, no momento em questão, não seria possível tratar de todas as obras fotográficas do artista. Esse processo, portanto, acaba por restringir os trabalhos produzidos a partir dos anos 2000 até os dias atuais. Métodos e temáticas compatíveis foram fatores determinantes nas escolhas. Dos dezenove trabalhos fotográficos atuais, somente quatro são analisados. Por outro lado, todos os trabalhos anteriores são devidamente mencionados e abordados.

Ademais, esse estudo busca não somente se apoiar na obtenção de novas informações e análise do material que se encontra disponível a seu respeito na literatura, mas também amparar-se nas próprias obras, uma vez que é considerada um corpus de conhecimento crítico útil na contextualização prévia as análises propriamente ditas.

Em momentos analíticos oportunos, se fez necessário entrevistas realizadas pela pesquisadora com o próprio artista em sua residência, em Belo Horizonte/MG, nos meses de fevereiro e novembro de 2019. A primeira entrevista foi fundamental para uma pesquisa primária a seu respeito e melhor conhecimento de suas obras. A segunda entrevista centrou-se nos trabalhos não tão acessíveis como os trabalhos realizados nos anos 1980 e 1990, obtenção de fotografias, matérias de jornais, catálogos de exposições referentes ao período em questão. Em seguida, a conversa pautou-se nas motivações e métodos associativos realizados nos trabalhos mais recentes do artista.

O interesse da pesquisadora em aprofundar os estudos sobre o fotógrafo nasceu a partir do desejo inicial pela série *Histórias do Não-Ver* (1996-2001). Contudo, alterações se fizeram necessárias com o amadurecer da pesquisa se preservando

apenas a hipótese levantada desde o princípio. Em outras palavras, o objetivo do estudo sofreu transformações para que a hipótese pudesse estar em coerência com a pesquisa. A problemática: a série *Histórias do Não-Ver* pode ser considerada um ponto de inflexão na produção do artista Cao Guimarães? Se sim, como esta obra se tornou um marco divisor na sua produção artística?

A fotografia e seus desdobramentos são vistos de forma paralela e concomitante, bem como suas particularidades. O texto tem suas bases teóricas por meio de reflexões sobre a fotografia contemporânea, considerando de suma importância o livro de Tadeu Chiarelli *Arte Internacional Brasileira* (2002); a tese *A fotografia expandida* (2002) de Rubens Fernandes Junior; Charlotte Cotton em *A fotografia como arte contemporânea* (2010); *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* (2011) de Laura Flores; *Paisagens Urbanas* (2003) de Nelson Brissac Peixoto; livros publicados pelo artista Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver* (2013) e *CAO* (2015); e livros de apoio contendo entrevistas e informações acerca de Guimarães como *Arquivo contemporâneo* (2009) de Felipe Scovino, *Cao Guimarães: Arte documentário ficção* (2019) de Consuelo Lins, *Contemporary Brazilian Photography* (1996) de Maria Luiza Melo Carvalho e a dissertação *Inventário da obra de Cao Guimarães* (2014) de Cássia Hosni.

Nosso olhar para esse estudo partirá da conceituação e contextualização do cenário artístico brasileiro dos anos 1980 e 1990 para melhor entendimento das práticas artísticas iniciais de Cao Guimarães. No livro *Arte Internacional Brasileira* (2002), o crítico e pesquisador Tadeu Chiarelli discorre acerca das práticas fotográficas no âmbito da arte contemporânea, especificamente os artistas atuantes dos anos 1980. Tais produções envolvem uma recuperação das imagens por meio de um “banco de dados” de todas as imagens já produzidas. O autor aponta que a busca do novo e do original já não interessava tanto os artistas deste período, e sim a produção de imagens por meio de outras imagens, ou seja, a apropriação destas.

Cao Guimarães, um dos artistas que iniciou sua produção na década de 80, sofreu influências provenientes da época. Suas primeiras séries possuem características que revelam uma contaminação na imagem. O uso de fotomontagem por meio de sobreposições de uma imagem sob a outra, interferências diretas sob os negativos e a apropriação das imagens de outros são algumas das evidências. O

artista menciona que esse processo, apesar do “excesso exacerbado de informações”, foi importante para alcançar sua linguagem própria que se inicia a partir da série *Histórias do Não-Ver* (1996- 2001) (SCOVINO, 2009).

Ao propor aos amigos que o “sequestrassem” na condição de, no decorrer da ação, o artista se encontrasse de olhos vendados, com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme em mãos em *Histórias do Não-Ver*, Guimarães traz à tona os quatro outros sentidos que habitualmente são relegados: audição, tato, olfato e paladar, restituindo as impressões sensoriais não visuais.

Em entrevista do artista à autora<sup>1</sup>, o mesmo levanta hipóteses de possíveis momentos que, mais tarde, ocasionaram no amadurecimento do seu processo criativo nesta série fotográfica. A sala escura do laboratório analógico, totalmente vedada de iluminação, é utilizada para a transferência da película de filme contida no rolo fotográfico para o carretel espiral antes do início do processo de revelação. Para tal, é necessário que a pessoa entre nesta sala completamente escura e, ao iniciar a transferência, a mesma se utiliza apenas da audição e do tato. Pelas pontas dos dedos, identifica-se a língua do filme. Concomitantemente a isto, corte-a, sentindo o movimento da tesoura rente aos dedos. Deve-se estar atento a cada som emitido. O som da tesoura, o som produzido pela película de filme ao ser puxada, o som do encaixe desta no carretel e o som do carretel girando em sentidos opostos em cada mão. As mãos por si só nos parecem estar num sincronismo coreográfico. No entanto, é necessário silêncio para que nenhum ruído passe despercebido. E lá se vão os aproximados 1,50m de filme perpassando entre os dedos até alcançar o seu fim. Corte-a mais uma vez, rompendo o vínculo ainda existente entre o filme e o rolo. Último passo: encontrar o tanque através do tato, colocar o carretel dentro deste para finalmente tampá-lo, e somente então sair da escuridão que o cercava indo de encontro à luz.

A série *Histórias do Não-Ver* busca problematizar a acomodação em que se encontra o olhar contemporâneo, o saturamento, o esgotamento e o condicionamento imagético. Como menciona Evgen Bavcar no documentário *Janela da Alma* (2001) de

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida à autora realizada em 20 de fevereiro de 2019, no Stúdio Cao Guimarães, em Belo Horizonte. Disponível no Apêndice A e Apêndice B.

Walter Carvalho e João Jardim, não somos videntes clássicos, somos “cegos porque, atualmente, vivemos em um mundo que perdeu a visão”.

Ademais, esta série é a primeira de três trabalhos – o vídeo instalação *Rua de mão dupla* (2002) e o longa metragem *O Acidente* (2006) – em que o artista recorre a utilização de dispositivos propositivos. Essas proposições são regidas pelo princípio de ação e reação como mencionado na *Metáfora do Lago*, conceito criado por Guimarães (2005) sobre os seus diferentes modos de se relacionar com a realidade:

Eu inventei uma metáfora para falar do meu trabalho. É a ideia da realidade como a superfície de um lago. A questão é como se posicionar, então, diante dessa realidade: ou você fica no barranco contemplando a realidade do lago (que é como eu vejo esses meus pequenos filmes contemplativos), ou você joga uma pedra no lago para que ele reverbere e volte ao normal de forma diferente, ou, por fim, você se joga dentro do lago, entra nele (que é como eu vejo meus trabalhos mais imersivos) [...].

Trata-se então de um trabalho imersivo, a maneira de um jogo, de um faz de conta, na qual o “jogar a pedra” atua como detonador da realidade por meio da solicitação de sequestro do artista. A autoria acaba por ganhar outras proporções: o artista a compartilha com outros para que a dinâmica ocorra. Essas proposições que visam gerar uma conexão entre artista e público, desalojando a banalidade da vida ordinária, dependem muito mais do público do que do próprio artista para que a obra em si aconteça e, conseqüentemente, passe a existir. É necessário haver uma disponibilidade e vontade de “entrar na brincadeira” por parte das pessoas ao interromperem sua rotina para interagirem com o artista. Trabalhos assim buscam estratégias para perturbar a cotidianidade no intuito de mudar a maneira de pensar e olhar, expandindo as dimensões do mundo.

No exercício de colecionar e catalogar imagens, uma característica predominante em seus trabalhos e que abrangem diferentes épocas, o artista acaba por ressignificar e/ou trazer visibilidade aquilo que se mantivera por anos esquecido. Assim o fez em muitos dos seus trabalhos mais recentes. Guimarães tem como método apenas fotografar o que te possa ser instigante no momento do registro e as guarda logo em seguida. Meses ou anos depois, retorna ao acervo para lembrar o que havia fotografado e criar associações entre elas.

Outro aspecto visualizado nos trabalhos do artista é o registro de objetos, espaços e/ou circunstâncias que normalmente desconsideramos. Como menciona Cotton (2010, p. 9), “as fotografias [...] sustentam a qualidade material daquilo que descrevem, porém, é conceitualmente alterada devido ao impacto visual que essas coisas adquirem pelo fato de serem fotografadas e apresentadas como arte”. Os artistas contemporâneos têm como atributo um olhar sensibilizado e sensível para um mundo em que tudo pode ser fotografável, vindo a tornar eterno até o menor dos temas.

Na dissertação *Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães* (2014), Cássia Hosni realiza um trabalho de catalogação da produção audiovisual de Guimarães, percorrendo panoramicamente sua trajetória entre os anos de 1986 a 2013 resultando, posteriormente, na publicação do livro. As análises de Hosni em torno do processo criativo do artista e seus métodos utilizados serão de suma importância para a pesquisa em questão.

A estrutura da dissertação prevê a redação de três capítulos. O primeiro capítulo, “Exercícios de olhar o mundo”, analisará a série *Histórias do Não-Ver* (1996-2001) e, em seguida, a curadoria de Moacyr dos Anjos na exposição individual *Ver é uma fábula* (2013) de Cao Guimarães no Itaú Cultural. Entende-se que, ao iniciar a pesquisa pelo trabalho que atua como ponto de inflexão na trajetória fotográfica do artista, está amparada o suficiente para adentrar nas análises levantadas acerca dos trabalhos anteriores e posteriores ao *Histórias do Não-Ver*.

O segundo capítulo, “Meio romântico, meio barroco: A produção artística de Cao Guimarães entre os anos 1986 a 1996”, se dedicará as séries fotográficas iniciais do artista, apresentando as motivações, o processo criativo e expondo técnicas como fotomontagens, experimentações laboratoriais e o uso de imagens de outros. Em seguida, estabeleceremos um diálogo com outros artistas fotógrafos brasileiros pertencentes ao mesmo contexto artístico com intuito de relacionar características e temáticas inerentes a época.

Por último, o terceiro capítulo, “Microrretratos do Cotidiano: A produção artística de Cao Guimarães entre os anos 2000 até os dias atuais”, apresentará um pequeno recorte dos trabalhos mais contemporâneos do artista. Esse delineamento visa uma melhor fluidez da pesquisa devido a vasta produção nos períodos em questão. Serão

analisadas, em um primeiro instante, as séries fotográficas *Gambiarra* (2000-) e *De portas abertas* (2008) e, em seguida, as séries *Plano de Vôo* (2015) e *Úmidos* (2015). A partir das mais recentes séries, em que novas percepções são agregadas, evidenciamos uma maior conexão entre as obras e abertura para novas articulações com outros artistas fotógrafos.

## 1. Exercícios de olhar o mundo

*“Ver é uma fábula significa justamente essa ação de fabulação. Ver para mim é um pouco essa impossibilidade de objetivação total do olhar diante da realidade. Ou seja, sempre quando você olha alguma coisa, elege alguma coisa com o seu olhar ou quando você recorta uma paisagem ou objeto na forma de enquadramento, você já injeta subjetividade nessa ação. Você já fabula sobre esse objeto então o ato de olhar, de ver é fabular. É criar um mundo, outros mundos do que aquele que está ali. Criar outros significados, outras histórias do que aquela diante da câmera”<sup>2</sup>.*  
Cao Guimarães, 2013.

Tornar visível o invisível. Inventar novas visibilidades. Estas e outras expressões do gênero propõe “rachar” os limites que conduziam a fotografia ortodoxa. Ao se encontrar em crise, vê então a necessidade de transmutação. Criar condições para o fazer artístico e a própria experiência fotográfica são algumas das alternativas de rompimento e que vêm se tornando objeto de investigação de muitos artistas.

Em desequilíbrio com os modelos pré-concebidos entre imagem e representação, a produção imagética brasileira dos anos 1990 veio a propor novas subjetividades. Transitória, redimensionou valores estéticos provenientes da própria experiência ao representar não somente as coisas do mundo, mas o estado das coisas. “Uma inversão entre sujeito e predicado, entre sujeito e objeto que pode nos ajudar a entender um pouco a relação entre arte e vida, realidade e percepção, olhar e deixar-se olhar, entregar e receber” (GUIMARÃES, 2007).

Ao atuar neste período em questão, o artista mineiro Cao Guimarães tem como intuito não apenas tensionar, mas também deslocar a imagem dita como mensagem visual para a imagem predisposta de sentidos. A produção do artista, especialmente a partir da série *Histórias do Não-Ver*, abrange questões relativas a pluralidade dos meios como também ao impacto sensível que elas são capazes de promover no espectador.

Em *Histórias do Não-Ver* o artista busca fotografar o não visto, algo que aponta para um cansaço de imagens. O caráter didático da experiência está em seu possível poder de reeducar uma visão esgotada justamente pela sua perda provisória. Como

---

<sup>2</sup> Fala mencionada pelo artista no vídeo “Ver é uma fábula” do Itaú Cultural, 2013.

menciona Joan Fontcuberta (2012, p. 54): “De tanto ver já não vemos nada: o excesso de visão conduz a cegueira por saturação”. Com a tentativa de força contrária ao mecanismo mediador da percepção das coisas ao seu redor, Guimarães busca uma necessidade de abstinência da imagem, por vivermos em um mundo predominantemente visual.

Este primeiro capítulo busca, no primeiro momento, discorrer acerca da série *Histórias do Não-Ver*, no intuito de refletir sobre os modos de criação das imagens assim como sua sensibilização para outros modos de ver e sentir o mundo. Para o artista, a série foi decisiva em sua carreira, sendo responsável pelo amadurecimento e mudança significativa, atuando como um dispositivo de percepção, que registra novos sentidos englobando a visão do artista em relação ao outro, mesclando sua subjetividade com a subjetividade do outro.

Em um segundo momento, abordaremos o processo curatorial de Moacir dos Anjos na mostra *Ver é uma fábula*, de Guimarães, realizada no Instituto Itaú Cultural em 2013. A partir da reconfiguração dos espaços expositivos contemporâneos, Dos Anjos propõe para o espectador novas formas de exercer o olhar, vindo a contaminar seu imaginário com inúmeras visualidades. O uso da narrativa aliada a noção de exposição também será uma questão a ser levantada.

### **1.1 Quando Cao Guimarães fechou os olhos em *Histórias do Não-Ver*<sup>3</sup>**

“A memória é um lugar onde as coisas acontecem por uma segunda vez. E o que é um espelho senão um lugar e uma segunda vez? [...] Eu estava com certeza diante de um espelho e não podia me ver. Eu estava como os cegos”. Assim, o artista retrata, verbal e imagetivamente, sua primeira experiência acerca dos supostos sequestros. (GUIMARÃES, 2013, s. p.)

---

<sup>3</sup> Título da matéria publicada no jornal *O Globo* pela jornalista Luisa Duarte em 02 de jan de 2017.

Era agosto de 1996 quando ocorreu o primeiro “sequestro”. O artista, de olhos vendados e com uma câmera analógica nas mãos, se encontrava refém da sequestradora Adrienne Gallinari. Em tais circunstâncias, não haveria outra alternativa além de intuir por meio dos demais sentidos o possível local do cativeiro. Ora, o propósito era exatamente este: rejeitar, por um período pré-determinado, a visão.

O ócio cotidiano em que se encontrava Guimarães na cidade de Londres entre os períodos de 1996 a 1998 foi determinante para um novo olhar sobre a vida. Ciente do esgotamento imagético gerado pelas mídias televisivas e o surgimento da internet, o artista inicia um projeto fotográfico em que abdica desse olhar contaminado em que nada mais enxerga para voltar a vislumbrar as coisas simples e banais.

Como relata no início do livro que contempla essa série na íntegra, foi por acaso em um dia qualquer de natação, durante um mergulho na piscina e, por que não em seus pensamentos, que se deu o resgate imagético. “Nadar era também lembrar dos sonhos”, acrescenta o artista.

Contudo, em entrevista<sup>4</sup> (2019) à autora, entre divagações a respeito da série em questão, o artista se pôs a refletir acerca do tempo de fermentação desta ideia nas longas horas vivenciadas em laboratório analógico:

Tinha uns cubículos de um metro onde você entrava e ficava em completa escuridão. Você tinha que colocar o rolo de filme no carretel somente pelo tato. Provavelmente, em alguns desses momentos, eu havia pensado “Nossa, realmente é tão rico, né? Só pelo tato. Eu nunca exercito isso na minha vida”.

Inconscientemente, o artista já havia pensado a respeito do assunto em momentos aqui e acolá, durante as nadadas ou durante as revelações no laboratório enquanto esperava o D-76<sup>5</sup> agir. “A gente é isso: uma bolha de inconsciência que vai aflorando o tempo inteiro e as ideias vão surgindo dependendo de cada momento de sua vida” (GUIMARÃES, 2019).

Propôs então para seus melhores amigos que o sequestrasse. Cada um poderia fazer isso à sua maneira. O único quesito solicitado pelo artista seria a ausência de informações a respeito dos lugares para onde seria levado. Combinariam o encontro

---

<sup>4</sup> Disponível no Apêndice A.

<sup>5</sup> Revelador de filme analógico preto e branco.

em um lugar específico, vendariam seus olhos e lhes entregaria sua câmera com uns rolos a mais de filme. Daí em diante, poderiam fazer o que quisessem desde que o deixasse fotografar tudo, ainda que nada enxergando. Sua venda só seria tirada quando retornasse ao local inicial, de onde saíra (GUIMARÃES, 2013) (Figura 1).



**Figura 1:** Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001.

Ao fazer o registro dos sequestros às cegas, o artista produz as imagens como “tiros no acaso [...]. Elas tentam adivinhar o desconhecido”, acrescenta Teodoro Rennó no posfácio do livro *Histórias do Não-Ver* (2013). Como um deficiente visual, passa a explorar os lugares por meio do olfato, do tato, da audição e/ou, esporadicamente, do paladar. Assim, aos poucos vai descobrindo onde se encontra seu “esconderijo” provisório.

O primeiro sequestro, entre os oito mencionados, foi efetuado em uma barbearia de Belo Horizonte. Guimarães relata a sensação de sentir a navalha percorrendo o seu rosto ao mesmo tempo que vem à tona vertigens de memória da sua infância no interior de Minas Gerais.

Ao final de cada sequestro ocorrido, o artista realizava anotações do que havia vivenciado. O que lhe percorreu a mente, o que sentiu, como sentiu e, sempre que possível, detalhes referentes ao tal lugar em que esteve. É importante destacar aqui o quão importante é a inclusão textual nesta série. Sem ele, as imagens apresentadas perderiam sua função primária: de relatar as experiências do artista.

Entretanto, a presença do texto não vem a significar uma possível restituição da visão. Ora, se assim o fosse, a ideia do artista e sua vivência perderiam a finalidade. Ao combinar textualidade e fotografia, o artista gera uma semiose entre os meios. Encontramos aqui o que Navas (2017, p. 55) chama de trabalhos artísticos que apresentam um espaço de percepção que “pedem” leitura. No mais, “se a língua foi inventada para se aprender o mundo visível, ela permite uma invenção do mundo/imaginário, uma descontextualização das nossas mediações verbais”.

Podemos mencionar alguns artistas que se utilizaram desta prática cada vez mais recorrente na fotografia desde a arte conceitual até os dias de hoje. Entre eles, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Paulo Bruscky e, em especial, Sophie Calle e Evgen Bavcar, pois, estes últimos apresentam uma maior similaridade com a série fotográfica de Guimarães. Não apenas trabalham com palavras e imagens como também abordam o tema da cegueira. O próprio artista mineiro menciona a importância e a influência de Calle e Bavcar em *Histórias do Não-Ver*.

A fusão do textual com o visual nos supõe um adentramento no campo do imaginário. Ao se utilizar de meios que driblam as normas que as caracterizam – representação do real e interpretação linear – os trabalhos artísticos vêm a atuar como decodificadores por se aproximarem cada vez mais da subjetividade. Tais atributos vislumbramos na série de Guimarães e no livro *True Stories* (1994) de Sophie Calle (1953-).

Em forma de depoimentos, Calle narra fatos que vieram a marcar sua vida. A ideia se deu em alguma das sessões de psicanálise feita por indicação do seu pai que reclamara do possível mau hálito da filha. Por engano, a artista acabou entrando em um consultório de um psicanalista. Este episódio é um entre os dez outros contados no livro. Os textos ali presentes são curtos, com cerca de, no máximo, dez linhas e acompanhados de fotografias. Uma única fotografia para cada relato em que um vem a reafirmar o outro. Imagem e texto são colocados em pé de igualdade (Figura 2).



**Figura 2:** Sophie Calle, *True Stories*, 1994.

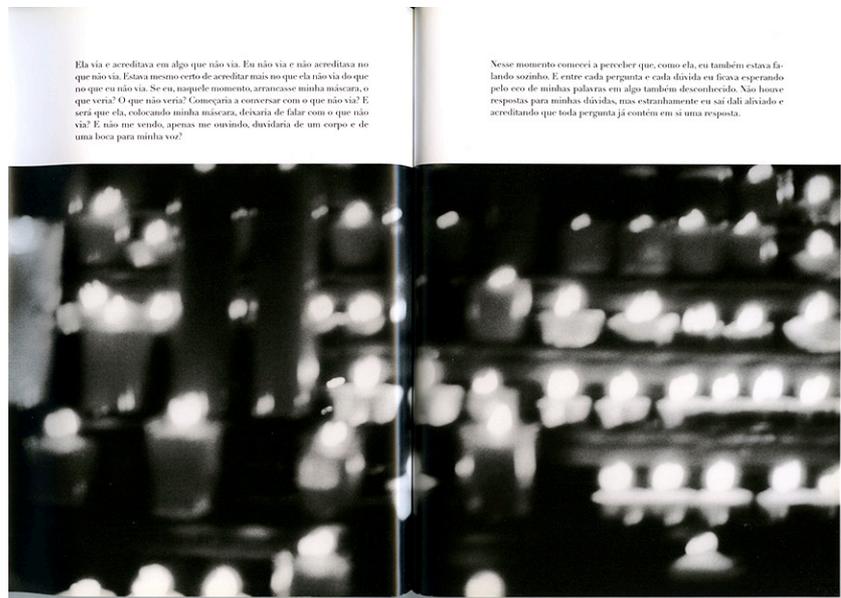
Para além da interação imagem-texto, Calle deixa em aberto uma incógnita acerca da veracidade das histórias ali contadas. No limiar entre o que é verdade ou invenção, suas ações acabam por resultar em narrativas fundamentadas no campo do verbal e do visual. Para Fabris (2007, p. 79), estas narrativas recorrentes nos trabalhos da artista se voltam para um aspecto central: a diluição das fronteiras entre realidade e ficção. A pesquisadora complementa afirmando:

O ritualismo que permeia suas ações, a obediência a regras precisas, oriundas de um pacto consigo mesma, não deixam dúvidas sobre as intenções da artista. Ela atua numa fresta sutil entre vida e arte, se outorga papéis ou os solicita a outrem, pois necessita de ações para poder produzir narrativas, nas quais os limites entre o factual e o ficcional são bem tênues.

Ora, não seria isto o que também visualizamos na série fotográfica de Guimarães? Com exceção a dubiedade dos textos, pois o artista não tem como intuito perturbar o leitor/espectador em relação a fidelidade do que ali se encontra escrito, as observações levantadas por Fabris muito dizem respeito de Guimarães. O ritualismo das ações (no caso, os sequestros) e obediência as regras, sempre realizadas por amigos, sempre vendado, sempre com uma câmera em mãos. Uma hora tomando as

rédeas da situação quando fotografava, outra hora solicitando para outros o sequestro. Por fim, faz anotações acerca da experiência.

As similaridades não param por aí. A qualidade das imagens e suas composições: no caso de Guimarães, sem as ver e supondo uma possível fotometria pelas poucas brechas de luz que perpassavam o tecido que o vendava (figura 3); e, no caso de Calle, supondo uma imagem feita às pressas, sem que seu alvo soubesse. Imagens tremidas, com rastros, desfocadas ou de detalhes que, as vezes, não permitiam identificar o objeto em questão.



**Figura 3:** Cao Guimarães, Livro *Histórias do Não-Ver* com páginas abertas, 2013.

Um outro projeto para se pensar a respeito do quanto Calle veio a influenciar Guimarães, é o projeto *Blind* (1986). Ao entrevistar cegos congênitos, a artista lança a pergunta “Qual sua imagem de beleza?” e, baseada nas respostas, a artista produzia a fotografia. Na figura 4, temos um dos seus primeiros trabalhos cuja resposta do entrevistado deu origem ao título *The Sea*. “A coisa mais bonita que eu já vi é o mar, o mar indo pra tão longe que você o perde de vista”, comenta o interrogado.



**Figura 4:** Sophie Calle, *The Sea – Blind*, 1986.

Abaixo do retrato frontal de cada entrevistado, encontramos suas respectivas respostas e ao lado uma fotografia feita pela artista baseada nas declarações. Seu interesse está na experimentação da vida pelo outro. O uso das justaposições das imagens e da narrativa (dos outros) se tornam métodos para representar o irrepresentável, o invisível, logo, o imaginário. No mais, os cegos de Sophie Calle são privados da visão, porém não de todos os outros sentidos. Daí, a possível evidência de sua escolha fotográfica para a construção de visibilidades. Como menciona Dias (2016, p. 107):

Ela escolhe o campo cego como seu espaço de criação visual, produzindo imagens que convidam a experimentar a cegueira, a percorrer com os corpos a distância física e visual que nos separa das coisas visíveis, ou, ao menos, a ver com a pele, com os ouvidos e com a voz. Ou ainda, paradoxalmente, a abrir os olhos para ver o que também sobrevive na bruma e na névoa.

Como não lembrar, neste contexto, do fotógrafo eslovaco Evgen Bavcar (1946-)? Cego, perdeu a visão aos 12 anos de idade de forma muito gradual, lhe permitindo vislumbrar até o último instante as paisagens do mundo, “as imagens dos livros, as cores e os fenômenos do céu”. Como o artista comenta, se tratava “de um longo adeus à luz” (BAVCAR, 1992, p. 8). Depois, com a perda total da visão, ressignificou seu modo de transitar e enxergar as coisas, abrindo espaço para uma maior sensibilidade onde o corpo e a imaginação se encontram atreladas uma à outra.

Diferentemente dos outros trabalhos mencionados, o jogo imaginário de Bavcar se limita aos resgates das lembranças de infância, pois aqui a cegueira é legítima. O

que Guimarães busca em *Histórias do Não-Ver* e, isso se estende para *Blind* de Sophie Calle, é uma recuperação do olhar já exausto que, de tanto ver, nada vê. Como os cegos pensam a imagem? De que maneira eles enxergam o mundo? Ou, de forma mais direta, como nós, privilegiados de visão, lidamos com a cegueira habitual?

No documentário *Janela da Alma* (2001), produzido por João Jardim e Walter Carvalho, Bavarcar trata um pouco dessa problematização da contemporaneidade. “A televisão nos propõe imagens prontas e não sabemos mais vê-las. Não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior. Perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada”.

Por desenvolver desde muito novo uma percepção tátil e auditiva, Bavarcar produzia suas fotografias sentindo o vácuo das coisas pelo ar, pelo vento que perpassava os objetos. Em outros casos, com o uso de pequenos sinos podendo assim acompanhar a movimentação dos modelos. “Não vejo as imagens, contudo sou capaz de fazê-las”, comenta o artista no documentário (2001). Após suas produções fotográficas, o artista anotava relatos de possíveis lembranças resgatadas da memória. Não há dúvidas: a narrativa atua de forma inerente à fotografia.

Na ausência da deficiência visual, Guimarães e Calle recorrem as proposições no intuito de desorganizar a realidade e narrar imagens. No caso de Guimarães, ao propor sequestros e, no caso de Calle, ao fotografar o conceito de beleza, por vezes subjetivo, dos seus cegos. Nesse jogo, ambos “atestam sua presença no campo sensorial e fixam uma visão própria, pessoal da imagem, na qual o faz-de-conta é um elemento essencial” (FABRIS, 2007, p. 79).

A série *Histórias do Não-Ver* tem seu fim quando finalmente um dos amigos de Guimarães, Ramón Lopes, acaba por ceder ao seu pedido: se o artista queria ser sequestrado, assim o foi em todas as instâncias. Elaborou um sequestro fictício. Contratou atores, invadiu sua casa, colocou um revólver em sua testa, o colocou no carro com uma venda e o levou para um lugar misterioso. “No fundo eu sabia [...] que alguém chegaria perto de mim e diria: aqui começa seu sequestro” (GUIMARÃES, 2013, s.p).

O artista narra este sequestro, um dos mais importantes da série, dividindo-o em 3 atos. O primeiro relata o momento em que é acordado pelo som do interfone, ainda

sonolento, até o anúncio do sequestro. O segundo ato, descreve o percurso desde sua entrada no carro, já vendado e com a câmera em mãos, até sua chegada ao “cativeiro”. Por fim, no terceiro ato, nos conta a experiência ali vivida (GUIMARÃES, 2013, s.p.):

Saindo do carro, passei por um portão com uma espécie de sinete. Após alguns minutos [...] me levaram para dentro da casa fria. De novo a mesma voz [...] ordenava que me despisse completamente, subisse em um colchão esticado no chão e que de lá não saísse. [...] Preso nessa ilha de espuma e de molas eu me sentia observado. [...] Essa mesma voz, que se proclamou Tirano de Bergerac, [...] resolver aumentar a ilha. Uma mulher. O forte cheiro de uma mulher.

A partir daí, o artista segue a história, detalhando de forma poética o momento compartilhado com a, então esposa Rivane Neuenschwander. Ainda de olhos vendados, o artista explora o corpo “sem rosto”, escreve palavras em suas costas e pernas em meio à “escuridão”. Ela, por sua vez, retribui ao também inscrever as mesmas palavras no corpo do artista. Seu amigo sequestrador, Lopes, já havia planejado uma equipe de fotógrafos para registrar o momento sob o ângulo do espectador que tudo vê de fora da situação. Estas imagens produzidas – e que vieram a ser selecionadas pelo artista – muito o ajudaram a criar uma espécie de *storyboard*, reforçando ainda mais sua narrativa como podemos ver nas figuras 5 e 6 abaixo.



Figura 5: Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001.



**Figura 6:** Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001.

Por um lado, as fotografias apresentadas acima atuam como vestígios de acontecimentos reais; por outro, nos remetem um desfecho de um gesto performático, ao converter os fatos em imagens. Ademais, o artista nos mostra para além de relatos, uma narrativa imagética sequencial lida quadro a quadro.

Ao explicar sobre as narrativas visuais, Antonio Fatorelli (2013, p. 126) afirma que “ao contrário do cinema, que pode contar uma história e aceder ao universal, a fotografia apresenta-se parcial e precária, mas em virtude mesmo dessas inconsistências, permanece essencialmente aberta à prática e à percepção criativas”. Ou seja, divergente do cinema, a fotografia acaba por criar meios híbridos – neste caso, a utilização de relatos, imagens sequenciais e/ou às “escuras” – para expandir suas bordas e interagir com o espectador.

No mais, os recursos textual e imagético utilizados na série nos faz pensar se suas escolhas se devem a certa influência do artista com o campo cinematográfico. As mesmas observações podemos fazer a respeito de outro artista e cineasta brasileiro que se situa no mesmo contexto que Guimarães: Klaus Mitteldorf com sua série fotográfica *Introvisão* (1992 – 2006). Iniciada nos anos 1990 e finalizada nos anos 2000 tanto quanto o *Histórias do Não-Ver*, a série de Mitteldorf também possui base analógica, sendo composta por 59 imagens alternadas entre cor e preto e branco contidas em um fotolivro.

Como Rubens Fernandes Junior (2006) menciona no texto de apresentação do livro, Mitteldorf (1953-) vive a experiência de “ver através de” ao exercitar o olhar livre das amarras convencionais. Para isso, usou dos mais diversos artifícios como lentes, lupas, óculos e espelhos de água com o intuito de gerar uma espécie de deformação do percurso da luz. Assim, o artista cria narrativas oníricas e fantasiosas ao fotografar o imprevisível e o não visível.

Na figura 7 abaixo encontramos em diálogo duas imagens. À esquerda temos uma fotografia referente a série de Guimarães e, à direita, uma fotografia referente a série de Mitteldorf. Em ambas conseguimos identificar dois traços em comum: o uso da narrativa visual e a ideia de frames de imagens que parecem estar em movimento como se fossem recortes de cinema. O “bater das asas” que antecede o vôo e o caminhar da mulher vem a nos remeter uma certa ilusão de ótica.



**Figura 7:** À esquerda: Cao Guimarães, *Histórias do Não-Ver*, 1996-2001; à direita: Klaus Mitteldorf, Fuga 1, 2, 3 - *Introvisão*, 1992-2006.

Outras características podem ser levadas em consideração. São apresentadas em um conjunto de três imagens, sendo a fotografia de Mitteldorf um tríptico. Depois, há duas possibilidades de leitura: de cima para baixo e de baixo para cima sem que sua interpretação seja alterada. E a ideia de loop, técnica utilizada para aparentar uma repetição infinita a partir de uma sequência de imagens.

O desfoque exacerbado encontrado em *Introvisão* vem a intensificar o instante veloz. Uma fugacidade que poderíamos associar ao mundo contemporâneo. Com o uso de prismas, altera a realidade como um míope transeunte ao emancipar o olho e a mão. Para Mitteldorf os prismas e as lupas presentes numa distância de um braço simbolizam a venda nos olhos de Guimarães pois, tanto um quanto o outro, tem por finalidade criar novas visões de mundo num exercício perceptivo.

Para Guimarães assim como para Mitteldorf e, em especial, para Bagvar, o olho se mostra como uma extensão da mão. Nós também podemos ver de forma táctil ao sentirmos a forma do objeto, sua textura e seu volume. Como menciona Peixoto (2003,

p. 189), a visão é substituída pelo tato, um olhar que apalpa as coisas. Não à toa, Guimarães fecha os olhos e abre os braços como observado na figura 7 acima.

Ao vislumbrar uma experiência do sentir, estes artistas deslocam o lugar do observador/espectador, o tirando de sua zona de conforto. São imagens que nos apresentam inúmeros pontos de vista e que exigem uma atenção mais contemplativa. Rompem uma leitura imagética automática e nos fazem questionar o quanto efetivamente estamos vendo e o quão dispostos estamos para ver.

## **1.2 A narrativa curatorial em *Ver é uma fábula***

Em 2015, uma matéria publicada na BBC levantava questionamentos acerca do nosso tempo máximo de concentração nos tempos atuais. Pesquisas foram realizadas pela Microsoft e seus resultados indicavam que o tempo de atenção dos seres humanos é mais curto que o dos peixinhos dourados. Ao que tudo indica, isso se deve ao impacto dos dispositivos portáteis e das mídias digitais reduzindo a capacidade de concentração dos humanos. De acordo com os dados, nos anos 2000 a capacidade de atenção humana era, em média, de doze segundos. Em 2013, esta capacidade caiu para oito segundos, um segundo atrás da capacidade de atenção média estimada para os peixinhos, segundo os cientistas.

Não em vão Peixoto (2003, p. 209), em uma ampla abordagem em torno do assunto e sua influência direta em grandes centros urbanos, indaga a respeito da permanência e efemeridade das imagens da atualidade. O olhar contemporâneo não teria mais tempo para ver? A voracidade da vida contemporânea, os acelerados deslocamentos cotidianos e a rapidez com que nosso olhar perpassa sobre as coisas resultam de uma ausência de tempo.

Algo já identificado por Simmel (1973, p. 14), décadas passadas, de que tais comportamentos metropolitanos são consequência dos fenômenos estruturantes da modernidade. Para o sociólogo, essas visualidades – sejam elas duradouras, pouco divergentes de uma para outra, com certa regularidade ou rotineira – geram uma

menor consciência se comparadas a uma maior aleatoriedade e fragmentação imagética em constante mudança e que, portanto, são facilmente “apreendidas com uma única vista de olhos”. A exemplo disto, podemos mencionar o fluxo contínuo de imagens nas tevês. O espectador, ao mudar facilmente de canal a qualquer sinal de desinteresse, acentua o rompimento da continuidade. Ainda assim, consegue articular as mais desconexas imagens durante a troca de um canal para outro.

O cenário artístico, entendendo esse fenômeno ocasionado com o emprego da tecnologia, buscou combater a tradicional passividade do olhar meramente observador. A relação obra/musealização/espacos expositivos passa a protagonizar parte de uma mudança em que ampliou-se os repertórios artísticos e as novas modalidades das experimentações. A cada exposição, uma nova experiência (MORENO, 2014).

Evidenciado a partir dos anos 1960 e, de forma mais intensa nos anos 1970, os novos recursos de comunicação e tecnologia se tornaram o pontapé inicial para uma reestruturação do campo artístico e, principalmente, museológico. Atentos às mudanças, ao vivenciar o período de transitoriedade que vinham atravessando, entenderam que é essencial estar em coerência e integrados ao tempo vertiginoso da atualidade.

Assim, se tornam uma espécie de complexo heterogêneo. A compreensão da obra como processo incentivou os artistas na utilização de meios referentes ao espaço-tempo com o intuito de compreender o processo artístico. O uso de novas mídias como suportes – telas, caixas de som, aparelhos de reprodução de imagens, projetores de películas – dentro dos espaços expositivos veio a tornar o ambiente propício à fruição (MORENO, 2014).

Dubois (2009, p. 209) analisando essas alterações da obra, do espaço expositivo e do espectador, propõe o termo “efeito cinema” composto por quatro componentes – o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem – e comenta: “o espaço expositivo (ou a instalação) é transformado em uma espécie de equivalente espacial do filme na trajetória do espectador (...). A exposição se desenrola no espaço como um filme que o espectador segue passo a passo (...)”.

Na mostra *Deriva* (2016) de Cao Guimarães, realizada na Galeria Nara Roesler e com a curadoria de Moacir dos Anjos, podemos identificar esses aspectos mencionados pelo teórico Dubois. As obras se apresentam como planos, as salas como sequências e a exposição como o filme propriamente dito. A organização geral dos elementos, a disposição das telas, o percurso do visitante, o desenho de som, a própria cenografia do trajeto e a gestão do tempo em que o todo acaba por constituir uma recepção fílmica.

Sendo Guimarães um devoto colecionista de acasos, Dos Anjos vem a atuar como curador não apenas na mostra *Deriva*, mas também, anos antes, em outra mostra de grande relevância na carreira do artista, que detalharemos a seguir. O importante é notarmos a forma desse curador pensar uma exposição, que busca gerar uma espécie de narrativa por meio dos seus agrupamentos e montagens.

O método de trabalho em suas curadorias é a não linearidade cronológica e/ou histórica, razão pela qual Dos Anjos busca trabalhar com associações. Daí sua compatibilidade com o artista e melhor entendimento de suas obras, uma vez que esse é justamente o principal norteador de Guimarães. Coletar o que se encontra separado, reunir por afinidades, aproximar tempos outros divergentes, sobrepor olhares e criar novas relações para se pensar e se criar uma narrativa. Ao seguir essa linha de pensamento, Dos Anjos realiza a curadoria da mostra *Ver é uma fábula*, realizada em 2013 no Instituto Itaú Cultural.

“*Ver é uma fábula*, é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe”. A frase de Leminski presente no livro *Catatau* (2005, p. 18) serviu de inspiração para o artista em sua longa metragem *Ex-isto* (2010) e que veio a dar título a essa mostra individual de Guimarães. Reunindo um número expressivo de obras, Dos Anjos relata que inicialmente havia intitulado a mostra como “Provisório”, mas após rever o longa metragem alterou o nome.

Ainda segundo Dos Anjos, em entrevista ao Instituto Itaú Cultural<sup>6</sup> (2013), o título que permeia a exposição sintetiza um pouco do que a obra de Guimarães oferece: “Essa possibilidade de construir narrativas, de tecer histórias a partir do olhar. Da

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida em 26 de abril de 2013 para o Instituto Itaú Cultural

capacidade do nosso olhar intuir as coisas que correm no mundo (...). Ou seja, a capacidade que a arte tem de nos permitir criar narrativas no mundo”.

Adentrando um pouco mais na obra de Leminski com o intuito de estabelecer uma correlação com os trabalhos do artista, o livro *Catatau* – que vem a ter outras denominações dicionarizadas como falatório, discussão, mexerico, calhamaço, pequeno e grande em um só tempo – se caracteriza num longo e extensivo jogo de possibilidades sintáticas, sonoras, rítmicas e semânticas da língua. Primeiramente publicado em fragmentos de periódicos da época, Leminski (2005) finalizava em nota incisiva: “Virem-se”, evidenciando assim uma leitura difícil e densa. “Quem quer, quem precisa do fácil?”.

Assim como no livro do Leminski, as narrativas de Guimarães apresentam-se como não acabadas, em um modo aberto, sugerido, nos permitindo expandir aquilo que nos é oferecido, não se tratando de estabelecer uma relação entre o que é real e o que é ficção, mas de acontecimentos que podem ser imaginados por quem as observam a partir das respectivas vivências.

Reunindo 21 obras do artista, a mostra ocupava três pisos do Instituto Itaú, todas em permanente movimento, incluindo os vãos das escadas que os ligam. Também apresentava ao público ciclos de filmes com os oito longas-metragens realizados até então e um workshop com informações sobre sua trajetória, com a participação da dupla *O Grivo*, responsável pela trilha sonora da maioria dos filmes de Cao Guimarães.

Ao explanar sobre questões referentes à curadoria, a curadora Cristiana Tejo afirma em seu ensaio *Não se nasce curador, torna-se curador* (2010, p. 159) que Paulo Herkenhoff passa anos pesquisando, levantando material, escrevendo e refletindo sobre temáticas e artistas que o interessam. O mesmo encontramos nos trabalhos de Dos Anjos. Por conhecer o artista desde 2004, quando trabalharam juntos pela primeira vez em uma exposição coletiva, nos anos seguintes permaneceram mantendo diálogos nos quais partilhavam a ideia da realização futura de um projeto mais abrangente.

Para a montagem das obras presentes na mostra, Dos Anjos pretendia justamente evitar o enfoque cronológico ou temático que em nada traduzia a trajetória

do artista. Sua prática curatorial buscava produzir uma “coreografia” em que as obras “fluíssem bem de uma para outra, seja do ponto de vista visual, seja do ponto de vista sonoro e de duração, buscando provocar as mais diversas reações no espectador, seduzindo, cativando para a obra do artista” (DOS ANJOS, 2013) (Figura 8).



**Figura 8:** Projeção em vídeos em espaço expositivo da Mostra *Ver é uma Fábula*, 2013.

Seguindo uma espécie de rastro inquieto do artista, o áudio contextualizava parte da experiência sensorial do espectador. Por meio de arranjos sonoros sobrepostos, filmes foram exibidos em telas diferentes, simultaneamente e em um mesmo ambiente, de forma que o áudio do primeiro não interferisse no entendimento do segundo, havendo uma concatenação das imagens e, preservando assim, o elemento sonoro de qualquer perturbação (DOS ANJOS, 2013).

A mostra consistia em filmes e vídeos. O intuito era oferecer ao público uma exposição focada, imersiva e mais concentrada, propondo a cada espectador uma vontade de enfrentamento com o estranho, um encorajamento para o novo, possibilitando em cada visada diferente interpretação. Aqui, Guimarães, novamente instiga o receptor de suas obras, “obrigando-o” a sair de sua costumeira posição passiva numa tentativa de compartilhamento de sensações com a obra e com quem fez a obra. De estar e sentir o mundo com os outros.

Moacir dos Anjos, por sua vez, com sua visão de mundo bem atenta e desenvolvida e, adicionando a isto, o longo acompanhamento que faz do trabalho do artista, assimilou as questões trazidas por ele para as obras expostas. Guimarães, trabalhando na zona cinzenta do campo fotográfico e audiovisual, gera no espectador um desconforto “do ponto de vista rítmico, tipo de imagem, tipo de roteiro ou ausência

do mesmo, confrontando assim com o que o visitante traz inscrito nele próprio o que seria as convenções imagéticas” (DOS ANJOS, 2013).

A mostra *Ver é uma fábula* nos sugere narrativas visuais derivadas do embate infindo entre o desejo de algo novo e tudo aquilo que ali já está, questionando então o olhar emancipador. “Afinal, quem fabula sonha com algo que não encontrou lugar ainda para existir”. Encontramos nos trabalhos do artista uma “vontade de ver aquilo que já não se enxerga mais em um mundo desatento e apressado em que tantos acabam por viver”. (DOS ANJOS, 2015).

Esse conjunto de fragmentos dos trabalhos de Guimarães visam a construção de uma narrativa, de uma história ou, como o próprio artista nos informa, de uma fábula com inúmeras possibilidades de leitura. Afinal, o que são mostras expositivas se não moldes criativos e poéticos ou tentativas de agrupamento para assim constituir narrativas a partir da experiência perceptiva com a realidade que sugerem? O que são mostras expositivas senão a seleção de trabalhos onde suas escolhas determinam o que é visto ou não?

Para Guimarães o tempo dos seus trabalhos se parece um pouco com o tempo que é a vida. Não pretende explicar ou responder algo. O objetivo é o compartilhamento de outras formas de experimentação e da percepção da realidade, integrando uma postura imersiva do espectador, imersão esta que dura o tempo de sua travessia em que apenas o visitante possui o controle.

Por meio da utilização do ruído e do silêncio, dois contrapontos ausentes da grande produção audiovisual nos dias de hoje, Guimarães busca fugir das obviedades apresentadas no cinema e na televisão. Ao provocar em seu espectador certo estranhamento e mais desentendimentos que certezas ou qualquer outra coisa, o leva a experimentar com isso, diante das obras, os pensamentos e as angústias que o artista enfrentou para concretizar sua invenção. Se não for ao pé da letra, é quase fisiológico.

Dos Anjos atento às inquietações do artista e compreendendo bem toda sua obra, buscou uma curadoria direcionada a temas que insistem em promover o desassossego e instigar os espectadores para um mundo em constante transformação. Como Dos Anjos (2016) menciona, a finalidade é “criar experiências

sensíveis que desacomodem nosso olhar (...). Experiências que fracturem as formas consagradas de ver e que nos exponham a outras possibilidades de cognição visual”.

O trabalho de curadoria de Dos Anjos em *Ver é uma fábula*, atua no campo da retrospectiva das obras de Guimarães. Sua função, porém, não é dar sentido a algo que poderia estar faltando no trabalho do artista, mas sim torná-lo algo possível e transitório ou provisório – palavra esta que, como já mencionamos antes, quase veio a intitular a mostra em questão.

Ao colocar as narrativas em diálogo com o espaço expositivo, o curador nos apresenta um campo de criação e montagem de tempos que escapam a cronologia linear, ao agrupamento por estilos, movimentos ou categorias. Rompe com a ideia de obra isolada e a deixa aberta para confabulações. A narrativa e sua dimensão produtiva vem a friccionar muitas das noções comumente associadas ao expositivo, e assim passa a se situar no cenário conceitual potente para escritas contemporâneas. Como menciona Simões (2017, p. 2551), ao observarmos o panorama da exposição com o percurso da história da arte do âmbito narrativista, podemos analisar a “produção de tempos que escapem a categorias universalizantes e tomem o protagonismo procedimental da montagem, da aproximação, da edição, como marcadores da arte contemporânea”.

A seguir, trataremos dos trabalhos fotográficos de Guimarães realizados no período inicial de sua vida artística. Produzidas anos antes do *Histórias do Não-Ver*, vem a contribuir para entendermos como seu processo criativo foi se desenvolvendo e como sua linguagem, métodos de trabalho e temáticas foi, aos poucos, se definindo. Em seguida, apresentaremos artistas que, assim como Guimarães, iniciaram sua contribuição para produção artística brasileira no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, período marcado por experimentalismos, colecionismo e apropriações.

## 2. Meio romântico, Meio barroco<sup>7</sup>: A Produção Artística de Cao Guimarães entre os anos 1986 a 1996

*“Eu era uma criança deslumbrada com a imagem. Vivi os primeiros anos da minha vida na casa do meu avô, que era médico pediatra e cineasta/fotógrafo amador. No fundo do seu quintal havia um barracão. Dentro dele o mundo se transformava em vermelho, como é vermelho o inferno, como são vermelhos os bordéis e vermelhos os laboratórios de fotografia”.*  
Cao Guimarães, 2015, p. 12.

Cao Guimarães ao narrar o início de sua relação com o imagético apontará para a sua infância vivida desde os três anos de idade com seu avô Cisalpino Gontijo. Médico pediatra, Cisalpino possuía um laboratório fotográfico em sua própria residência onde fazia revelações e ampliações de imagens de crianças enfermas, as quais o acesso de Guimarães era proibido. Talvez, como menciona o artista, esse impedimento tenha ocasionado um deslumbramento pela ideia do “fruto proibido” reverberando, futuramente, no início da sua produção artística.

Quando jovem, Guimarães ingressa no curso de jornalismo da PUC/MG (1983 – 1986), dando início a sua vida profissional no campo da fotografia. Em parceria com Daniel Mansur e Fabio Cançado fundam o estúdio Ópera, onde desenvolviam trabalhos fotográficos voltados para o campo comercial. Com acesso a infraestrutura laboratorial, começou suas experimentações artísticas com testes de soluções formais.

Encontramos em seus trabalhos fotográficos iniciais, processos de manipulação laboratorial com fotomontagens e técnicas mistas; e apropriações fotográficas. Ao falar desse período inicial em uma entrevista a Scovino (2009, p. 42), Guimarães menciona: “havia um traço de morbidez e uma obsessão pela sobreposição de imagens que pecavam por um barroquismo exacerbado. Exatamente o oposto do que produzo hoje – anos 2000”.

O depoimento do artista acerca de seus trabalhos iniciais pode ser compreendido por meio das influências predominantes na produção artística brasileira no final dos

---

<sup>7</sup> Termo usado pelo artista no workshop Cao Guimarães – “Ver é uma fábula”, 2013.

anos 1980 e início dos anos 1990. Ao explicar sobre o assunto em questão, Chiarelli (2002) menciona como uma das principais características deste período o termo “citacionismo”, uma prática considerada recorrente na arte contemporânea. Ao se referir ao uso das imagens dos outros, suscita inúmeras discussões sobre autenticidade, direitos do autor e cópia modificando os “sistemas visuais significativos” e a forma de recepção por parte do público.

Ao evidenciar certa contaminação no campo da arte, os artistas desenvolvem uma espécie de reaproveitamento das imagens, resgatando-as num “banco de dados” (CHIARELLI, 2002, p.115). Ora, influenciados pelos meios de comunicação em massa e, conseqüentemente, possuindo um amplo repertório imagético já existente, por que não produzir imagens de outras imagens?

Dentro deste contexto, uma nova geração de artistas veio a conceber um ponto de intersecção entre diferentes modalidades do campo artístico (teatro, literatura, poesia e fotografia), classificando-os, por assim dizer, como artistas fotógrafos. Estes não são denominados fotógrafos propriamente ditos, pois não apresentam uma vertente comercial, mas artistas que dominam a técnica, o processo e/ou o registro fotográfico, contaminando-os com o uso de outros meios expressivos.

Nas suas primeiras séries fotográficas, Guimarães se utiliza de técnicas de fotomontagem com sobreposições de imagens durante o processo de ampliação fotográfica resultando em duas ou mais imagens sob o mesmo papel. Em muitos destes trabalhos encontramos a descrição “técnica mista”, termo muito utilizado na década de 80 por se tratar do uso de inúmeras linguagens expressivas, de forma a remeter – ou confundir – a fotografia com a pintura, caracterizando um retorno ao pictorialismo, porém, com propósitos contemporâneo (HOSNI, 2014).

Este capítulo se propõe a discorrer sobre o processo criativo do artista no intuito de explicar seus métodos e técnicas experimentais no campo fotográfico, desde os anos 1980 até 1996, a fim de entender o contexto artístico vivenciado pelo artista e por outros de sua geração, concedendo a estes uma expressividade em suas obras.

## 2.1 Nossa Cao, como você é complexo<sup>8</sup>! – As fotomontagens dos anos 1980.

Autodeclarado “rato de cinemateca” desde sua juventude, Guimarães relata<sup>9</sup> que a atmosfera “sombria, meio dark, meio punk” cultural dos anos 80 na capital mineira influenciou em seus primeiros trabalhos, quando passou a ter acesso ao acervo proibido do avô. Seu envolvimento com o cenário artístico local ocorreu no evento *Um lance Dadá em Minas* no Palácio das Artes de Belo Horizonte em 1985.

No ano seguinte, Guimarães é um dos artistas selecionados do qual participariam também, entre eles, Adriana Varejão e Rosângela Rennó, para o 9º Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte. Em 1989, participa do 21º Salão Nacional de Arte no Museu de Arte de Belo Horizonte. No entanto, sua primeira exposição individual se deu apenas em 1992, intitulada *Après le Déluge*<sup>10</sup> na Itaugaleria de Belo Horizonte. Na figura 9 abaixo, podemos ver o Banner da mostra.



Figura 9: Cao Guimarães, Banner da Exposição *Après le Déluge*, 1992.

<sup>8</sup> Termo usado pelo artista em entrevista com Amir Labaki no Programa Cineastas do real, no Canal Brasil, 2018.

<sup>9</sup> Workshop concedido para o Itaú Cultural em 05 de julho de 2013.

<sup>10</sup> Tradução livre: Após o dilúvio.

As fotografias apresentadas na exposição em questão são referentes a série *Sobreposições* (1989-1991). Ao quebrar o protocolo de representação fiel do mundo, o artista se predispõe ao erro técnico e, conseqüentemente, vem a se libertar das imposições fotográficas. Guimarães passa a explorar então métodos de fusão de imagens em um mesmo suporte – no caso, o papel –, como o próprio título da série nos informa e, em seguida, as manipula com o uso de parafinas em suas bordas. O intuito é gerar uma conotação imagética sombria, com certa nebulosidade acinzentada em seu entorno.

A série é composta por 25 imagens em preto e branco e remete a ideia de corrosão imagética imposta pelo tempo, característica predominante em todos os trabalhos do artista que neste capítulo serão apresentados. Guimarães, ao falar desta série, menciona que (1991)<sup>11</sup>:

Nestes trabalhos, uso de somente duas imagens ou de dois planos fundidos, sendo um [...] carregado de ícones ou de elementos mais facilmente identificáveis com o mundo visível e, o outro, como uma espécie de entretela entre dimensões de visível e do invisível, do real e do imaginário, dissimulando, embaçando, dificultando a imediata apreensão da outra imagem [...]

Entre as fotografias que integram a série, a figura 10, apresentada na página seguinte, nos mostra uma parede branca lisa com canos pretos em suas laterais, vindo a formar uma borda retangular. Sobreposta em um segundo plano, temos a imagem de um andarilho solitário. E, por fim, podemos perceber alguns números escritos. A imagem ao todo parece nos remeter, de relance, o vidro traseiro de um veículo com a cena ao fundo, o seu reflexo e, no aglomerado de poeira presente na superfície, as marcas dos números. Em termos técnicos, podemos observar nesta imagem, os riscos feitos com o uso de algum objeto pontiagudo, o que acaba por tornar a imagem ainda mais envelhecida.

Na figura 11, presente logo depois da figura 10, identificamos a utilização da mesma técnica: o registro de uma paisagem, a presença de um homem de rosto não identificável, a justaposição entre elas e, mais uma vez, o uso do reflexo.

---

<sup>11</sup> Release disponibilizado pelo artista, 20 de fev de 2019. Disponível no Anexo.



Figura 10: Cao Guimarães, *Sobreposições*, 1989 – 1991.



Figura 11: Cao Guimarães, *Sobreposições*, 1989 – 1991.

Nestas fotografias de Guimarães é interessante observar o excesso de informações imagéticas. Há uma constante presença de construção e desconstrução, seja pelas inúmeras junções realizadas por montagens e/ou pelo uso de manipulações geradas pela interferência manual concretizada em laboratório. Porém, essas intervenções nos mostram que o artista busca uma dissolução de uma ordem visual por meio de sua desvinculação com o formato tradicional.

Ao se usar de sobreposições e contiguidades, o artista opera na expansão dos contornos e de seus limites. A utilização da parafina já nos indica certa vontade de ruptura dessas bordas ao mesmo tempo que aplica sob a imagem certa materialidade. Desacomodar o olhar é algo que permeia os trabalhos de Guimarães nesta fase inicial e que, como veremos no próximo capítulo, perdura até os seus trabalhos mais recentes.

Ao explicar acerca das fotomontagens e suas derivações, Navas (2017, p. 46) destaca que a aparição desse processo artístico se deu no período do entreguerras, momento em que o mundo se encontrava fragmentado. Porém, ao analisarmos esta informação e trazermos para o contexto brasileiro, a utilização desta técnica deu-se com algum atraso, ganhando destaque entre os anos 1960 e 1980, mais especificamente no período da pós ditadura militar (1964 – 1985), quando Guimarães começou a atuar no contexto artístico.

Chiarelli (2002, p. 136) vem a reforçar esta ideia ao afirmar que no impedimento da identificação do outro e de si mesmo em uma “sociedade esfacelada, criou a necessidade de contrapor à nitidez da fotografia anterior a um certo embaciado”, obtido por meio de processos laboratoriais ou pela justaposição de imagens, eliminando sua objetividade. Em suma, a fotografia, em especial dos anos 80 e 90, se apresenta não mais bidimensional, plana e objetiva, mas tende a expandir-se pelo espaço tridimensional.

Essa fotografia polivalente de significados se deve as vanguardas artísticas surrealistas e dadaístas, como esclarece Flores (2011, p. 214). Embora pautados no caráter linguístico, os surrealistas tinham como intuito a alteração da percepção da realidade mantendo, porém, os conceitos de autenticidade inerentes a fotografia. Os dadaístas, por sua vez, se apropriaram das imagens fotográficas, recortando-as e reagrupando-as em um jogo combinatório de imagens. Assim, a fotografia se

encaixava com o movimento surrealista no intento de libertação da representação – ícone – tradicional nos respectivos campos de atuação. Enquanto que, os dadaístas equiparavam o automatismo fotográfico com o “inconsciente” em que o fazer artístico se dava por acaso.

Na natureza da fotomontagem, as justaposições e discordâncias estão intimamente ligadas a concepção e fragmentação de sua matéria prima: o acaso, a contingência, o acidente, o imprevisível trajeto de uma imagem. Ao propor uma fusão entre os planos, Guimarães apresenta condições de criar um espaço de novos olhares e pluralidades. Como aponta László Moholy-Nagy (Apud FABRIS, 2013, p. 215), a fotomontagem se apresenta como “um método experimental de representação simultânea; uma interpenetração condensada de um jogo visual e verbal. Inquietante união, que se nutre do imaginário, realizada pelo instrumento imitativo mais real” vindo a gerar tensões entre fotografia e arte, deslocando-a para uma “obra significativa, criativa”.

Flores (2011, p. 183) ao mencionar e descrever o que vem chamar de recursos de artistificação em torno da fotografia, cita algumas estratégias como: a manipulação da realidade fotografada (retoque a pincel sobre o negativo); o “manejo consciente da sintaxe fotográfica”, tanto da câmara quanto da impressão; o esgarçamento do código fotográfico ao se mesclar com a pintura; e, o quarto recurso, a apropriação de um material já existente.

Denominada por Chiarelli como citacionismo ou imagens de segunda geração, Lévi-Strauss define como bricolagem o reaproveitamento de materiais já existentes. Ao exemplificar o termo advindo do francês *bricolage*, o *bricoleur* se utiliza de uma natureza de segunda mão, não mais na obtenção de matérias-primas, mas na busca de oportunidades de reaproveitamento e ressignificação do que já possuem a disposição. Segundo Strauss (1989, p. 33), “os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir” e, futuramente, adquirir outros significados a partir da interferência do fotomontador, adaptando e reorganizando-os dentro de um novo contexto.

Para Chiarelli (2002 p. 100), essa atitude vislumbrada dos artistas brasileiros em meados da década de 60 – se estendendo até a “geração 80” – se fundamenta em uma negação ao percurso evolucionista caracterizada no modernismo pautado no

novo e no original. Havia uma necessidade de outros “sistemas visuais significativos, criados a partir da conjunção de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes”, compilados no “banco de dados”, armazém de todas as imagens produzidas pela humanidade até então.

No entanto, ao final dos anos 70, a nova geração de artistas tende a estabelecer uma outra relação com o referido acervo. Nascidos no pós-guerra, se apresentam receptivos aos novos meios tecnológicos de comunicação, não havendo nenhuma resistência preconcebida destas mídias. Ora, seu intento não era mais questionar os valores tradicionais da arte como fizeram seus antecessores, mas o uso ilimitado daquele “banco de dados”.

Neste período, Guimarães desenvolve uma série intitulada *Ex-Votos* (1993-1994) realizada em parceria com a artista Rivane Neuenschwander<sup>12</sup> e com o amigo Fabio Cançado. Ao percorrerem as regiões de Alagoas, Sergipe e Bahia, capturaram imagens das imagens – ou apropriação – de pessoas presentes em salas dos milagres ou salas dos Ex-votos das igrejas e santuários.

Ao percorrer inúmeras igrejas na procura de imagens de pessoas enfermas que ali se encontravam não se sabe por quanto tempo, o artista e seus companheiros se utilizavam de certa materialidade fotográfica já pronta. Degradadas pela ação do tempo, estas imagens acabam por conter uma intervenção natural e, concomitantemente, vem a concretizar a transmutação da fé – cartas de agradecimento, mechas de cabelo, ilustrações e fotografias – em algo palpável.

Nas imagens, podemos visualizar pessoas das mais diversas faixas etárias e gêneros: adultos, crianças, jovens, mulheres e homens. Pessoas que, devido a alguma grave doença, solicitavam um milagre ou retornavam para agradecer a dádiva retribuindo com uma fotografia. Uma mulher com seu céu de noiva, um garoto fotografado de corpo inteiro e uma menina de aproximadamente três ou quatro anos de idade. Todos apresentam como característica predominante certas áreas carcomidas a tal ponto que torna a identificação facial não identificável (figura 12).

---

<sup>12</sup> Rivane Neuenschwander Maciel Guimarães (Belo Horizonte – MG 1967) é artista visual formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG 1989 - 1994). Recebe juntamente com Cao Guimarães, em 1993, o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia pelo projeto *Ex-Votos*, *Objetos Fotográficos*, realizado na Fundação Nacional de Arte – Funarte, Rio de Janeiro.



**Figura 12:** Cao Guimarães; Fábio Cançado, Rivane Neuenschwander, *Ex-Votos*, 1993-1994.

Podemos perceber nas fotografias acima uma negação do seu fim imagético. Sua resistência sobrevive na atemporalidade como lembranças que recusam o esquecimento. Este trabalho nos fala sobre memória, tempo e acaso. Imagens que apresentam aspectos familiares, ligadas ao passado desconhecido – para nós e para os artistas – e que nos instigam certa memória afetiva. Ademais, o uso de câmera analógica mesmo não intencional, uma vez que ainda não existiam câmeras digitais, e a escolha do filme preto e branco vem a intensificar a ideia de obsoleto. Por fim, esses registros são resultados de lugares percorridos e, apesar de certo planejamento, foram encontrados de forma aleatória.

A apropriação surge como reconhecimento da saturação das imagens, no entanto, *Ex-Votos* não vem a questionar a quantidade ou o acúmulo, mas o seu esquecimento perante o olhar do homem contemporâneo. Acerca desse assunto, o artista menciona em seu reelease<sup>13</sup> (1993/4):

É uma apropriação pautada pela eleição, pelo dispositivo catártico do olhar. [...] Um assombroso ideário gravita por essas imagens impregnadas de parede e mofo. A decomposição da prata é talvez o resíduo da ideia de cura. A moléstia do moribundo é transferida para sua imagem que, com o passar do tempo, se esconde de si mesma.

O comentário do artista nos faz recordar os primórdios da sua relação com a imagem. Identificamos, novamente, a influência de seu avô e suas fotografias de enfermos das quais Guimarães tinha acesso proibido. A criação de uma atmosfera fantasmagórica, atingindo dimensões mórbidas pode ser associado à sua infância.

Estabelecendo conexões inerentes ao ato fotográfico, a nova geração de artistas mantinha uma tomada de consciência de que o meio e o equipamento representavam apenas construções – das imagens – e, portanto, se permitiam adotar estratégias de produção destas, ajustando-as em um campo não visual, algo como um ponto cego. Como menciona Rennó (1996, p. 28) em seu ensaio, na série *Ex-Votos*, Guimarães deixa em evidência certa inquietude acerca do tempo, da memória, da fetichização da imagem, da identidade e morte em que a “obra recupera, disseca ou recria a complexa relação entre os indivíduos e suas representações fotográficas”.

---

<sup>13</sup> Material disponibilizado pelo artista. 20 de fev de 2019. Disponível no Anexo.

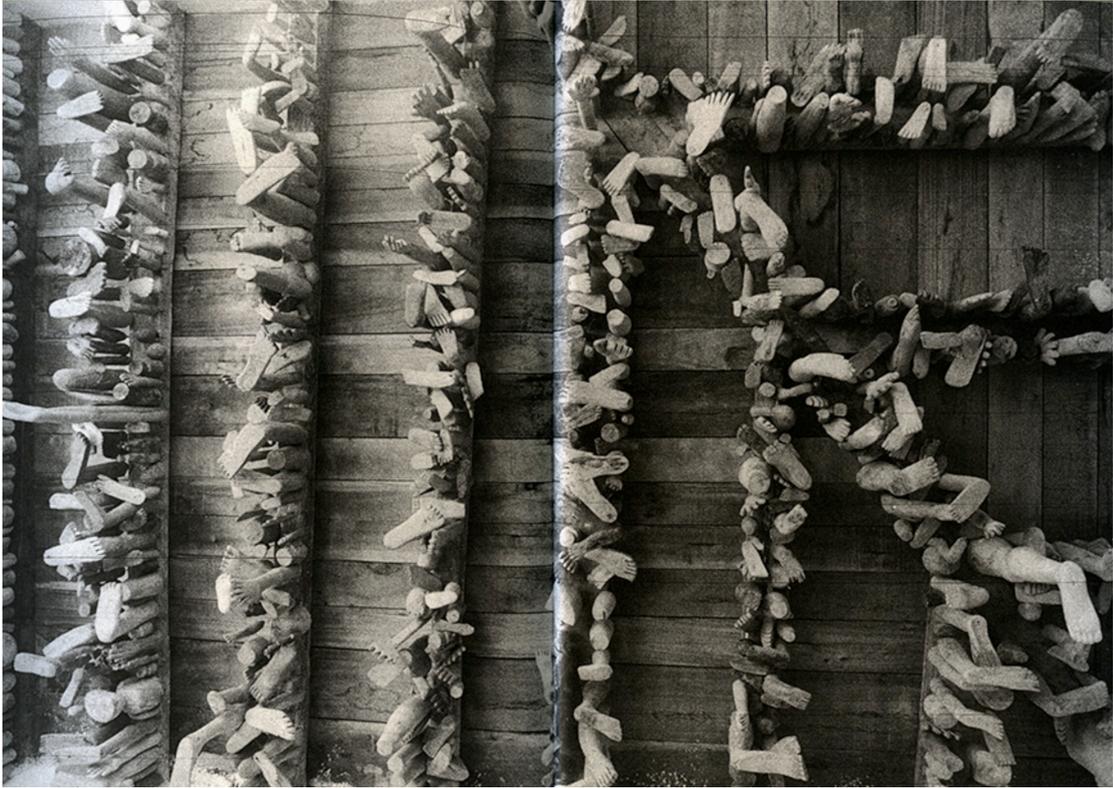
Guimarães ao deslocar a imagem de seu fator associativo, acaba por aderir um tratamento dissipativo, enfatizando aspectos moribundos e ilegíveis. Inspirado no livro de Octavio Paz, *O labirinto da solidão* (1950), em que o autor ao tratar de questões relacionadas a solidão, busca a destruição do externo no intuito de criar um mundo onde o mesmo consiga pertencer. Ora, não seria este o intuito do artista em suas fotografias? Criar rupturas imagéticas na procura de um conceito que o defina?

No realese sobre essa série, o artista menciona em um texto poético: “Uma moeda-imagem vale um milagre. O milagre da prata construindo imagens. A prata dos homens construindo igrejas”. Ali, esquecidas pelos homens e carcomidas pelo tempo, buscam por redenção. O artista então, se depara com o que mais buscava em seus trabalhos: a desconstrução da imagem manipulada não pelos homens, mas pelo mero fazer inexorável do tempo.

*Ex-Votos* recebeu o prêmio Marc Ferrez de Fotografia pela Fundação Nacional de Arte – Funarte, ganhando, assim, maior visibilidade. Logo após, obteve uma publicação, juntamente com outros artistas de sua geração, no livro *Contemporary Brazilian Photography* de Maria Luiza Melo Carvalho, onde apresenta trabalhos da série. Esta é uma das poucas publicações em que se tem acesso as imagens referentes à fase inicial do artista.

Anos mais tarde, encontramos no livro *CAO* (2015) do artista, duas imagens que o mesmo chama de versão contemporânea de *Ex-Votos*. Produzida em conjunto com Rivane Neuenschwander, resolvem retornar ao extenso acervo de imagens produzidas no período e dar novas formulações às imagens não selecionadas anteriormente.

Na imagem selecionada para esta análise, podemos observar incontáveis membros de cera ao teto do recinto. Todos curiosamente enfileirados, pernas e braços, mãos e pés. Ao fundo, o forro de madeira com suas tábuas corridas em sentido oposto aos objetos. O primeiro – o teto –, ora se encontra na horizontal, ora se encontra na vertical e o segundo – os objetos de cera –, sempre em sentido contrário e, em alguns momentos, se apresenta na diagonal. A fotografia nos remete a ideia de reprodução em série do mesmo tema e o uso de técnicas de composição como traços geométricos, linhas e formas (Figura 13).



**Figura 13:** Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2015.

Em 1994, o artista dá continuidade a sua produção fotográfica com a série *Peles*. Ainda influenciado pelo o que havia visto nas salas de ex-votos, percorridas ao longo da extensa viagem pelo interior do país, Guimarães desenvolve este trabalho em conjunto com Rivane Neuenschwander. As imagens são registros de membros do corpo da artista plástica, seguindo as orientações de determinadas posturas ou posicionamentos dos braços, pernas, mãos e pés.

Na figura 14 abaixo, podemos observar os braços esticados e os pés apoiados ao chão, um e outro expressados com delicadeza. Após a fixação da imagem no papel fotográfico, a superfície da mesma era submetida ao fogo. Guimarães e Neuenschwander utilizavam métodos caseiros como a boca de fogão da residência da mãe do artista para execução do procedimento. O calor queimava a superfície do papel que continha a emulsão fotoquímica de tal forma que facilmente era extraída. Em seguida, recortava a película que apresentava aspectos de uma pele fotográfica. Os restolhos gerados do papel queimado originaram tais imagens e seus fragmentos imagéticos são as partes sobrevividas ao fogo. O artista produz assim alguns efeitos de desconstrução da imagem fotográfica. Ao fim, o que temos é uma pelezinha.



**Figura 14:** Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, *Peles*, 1994.

Depois de retirar a “pele” e a dispor sob uma mesa de luz, capturou o último registro que ocasionou as imagens visualizadas acima. Como o artista (2019) menciona, as fotografias se encontravam nas paredes, presas ao suporte de vidro a sua frente e, ao fundo, a iluminação. A presença do suporte – mesa de luz – nesta série aparece como uma questão essencial para a sua existência, pois destaca informações que na sua ausência não estariam tão perceptíveis.

Esta ação do artista pode ser remetida à fala de Herkenhoff (2001, p. 370) acerca do princípio da fotografia brasileira contemporânea. Se referindo aos trabalhos analógicos de Mario Cravo Neto, carregados de exuberantes granulações, o crítico afirma que “a superfície fotográfica e seu grão formam uma espécie de pele e seus poros, em que a identidade se desloca das aparências físicas para uma relação simbólica”.

Podemos perceber que a série *Peles* teve como referência alguns trabalhos do fotógrafo norte americano Joel-Peter Witkin (1939-), quem Guimarães é grande admirador. Ao atuar na temática do mítico e macabro, o fotógrafo monta cenários com iluminações específicas registrando cabeças e membros do corpo decapitados, pessoas amputadas ou com alguma deficiência física. Imagens que vem a questionar a noção do belo perante a sociedade ocidental (Figura 15).



**Figura 15:** Joel-Peter Witkin, *Poeta*, de uma coleção de relíquias e ornamentos, 1986.

O fotógrafo, que trabalha majoritariamente com filmes preto e branco, realiza em laboratórios analógicos tratamentos no intuito de intensificar a estética “envelhecida”. Seus negativos são propositalmente arranhados, lhes acrescentando certa textura. Outro recurso usado é a utilização de cera de abelha para gerar uma espécie de polimento sob a superfície da imagem, aumentando seu brilho.

As compatibilidades entre os artistas, como podemos ver, são consideráveis. A influência de Witkin nos trabalhos de Guimarães não apenas se restringe a série *Peles*, mas se estende também para *Ex-Votos* e *Sobreposições*. A ideia de construir imagens – seja por suas junções ou elaboração de cenários – para depois danificá-las é presente nas três séries do artista até aqui mencionadas. Ademais, da mesma forma que Witkin faz uso de cera de abelha, Guimarães recorre a parafina, mas neste caso para criar névoas que remetem o sombrio.

Entre o ano de 1994 e 1995, Guimarães dá início à série *Decalques*. Pode-se considerar este trabalho o prelúdio do fim da sua fase inicial no campo fotográfico. Ao problematizar a saturação imagética e seus resíduos lança uma indagação: “Onde estariam as outras imagens, as imagens esquecidas? A avalanche iconográfica que avassala nossa civilização não deixa resíduos?”<sup>14</sup>

O artista passa a buscar nos escombros das grandes cidades, lugares renegados, apagados e que, provavelmente, já possuem prazos de validade para seus fins. Esta é a lógica capitalista: o que não lhe tem mais serventia, facilmente é descartado ou substituído. Na figura 16 abaixo podemos ver imagens de casas recém demolidas, permanecendo apenas seus resquícios. São linhas e contornos, decalques do que restou: rebocos e tijolos expostos, bases de madeiras e/ou ferros, tinturas que delineiam paredes de algum cômodo. Ao tratar de questões que abrangem o campo técnico, as imagens apresentam resoluções indefinidas, pouco nítidas, denunciando o uso de equipamentos fotográficos desprovidos de qualquer controle de luz e profundidade de campo. Ora, o propósito aqui é destituir a imagem do padrão publicitário imposto – alta nitidez e ausência de granulação. Estas casas, rodeada de outdoors publicitários, significam a resistência pelo mero fato de ainda existirem e a conservação da história local, de acontecimentos outrora.

---

<sup>14</sup> Release disponibilizado pelo artista, 20 de fev de 2019. Disponível no Anexo.



Figura 16: Cao Guimarães, *Decalques*, 1994 - 1995.

A presença residual exposta nestas fotografias vem a se tornar o protagonista da série. O não visto é emancipado, lhe dando a mesma redenção e dignidade encontradas em *Ex-votos* e, portanto, as livrando do esquecimento ocasionado pelo olhar vertiginoso das metrópoles. A cidade vai, aos poucos, sendo decalcada sob os olhos do artista: a casa mantém seus traços, suas paredes descascadas e deterioradas pelo tempo.

Dois anos depois do desenvolvimento da série, o artista participou do projeto *Arte Cidade III – A cidade e suas histórias*<sup>15</sup>, no antigo Moinho Central, em São Paulo, 1997. Com Patrícia Azevedo e Rocheli Costi, Guimarães expôs seus *Decalques*, impressos em lonas de grandes formatos, nos muros de concreto. O suporte utilizado foi pensado para resistir às intempéries climáticas uma vez que se apresentariam do lado externo do ambiente e, assim, vindo a ocupar quase todo o espaço da parede.

Ao se atentar para a proposta apresentada pelo curador do projeto, Nelson Brissac Peixoto, vislumbramos uma intenção muito contemporizada ao propósito de Guimarães em sua série. Há um diálogo e uma problematização compartilhada na série fotográfica *Decalques* e no projeto de intervenção urbana: o cansaço e a poluição visual presente nos centros urbanos e, em especial, no que tange Peixoto como arquiteto, o descaso com os patrimônios históricos. Talvez por isso, ou, justamente por isso, não tenha sido em vão o convite do curador ao artista.

A locação escolhida para a terceira de quatro etapas do *Arte/Cidade* previa a utilização de trem ferroviário para que se pudesse percorrer os locais mais notáveis do período fabril da capital paulistana: a Estação da Luz, os silos do Antigo Moinho Central e as ruínas das Indústrias Matarazzo. O primeiro local de parada do trem era o Moinho. Fundado em 1949 e desativado na década de 1980, se voltava para o ramo alimentício e possuía capacidade de moer e estocar grandes toneladas de trigo. Hoje, se encontra abandonado e seu acesso só é possível via trem, pois se localiza em áreas demarcadas por inúmeras linhas ferroviárias (FERNANDES, 2013, p. 262).

A partir daí, iniciou no Antigo Moinho o processo de ocupação dos 16 artistas convidados. Como Fernandes (2013, p. 263) menciona, Guimarães, Azevedo e Costi

---

<sup>15</sup> O projeto *Arte/Cidade* apresentou 4 fases distintas, de 1994 a 2002. A primeira teve como ponto de partida um matadouro desativado, na região sul da cidade. A segunda, no centro da capital, em três edifícios demarcados e cortados por um viaduto. A terceira ao longo de um ramal ferroviário, na zona oeste. A quarta e última, na zona leste, em uma antiga área industrial.

recorrem ao “mutismo da fotografia para gritar nos vazios do prédio em ruínas”. Entre as construções próximas umas às outras parece haver uma espécie de obstáculo que restringe a visão nas metrópoles contemporâneas. Uma visão panorâmica impedida por prédios, esquinas e ruelas, obriga o passante a ver de forma aproximada e lenta.

Mais uma vez, Guimarães vem a trabalhar, de forma indireta, recorrendo a imagem naturalmente sobreposta e fazendo uso do elemento tempo. Ao tornar as fotografias apresentada no *Arte/Cidade* em uma espécie de lençol – devido o uso de lonas –, sobre a qual se condensam inúmeras camadas de poeira, a imagem vai gradativamente se tornando amarelada, sujada e rasgada. Uma materialidade e deterioração própria de sua natureza perecível. O artista atua com um olhar trabalhado sobre o desapercibido (Figura 17).



**Figura 17:** Obra de Cao Guimarães no Projeto *Arte/Cidade*, 1997.

Ao se lançar na aventura de andar de trem, o público vagueia pela cidade exercendo o flunar em passos lentos e visões aproximadas acerca do local. Ao dar de ombros às mudanças contemporâneas, Guimarães privilegia, outra vez, os objetos que não aceitam o abandono muito menos os desgastes que vieram a sofrer com o tempo, mas que tendem a ser ignorados.

Alguns anos mais tarde, o cineasta e fotógrafo Wim Wenders (1945-), quem muito influenciou nos trabalhos cinematográficos de Guimarães, produziu uma fotografia tratando questões arquitetônicas semelhantes. Em *Parede em Paris, Texas* (2001), o chão fracionado por rachaduras, paredes com rebocos à mostra e tintas desgastadas “criam uma alegoria da deterioração e da fragilidade do lugar, sublinhadas pelas linhas diagonais dos perigosos cabos de eletricidade que dissecam a imagem”, menciona Cotton (2010, p. 125) (Figura 18).



**Figura 18:** Wim Wenders, *Parede em Paris, Texas*, 2001.

Observar a cidade e suas transformações e registrá-las nos pequenos detalhes despercebidos ou banais, nos mostra uma vontade de preservar a memória do lugar por parte dos artistas. Imposto às bruscas mudanças, este ambiente se vê condicionado a renovações e adequações em pouco período de tempo. Como menciona Santos (2004, p. 55), “a partir dessa condição [...], a vida nas cidades é calcada no reprocessamento constante dos lugares em sua descontinuidade, provocando inúmeras perdas, tanto de bens materiais quanto de bens imateriais”. Guimarães e Wenders buscam dar visibilidade a lugares de grande importância arquitetônica em uma tentativa de, ao menos, tornar permanente algo efêmero e em constante desaparecimento.

Com o passar do tempo, Guimarães foi abandonando o “experimentalismo” laboratorial ou, nas palavras do artista, o “barroquismo inicial” por novas linguagens. Seu surgimento se deu a partir do ócio cotidiano de afazeres domésticos no período em que acompanhou Rivane Neuenschwander – na época, sua esposa –, na cidade de Londres (1996-1998). A experiência de estar só por longas horas do dia, se revelou como um grande motor criativo. Saturado com o excesso de imagens tanto em seu trabalho fotográfico quanto na sua relação com o mundo, Guimarães inicia a série *Histórias do Não-Ver*.

A nova geração de artistas buscava resignificar a fotografia de outra maneira ainda não explorada. E, sendo reconhecida como uma linguagem, pode então ser manipulada e reeditada de diferentes maneiras. No subcapítulo a seguir, abordaremos outros artistas brasileiros que atuaram no mesmo período que Guimarães e se utilizaram, de certa forma, dos mesmos métodos laboratoriais e técnicas de enquadramento e composição.

## **2.2 Amigos de décadas<sup>16</sup>: Outros artistas fotógrafos brasileiros.**

No intuito de destacar algumas experiências contemporâneas em concomitância ao contexto histórico de Cao Guimarães, apresentaremos outros artistas que se encontravam em um mesmo processo criativo vivenciado nos anos de 1980 e 1990. Os artistas que aqui serão mencionados são: Rosângela Rennó, Cássio Vasconcellos, Kenji Ota e Eustáquio Neves. A escolha foi feita de forma deliberada e não ao acaso, mas seguramente podemos afirmar que cada um desses artistas atua diretamente em intervenções fotográficas tanto quanto Guimarães, tornando-as diferenciadas e inovadoras.

---

<sup>16</sup> Título inspirado no novo projeto, ainda em desenvolvimento, de Guimarães: “Do amor dos amigos de uma década”. O termo “Amigos de décadas” é utilizado no sentido metafórico por se situarem em um mesmo contexto histórico/artístico. Apesar disso, alguns dos artistas mencionados são, de fato, amigos próximos de Cao Guimarães.

Cada vez mais, entre os artistas que atuavam na confluência dos anos 80 e anos 90, a necessidade de produzir algo que pudesse se destacar da mesmice oriunda da fotografia convencional se apresentava de forma latejante. O surgimento da imagem digital e seus resíduos gerados, procedentes do fervor da produção tecnológica do período, veio a influenciar e “acentuar um grau de manipulação da fotografia nunca antes sonhado” (NAVAS, 2017, p. 49).

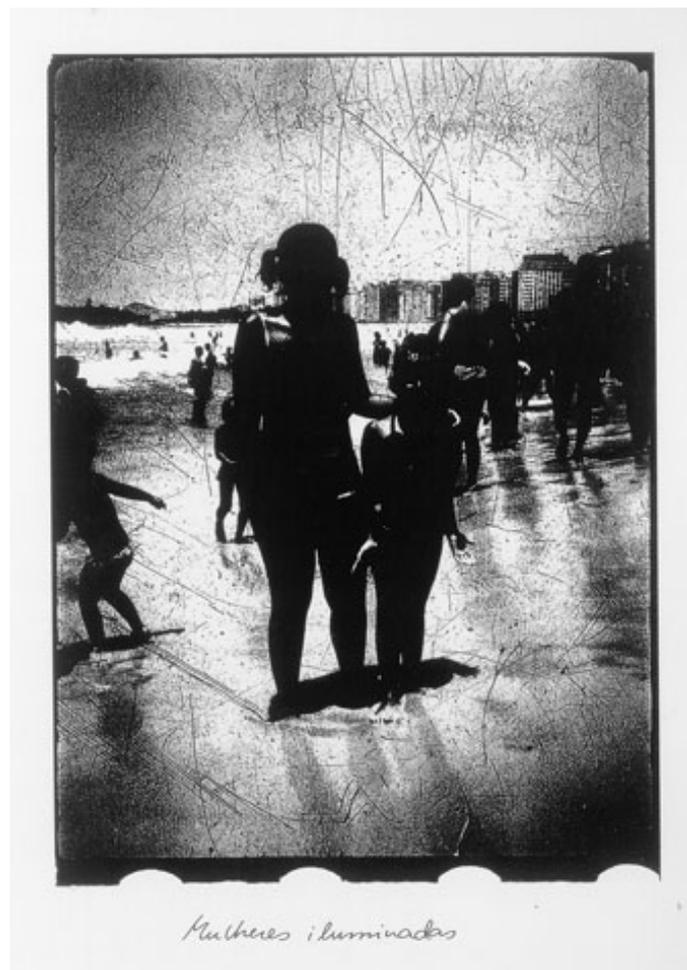
Em meio a abundância de imagens, novas zonas de criação são instauradas buscando estimular o espectador para uma reflexão acerca daquilo que se vê. Aqueles que trabalham no campo da fotografia se empenham em uma imagem mais híbrida, contaminada por outras visualidades levando-as para uma temática de inexplicáveis lirismos subjacentes (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 184).

Ao explorar novos procedimentos técnicos, novos materiais, e se utilizando da apropriação por meio de uma recuperação de restos fotográficos em suas obras, Rosangela Rennó (1962-) se consagra como uma das artistas brasileiras de maior reconhecimento no circuito internacional.

Trabalhando com negativos encontrados nos “mercados de pulgas”, fotografias recolhidas em jornais, fotos de obituários e de identificação criminal, o seu próximo passo é “substituir a imagem fotográfica pelo fato e por sua notícia. Em seguida passa a selecionar as notícias fotográficas, privilegiando aquelas em que há negação e/ou recusa da fotografia”. Ao fim substitui a notícia impressa por uma projeção de luz (HERKENHOFF, 1998).

Ao integrar o grupo de artistas que reabrem as possibilidades existentes no campo fotográfico, provindos da abertura política dos anos 80 após o regime de 1964, Rennó pôde melhor trabalhar a fotografia enquanto ato de poder, em um misto poético e politizado do olhar. Herkenhoff (1998) menciona que, num contexto um pouco mais recente, em uma intervenção mais direta e traumática, esgarçando o código fotográfico e sua materialidade, ainda devem ser citados Paula Trope, Rubens Mano, Ruth Lifschits, Cezar Bartholomeu, Jean Guimarães, Cláudia Leão, Valeska Soares, Rosana Paulino, Cao Guimarães entre outros nomes.

Em seus primeiros trabalhos fotográficos com as obras *Mulheres Iluminadas*<sup>17</sup> (1988) e *Irmãos Siamesas* (1988), Rennó busca no universo da familiaridade e do álbum de família um resgate de seu passado incorporado de desejos, certezas e dúvidas que a permeavam naquele momento. Na fotografia intitulada *Mulheres Iluminadas* (figura 19), Rennó reutiliza uma foto de família feita durante uma viagem ao Rio de Janeiro em 1968. Na silhueta escura encontra-se a artista e a irmã mais velha e, a julgar a qualidade da imagem, a mesma deveria estar estourada, muito provavelmente pelo excesso de exposição à luz solar. Além disso, aparenta estar corroída pelo tempo. Adulterando quimicamente os negativos, eliminou informações, tornando a imagem indefinível. Depois, criou ranhuras com a utilização de algum objeto pontiagudo, dificultando mais ainda a identificação dessas mulheres.



**Figura 19:** Rosângela Rennó, *Mulheres Iluminadas*, 1988.

<sup>17</sup> A obra faz parte da série *Pequena Ecologia da Imagem*, em conjunto com outras obras como *A Mulher que Perdeu a Memória*, *Passagem de Paris*, *Erro de Concordância* e *Estado de Exceção*. Todas produzidas em 1988.

Em *Irmãs Siamesas* (figura 20), a artista estrutura seu trabalho por meio de uma fatalidade técnica gerada pelo autor primário ao dispor imagens de duas mulheres lado a lado numa mesma chapa e, em seguida, uni-las com um traço de lápis preto. Como menciona Chiarelli (2002), ao analisar a imagem, Rennó decide adotar um argumento de caráter puramente afetivo e óbvio, amenizando a ideia de prisão eterna: elas são irmãs siamesas.



**Figura 20:** Rosângela Rennó, *Irmãs Siamesas*, 1988.

Fascinada pelo repertório que se volta para o anonimato e pelo abandono, seus trabalhos atingem uma dimensão estética e política que possivelmente nunca lhe seria concebível se as mesmas permanecessem guardadas nas “gavetas do esquecimento”. Como Fernandes Junior menciona (2002, p. 192), “Rennó altera toda a codificação fotográfica, pois seu trabalho primeiro é buscar as imagens anônimas [...], para depois partir para a criação do procedimento que acaba quase sempre num suporte fotográfico”.

Ao apontar para uma nova possibilidade estética que dialoga com a arte contemporânea, Rennó supera qualquer espécie de convencionalismo fotográfico. Para Arlindo Machado (2001, p. 136) a rearticulação das imagens situadas no “lixo

industrial” da sociedade evidencia uma redescoberta de sentidos pois “se apresenta como uma investigação sistemática sobre o traço e a convenção, sobre a memória e o esquecimento e sobre os efeitos do tempo na experiência humana”.

É nessa perspectiva de provocação das imagens que também se situa Cássio Vasconcellos (1965-), proporcionando ao receptor várias formas de reconhecimento e reflexão acerca do sensível, utilizando-se da disponibilidade técnica a serviço da criação. Em seu trabalho, Vasconcellos acaba por fazer uso de técnicas como fotomontagens, retocando-as ou não e interagindo com as qualidades da imagem (clareza, definição, esfumado, textura, luz, volume entre outros). Em outros momentos, durante o ato fotográfico, seleciona o que lhe desperta interesse ao enquadrá-lo para em seguida refletir acerca de suas limitações e formas de romper barreiras limítrofes e expandir as bordas.

Ao optar pela simplicidade no ato da captação, é somente na posterização iniciada em laboratório analógico – o que poderíamos denominar de “photoshop manuseável” –, que se dão as devidas intervenções sob a imagem. Com propósito de desorientar o espectador, o artista complementa em sua entrevista à Fernandes Junior (2002, p. 195): “o que me fascina na fotografia é justamente trabalhar no limite entre o ‘real’ e o imaginário”. Em seu processo de criação, o artista tem como principal matéria prima o acaso que ele julgou ser interessante.

Nos desenvolvimentos de suas séries, recursos como o uso de tremidos, rastros de movimentos, desfoques e ruídos são utilizados na incorporação de uma linguagem mais próxima possível da abstração, que vem a aludir o almejado imaginário. A série *Navios* (1989), nascida a partir de um somatório de acasos, surgiu quando o artista, ao rever as folhas de contato, encontrou uma fotografia feita de forma acidental. No momento, Vasconcellos estava mergulhando em Ilha Bela – litoral norte do estado de São Paulo – e ao apertar o botão da câmera, houve um rebaixamento da onda e então o momento foi captado. O que lhe instigou foi o limite que expunha, em uma parte, a paisagem da atmosfera e, em outra parte, a paisagem submersa na água.

Ainda inquieto e na tentativa que eliminar a objetividade da imagem, começa a realizar inúmeros experimentos no laboratório. Mais uma vez, por acaso, resolve usar um chumaço de algodão embebido no revelador, esfregando pouco a pouco nas

bordas da película em uma tentativa de conseguir as áreas desfocadas que pretendia, intervindo no ato da revelação da imagem (OLIVEIRA, 2014, p. 150).

Para acentuar as áreas mais escuras, utilizou uma espessa camada de emulsão, remetendo à ideia de movimento no mar. As cores foram adicionadas posteriormente, reforçando o teor monocromático, aumentando o contraste entre a materialidade e a luz e, ao mesmo tempo, por meio do tratamento sutil aplicado as bordas, unificando os espaços, céu e mar, quase que em um só plano (SIMÃO, 2018) (Figura 21).



**Figura 21:** Cássio Vasconcelos, *Navios*, 1989.

Explorando os recursos da pintura de forma consciente e proposital, Vasconcelos busca romper com as bordas regulares da fotografia ultrapassando-as e assim descobrindo o campo existente entre o real e o imaginário, incorporando o acaso e a experimentação como investigação da linguagem.

Outro artista que veio a bater de frente com o convencionalismo fotográfico é o paulistano Kenji Ota (1952-). Ao trabalhar desde os anos 1970 no campo artístico, inicia um processo de construção da imagem a partir da exploração de novos meios alternativos, se jogando no experimentalismo e na ideia de “ver no que irá dar”.

Considerado um dos artistas precursores da fotografia expandida – denominada por Fernandes Junior – Ota amplia seu olhar e assim atinge a materialidade da imagem ao navegar na contramão da técnica laboratorial, recusando tudo que é padronizado para se lançar no campo do experimentalismo. Combina técnicas, quebra regras químicas e atua como um artesão interferindo manualmente na imagem de diversas maneiras com objetos e tintas dos mais variados.

A crítica Stefania Bril (1982, p. 20) ao comentar os trabalhos de Ota (figura 22), afirma:

A necessidade de perfeição e a curiosidade da interpretação plástica são visíveis no desenvolvimento da pesquisa onde o artista volta às origens da fotografia, usando os processos da goma bicromatada, bromóleo, cyanotipo. [...] Ao mesmo tempo “vidente e visível”, o fotógrafo parece integrar-se no mundo de espectadores para, presente dentro e fora da imagem, lançar-se a desvendar o universo e a si próprio.



**Figura 22:** Kenji Ota, *Retrato de Gi*, 1987.

Vislumbramos em seus trabalhos o descontínuo e o irregular como palavra de desordem e, até mesmo, uma vontade de negação da informação imagética. A tomada de decisão do artista por procedimentos manuais/artesanais, vem a enfatizar a abstração como a própria materialidade da imagem, expandindo os limites do fazer

fotográfico. Como Machado menciona, “o resultado é algo inaugural, adâmico, sem câmera, objeto e traço, pura epifania a definir a fotografia como arte da revelação, no duplo sentido do termo” (MACHADO, 2001, p. 138).

No início dos anos 1990, com objetivo de produzir uma fotografia em constante construção, o mineiro Eustáquio Neves (1955-) inicia sua produção artística. Técnico em química e autodidata em fotografia, o artista foi aos poucos abandonando sua primeira profissão para se dedicar exclusivamente à fotografia. Com amplo conhecimento dos químicos laboratoriais, adulterava as imagens como um alquimista em busca do novo e do inesperado. Mais uma vez, a ideia do acaso pode ser visualizada. Em seu caso, um acaso ocasionado por um “acidente”.

Neste período, Neves desenvolveu, dentre outros trabalhos, a série *Caos Urbanos* (1992), um conjunto de seis fotografias. Camuflada em paisagens abstratas, Neves assume uma postura de denúncia no intuito de tornar visível uma população que vive socialmente excluída. O artista de ascendência negra, se posicionando em seu lugar de fala, questiona a estereotipização e a discriminação racial no país.

Cada imagem produzida foi composta de 10 a 12 negativos sobrepostos manualmente, com tempo mínimo de 8 horas para finalização. O aspecto de gravura característico nesta série, se justifica pelo uso de uma esponja de aço sob a imagem revelada, exercendo uma espécie de “apagamento” de sua própria identidade e da identidade do outro em uma sociedade aniquiladora de indivíduos (REIS FILHO, 2016) (Figura 23).



**Figura 23:** Eustáquio Neves, *Caos Urbanos*, 1993.

Ao falar sobre a série, Eustáquio Neves (1997, p. 6) menciona:

No desenvolvimento deste projeto, escolhi o meu próprio entorno: a região industrial de Contagem, Minas Gerais. Ela mantinha ativa fábricas poluidoras ao mesmo tempo que oprimia a população e destruía o ambiente. [...] Isso me fez lembrar de uma música de Caetano Veloso<sup>18</sup> que diz 'aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína'. Casas não acabadas ocupadas por pessoas marginalizadas socialmente, apesar de saberem conservar seus cômodos limpos.

Imerso em uma poética do caos, Neves realiza uma espécie de escavação em suas fotografias por meio de palimpsestos imagéticos, exigindo do observador uma reeducação do olhar para poder decifrá-las, lê-las. A construção de cenários místicos que brincam com o ilusório, acaba por tornar seu trabalho singular.

Ao analisarmos a produção fotográfica brasileira entre os anos 1980 e 1990, identificamos uma vontade de perceber a fotografia para além dos limites da captação, mais receptiva a experimentações de cunho técnico e estético. Por meio de

<sup>18</sup> Caetano Veloso, *Fora da ordem*, no álbum "Caetano Veloso – Circulado", 1991.

manipulações técnicas executadas no processo de revelação e ampliação, os artistas pretendiam impedir a objetividade da imagem ao mesmo tempo que intensificam sua materialidade.

Como menciona Chiarelli (2002), uma das características predominantes no período em questão é a busca da expansão da imagem, saindo do campo bidimensional para uma tentativa de romper com as bordas retangulares até atingir o espaço tridimensional. Mostrava-se uma insatisfação por parte dos artistas com o estatuto da imagem como “pura”, por isso, a ideia de contaminação da mesma.

Ao caminhar em direção a uma transterritorialidade de linguagens, a fotografia brasileira inicia uma espécie de hibridização, vindo a se mesclar com a pintura, escultura, desenho e processos artesanais. Rubens Fernandes Junior intitula essa contaminação dos meios de fotografia expandida. “Desafiadora porque subverte os modelos e desarticula as referências” (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 2).

Com total liberdade imagética, os artistas dão de ombros às hierarquias ortodoxas da fotografia, indo de encontro ao desejo de novas formulações. Assim, estreitam a imagem à imaginação, se aproximando do mundo ficcional e convidando o espectador para contemplar uma imagem que o mesmo não consegue categorizar dentro dos seus conceitos (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 117).

Outro comportamento referente ao período é a busca de novos significados as imagens já produzidas/existentes. Os artistas ao se utilizarem de estratégias de apropriação, acabam por retomar a função social e política da fotografia, pois, “se mostra aqui como uma consequência das próprias condições de topografia do mundo. O ser humano vive uma experiência desintegrada, atomizada, virtualizada. Mas que a arte com seu poder de reinstauração pode recompor” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 103).

Nesse sentido, vislumbramos produções contemporâneas marcadas pela construção e desconstrução, invenção e reinvenção da realidade, no uso de múltiplos conceitos e exploração de diferentes formatos. Os artistas aqui citados, atuam em um mesmo período artístico que se encontra Cao Guimarães, em uma fotografia que visa requalificar o mundo, operando de forma direta e traumática nos procedimentos

formais. Pode-se dizer que ao se lançarem no campo experimental, desestabilizam certezas.

No último capítulo, analisaremos os trabalhos fotográficos posteriores ao *Histórias do Não-Ver* e, por isso, os mais contemporâneos, realizados dos anos 2000 até a atualidade. Com isso, buscamos entender todo o percurso realizado pelo artista no campo da fotografia. Iremos perceber que, algumas de suas práticas iniciais, prevaleceram com o passar dos anos e, em determinados momentos, recorre às fotografias produzidas nos anos tratados neste capítulo – anos 1980 e 1990 – para criar novas séries ou lhes dar novos significados.

### 3. Microrretratos do Cotidiano<sup>19</sup>: A produção artística de Cao Guimarães entre os anos 2000 até os dias atuais.

*“O nada, o vazio, é tão importante quanto o todo cheio. O quase nada, o ínfimo, as coisas que ficam pouco à deriva são temas que me encantam de uma certa forma porque me enriquecem. Como diria Merleau Ponty, “não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor”<sup>20</sup>. Cao Guimarães, 2013.*

Ao retornar ao país depois de sua jornada em Londres (1996 a 1998), Cao Guimarães nos apresenta um novo olhar para a imagem, tanto no campo fotográfico quanto no cinematográfico, ainda que apresentando traços sutis das técnicas anteriormente adotadas (fotomontagens, exacerbação de imagens) e que estão visivelmente presentes em seu primeiro longa metragem, *O fim do sem fim* (2001). Nesse filme, Guimarães inicia, mais uma vez, um período de experimentações, contudo, na busca de uma linguagem particular.

No transitar pelo excesso de imagens e chegar ao quase nada, percebe-se um artista em transição ou por que não dizer transitório. O esgotamento visual em conjunto com o ócio diário de sua vida em Londres, o levou a vislumbrar a experiência artística sob outros aspectos ou sob novos ângulos até então não explorados. Não apenas em seus longas e curtas metragens, mas também em suas fotografias percebe-se um interesse pela realidade, sua matéria bruta de trabalho. “Eu comecei a perceber que a imagem é uma coisa simples. A força da imagem está na simplicidade dela. Mostrar a coisa como ela é. Você não precisa ficar adjetivando, ornamentando [...]”<sup>21</sup>, destaca Guimarães (2018).

Ao explanar sobre o seu processo de criação em *Histórias do Não-Ver* até os dias de hoje, o artista comenta<sup>22</sup> (2019):

Se você pensar a realidade como a superfície de um lago, você tem três formas de se relacionar com ela. Ou você senta num barranco, em uma

<sup>19</sup> Termo emprestado do apresentador Amir Labaki, utilizado no Programa *Cineastas do real*, no Canal Brasil, 2018.

<sup>20</sup> Frase mencionada pelo artista no vídeo *Ver é uma fábula*, Itaú Cultural, 2013.

<sup>21</sup> Frase mencionada pelo artista em entrevista a Amir Labaki no Programa *Cineastas do real*, no Canal Brasil, 2018.

<sup>22</sup> Frase mencionada pelo artista no vídeo *Entrevistas #4*, 22 de ago de 2019.

posição mais contemplativa, mais passiva, de receber os sinais da realidade; ou, uma segunda forma, seria você pegar uma pedra e, esta pedra, enquanto um conceito, uma proposição ou um dispositivo, ser lançada num lago para embaralhar a realidade, desorganizar e ver o que acontece. E, uma terceira forma, é você se lançar no lago, nos trabalhos mais imersivos, entrando dentro deste universo. Uma quarta forma poderia ser a ficção, que seria você andar sob as águas.

Sua intenção parece ser mesmo “embaralhar a realidade para ver o que acontece”<sup>23</sup>, ao priorizar em suas proposições artísticas o tempo diferenciado da contemplação e a importância do acaso.

Este último capítulo se concentra na apresentação de trabalhos fotográficos produzidos por Guimarães após a série *Histórias do Não-Ver* – realizada entre período de 1996 a 2001 – com o intuito de entender como a série repercute nessas produções seguintes. O estudo visa dialogar, especificamente, com os trabalhos *Gambiarras* (2000 -) e *De portas abertas* (2008) no primeiro momento do texto e, no segundo momento, a abordagem recai sobre os trabalhos *Plano de Vôo* (2015) e *Úmido* (2015). Essas obras abrangem o período que se estende de 2000 até 2016, ano das últimas produções do artista dessa natureza.

### 3.1 Coleção de Geringonças<sup>24</sup>: As séries *Gambiarras* e *De Portas Abertas*.

Na matéria *Ensaio sobre o “Tosco Brasileiro” na Filosofia e nas Artes*, publicada na revista ARTE!Brasileiros, em 23 de maio de 2019, o psicanalista Christian Dunker faz uma perspicaz análise acerca do contexto atual brasileiro em que se encontra a arte e a educação, concentrada nas mãos de uma elite que as menospreza. O autor inicia seu ensaio nos apresentando o conceito semântico do termo *tosco*, como “o que se apresenta de forma natural e autêntica, mas também aquilo que é feito sem apuro ou refinamento, algo rústico ou grosseiro”, claramente se referindo, de forma irônica e/ou subjetiva, a tal classe.

<sup>23</sup> Frase mencionada pelo artista em entrevista a Amir Labaki, no Programa *Cineastas do real*, no Canal Brasil, 2018.

<sup>24</sup> Título apropriado de um trecho do livro Cao Guimarães: Arte documentário ficção de Consuelo Lins, 2019, p. 58.

Cerca de um mês depois da matéria de Dunker ser publicada, a pesquisadora e professora Sabrina Sedlmayer apresenta, na mesma revista em questão, um texto que poderíamos chamar de “direito de resposta”. Não que o psicanalista tenha confrontado a pesquisadora de forma direta. No entanto, Sedlmayer vem se debruçando nos estudos das novas releituras na arte contemporânea para interpretar o Brasil. Em *Ataque especulativo ou a gambiarra versus o tosco brasileiro*, publicado em 24 de junho de 2019, a pesquisadora deixa claro o motivo de sua parcial discordância do texto de Dunker.

Para a autora, o psicanalista (Dunker, 2019) comete uma grande gafe ao afirmar que:

o método fundamental do Tosco Brasileiro é a gambiarra, termo que originalmente refere-se à extensão irregular de uma linha de iluminação ou de uma “ligação fraudulenta”, que é de toda forma precária e feia, improvisada ou feita conforme as circunstâncias, ao estilo arquetípico “jeitinho brasileiro”.

Longe de questionar a etimologia do termo, o que Sedlmayer (2019) enxerga como equívoco é a associação da palavra gambiarra à corrupção. Para a autora, “gambiarra é, também, um dispositivo potente, com incidência na história da arte contemporânea brasileira” e também meio de sobrevivência da população menos favorecida, proveniente da carência de recursos financeiros e onde “a falta é transformada” por meio da invenção do cotidiano. A arte contemporânea, por sua vez, acaba por se aproximar da vida diária, vindo a incorporar tal improvisação realizada pelo povo. Os puxadinhos construídos para aumentar a casa quando a família cresce ou os “gatos” instalados nos postes seja para burlar a falta de assistência dos órgãos públicos ou para não pagar a conta de luz por se encontrarem em situação de desemprego. Não há má índole na prática de tais “trapaças”, mas uma condição de necessidade e sobrevivência.

O que Sedlmayer menciona na atualidade com certa convicção, para a crítica e curadora Lisette Lagnado ainda era motivo de inquietação no início dos anos 2000. Lagnado, ao percorrer uma sequência de exposições – entre elas, a mostra de Rivane Neuenschwander no Museu de Arte da Pampulha em 2002, a exposição *A poesia da gambiarra* de Emmanuel Nassar no Centro Cultural Banco do Brasil em 2003 e, por último, a inauguração em Londres, ainda no mesmo ano, da exposição *Gambiarra – New Art form Brazil* –, começa a questionar a ocorrência do acaso. Mais do que isso,

lança a seguinte pergunta: “O que se pode depreender da repetição da palavra “gambiarra”? Essa sequência de circunstâncias estaria preparando a criação de um conceito?” (LAGNADO, 2003).

Considerada pioneira em torno do assunto no ensaio *O malabarista e a gambiarra* (2003), Lagnado vê na figura do malabarista, anunciado por Cildo Meireles, uma “síntese do conceito de território, alguém que administra três objetos num território para apenas dois”. Ao explicar em torno do assunto que também se apresenta como título de uma de suas séries fotográficas de maior visibilidade, *Gambiarra* (2000-), Cao Guimarães menciona em entrevista<sup>25</sup> (2019) um ponto de vista semelhante ao da pesquisado Sedlmayer:

Um país profundo de uma criatividade imensa que é o conceito básico de gambiarra. Essa capacidade de usar da criatividade e da improvisação para criar objetos ou formas de sobrevivência e de resolver um problema quando você não tem dinheiro. A cultura do supérfluo, do descartável, que é a cultura do primeiro mundo capitalista, que tem dinheiro, joga fora e compra outro. Quando você não tem, você tem que arrumar de alguma forma.

Esse preâmbulo tem o intuito justamente de introduzir as *Gambiarra* de Guimarães. Essa série sem fim e sem intenção de que haja um fim e, portanto, caracterizada como *work in progress* foi iniciada em 2000 e é considerada, segundo o artista, uma das mais preferidas do público, angariando sucesso e reconhecimento nacional e internacional. Concomitantemente, também é a que mais gera inquietações nos críticos e pesquisadores.

Dito isto, começaremos do começo, nas gravações do primeiro longa metragem, *O fim do sem fim* (2001) realizado pelo artista e que veio a marcar seu retorno ao país, depois da citada extensa temporada em Londres. Para apresentar como pano de fundo – do longa – profissões à margem da extinção, o artista realiza uma viagem “iniciática” pelo Brasil, rodando durante dois meses por dez estados de diferentes regiões do país.

Ao percorrer o interior dos estados brasileiros, em especial o Nordeste, o artista pôde vislumbrar as diversas formas de vida brasileira: “Como as pessoas se viram,

---

<sup>25</sup> Frase mencionada em entrevista à autora dia 28 de novembro de 2019 em Belo Horizonte. Disponível no Apêndice B.

como se faz improvisações para sobreviver e, então, as primeiras fotos de gambiarras surgiram durante essa viagem de *O fim do sem fim*”, menciona o artista (2019).

Recentemente, o curador Luis Pérez Orama ao falar das *Gambiarras*, presentes na exposição coletiva *Estruturas Encontradas* (2019) na Galeria Roesler, explana que estas são “imagens de objetos” encontradas ao acaso, rearranjadas de maneira informal, porém funcional. Orama observa mais além, ao destacar que<sup>26</sup>: “elas condensam dois conceitos: o conceito do encontrado e sua transformação em estrutura funcional. O importante é o funcional. Porque é como um modelo que se pode reproduzir e transformar depois” (2019).

Apresentada primeiramente na exposição individual do artista na Galeria Nara Roesler de São Paulo, em 2006 e, dois anos depois, em Belo Horizonte no Museu de Arte da Pampulha (2008), a referida série foi apresentada em diferentes formatos, compondo uma espécie de mosaico e abordando inúmeras questões em torno do precário, da criatividade e atuando como denunciadora ou, ao menos, como conscientização da realidade vivida por grande parte da população brasileira.

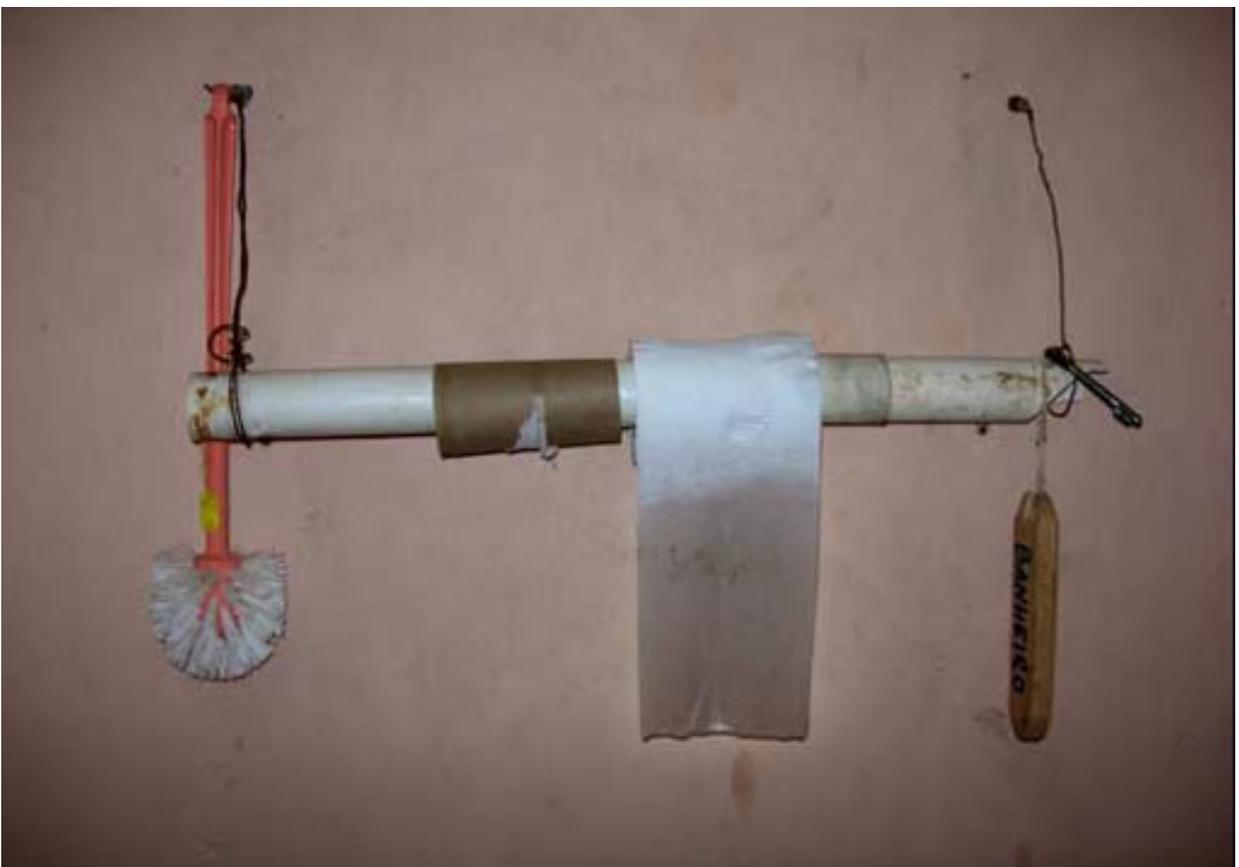
Com um acervo de, até o momento, 130 imagens, encontramos na série inúmeros objetos ressignificados. Uma batata inglesa que serve como peso e apoio para anotações fixadas sobre o legume por um palito de dente; um cano pvc tendo como suporte uma escova utilizada para limpeza de vasos sanitários de um lado e, do outro lado, fios com um pedaço de madeira na ponta como sobrepeso. Entre eles, o papel higiênico; a casca seca do limão que serve como cinzeiro de cigarro, dentre outros. Uma variedade de materiais explorados e “reciclados” (Figura 24, Figura 25 e Figura 26).

---

<sup>26</sup> Frase mencionada pelo curador no vídeo *Estruturas Encontradas*, Galeria Nara Roesler, 05 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9wCJwWThsyQ>>.



**Figura 24:** Cao Guimarães, *Gambiarras*, 2000-.



**Figura 25:** Cao Guimarães, *Gambiarras*, 2000-.



**Figura 26:** Cao Guimarães, *Gambiarra*, 2000-.

Como menciona Gonçalves (2013, p. 57), em cautelosa plasticidade imagética, o mosaico de objetos alterados pelo homem muito remete a “pequenas naturezas-mortas”, nas quais quase não se vê a presença objetiva dos humanos, apenas seus rastros. “O artista se apropria visualmente desses objetos modificados e os destaca para discuti-los através de seus vestígios”.

Guimarães que, em um determinado momento chegou ao nível de obsessão na procura incessante de tais gambiarras, em especial nos países de economia subdesenvolvida, afirma que sempre carregava uma câmera. Não das mais sofisticadas porque exigiriam uma logística, dificultando também a mobilidade em razão do aparato a ser transportado. Hoje em dia, apenas um celular já é o suficiente para realizar o registro. Isso justifica a baixa qualidade de suas fotografias, principalmente, as iniciais quando os recursos desse dispositivo ainda não eram tão aprimorados, como nos atuais aparelhos.

O intuito é ter um “inventário do mundo”, uma coleção de geringonças, de tralhas, de imagens que podem ser recolhidas ao longo que uma vida inteira, daí o título que

nomeia este subcapítulo. Não se tratava de apenas encontrá-las dispostas ao acaso. Havia um método de trabalho: longas caminhadas que perduravam, ao menos, um dia inteiro pelas cidades, sem roteiro, sem destino e sem nenhuma pesquisa prévia. Guimarães rompe com a previsibilidade do roteiro turístico ao se lançar ao inesperado. E não seria esta a origem das gambiarras? A ausência de um manual de instruções de como montar, de como proceder e, assim, abrindo margem para a inventividade em abundância?

O artista registra ao acaso – que ele selecionou – e num olhar aguçado e atento, as invenções mais inusitadas encontradas em seu caminho. Ao abordar essa temática, Lagnado (2003) explana a respeito: “Cada urgência é uma nova urgência, pronta a determinar a invenção de seus elementos [...]. Sucatas e utensílios domésticos ganham lugar privilegiado nessa fábrica, com soluções construtivas [...]”.

As sucatas e utensílios domésticos ali mencionadas remetem, em um lampejo de memória, os trabalhos do artista Arthur Bispo do Rosário. Como Guimarães comenta na entrevista à autora<sup>27</sup> (2019), Bispo teve uma grande importância não apenas no seu trabalho, mas nos trabalhos da artista Rivane Neuenschwander e nos desenhos sonoros desenvolvidos pelo duo *O Grivo*<sup>28</sup>. Também veio a influenciar toda uma geração de artistas ao trazer essa ideia do precário.

Bispo (1911- 1989) utilizava em seus trabalhos, realizados de forma manual, justaposições de objetos e bordados. Reaproveitava objetos do cotidiano como canecas de alumínio, colheres, garrafas de plástico, calçados entre outros utensílios. Já nos bordados, se utilizava de tecidos encontrados ou postos à sua disposição, podendo ser lençóis ou roupas. Enquanto que os fios eram obtidos desfiando o uniforme de interno para usá-los na produção dos bordados dos seus mantos.

Categorizada pelo próprio artista, segundo consta, como montagens as suas incontáveis coleções de objetos, Bispo apresentava-os organizados a sua maneira e dispostos em suportes disponíveis no momento em questão, sendo os mais variados

---

<sup>27</sup> Entrevista disponível no Apêndice B.

<sup>28</sup> O duo *O Grivo*, formado por Marcos Moreira (Canário) e Nelson Soares, é responsável pelo desenho de som dos curtas e longas metragens e das instalações de Cao Guimarães. Se utiliza de alguns instrumentos musicais não convencionais chamados de *maquinários*. Os *maquinários* são construídos com materiais do cotidiano, aparatos inusitados como chapas oxidadas, latas de tinta e caixas de fósforos.

possíveis. Um paralelo podemos fazer dos seus trabalhos com as *gambiarras* de Guimarães.

Veamos a figura 27 abaixo. Podemos observar algumas coisas em comum: o uso de objetos domésticos e de material de construção. A vassoura e o rodo, alternadas entre os cabos das cores vermelha e de madeira; os latões de tinta e o tijolo. Por um lado, no trabalho de Guimarães, estas vassouras são aparadas pelo tijolo e, por outro lado, os rodos do Bispo, são conectadas e sustentadas com fios, cabos. O exercício criativo sem uma finalidade utilitária e, em contra oposição, outro com fins de uso. Ainda assim, ambos igualmente criativos. Podemos perceber uma certa escolha por parte dos dois artistas. O acaso escolhido. O que Guimarães escolheu fotografar e os objetos selecionados pelo Bispo em meio a aleatoriedade de tantos outros utensílios.



**Figura 27:** Lado esquerdo: Bispo do Rosário, *Objetos de Limpeza*, -; Lado direito: Cao Guimarães, *Gambiarras*, 2000-.

Inspirada nos trabalhos do Bispo, Rivane Neuenschwander, com quem Guimarães visitou a exposição *Registros de Minha Passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário* em 1990, no Museu de Arte da Pampulha (MAP), realizou sua primeira mostra Individual no mesmo museu em questão, na qual abordava a precariedade ao

usar, de forma criativa, materiais ordinários, driblando as limitações encontradas no espaço expositivo.

Em sua mostra, entre esculturas, pinturas, fotografias e filmes, a artista apresenta ao público a instalação *Gambiarra* (2002). Ao levar ao pé da letra e desenhar para “leigos” o significado do termo, Neuenschwander situa entre paredes de mármore um longo fio e, em sua ponta, uma lâmpada incandescente. Ao fundo da galeria e num canto escuro, se destacava a presença de uma luz amarelada. A escolha da lâmpada também não foi em vão. A lâmpada incandescente foi a primeira lâmpada elétrica comercializada e, somado a isso, apresenta valor econômico mais acessível. No mais, a tonalidade da cor acaba por nos sugerir uma certa dramaticidade e uma sensação de solidão ao ambiente expositivo (Figura 28).



**Figura 28:** Rivane Neuenschwander, *Gambiarra*, 2002.

O interessante é notar como a artista se utiliza do espaço em questão. Ao abrir mão dos comuns painéis de exposição, decide explorar o ambiente que muito pouco a favorecia. Sem nenhuma parede de alvenaria, exercitou na prática a criatividade e recorreu a gambiarras para solucionar certos obstáculos arquitetônicos. A ausência de suportes/espacos adequados não foi um fator determinante para lhe causar desânimo, mas sim um combustível para descobrir novos planos e volumes.

Foi a partir das andanças que, em uma viagem para a Tailândia, Guimarães desenvolveu outra série fotográfica semelhante as *Gambiarras*, o *De portas abertas* (2008). Consta de um conjunto de 8 fotografias em que o artista registra os “espaços de habitar na rua<sup>29</sup>”, para onde os nativos transportam suas casas instalando-as nos espaços públicos. Ao confundir ou derrubar nosso conceito de público e privado, os nativos passam a realizar tarefas que normalmente são feitas em espaços internos, como cozinhar.

Na figura 29 abaixo podemos visualizar tecidos em lona azul que se transformaram em cabanas, um sofá, algumas cadeiras, tapetes, entre outros utensílios. Feitas no improviso em praças ou espaços aleatórios disponíveis, essas casas temporárias documentam os “jeitinhos” do povo tailandês no campo da criação e reinvenção habitacional.



**Figura 29:** Cao Guimarães, *De Portas Abertas*, 2008.

<sup>29</sup> Catálogo Cao Guimarães, Museu de Arte da Pampulha, 2008.

Algo parecido podemos encontrar na série fotográfica de um outro artista brasileiro, Paulo Bruscky (1949). Em *Moradia x ilusão* (1986-1987), o artista retrata, para além de aspectos comunicativos, habitações de pessoas que vivem à margem da sociedade. Com intuito de descobrir tantas outras Recifes desconhecidas dentro da grande Recife, sua cidade natal, acaba por tencionar a relação sujeito e espaço físico.



**Figura 30:** Paulo Bruscky, *Moradia x ilusão*, 1986-1987.

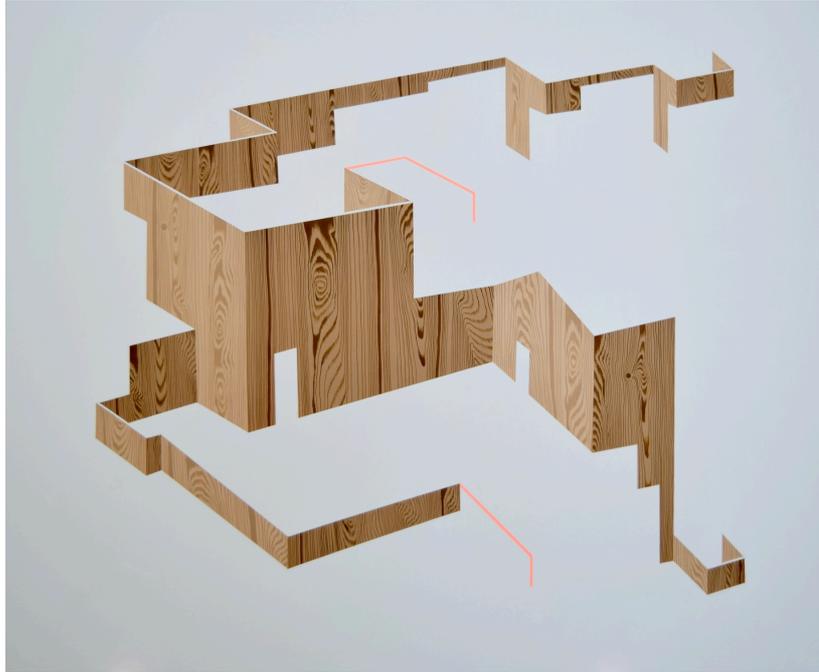
Podemos ver na figura 30 a presença de duas carroças, antigo meio de transporte de cargas, porém, apresentada em um tamanho reduzido e, ao fundo, velhas portas de correr de lojas abandonadas. Logo acima, um outdoor com a frase “Esse livro – intitulado *Força para viver* – pode ajudar você também a encontrar um novo modo de viver”. Um discurso publicitário que soa como um sarcasmo perante todo o contexto ali presente. Ou, como o artista mesmo já nos comunica no título da série, uma ilusão. Enquanto que o veículo mostrado atua como transportador de objetos descartados por terceiros ao longo da vida útil e que podem vir a ser reaproveitados pelos catadores de resíduos recicláveis. Um paralelo pode ser feito entre o transportar de objetos e o transportar de casas – como mostrado na série *De portas abertas* – e seus respectivos praticantes e condição de vida.

O que encontramos em comum no trabalho de Guimarães e Bruscky? Ambos atuam como denunciadores da situação social de cada país. Saem de sua zona de

conforto. Guimarães tem por opção fugir das rotas turísticas da Tailândia para conhecer e vivenciar uma realidade mais sofrida e Bruscky decide explorar uma outra face de sua própria cidade que pouco conhecia, em busca do desconhecido. Levantaram uma reflexão sobre jeitinhos não apenas brasileiros, mas inerentes a qualquer país que lida de forma cruel com a miséria e a pobreza. O reuso dos objetos relegados ou o ato de cozinhar em meio à praça pública quando não se tem uma cozinha. Quem não tem cão, caça com gato, diz a máxima popular.

Podemos afirmar que essas casas feitas de gambiarras nos remetem a ideia de puxadinhos, estruturas muito comuns em regiões periféricas do Brasil. Com duas ou mais casas edificadas em um mesmo terreno ou, em alguns casos, as chamadas casas na laje, esses jeitinhos se estendem para o âmbito habitacional/arquitetônico. Guimarães não vem a tratar esse assunto de forma tão explícita, mas não deixa de ser uma referência. Em contrapartida, o artista paulista James Kudo (1967-) desenvolve na série denominada pela crítica de *Topofilia* (2009-), trabalhos que abordam essas edificações propriamente ditas.

Em *Puxadinho* (2016), Kudo nos apresenta estruturas geométricas representadas em esquema de planta tridimensional. Como Lopes (2018, p. 58) menciona, neste trabalho o artista “faz referência às residências populares no país, que para acomodarem melhor a família, têm um novo cômodo agregado à área original da vivenda. Edificado sem planejamento prévio, a ideia de puxado explica o seu caráter precário ou improvisado” (Figura 31).



**Figura 31:** James Kudo, *Puxadinho*, 2016.

O artista nos evidencia que, quando necessário, onde cabe um, também pode caber dois ou três e a representação do trabalho em formato arquitetônico reforça a ideia. As questões levantadas por James Kudo, Cao Guimarães e outros artistas contemporâneos, nos mostram que os improvisos não se limitam apenas as pequenas necessidades do dia a dia, mas ocorrem com frequência na vida das pessoas carentes. Há sempre algo para ser reaproveitado, seja um isqueiro feito da casca seca do limão, seja uma cozinha em praça pública ou se improvisando a construção de uma casa quando não se tem uma. Não há limites nem para os jeitinhos nem para a criatividade.

Por fim, a prática é proveniente do colecionismo – característica muito comum entre os artistas contemporâneos – e realizada pelo artista, lhe permitindo observações curiosas e interessantes: repetidas características em inúmeras imagens. Guimarães, na lógica do seu olhar, decide reorganizá-las a partir de formas e temáticas. Não à toa, uma série trata de objetos e outra de moradias, e juntas tratam a questão da precariedade de cada local. Sem seguir um planejamento prévio, indo contra a ideia de roteiros, o artista apenas sai à caça de algo que lhe possa chamar a atenção e depois pensa em associações e conceitos para o que capturou.

As séries aqui apresentadas, *Gambiarra* e *De Portas Abertas*, expõe trabalhos de Guimarães que vêm a apresentar uma conexão entre si e, por isso, a escolha de agrupá-las em um mesmo subcapítulo. Ao falarmos de forma explícita, podemos dizer que uma e outra tiveram suas origens por meio do inesperado que o artista escolheu registrar. Seu olhar aguçado e disposto a ver algo que frequentemente passa despercebido acaba por resultar em um compactado de imagens colhidas de diversos mundos visíveis e, principalmente, invisíveis, por onde perpassa.

### **3.2 Do que essa foto é imagem?<sup>30</sup>: As séries *Plano de Vôo* e *Úmido*.**

Com uma carreira bem consolidada e com 50 anos de idade completados em 2015, Guimarães decide revisitar, entre 2014 e 2015, o acervo de imagens produzidas ao longo de sua carreira, iniciada em 1989 com a série *Sobreposições*. Como quem se encontra em estado de fermentação, suas fotografias, após o seu uso primário – se é que tiveram algum uso – foram engavetadas ou, no caso de filmes ainda não revelados, condicionadas na geladeira e esquecidas.

Entre essas fotografias, temos as séries que aqui serão analisadas, *Plano de Vôo* (2015) e *Úmido* (2015) e que vêm a fazer parte de um conjunto de imagens que foram, em um primeiro instante, relegadas ao desuso. O artista as fotografou, revelou – quando assim o fez – e as deixou de lado. Apenas anos depois, ao revê-las, percebeu que havia encontrado alguns trabalhos que poderiam se tornar séries fotográficas. Analisou imagem por imagem, visualizou as possíveis conexões existentes entre elas e as agrupou, criando um conceito que as justificasse.

Debruçado sobre os restos de suas obras por aproximadamente um ano, Guimarães as observa sob um outro e novo ângulo. Levanta interpretações que no momento do clique lhe passaram despercebidas ou que, talvez, tenha se esquecido do porque as fotografou. Encontramos aqui imagens do que é transitório. É perceptível

---

<sup>30</sup> Título apropriado no trecho do livro Cao Guimarães: arte documentário ficção de Consuelo Lins, 2019, p. 152.

a ideia do que passou, dos rastros deixados para trás, da vontade do artista tornar permanente algo efêmero. Uma boa síntese do imaginário a ser evocado.

Guimarães, nestes trabalhos em questão, e em alguns outros, nos fala do olhar periférico. Dos acontecimentos que ignoramos e que nos passam despercebidos. Carrega em sua iconografia bordas, beiradas, formas fugazes. Coisas que nos parecem passageiras e frágeis. Não à toa o artista havia pensado, em um primeiro momento, agrupar um conjunto específico de imagens para uma exposição realizada na Galeria Nara Roesler com o título *Chão*, por só olhar para o chão, por só registrar coisas que via no chão. Contudo, acabou lhe dando o nome *Depois* (2015), por expressar algo ocorrido depois dos gestos, depois da chuva.

Ao partirmos da premissa de que Guimarães é um grande observador de objetos e situações rotineiras dotadas de alguma carga de banalidade, ao resgatar certas fotografias encontrou registros de inúmeras pegadas de um animal. Eram gaivotas que haviam percorrido seus trajetos sob a areia macia. Em um conjunto de 4 imagens, temos um políptico<sup>31</sup> intitulado *Plano de Vôo* (2015). É importante destacar que, neste caso, nomeamos este trabalho como uma série fotográfica, por assim o artista o categorizar (Figura 32) (Figura 33).



**Figura 32:** Cao Guimarães, *Plano de Vôo*, 2015.

<sup>31</sup> Políptico é um painel fixos ou móvel composto por quatro ou mais telas dispostas, de forma variáveis possibilitando inúmeras combinações ou montagens.



**Figura 33:** Detalhamento da fotografia, Cao Guimarães, *Plano de Vôo*, 2015.

Ao olharmos mais detalhadamente na figura 33, podemos perceber que essas pegadas das patas das gaivotas nos remetem à pequeninos aviões ou insetos enquanto que, de forma mais ampliada (figura 32) visualizamos o seu percurso traçado. Uma espécie de jogo daqueles de ligar os pontos para saber qual desenho será formado. No caso, como o próprio nome da série nos diz, um plano de vôo como visto nas empresas aéreas.

Suas fotografias convocam o imaginário e, concomitantemente, o poético. Sua objetividade nos detalhes das patas da ave marinha circundando a totalidade subjetiva de um plano de vôo na imagem enquadrada, vem a atrair de imediato a atenção do espectador. Este, primeiro tenta entender o que são as tais “marcas” e, somente depois, ao dar alguns passos para trás no intuito de visualizar todo o políptico, entende que se trata de um trajeto percorrido. Ao associá-lo com o título, o espectador passa a entender a intenção do artista em seu jogo imagético.

Ao andar com os olhos quase sempre voltados para o chão, Guimarães encontra nas superfícies um campo a ser explorado. Mas por que o chão? O que instiga o artista a sair do enquadramento frontal comumente usado para olhar para baixo? Não seria talvez pelo mesmo motivo que o levou a fotografar as coisas do mundo com os olhos vendados como o fez na série *Histórias do Não-Ver*?

Acreditamos que apesar de um certo cansaço de temas visuais tidos como legítimos no campo artístico, o artista não se volta para o chão com intenções de dar visibilidade a objetos e acontecimentos desprovidos de simbolismo visual, pois como menciona a pesquisadora Charlotte Cotton (2010, p. 115), não há objeto que seja classificado como não fotografável ou que não houvesse sido fotografado antes. Ora,

se o artista o fotografou foi porque o considerou, ao menos, significativo. O que nos compete como espectador é entender suas motivações. Guimarães não estaria tentando estimular nossa “curiosidade visual” e nos convidando a apreciar coisas e fatos corriqueiros sob um novo prisma?

Ao retornarmos aos primórdios da fotografia, no século XIX, iremos nos deparar com um trabalho realizado pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1830 – 1908), quem instigou o pontapé inicial que impulsionaria o desenvolvimento do cinema. Realizou inúmeros registros sequenciais de instantes antes ou depois de pássaros em voo. Com o uso de um instrumento que combinava uma câmera fotográfica com o mecanismo do relógio, Marey conseguia capturar doze fotografias por segundo (BENEDETTI, 2018) (Figura 34).



**Figura 34:** Cronofotografia de Étienne-Jules Marey, *Gráficos IIA*, sem data.

Podemos ver na figura 34, o que acaba por intitular a série de Guimarães: o plano de voo, no sentido literal, de uma ave. Capturada em ângulo lateral, Marey nos mostra todas as etapas desse planar de tal modo a formar um mapeamento. Contudo, esse registro compreende toda a movimentação do corpo do animal enquanto que, Guimarães o faz pelos vestígios de suas pegadas recém deixadas nas areias. Outro

fator a ser considerado é a fugacidade dos acontecimentos. Se o fotógrafo não for suficientemente sagaz, perderá o momento do levantar vôo da ave ou o vento apagará suas sutis pegadas.

O artista brasileiro Cássio Vasconcellos vem a trabalhar o mesmo enquadramento zenital – de cima para baixo – em sua série fotográfica *Coletivos*, iniciada em 2008 e que ainda se encontra em andamento. Apaixonado por helicópteros desde criança, quando adulto decidiu obter a licença de pilotagem específica para esse tipo de aeronave. Isso lhe permitiu conciliar tal habilidade com trabalhos publicitários e jornalísticos, abrindo-lhe oportunidades de registrar as cidades vistas de cima.

Como o nome da série nos sugere, Vasconcellos em sua busca por novas visualidades passa a fotografar conjuntos de um mesmo objeto em diferentes momentos e que vem a remeter à ideia de coletivo. Dentre os mais diversos veículos agrupados, tem-se os inúmeros aviões presentes em uma pista de aeroporto fictício, uma vez que foram devidamente manipuladas. Abaixo podemos visualizar a imagem em questão na figura 35 e, na figura 36, o detalhamento da obra.



**Figura 35:** Cássio Vasconcellos, *Coletivos – Aeroporto*, 2008 – 2018.



**Figura 36:** Detalhamento da fotografia, Cássio Vasconcellos, *Coletivos – Aeroporto*, 2008- 2018.

Logo de início, visualizamos algumas características nesta obra de Vasconcellos similares à série *Plano de Vôo*, de Guimarães. Podemos começar pela temática: os dois tratam de aviões, mas cada qual do seu jeito, por diferentes óticas. Um no sentido mais literal – com aviões de verdade – e o outro, no sentido mais figurativo – pegadas de animais que sugerem formatos de aviões. Depois, temos o uso da perspectiva em que o espectador precisa, ora se aproximar e, ora se afastar: chegar mais perto para observar os detalhes ou até mesmo para entender o que são essas imagens e, em outros momentos, andar alguns passos para trás para ver a obra no todo. Tanto em *Coletivos* quanto em *Plano de Vôo* o questionamento inicial que o espectador faz diante da obra é: “O que é isso?”.

O aspecto cromático nas duas séries se apresenta com certa predominância do fundo acinzentado. Há um porque para o uso dessa cor. O cinza remete a concreto, a grandes cidades, a prédios, construções e os aviões, por sua vez, são objetos comumente vistos em áreas urbanas. A escolha do ângulo de visão acaba por corroborar o conceito das fotografias, pois de cima para baixo é a visão que os passageiros têm do mundo quando estão dentro do veículo. Esse enquadramento é pouco explorado não apenas pelos artistas, mas por nós observadores.

Ao analisarmos a fotografia de Vasconcellos em sua amplitude, como na figura 35, podemos dizer que seus traços, suas linhas e círculos podem remeter um plano de vôo – como ocorre na série de Guimarães – embora essa não tenha sido a real

intenção do artista. Contudo, podemos ver mais uma compatibilidade nos trabalhos ao tentarem evocar a ideia de direção e movimento. Não à toa, extrapolam os limites das bordas vindo a acentuar uma vontade de continuidade e expansão.

É importante destacar que muitas das imagens produzidas por Vasconcellos eram adicionadas ao seu acervo fotográfico. Por anos, o artista guardava tudo que registrava “de cima” para usá-las em um momento oportuno. Mais uma vez, a prática do colecionismo imagético se apresentando como um recurso muito utilizado pelos artistas contemporâneos.

Em um outro trabalho, Guimarães nos apresenta, novamente, o ângulo zenital e o seu retorno ao acervo. Mais uma vez, não se sabe a data dos registros fotográficos originais. O que temos é apenas o período em que esse conjunto de imagens veio a tornar uma série fotográfica. Em *Úmidos* (2015), o artista escolhe uma superfície dura e estável como o concreto ou o cimento que constitui as calçadas das ruas. A série, que a princípio foi intitulada *Ilhas*, é composta por 4 fotografias com folhas e flores centralizadas e situadas ao chão. Ao entorno delas, a presença do halo de umidade. Ora, o que temos são os resquícios de uma chuva ou de uma tempestade que já se foi (Figura 37).



**Figura 37:** Cao Guimarães, *Úmido*, 2015.

Encontramos na imagem acima, o registro de um acontecimento banal. Afinal, quantas vezes já visualizamos essa umidade em torno das folhas e flores depois de cessar a chuva? Inúmeras vezes, contudo muito raramente ou talvez nunca, as observamos com certa contemplação. São coisas ignoradas e quase sempre localizadas na periferia da visão.

O artista ao falar sobre essa série, menciona que ali (figura 37) o chão se parece com o céu e daí o reflexo de um sobre o outro<sup>32</sup>. A partir desse comentário, podemos associar a ideia de céu e terra, chão e teto e que, tanto em um quanto em outro, os enquadramentos são igualmente inusitados ou pouco utilizados. Ora, da mesma forma que mal olhamos para o chão para vislumbrar objetos “insignificantes” e vidas minúsculas, de modo semelhante o fazemos em relação ao céu. Pouco olhamos para cima. Pouco olhamos para o céu. Então, em termos artísticos, se encontram em um mesmo grau de significação. No mais, não à toa o ângulo em que nos posicionamos – ou os nossos equipamentos – para visualizá-los é o mesmo: o zenital. Tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima.

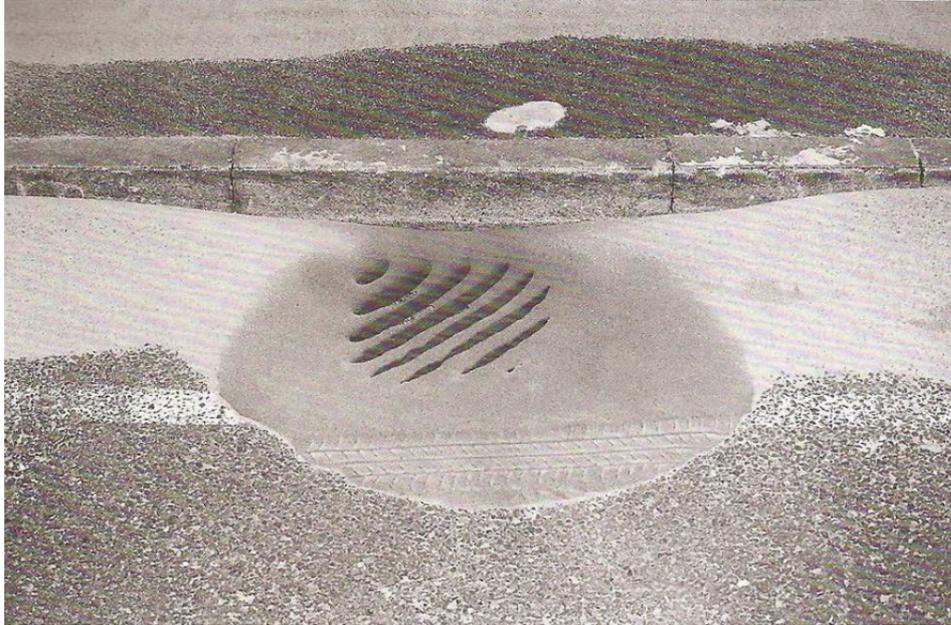
O objeto associativo que o espectador identifica de imediato, neste caso, é a flor ou as folhas. No entanto, o intuito do artista é abordar a efemeridade dos acontecimentos. Identificamos um desejo de tornar esse delicado evento em um registro duradouro, algo que somente a fotografia é capaz de compreender. Como menciona Cotton (2010, 116), considerada um “veículo de disseminação de um ato artístico efêmero [...], a fotografia contém uma ironia e uma ambiguidade que lhe são inerentes, além de serem constantemente exploradas e reinventadas pela fotografia artística contemporânea”. A ironia e a ambiguidade a que a pesquisadora se refere é o rompimento da limitação da fotografia como representação do real. Não que esta tenha deixado de representar algo, mas, desde meados dos anos 1960, tem se orientado para o campo artístico mesmo que, de início, de forma ainda tímida como registro de ações instantâneas.

O britânico Jason Evans (1968-) é outro artista em que podemos identificar esse olhar aguçado para os acontecimentos ordinários. Na série *Novo Odor* (2000 – 2003)

---

<sup>32</sup> Frase mencionada pelo artista no vídeo *Cao Guimarães – Depois* da Galeria Nara Roesler, 2015.

cria novas possibilidades acerca dos modos de criação de uma imagem. Vejamos na figura 38 abaixo:



**Figura 38:** Jason Evans, *Novo Odor*, 2000-2003.

Na fotografia, Evans registra um aglomerado de areia que se acumulou entorno de um bueiro depois de uma tempestade. Um episódio sutil, porém fugaz, passageiro e vulnerável ao tempo: a areia, aos poucos, cairá dentro do bueiro ou o vento a carregará para outro canto e assim seu fim performático será decretado. As condições climáticas, mais uma vez, mostram similaridade com a ação de um artista a construir uma escultura. A escolha pelo tom preto e branco se justifica pela intenção de criar um alto contraste, pois melhor visualizamos as formas geométricas geradas casualmente. Mesmo em um ângulo mais plongeé, o fotógrafo lança um olhar mais atento para pequenas situações e mostra-se aberto aos acasos inesperados.

Essa percepção da vida diária também ocorre na série *Materiais* (2002) de Peter Fraser (1953-). O fotógrafo registra um rodaminho formado com a dispersão de um pó sintético. Ao democratizar o olhar da câmera, captura, de forma seletiva, a bagunça e a sujeira presente nos ambientes por tempo provisório. Trata-se de uma cadeia de acontecimentos transitórios que artistas contemporâneos começam a colocar em foco (Figura 39).



**Figura 39:** Peter Fraser, *Materiais*, 2002.

A compatibilidade entre Cao Guimarães, Jason Evans e Peter Fraser, para além das semelhanças fotográficas nestas séries específicas – registro de objetos e acontecimentos corriqueiros, ângulo de enquadramento, fugacidade –, é a aguçada percepção visual perante as coisas e sua capacidade de ressignificá-las, vindo a alterar nossa compreensão da cotidianidade. A temporalidade das situações não somente influencia como vem a se tornar um outro fator determinante no processo criativo dos artistas. É preciso estar disponível para o acaso, mas também ter um olhar sempre atento para os pequenos episódios que se sucedem ao nível dos nossos pés. Depois, é necessário ser ágil para capturar algo que pode deixar de existir no próximo instante. Como menciona Navas (2017, p. 32), o que estes artistas buscam é a invenção de “um olhar que defenda outra dicção. Fotografa-se para chegar a outra imagem, a uma transfiguração”.

É importante observar que uma das metodologias utilizadas pelos artistas fotógrafos é se permitir à aleatoriedades, lançar-se de encontro a ele e assim obter o inusitado. Além disso, o ato de caminhar, em especial, em lugares não explorados e desconhecidos, vem a contribuir para essa imprevisibilidade da vida ordinária, principal matéria prima que os mesmos utilizam. Atento aos acontecimentos, o campo de interesse desses e outros artistas são os pequenos detalhes que nos passam

despercebidos. Podemos constatar isso ao percebermos que entre a série *Úmidos* e as séries *Novo odor* de Evans e *Materiais* de Fraser, há uma diferença de aproximadamente quinze anos, mas que ainda assim permanecem como práticas em voga.

Ao analisar a obra de Guimarães, Lins (2019, p. 289) ressalta que há ao menos um ponto em comum que conecta boa parte dos seus trabalhos, se não todos. A pesquisadora o classifica como “tecido sensível do mundo”, dividindo-a em três etapas: primeiro, a captação do registro fotográfico. A escolha do enquadramento e a composição da imagem a partir daquilo que o artista vê, comumente, no âmbito da vida diária. “A atitude do artista faz com que ele veja e extraia potências sensíveis de seres e coisas aparentemente inexpressivas”; segundo, quando o artista resolve fotografar/filmar o próximo. Seu intuito é transmitir a experiência sensorial do outro e tudo aquilo que o rodeia. É isto que atua em sua área de interesse; por fim, busca instigar e desacomodar a experiência do espectador de suas obras.

O que Guimarães exige de seu espectador é uma paciência ou, ao menos, uma pré disposição para interagir com a obra, seja ela fotográfica ou fílmica. O artista quer bagunçar não apenas o tal lago mencionado no início do capítulo, mas, em especial, a cabeça do público. Cutucar e instigá-lo a pensar. Gerar uma pluralidade de interpretações, ao invés de apenas entregar a informação objetiva caracterizada pela fotografia fidedigna do real.

Não à toa, o título que rege este subcapítulo é *De que essa foto é imagem?*. Sua indeterminação da representação que, mesmo sem alterar a realidade e sua materialidade física, acaba por modificar a maneira como são vistas e, conseqüentemente, seu conceito. Inúmeras possibilidades imaginárias podem ser criadas por conta do uso de técnicas capazes de explorar as bordas e/ou pontos centrais. A mudança de escala em que quase sempre ficamos sem saber ao certo o quão perto ou longe Guimarães captou as fotografias, os formatos geométricos simples e banais. Como menciona Gonçalves (2013, p.61), não encontramos nos trabalhos do artista “nem ficções nem simulacros, mas formas de uma experiência imaginativa que toma registros inatuais para se constituir”.

Essas fotografias vêm a atuar no campo da chamada fotografia plástica. Uma fotografia que recusa a limitação de ser meramente um registro fidedigno do real e

passa a buscar uma prática fotográfica em que possa expandir-se para o campo artístico. Ao lidar com o atemporal, os artistas adeptos dessa prática fotográfica solicitam que os espectadores percorram a superfície do quadro exposto. Como menciona Picado e Lins (2016, p. 292), ao divagar pelas “imagens planas, desprovidas de profundidade e dotadas de uma composição plástica” – que vem a lembrar as pinturas da arte moderna com suas ranhuras ocasionadas pelo tempo – que o espectador perceberá o quanto de real e fictício está presente na obra.

Daí esse “mundo sem pressa” encontrado nos trabalhos de Guimarães. Há uma necessidade, por parte do artista, de tempo para enxergar os micros acontecimentos do dia a dia; e um período maior de assimilação e interpretação de seus trabalhos, por parte dos espectadores. Ademais, sua forma expositiva se pluraliza: polípticos, instalações, intervenções arquitetônicas entre outros.

Por fim, ao atuar como um colecionador de imagens, registradas em circunstâncias imprevistas e datadas de períodos aleatórios – podendo ter sua captura desde o início de sua carreira até os dias atuais –, acaba por criar inúmeras possibilidades e conceitos em torno desse arquivo imagético inventado e/ou reinventado.

Para entender estes atravessamentos no campo fotográfico e artístico, o colecionismo é considerado uma consequência das novas tecnologias imagéticas e se encontra presente não somente nas produções mais contemporâneas de Guimarães, mas também nos primeiros trabalhos produzidos nos anos 1980. Como se estas fossem uma espécie de imagens latentes à espera de serem finalmente notadas. Como ratifica Baqué (2003, p. 229):

É como se para muitos já houvesse imagens suficientes do mundo em circulação, como se, sendo o mundo já saturado de imagens, parecesse inútil adicionar novas. [...] Existe a possibilidade de um gesto artístico mínimo, quase zero: acumular, reagrupar, reciclar o repertório de imagens pré-existentes.

Não seria exatamente isto que o artista aborda em seus trabalhos? De existências a resistências? Objetos que insistem e teimam em existir? Que se recusam ao completo abandono e, quiçá, a sua anulação? Guimarães fala de vidas. Vidas minúsculas como as patinhas das gaivotas e de vidas invisíveis como as folhas

e flores ao chão. Da poesia expressiva do dia a dia. Da chuva e do solo úmido. Vidas paralelas que subsistem uma ao lado da outra. Ao esgarçar o código fotográfico, seu olhar se expande e então, finalmente, o artista alcança com suas imagens o território do imaginário. Sua fotografia se desenrola por meio de símbolos e metáforas. Estas nos dizem sobre presenças que atuam na linha tênue do invisível, de impermanências que a câmera do artista pode tornar duradouras, de um preenchimento das coisas e dos acontecimentos corriqueiros carregados de delicadeza e poesia. São quase como uma melancolia, um lamento dos olhares que nada veem, que nada enxergam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo termina por propor, ao longo de seus três capítulos, os trabalhos fotográficos do artista Cao Guimarães desde seu início, nos anos 1980, até os dias atuais. À princípio, o intuito foi tratar de um processo de desdobramento em torno de uma única série fotográfica, o *Histórias do Não-Ver*. Contudo, obstáculos surgiram e nortearam os estudos para uma análise mais abrangente da produção fotográfica do artista. É preciso esclarecer que, nem de longe pretende-se esgotar seu objeto, mas contribuir com maior profundidade nas obras fotográficas do artista no âmbito da crítica.

Dessa maneira, trata-se de um campo fértil e extenso ao abordar as obras de Guimarães. Com alta produtividade, para além das fotografias, tem-se inúmeros longas e curtas metragens, instalações, livros e exposições. Em especial, seus trabalhos cinematográficos acabam por reforçar tal característica. Amplamente discutidos em artigos e pesquisas de dissertação e tese, há muitas questões e vertentes para serem analisadas. Assim como seus trabalhos, seus estudos aprofundados nos propõem inúmeras possibilidades e interpretações.

Ao investigarmos o percurso do artista na busca de um entendimento do seu processo de criação e suas motivações, percebemos que há metodologias e características comuns em todas as obras aqui estudadas. A prática do colecionismo e da catalogação é visível desde a série *Sobreposições*, ainda de forma muito intuitiva, até a série *Úmidos*, quando o artista deixa explicitada sua obsessão. O hábito de vagar pelas cidades é outro elemento importante. Sem qualquer planejamento, Guimarães fotografava o que encontrava ao acaso e que o mesmo julgava ser instigante. Quase sempre com olhar atento as coisas que passam despercebidas. Ele, primeiramente, fotografa. Depois, cataloga. Por fim, pensa em um conceito.

Não à toa, o artista trabalha com associações de imagens. Toda sua obra é uma enorme ramificação de conexões em que uma se interliga a outra ou a várias outras obras. Esta foi uma das dificuldades encontradas no último capítulo desta pesquisa: selecionar, entre os trabalhos fotográficos contemporâneos, quais seriam analisados e interligados a uma mesma abordagem e temática. O excesso de compatibilidade

também pode gerar impasse, principalmente, em relação ao tempo proposto para a realização da pesquisa.

Algumas de suas séries fotográficas apresentam certa continuidade com outros trabalhos multimídias. Em *Histórias do Não-Ver*, além das fotografias capturadas pelo artista e por seus amigos observadores, ainda há um vídeo instalação com um compilado de cenas que registram o momento dos sequestros. Em concomitância com a imagem movimento, há a presença do registro sonoro – os passos de pessoas, o eco da igreja, o ranger dos balanços no parque – próprios a cada local percorrido e áudios com a fala do artista narrando os relatos que podem ser encontrados no livro referente à série.

Em *Gambiarra* encontramos, novamente, vias conectivas. Iniciado nos anos 2000 e caracterizado como um *work in progress*, oito anos depois Guimarães desenvolve o curta metragem *Mestres da Gambiarra*. Em linguagem documentário, entrevista e registra em vídeo as mais inusitadas improvisações praticadas por três profissionais de diferentes campos de atuação: um técnico de laboratório de biologia, um neurocientista e um profeta. A conexão e afinidades encontradas na série fotográfica e no curta metragem é perceptível e vem a funcionar como uma extensão de seu trabalho e da temática em questão.

Esse método de associação e contiguidade de determinado tema, em formato fotográfico e audiovisual é muito recorrente nas obras do artista. Em outros trabalhos não mencionados aqui, visualizamos o mesmo diálogo, contudo, não se encontram suficientemente abordadas na pesquisa por acreditarmos que poderia haver uma desvinculação do objetivo principal. O propósito foi discutirmos o que tange as fotografias do artista, na medida do possível, sem adentrarmos em seus trabalhos audiovisuais. Este pré-requisito evidencia um outro obstáculo encontrado ao decorrer dos estudos uma vez que, em determinados momentos, um trabalho se relaciona com outro e ambos possuem linguagens diferentes.

É importante destacar que as associações não se restringem a junção “fotografia mais vídeo”, mas de forma igualitária de imagem para imagem. Os trabalhos fotográficos mais recentes de Guimarães e presentes na pesquisa em questão, a série *Plano de Vôo* e a série *Úmidos* – dentre outras produzidas no mesmo ano de 2015 – não apenas dialogam como também demonstram um desenvolvimento conceitual

surgido há tempos outros. Como o artista (2019) menciona em entrevista à autora, as séries que nos remetem a ideia de rastros desenvolvidas para a exposição *Depois* (2015), na Galeria Nara Roesler em São Paulo, são consequências – ou continuações – da série *Decalques* produzida entre 1994 e 1995. Algo fermentado e amadurecido com o passar dos anos.

O fascínio do artista pela simplicidade da vida diária, pelo ordinário e pelo banal, muito perceptível em seus trabalhos, é um outro ponto de observação que podemos levantar sobre o que o motiva e o move. Registra o passageiro, o efêmero e o que está vulnerável ao apagamento e, talvez, por essas características findáveis, decide torná-las permanentes. De todas as normas tradicionais impostas à fotografia, esta, provavelmente, é a única que seduz Guimarães: seu poder de eternizar uma imagem.

Ao lidar com a polivalência em suas fotografias, o artista expressa uma disponibilidade para as experimentações, para o imprevisível e daí seu vínculo com o acaso. Suas imagens não se fecham em si mesmas, podendo o espectador interpretá-las de inúmeras maneiras de acordo com a vivência de cada um. Por isso, a importância do tempo não apenas como matéria prima fundamental na realização de seus trabalhos, mas também em sua interpretação. O artista nos exige um tempo diferenciado, um tempo sem pressa, um tempo para desacostumar o olhar condicionado.

Assim, o olhar se posiciona como um norteador de seus trabalhos. Em *Decalques* visualizamos indícios de seu cansaço e saturação imagética. Por essa razão, saí pelas cidades procurando ruínas e lugares renegados pelo capitalismo exacerbado. Em seguida, produz *Histórias do Não-Ver* em que se condiciona a uma cegueira voluntária em uma tentativa de resgatar um olhar que nada mais vê, justamente por muito ver. Por fim, em suas obras recentes, decide sair do ângulo frontal excessivamente explorado para privilegiar as superfícies que se encontram ao nível de seus pés.

Mais uma prática comum em seus trabalhos e que em determinados momentos acaba por passar despercebida é o reaproveitamento das imagens por já acreditar existir em abundância. Este reaproveitamento se dá de duas maneiras pelo artista: a primeira pela ideia de apropriação, como em *Ex-Votos*, seu único trabalho feito com autoria de outros; e a segunda, a mais utilizada, é o reuso de fotografias que foram

capturadas, guardadas – no caso do artista, habitualmente em rolos de filmes não revelados e conservados na geladeira – e ali esquecidas. Ao resgatá-las do esquecimento, ou o artista elabora uma conexão entre elas, dando origem a uma série fotográfica ou sugere novos significados e visualidades para estas imagens, como a versão contemporânea de *Ex-Votos* elaborada em conjunto com Rivane Neuenschwander.

Como observado ao longo da pesquisa, a pergunta hipotética levantada na introdução e que veio a nortear os estudos – a série *Histórias do Não-Ver* pode ser considerada um ponto de inflexão na produção do artista Cao Guimarães? Se sim, como esta obra se tornou um marco divisor na sua produção artística? – pode ser respondida de maneira a propiciar a formulação de uma compreensão possível ao percurso do artista. Decerto, uma trajetória nada retilínea, mas composta por atalhos, por desterritórios pouco explorados.

É notável o amadurecimento do olhar do artista. Ao se condicionar a uma cegueira visual, emancipando os outros sentidos e, em especial, a visão tátil, o artista nos diz, para além do cansaço imagético, uma vontade de recuperar o simples contemplar dos pequenos acontecimentos da vida. Não em vão, após a série, muda-se o campo de exploração (vida ordinária), as metodologias (uso das proposições) e os ângulos fotográficos (o chão, os cantos, o céu). De uma fotografia contendo camadas e mais camadas de imagens e ornamentos para uma fotografia simplória de objetos, casualidades ou pessoas tidas como temas visuais ilegíveis dentro do espaço artístico. Fotografias com poucos elementos visuais, mas carregadas de expressão, possibilidades imaginárias e poesia.

Para corroborar com essa análise conclusiva, o próprio artista nos fala sobre isso em entrevista à autora (2019):

“Meus trabalhos não tem mais isso [sobreposições, textura, formas abstratas]. Parei de fazer esse tipo de imagem. Parei não, mas aí já não é mais a materialidade da imagem. Eu já deixo conceitualmente essa ideia. A chuva que cai, deixa aquele halo úmido em volta de uma pétala. Em *Steps*, também são marcas de alguém que passou por ali um tempo antes e agora eu estou no depois. Mas aí já não tenho mais essa coisa de adjetivação, de ornamentação da imagem que eu fazia no laboratório”.

Por fim, acredita-se que este estudo visa proporcionar inúmeros questionamentos tanto no âmbito fotográfico quanto ao que tange outros artistas

contemporâneos brasileiros em mesmo contexto histórico/artístico. Como já mencionado anteriormente, não se pretende findar os assuntos aqui levantados, mas abrir um campo de diálogos e contribuições acerca dos trabalhos artísticos de Cao Guimarães. Como diz o artista (2019) na mesma entrevista à autora: “A gente é isso. Uma bolha de inconsciência que vai aflorando o tempo inteiro e as ideias vão surgindo dependendo de cada momento de sua vida”.

## REFERÊNCIAS

- BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolu**. Paris: Seuil, 1992.
- BENEDETTI, Raimo. Disparo cinematográfico: a fotografia entre o estático e o cinético. **Revista Zum**, São Paulo, 8 jun. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/disparo-cinematografico/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- BRIL, Stefania. Luz, sombra, reflexo. E o fotógrafo vidente/visível. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.20, 07 de jan. 1982.
- CARVALHO, Walter; JARDIM, João. **Janela da Alma**. Ravina Fimes, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Bianca Coutinho. Sophie Calle: a construção de um território singular. In: Seminário em Estudos Contemporâneos das Artes, 2016, Niterói. **CONEXÕES PARADOXAIS: USO IMPRÓPRIO**, 2016.
- DOS ANJOS, Moacir. **Moacir dos Anjos**. Audiovisual disponibilizado em 26 abr. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=162yuWjrZAs&t=108s>>. Acesso em: 02 ago 2018.
- DOS ANJOS, Moacir. Glossário (Incompleto e Provisório). In: ANJOS, Moacir; GUIMARÃES, Cao. **CAO**. São Paulo, 2015, p. 242 – 272.
- DOS ANJOS, Moacir. **Moacir dos Anjos**. Texto disponibilizado em 8 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ST8i0XAmBZE>>. Acesso em: 04 ago 2018.
- DUARTE, Luisa. **Quando Cao Guimarães fechou os olhos**. Jornal O Globo, 2017.
- DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2009, p 179 – 232.
- DUNKER, Christian. Ensaio sobre o “Tosco Brasileiro” na Filosofia e nas Artes. **Revista ARTE!Brasileiros**. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/carteiro-do-inconsciente/ensaio-sobre-o-tosco-brasileiro-na-filosofia-e-nas-artes/>>. Acesso em: 17 dez 2019.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 2**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre imagens e palavras. In: Colóquio de Psicologia da Arte, 2, 2007, São Paulo – SP, 2007.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES, Ana Rita Vidica. Fotografia e Intervenção urbana: Uma proposta de análise. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 4, 2013, Londrina – PR, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. 2002. 265f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora**. 1 ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

GONÇALVES, Fernando. Imagens em trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em “Gambiarra” de Cao Guimarães. **Revista Contracampo**. Niterói, n. 2, v. 27, p. 49 - 70, ago/nov 2013.

GUIMARÃES, Cao. **CAO**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Catálogo de exposição. Disponível em:

<[http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2008\\_4\\_CAT\\_ALOGO%20CAO%20GUIMARAES.pdf](http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2008_4_CAT_ALOGO%20CAO%20GUIMARAES.pdf)>. Acesso em: 03 jan 2020.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: depoimento [jan. 2009d]. Entrevista concedida a Carla Zaccagnini por email para a 2º Trienal Poligráfica de San Juan. Disponível em: <[http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent\\_10.pdf](http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_10.pdf)>. Acesso em 04 jan 2020.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: depoimento [2012c]. Entrevista concedida a Galeria Nara Roesler para a exposição Passatempo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ux0mu6HG9hl>>. Acesso em 8 jan 2020.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: depoimento [2013e]. Depoimento concedido para a exposição Ver é uma Fábula (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hDxXkPXWt6A>>. Acesso em 09 dez 2019.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: depoimento [2015]. Depoimento concedido para a exposição *Depois* (2015). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fMlftBrF\\_nU](https://www.youtube.com/watch?v=fMlftBrF_nU)>. Acesso em 09 jan 2020.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2015. Catálogo da exposição *Depois*. Disponível em: <[https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list\\_of\\_works\\_url/57/catalogo\\_cao3.pdf](https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/57/catalogo_cao3.pdf)>. Acesso em 15 jan 2020.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: depoimento [2018]. Entrevista concedida ao Programa Cineastas do Real. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/6450606/>>. Acesso em: 02 dez 2019.

\_\_\_\_\_. **Cao Guimarães**: depoimento [2019]. Entrevista concedida ao Programa Entrevistas #4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d335vIRsgGo>>. Acesso em: 16 dez 2020.

\_\_\_\_\_. **Documentário e Subjetividade: uma rua de mão dupla**. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em 02 fev 2020.

\_\_\_\_\_. **Histórias do não ver**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

\_\_\_\_\_. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 54, maio 2011d, p. 59-66. Ensaio fotográfico. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.54.pdf>>. Acesso em: 9 jan 2020.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (Org). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 359 - 370.

HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor”. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 115-191.

HOSNI, Cássia Takahashi. **Inventário da Obra Audiovisual de Cao Guimarães**. 2014. 198f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra. **Revista Trópico – Ideias de Norte e de Sul**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: 05 jan 2020.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

LINS, Consuelo. Temporalidade e experiência sensível nos trabalhos de Cao Guimarães. In: DUBOIS, Philippe; FURTADO, Beatriz (Org). **Pós-fotografia, pós cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 287 – 294.

LOPES, Almerinda da Silva. **A série Topofilia de James Kudo. Revista Estúdio.** Lisboa, n. 22, v. 9, p. 55 – 65, jun 2018.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo.** Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. A superfície de um lago – bate papo com Cao Guimarães. **Revista Cinética**, 2005. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

MITTELDORF, Klaus. **Introvisão.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MOACIR dos Anjos: Diálogos com a arte. SescTv, São Paulo, n 106, jan. 2016. p 8 – 11. Disponível em: < [https://www.sescsp.org.br/files/edicao\\_revista/fbd2160f-8df9-466d-bb89-ef986b3c01b6.pdf](https://www.sescsp.org.br/files/edicao_revista/fbd2160f-8df9-466d-bb89-ef986b3c01b6.pdf)>. Acesso em: 02 ago. 2018.

MORENO, Patrícia Ferreira. Museu-cinema: uma discussão conceitual sobre filmes de artista no Brasil e os espaços expositivos. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 22, 2014, Santos. **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP.** Disponível em: < [http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406936372\\_ARQUIVO\\_MuseuCinematextoANPUHSP2014.pdf](http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406936372_ARQUIVO_MuseuCinematextoANPUHSP2014.pdf)>. Acesso em: 02 jun. 2018.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia (afinidades eletivas).** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NEVES, Eustáquio. **Monograph.** Londres: Autograph, 1997.

OLIVEIRA, Tatiana Pontes de. Analógico e Digital: A fotografia entre meios. **IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte.** n. 2, v. 7, p. 134 – 160, 2014.

ORAMA, Luis Pérez. Objet Trouvé: Luis Pérez-Oramas curates a poetic and subtle group exhibition at Galeria Nara Roesler. **New City Brazil.** Disponível em: <<https://www.newcitybrazil.com/2019/12/10/objet-trouve-luis-perez-oramas-curates-a-poetic-and-subtle-group-exhibition-at-galeria-nara-roesler/>>. Acesso em: 04 jan 2020.

PASSATEMPO. **Cao Guimarães.** São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2012. Catálogo de exposição. Disponível em: <[https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list\\_of\\_works\\_url/31/catalogo\\_cao\\_guimaraes.pdf](https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/31/catalogo_cao_guimaraes.pdf)>. Acesso em: 03 jan 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PICADO, Benjamim; LINS, Consuelo. Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães. In: Encontro Anual da Compós, 25, 2016, Goiânia. **COMPÓS**, 2016

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves. **Revista Líbero**. São Paulo, n. 37, v. 19, p. 61 – 70, jan/jun 2016.

RENNÓ, Rosangela. An Overview of a New Brazilian Production. In: CARVALHO, Maria Luiza Melo. **Contemporary Brazilian Photography**. Novas Travessias. Londres: Verso, 1996

SANTOS, Alexandre. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação de espaço urbano. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p. 38 - 60.

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

SEDLMAYER, Sabrina. **Jacuba é gambiarra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SEDLMAYER, Sabrina. Ataque especulativo ou a gambiarra versus o toско brasileiro. **Revista ARTE!Brasileiros**. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/ataque-especulativo-ou-a-gambiarra-versus-o-tosco-brasileiro/>>. Acesso em: 15 dez 2019.

SIMÃO, Selma Machado. A experimentação fotográfica inventiva de Cássio Vasconcellos. **Revista Visuais**, Campinas, n. 6, v. 4, p. 37-67, 2018.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11 – 25.

SIMÕES, Igor Moraes. História da arte e exposições: a narrativa como articuladora de escritas contemporâneas da arte. In: Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 26, 2017, Campinas. **Memórias e Invenções**, 2017.

STRAUSS, Claude Lévi. **O pensamento Selvagem**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1989.

TECNOLOGIAS deixa humanos com atenção mais curta que de peixinho dourado. **Bbc**. Brasil, 16 maio 2015. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150515\\_atencao\\_peixinho\\_tecnologia\\_fn](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150515_atencao_peixinho_tecnologia_fn)>. Acesso em: 12 ago 2018.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010, p. 149 - 163.

## APÊNDICE A

### TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA N.1

*Entrevista concedida a autora desta dissertação, Lília Pessanha, no dia 20 de fevereiro de 2019, às 14h, no Stúdio Cao Guimarães, em Belo Horizonte/MG.*

**Arquivo MP3:** Cao Guimarães (entre)vistas 01

**Tempo de gravação:** 02 h, 01 min e 28 seg.

**Entrevistado (a):** Cao Guimarães.

**Data de realização:** 20 de fevereiro de 2019.

**Local:** Residência do Cao Guimarães, Belo Horizonte/ MG.

**LP: Por que a capa do seu livro *Histórias do Não-Ver* (HDNV) contém um círculo?**

**CG:** Isto foi elaborado junto com o artista gráfica do projeto, tendo como referência a ideia do voyeurismo. Elementos conceituais, como as páginas pretas e os buracos, que, de certa forma, se relacionam com a fotografia, com o obturador... Para a época, foi um projeto inovador em termos gráficos. Ficou muito mais sofisticado para um livro produzido no final dos anos 90.

**LP: As fotografias referentes à série HDNV foram produzidas em analógico, suponho. E, levando em consideração que a proposta foi fazer os cliques de olhos vendados, logo, não houve uma fotometragem das imagens?**

**CG:** Não. Não fiz as fotometragens. [...] de tanto fotografar, como fotógrafo comercial anos atrás, acabei criando uma espécie de automatização. Praticamente, não preciso [de fazer fotometragem]. Eu olho essa luz aqui e, mais ou menos, eu sei quanto colocar na configuração da câmera. Dependendo do ambiente, se eu sei que está de noite ou que eu estou dentro de um lugar [fechado] e tal, eu sinto um pouco a luz e, então, é só mexer no obturador: f8.0, f5.6, f11. Como o filme era preto e branco, às vezes, ficava sub exposto; às vezes menos, às vezes mais; mas eu assumia o resultado final. Eu editei algumas fotos, não coloquei todas. E fazia algumas variações

de luz. Fotografava algo que eu senti e poderia ser interessante “abrindo” ou “fechando” dois pontos de luz.

**LP: Isso com os olhos fechados?**

**CG:** É. Você sente ali mais ou menos. [...] estou com a mão na lente e eu já sei. Suponhamos que a abertura é f3.5, e como temos vários pontos: f3.5, f5.6, f8.0, f11... Eu não lembro exatamente. Não sei se tudo eu fazia assim. Certas vezes, eu “chutava” a fotometragem. Se eu estava no interior de um lugar, por exemplo, eu “abria” tudo [abertura do obturador f3.5] ou, às vezes, pedia para o sequestrador colocar na abertura que eu queria. Só não poderia colocar na abertura f2.0 porque, provavelmente, ficaria tudo um borrão. Então, buscava deixar em uma fotometragem mais ou menos fixa. É prática. A prática do dia a dia, de tanto trabalhar com a fotografia. Um exercício diário que me serve até hoje. Digamos que minha grande escola foi a fotografia comercial, mesmo não obtendo sucesso algum; até porque a finalidade era não quebrar padrões comerciais e, sim, vender o produto. Claro que, paralelamente a isto, eu fui desenvolvendo meu trabalho pessoal. Comecei a fazer exposições. Lembro-me que a primeira coletiva que participei, eu devia ter aproximadamente uns 20 e poucos anos. Vinte e dois anos mais ou menos. Fiz umas [exposições] individuais começando com fotografia. Eu me lembro da minha primeira individual onde as pessoas comentavam que minhas fotos em preto e branco eram muito cinematográficas. Já falavam isso! E eu sempre fui muito apaixonado por cinema. O cinema que, na verdade, me fascinava enquanto jovem. Eu era um rato de cineclube! Sempre quis ser cineasta, mas fazer cinema sempre foi muito caro. E a fotografia veio através do meu avô, que tinha um laboratório em casa. Morei com ele no período da minha infância e havia aquele laboratório incrível. Algo que marca profundamente na gente. O simples fato de a imagem aparecer no papel é uma coisa muito mágica.

**LP: Aliás, esse é outro questionamento levantado no HDNV. A utilização do analógico, a tentativa e o erro.**

**CG:** Esse é outro fundamento conceitual da minha vida, do meu processo artístico, e que está no HDNV: o erro. O acaso e o erro. [Eles] são fundamentais para você acertar. Com isso, você cresce. Você faz de outra forma. Você aprende. Você se utiliza de gambiarras. Têm várias características que estão no meu trabalho e que se fundamentam na ideia do acaso e do erro. É exatamente o que a sociedade como um todo exige da gente. Não errar nunca. Você tem que respeitar seu processo e o aprendizado inclui o erro, é óbvio. Se não, você não cresce.

**LP: Como funcionou o processo de edição das fotos para o livro HDNV? Porque acredito que há mais fotos dessa experiência. Como você as selecionou?**

**CG:** Há bem mais fotos sim! As [imagens] que não se encontram no livro, estão no vídeo. No vídeo há bem mais fotos, inclusive. Isso foi mais uma questão conceitual também; [de] quando fiz o livro. O ideal seria colocar todas as fotos como se fosse um processo, mas é necessário sempre pesar as coisas. A obra de arte não é só você ou o conceito. É o espectador e a paciência do espectador também. A obra é algo complexo que você tem que saber sintetizar para que ela possa fluir melhor ao atingir ao [público] que interessa: que é o espectador. E, então, se reinventar nele. No caso, como eu fiz muitas imagens repetitivas, é justificável o processo de edição. Eu não lembro ao certo quais parâmetros utilizei, mas acredito ter sido parâmetros estéticos intuitivos relacionados aos textos; porque estes já haviam sido escritos. Os textos, inclusive, foram escritos antes que eu pudesse ver as imagens. Eu escrevia antes de ver as imagens e antes de saber onde eu estive (durante o sequestro). Às vezes, reeditava os textos depois, mas nunca depois dos filmes revelados. O contrário aconteceu com as imagens. Eu escolhia as imagens de acordo com os textos. Eu poderia escolher alguma foto que fosse mais sugestiva com o texto, numa tentativa de ilustrar o que eu havia escrito. Um texto, por exemplo, que é mais um poema “Não era o cheiro, não era o som, não era a superfície das coisas, era o movimento...”. E, a partir daí, foi feita uma edição em alguma foto que tinha um movimento, com certo ritmo ou forma. Outra edição que acho interessante é essa do “W”, que era do ascensorista, onde fiquei pirando no nome dele com a inicial “W”. Tinha acabado de ler o livro do George Perec chamado “W”, que menciono no HDNV. Mas fiquei “viajando” nesse “W” e, justamente por isso, essa página contendo esse tanto de “W”,

fazendo referência à multidão.

**LP: Há também algumas páginas em HDNV que se apresentam em preto total. O que seria isto? As possíveis fotos queimadas?**

**CG:** Essa é uma intenção puramente gráfica do livro, para que o leitor pudesse entrar numa espécie de imersão do que eu havia experimentado. No caso, a escuridão total. Foi uma sugestão do artista gráfico. Quando instalo o vídeo referente ao HDNV, procuro fazer um corredor imenso antes da sala que se encontra o vídeo. A cada passo do espectador, maior é a escuridão, de tal forma a simular a ideia de estar gradativamente perdendo a visão... até encontrar as salas com os vídeos. No livro, também há momentos assim nas páginas em que se apresentam em preto total até chegar nas imagens. O livro também tem as suas linguagens assim como os vídeos. Nos vídeos, por exemplo, os textos estão narrados... os fragmentos dos textos são narrados e os sons apresentados foram reproduzidos pelos meninos do Grilo: som de parque, som de cidade, som de parque de diversão. Então, é uma criação para além da experiência. Uma outra criação que envolve, nesse caso, o artista gráfico e, no caso do vídeo, o trilhista (sic), o narrador (eu) e outros elementos da experiência gerada pelo livro e vídeo. [Existe] todo um processo que depende de onde você irá expor. Para o livro, poderia ser em uma livraria, mas também num museu. E, então, eu terei que pensar em como colocaria em museu. Cada produto, digamos assim, da experiência foi feita se utilizando das potencialidades do meio que, no caso, pode ser um livro, pode ser um vídeo, podendo acrescentar som. Eu optei em colocar som no vídeo porque a realidade tem som. Só que eu não estava gravando o som na hora e nem pensei que isso iria virar um vídeo um dia. Então, esse trabalho, quando eu fiz ele e lancei o livro, logo fui chamado para expor no Panorama das Artes de São Paulo em 2001. E o MAM ganhou o prêmio de aquisição, então o trabalho fotográfico se encontra lá. Somente depois, quando pensei em fazer uma instalação, resolvi fazer o vídeo. Desenhei arquitetonicamente como deveria ser: fiz uma espécie de uma anti-sala com dois ou três livros com uma mesa para a pessoa sentar e folhear o livro, com uma luz direcionada. Um corredor que entra em um breu e lá no fundo o vídeo. E então você pode, ou antes ou depois, ficar folheando o livro. E [tem também] o texto impresso na parede explicando. Se você não quisesse ler o livro, você pelo menos

entenderia porque não está no vídeo. Então, você tem toda uma adequação de como mostrar o trabalho.

**LP: Há toda uma experiência sensorial e uma tentativa de tentar fazer com que o público/espectador viva o que você viveu.**

**CG:** É. [Essa é] a graça desse projeto e, o que eu quis, foi sugerir que as pessoas experimentassem esse tipo de coisa. Um exercício sensorial, de relação sensorial com a realidade que te sugerem. Ou então, você mesmo pode sentar, jantar com as pessoas, com os olhos vendados, sem conhecer as pessoas, sem ver o que você está comendo. E é legal quando isso acontece, porque o detonador do trabalho é o que o espectador vai querer experimentar [de forma] igual. Você abre uma gaveta na cabeça do espectador para que [ele] realmente experimente. Muito mais do que lê, é você experimentar o mundo dessa forma também. E para a gente ficar atento a isto. Ainda mais neste mundo de hoje, onde você tem uma limitação e uma atrofia dos sentidos. O perigo da obsessão virtual é a gente virar uma espécie de robô insensível às coisas. A arte tem um pouco essa função de questionar (sic)... muito mais do que dar respostas, é questionar (sic). Abrir para perguntas.

**LP: O HDNV influenciou o documentário Janela da Alma?**

**CG:** Isto eu não sei te dizer. Mas tudo é possível. Da mesma forma que eu fui influenciado por outros artistas para fazer o HDNV, como Sophie Calle, que fez projetos relacionados a cegueira, onde ela perguntava para os cegos o que era o belo. O outro fotógrafo cego de nascença, o tcheco Evgen Bavcar que dizia que percebia a realidade pelo vácuo das coisas, pelo ar, pelo vento que passa pelo objeto. Ele desenvolve uma percepção tátil do vento para imaginar a forma de alguma coisa e fotografar. Então, tudo isso são coisas que me influenciaram. Esse documentário, pode ser que o João Jardim e o Walter Carvalho tenham sido influenciados, mas não sei dizer...

O HDNV é um trabalho que eu gosto muito. Depois de ter feito várias obras e ter sido

convidado várias vezes para falar do meu trabalho, você começa a ter que organizar um pouco uma espécie de pensamento de si mesmo, do seu processo de formação enquanto artista e, relacionando todas as obras, esse trabalho foi muito importante. Eu inventei uma espécie de metáfora para dizer da relação nossa com a realidade. Se você imaginar que a realidade é uma superfície de um lago, você tem três formas de se relacionar com ela. Ou 1) você senta num barranco e fica contemplando esse lago. E daí, [surgem] os meus trabalhos mais contemplativos, como *Da janela do meu quarto*, coisas que eu estava ali, naquele momento, vendo o mundo e as coisas acontecerem e, então, eu registrei de alguma forma. Ou 2) você pega uma pedra e joga no lago e o lago embaralha. Você desorganiza um pouco a realidade... porque a pedra é como um conceito, uma proposição, um dispositivo, onde o HDNV é o primeiro. Então, você joga essa pedra. Você pede alguém para te sequestrar e vê o que vai acontecer. Você cria um dispositivo, um jogo e esse jogo vai detonar eventos, experiências que vão culminar em uma obra qualquer. Então HDNV, a *Rua de mão dupla*, onde eu pego pessoas que moram sozinhas e troco elas de casa e vejo o que vai acontecer. E outros trabalhos meus que têm essa relação propositiva muito acentuada. E uma terceira forma de se relacionar, 3) é você se lançar dentro do lago, que são os trabalhos mais imersivos. Os filmes em que você vai morar com um eremita. [Todos] são trabalhos de imersão. Obviamente, elas se misturam. Quando eu estou lá com um eremita por 15 dias, eu acabo pensando em alguma proposição para sugerir ou, então, eu fico contemplando... Mas o HDNV talvez seja o primeiro trabalho mais conceitual, mais propositivo... onde tem uma jogada anterior a execução do trabalho.

A fotografia, na verdade, é maravilhosa. Ela sempre me fascinou, mas ela tem um certo limite, talvez em relação a arte ou parâmetros dela que, às vezes, são muito relacionados a enquadramento, luz, coisa do instantâneo do Bresson, do momento X e tal, do punctum do Barthes... Questões da fotografia que são relacionadas a ela mesma. Quando você joga a fotografia num mundo mais conceitual, propositivo, você liberta ela para outras atividades mais relacionadas à vida. Uma vontade de expandir um pouco a fotografia. Eu sou um animal fotógrafo. Eu tenho a mania e obsessão de olhar o mundo enquadrando e compondo. Você sempre injeta subjetividade quando você está olhando para alguma coisa. Você escolhe, você compõe e você recorta. E, como um animal fotógrafo, você tem a intuição, o instinto de compor, e ficar algo

estético. E quando você injeta um conceito anterior, você ultrapassa simplesmente a estética da fotografia. Porque você liberta a fotografia. Pode estar desfocado, pode estar sem luz ou escuro. Pode ser uma página preta, mas tem um conceito forte que amarra isso. Não é só a técnica.

**LP: Eu vi em uma entrevista para o Itaú Cultural onde você diz que o HDNV é fruto de um esgotamento do olhar, de um hiato criativo que você estava vivendo por conta do excesso de imagem.**

**CG:** E naquela época nem Instagram existia, né? E eu já estava falando em um esgotamento. Talvez tenha sido um pouco exagerado isso, mas eu acho que é mais uma vontade de ampliar os sentidos da imagem e de percepção... Acho que, na verdade, o que eu queria dizer naquele momento é que a imagem e a visão, enquanto um dos cinco sentidos que a gente tem, ela é muito dominante e onipresente na nossa relação com o mundo. E, cada vez mais, a gente vive numa sociedade imagética, onde a visão é o carro chefe da percepção de tudo. Eu percebia que os outros sentidos eram cada vez mais deixados de lado. É tão rico você ouvir o mundo, você cheirar as coisas, pegar nas coisas. São experiências tão potentes, potencialmente reveladoras. Não dá para ficar o tempo inteiro percebendo as coisas da realidade só através da imagem e cada vez mais obcecado pela imagem, mesmo sendo fotógrafo. Mesmo trabalhando com isso ou, justamente por isso, tenho vontade de ver de uma outra forma. Quando eu ficava o dia inteiro no laboratório revelando, ampliando fotografia, me dava vontade... e, às vezes, mesmo o laboratório sendo um lugar escuro... às vezes, talvez, não lembro, mas eu conto um pouco de onde vem a ideia desse projeto, que foi quando eu estava nadando. Quando eu pulo, só fico lembrando dos sonhos. Agora, fiquei pensando aqui que quando eu entrava naqueles cubículos, tinha uns cubículos de um metro onde você ia botar o filminho e tinha que ficar em uma completa escuridão. Só pelo tato você tinha que botar o rolo no carretel. Provavelmente, em algum momento, eu percebi que em alguma dessas entradas que “Nossa, realmente é tão rico, né? Só pelo tato. Eu nunca exercito isso na minha vida...” e esse era o momento em que eu exercitava. Talvez... agora que eu pensei. Tudo isso está no seu inconsciente um pouco. Quando eu fui escrever, falei da piscina, que foi onde eu tive a ideia depois de uma dessas nadadas. Mas, inconscientemente, poderia

já ter pensado algo parecido em uma dessas [ocasiões em] que estava enfiando o rolinho pro D-76 agir. A gente é isso. Uma bolha de inconsciência que vai aflorando o tempo inteiro e as ideias vão surgindo dependendo de cada momento de sua vida.

**LP: Em conversas com minha orientadora e, ao visualizar as imagens da série *Ex-votos* no livro *Contemporary Brazilian Photography*, ela afirmou que suas fotografias seriam apropriações de imagens. São apropriações?**

**CG:** Ele é completamente apropriativo mesmo. A fotografia em si. A fotografia em uma parede então tem o efeito do tempo sobre essas fotografias. Já a série *Sobreposições* não. No início, eu gostava muito da transgressão pelo efeito, pela forma, pela estética. Da desconstrução da imagem. Temas meio que na moda, na época. Essas coisas que a gente fazia no laboratório, tipo a solarização, e o que os dadaístas faziam. Man Ray fazia lá atrás, em 1940, ou 1930, por aí. Havia uma busca minha pela materialidade da imagem, talvez influenciado por um certo barroquismo mineiro, simbolizado pelo excesso, pelo ornamento.

## APÊNDICE B

### TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA N.2

*Entrevista concedida a autora desta dissertação, Lília Pessanha, no dia 28 de novembro de 2019, às 14h, no Stúdio Cao Guimarães, em Belo Horizonte/MG.*

**Arquivo MP3:** Cao Guimarães (entre)vistas 02

**Tempo de gravação:** 01 h, 21 min e 55 seg.

**Entrevistado (a):** Cao Guimarães.

**Data de realização:** 28 de novembro de 2019.

**Local:** Residência do Cao Guimarães, Belo Horizonte/ MG.

**LP: Em sua série fotográfica *Peles*, qual técnica foi utilizada em sua execução?**

**CG:** Essa série, na verdade, é fruto de um trabalho meu com a Rivane [Neuenschwander]. Nem sei ao certo onde se encontra esse trabalho. Vou precisar procurar. Essa fotografia é um registro de imagens que colocamos em cima de uma caixa de luz. Ela ficava na parede, presa ao suporte de vidro a sua frente e a luz por trás. Isso é apenas a película, a emulsão da foto. Quando a gente queimava o papel fotográfico, saía a bolha e tentávamos recortar. É como uma pele da fotografia. Podemos ver que tem uns fragmentos nessa imagem que não foram queimadas. É só uma pelezinha. Fazíamos muito isso.

**LP: Nunca pensei em fazer isso nos meus experimentos laboratoriais enquanto estudante de fotografia. Conte-me mais sobre esses procedimentos! Como era feito?**

**CG:** Botávamos em cima do fogão e... eu não lembro exatamente. Teria que lembrar com a Rivane. Mas a gente pegava a foto e ficava com ela em cima [do fogão]. Com o calor, parecia que ia subindo aos poucos. Ia fazendo umas bolhas. Lembro que era um fogão da casa da minha mãe que a gente fazia isso. E foi os restolhos de papel

queimado que sobrou e que a gente pegou essas imagens. Imagens de mãos e pés, né? Nessa época a gente fazia muita coisa sobre ex-votos. Tinha o trabalho *Ex-votos*, que você já conhece, né? Eu e a Rivane fizemos um projeto grande de pesquisa. Viajamos pelo Brasil nessas igrejas de ex-votos e tal, registrando. Ela fez um trabalho de ex-votos mais recente inspirado naquela época da pesquisa. Eu fiz essas fotos [Série *Ex-Votos*] que eram apropriações de outras fotografias, que eu encontrava nessas igrejas. Nas igrejas tem muita coisa de pé e mão, né? De pendurar, de madeira e tal. Então tem uma inspiração nesses pés e nessas mãos. É a mão dela [Rivane]. E aqui também a outra mão. E os pés dela [na série *Peles*].

**LP: Mas nessas imagens da série *Peles* há alguma sobreposição? Ou apropriação?**

**CG:** Não... é só uma foto. E não tem apropriação. É foto minha com mãos e pés dela, da Rivane. No livro CAO temos um outro trabalhinho sobre ex-votos mais recente. São ex-votos e salas de ex-votos. A gente pegou essas fotos e recortamos um tanto de pé. Essas fotos eu fiz quando viajamos para São Cristóvão, Sergipe, interior de Minas e em várias igrejas. Tenho um tanto de material e registro assim. Ganhamos até uma bolsa para fazer isso. E Prêmio Marc Ferrez. Estou vendo até foto de meu avô aqui de pés doentes, pés meio esquisitos. Não lembro muito exatamente como foi esse trabalho.

**LP: Continuando sobre outras séries fotográficas referentes à época, a série *Decalques* foi feita especificamente para o Projeto Arte/Cidade ou já estava em desenvolvimento quando surgiu o convite por Nelson Brissac?**

**CG:** Esse projeto eu fiz em São Paulo. Já estava fazendo as fotos, colecionando isso. Agora já não lembro se ele [Nelson Brissac] conhecia [a série *Decalques*] ou se ele me convidou... Não lembro o que veio primeiro. Mas eu não fiz especificamente para o projeto. Provavelmente eu fiz antes e lá eu fiz uma cópia gigante. Na época fiz em um tamanho 5m x 3m e coloquei do lado de fora. Eu também tenho um vídeo Super-8 disso, dessa instalação.

**LP:** Eu estava vendo uma foto do Arte/Cidade e fiquei me perguntando se você colou a imagem por meio da técnica de lambe lambe.

**CG:** Era uma lona. Na época era uma técnica de impressão em lona. Chovia e não molhava. Imagina, década de 90. Não era uma coisa tão simples fazer uma impressão deste tamanho!

**LP:** Em *Decalques*, eu interpreto que sua intenção foi explorar as linhas e estruturas, principalmente de lugares renegados pela cidade.

**CG:** São registros. Isso é muito recorrente em trabalhos recentes meus. Em uma exposição que fiz recentemente chamada *Depois*, depois no sentido de que o tempo passa e o que fica. O rastro, a marca. Isso são decalques de uma coisa que fica. De casas que foram destruídas e que deixam as marcas incrustadas numa parede ao lado assim. A lesma que passa e deixa o rastro [imagem *Sem título* 2015], a série *Steps*, a série *Plano de Voo* que são rastros de pegadas de bichinhos e a série *Úmido*, onde depois da chuva fica-se a água. Marcas de algo que estava aqui. Enfim, eu ficava fotografando muito isso, a cidade decalcada. A cidade vai criando camadas. Casas e prédios vão sendo destruídas e vão ficando marcas de uma cidade que não existe mais. Essa coisa do rastro sempre me fascinou... O próprio trabalho de sobreposição remete isso. Tem uma necessidade de imprimir tempo nas imagens, uma temporalidade como se você colocasse uma parede, uma textura qualquer sob uma imagem mais figurativa. Como se a imagem parecesse mais antiga. Parece que eu tinha alguma necessidade disso na época.

**LP:** Nos *Ex-votos* eu percebo muito disso. A temporalidade por meio da negação do apagamento.

**CG:** Tudo relacionado ao tempo. E é uma fase minha pré cinema, né? Eu não fazia filme, mas via muitos filmes. Eu lembro que as pessoas falavam que minhas fotografias nas primeiras exposições eram muito cinematográficas antes de fazer cinema, mas tinha essa coisa do tempo, do pensar o tempo fotográfico. De imprimir

um tempo na fotografia, como se precisasse disso. A fotografia já é em si isso, mas demorou muito tempo para que eu entendesse. Quando você é jovem, você fica um pouco fascinado com esses efeitos. É um efeito especial, né? É um ornamento desnecessário. O *Ex-votos* já é conceitualmente mais forte porque você fotografa a parede, aquela imagem de uma pessoa incrustada na parede e aí tem essa ideia de apropriação que é uma coisa que a Rosângela Rennó também foi uma das grandes fotógrafas e artistas que colocaram isso no cenário da década de 1990. Então a questão da apropriação é forte nos *Ex-votos*. A foto se encontra ali [na parede] há tantos anos que já cria uma simbiose. A foto quase que faz parte da parede. Que tem muito em comum com a série *Peles* também. O trabalho de peles na imagem. A imagem enquanto um corpo físico. A pele é isso e as imagens das salas de ex-votos também. Quando não estão numa moldurinha, estão pregadas na parede há anos então há cal, há tinta. Tudo vai se misturando ali. A química vai criando outras formas na imagem. Isso sempre me fascinou!

**LP: Você não acha que essa busca por um tempo a mais na imagem fotográfica, já demonstrava inclinações para o cinema? Uma vontade de explorar outros campos?**

**CG:** Eu tinha um fascínio pelo cinema e talvez era o que me influenciasse na época. Um tipo de cinema... alemão, brasileiro, lugares vazios, um pouco de solidão, de... não sei, preto e branco. O que eu acho que é interessante é essa busca de um tempo a mais na fotografia, muito pela materialidade da imagem. Essa coisa da sobreposição, da pele da imagem, da textura, dessas formas abstratas que vão comendo a imagem, desse tempo que passa na própria imagem. Depois, meus trabalhos não tem mais isso. Parei de fazer esse tipo de imagem. Parei não, mas aí já não é mais a materialidade da imagem. Eu já deixo conceitualmente essa ideia. A chuva que caí, deixa aquele halo úmido em volta de uma pétala. Em *Steps*, também são marcas de alguém que passou por ali um tempo antes e agora eu estou no depois. Mas aí já não tenho mais essa coisa de adjetivação, de ornamentação da imagem que eu fazia no laboratório. A ideia de imagem antiga, com certeza, foi muito influenciada pelo meu avô, médico pediatra e, por exemplo, eu lembro de um fotógrafo que muito me impressionou na época, o Joel Peter Witkin. É um cara que fotografava cenas

grotescas. Hoje já não gosto tanto mais. De anões, seres estranhos. Herzok também tinha muito isso. Foi uma pequena influência na época. Depois, no *Histórias do Não-Ver*, já foi mais Sophie Calli. Já mudou um pouco.

**LP: Você tem alguma série chamada *Bípedes*? Vi na pesquisa de dissertação da Cássia Hosni mas fiquei na dúvida.**

**CG:** Não mexe com esses *Bípedes* não. São fotos que eu fazia com uma câmera antiga... Eu devo ter colocado uma foto com esse nome...

**LP: Na sua primeira Exposição Individual, no Itaú Galeria em 1992...**

**CG:** Eram mais essas fotos de sobreposição. Eu acho que tenho o banner dele aqui em casa.

**LP: Você deu início a série *Gambiarras* em 2000. Como que foi esse processo? Como que nasceu essa ideia?**

**CG:** Depois do período de Londres, onde morei com a Rivane por dois anos e quando eu comecei a fazer o *Histórias do Não-Ver* e meus primeiros vídeos, voltei ao Brasil para fazer meu primeiro longa, *O fim do sem fim*. Foi uma viagem de 2 meses em 10 estados brasileiros, interior profundo do Brasil. Então, depois de um período grande fora do Brasil, mais importante que morar fora é voltar para o seu país e ter um impacto. Ter feito essa viagem para o interior do nordeste, principalmente, foi muito marcante para mim tanto que deu no *O fim do sem fim*, um filme sobre profissões em extinção e com muita figura interessante, uma galeria de personagens fortíssimas. E, durante essa viagem, eu comecei a perceber, de uma forma muito clara, formas de vida brasileira e de qualquer outro país do terceiro mundo sob o olhar europeu, vindo de Londres, vindo de um país de primeiro mundo, né? Como as pessoas se viram, como se faz improvisações para sobreviver. Então as primeiras fotos de gambiarras foram durante essa viagem do *O fim do sem fim*. Fazendo esse filme e reencontrando

um país profundo e de uma criatividade imensa que é o conceito básico de gambiarra. Essa capacidade de usar da criatividade e da improvisação para criar objetos ou formas de sobrevivência e de resolver um problema quando você não tem dinheiro. A cultura do supérfluo, do descartável, que é a cultura do primeiro mundo capitalista, que tem dinheiro, joga fora e compra outro. Quando você não tem [dinheiro], você tem que resolver de alguma forma. Então, a ideia nasceu junto com *O fim do sem fim*, nessa viagem e ela tem muito haver também com a Rivane, com O Grivo, que tem essa ideia do precário, e, principalmente, com o Arthur Bispo do Rosário. Eu e a Rivane vimos uma exposição [do Arthur Bispo do Rosário] aqui no Museu da Pampulha em 1992 parece ou 1994. Ele é impressionante! Foi uma exposição que marcou muito tanto eu quanto a Rivane. Ficamos muito tempo conversando sobre ela [a exposição]. Foi muito impactante para toda uma geração, mas para meu trabalho e o da Rivane com certeza foi muito importante! Ele utiliza coisas com a mão para criar. Coisas como sapatos velhos, coisas de colagens, montagens, objetos. Então a Gambiarra é uma espécie de *link* com o Bispo, com esse tipo de arte. O Grivo faz sons através de arames, faz instrumentos musicais utilizando o precário. Então essa ideia da precariedade na arte é muito importante. E nessa época, logo depois, começou-se um debate sobre essa ideia de gambiarra. Ficou central na Arte Brasileira. Lisette Lagnado escreveu um texto sobre isso. Até hoje reverbera de alguma forma.

**LP: É fácil encontrar essas Gambiarras? Você procura?**

**CG:** As vezes procuro. Antes foi algo muito natural de começar a fotografar esse tipo de coisa e começar a perceber uma certa expressividade e possibilidade de trabalho. Um elo conceitual e uma riqueza expressiva muito grande até que eu comecei [a fotografar]. Claro que teve fases mais incrementadas de uma produção maior em que chegava na Cidade do México para o Festival de Cinema daí pegava um dia para sair pela cidade afora procurando gambiarra. Muitas vezes eu saía assim, sei lá, quando estava viajando para Cuba, Tailândia ou lugares que são como o Brasil, de economia subdesenvolvida onde as pessoas têm uma carência. Saía pelas ruas, sem mapa, sem nada. Saía andando e o destino me levava e encontrava gambiarras. Então sempre levava uma câmera. Geralmente essas primeiras fotos não tinham muita qualidade por que eu não ficava carregando câmeras muito pesadas e sofisticadas.

Hoje em dia eu faço muito isso com celular por que é um inventário, né? As vezes, quando eu estava com uma câmera boa, eu via uma gambiarra em algum lugar, marcava onde era e voltava com a câmera para fotografar. Outras gambiarras eram criações minhas ou de alguns amigos que fizeram algumas gambiarras também. Hoje não faço mais isso, de sair buscando gambiarras, mas como eu ando muito pelas cidades onde vou, eu acabo achando. Então é uma coisa que eu gosto de fazer e as pessoas me mandam fotos.

**LP: Uma característica que considero bem comum em todos os seus trabalhos ou em sua grande maioria é a presença do acaso. O que você pensa sobre o acaso? Como que ele contribui para o seu processo criativo?**

**CG:** O acaso funciona não só no trabalho, mas na vida de uma forma geral. O acaso, como dizia o Albert Camus, “O acaso é a divindade da razão, o Deus da razão” por que, não adianta organizar tudo em sua vida, o acaso é maior que isso. Eu acredito muito nisso. É uma questão que tem haver um pouco com a intuição, com a atenção, por que o acaso ele sempre existe. Você vai fazer um filme ou alguma coisa assim... Eu nunca gostei de roteirizar meus filmes, eu nunca gostei de roteirizar minhas viagens. Não adianta você, antes do filme ser feito, você querer roteirizar. O filme é outra coisa, não está no roteiro, o filme se aproxima da vida. Eu acredito muito no cinema próximo da vida e na arte próximo da vida. Então você tem que gerar condições para que ela aconteça. Você tem que deixar um pouco aberto. Quando você deixa aberto, o acaso incide porque você não estava prevendo. Não está no roteiro, por isso é acaso. O acaso simplesmente é a vida. Tem muito haver com controle e descontrole. Eu gosto do descontrole!

**LP: Sobre a série *Steps*, como surgiu?**

**CG:** Ela é ótima! Mas não tenho muito a dizer. Eu simplesmente fui num lugar e encontrei ela e pronto! Encontrei um chão com aquelas marcas e fiz as fotos! Fiz as fotos e quando eu as revi pensei: “ôh... achei uma série! Uma série bonita!”. Acho que fiz já pensando em uma série. Minha memória já não está muito boa. Mas ela é uma

série que aconteceu muito em função de um conceito maior que é um conceito de uma exposição, de outros trabalhos juntos. Eu trabalho muito com associações né? Associações de trabalhos. Montagem de filme é associação de imagens e sons. Em uma exposição também sempre tento associar os trabalhos para que se crie uma narrativa num espaço expositivo e com um conceito costurando tudo. Então, no caso do *Depois*, eu juntei alguns trabalhos e fiz outros que tinham essa relação com o tempo e com a marca, com o que passa, com o que ficou para trás, o que é o antes e, nesse momento em que estamos, que é o depois. Então a gente vê aquilo que já passou, né? Aquela umidade já não existe mais, mas ficou gravado ali na foto. E essa exposição é muito inspirado num texto da patafísica sobre fantasmas. Fala dos fantasmas. O buraco é uma ausência rodeada de presença e os fantasmas só existem por que são ausências rodeadas de presenças. Esse é um texto que eu coloquei na exposição. Então tem essa coisa do ausente, do presente e que está nos *Decalques* lá atrás e que também está nos filmes do Wim Wenders e Tarkovsky. São cinemas, cineastas que tem algo especular, de espelho, de reflexão, de vazio e expressividade do vazio, do não dito. Então, nas fotografias acho que tem um pouco disso, principalmente nessa exposição. Eu acho que é umas grandes características da fotografia, né? Essa captura, esse resgate de um momento tão efêmero que não vai existir mais. Só vai existir quando o espectador reinventá-la naquele momento que está ali registrado na fotografia.

**LP: Como é a sua relação com o suporte digital? Há uma predileção pelo analógico ou você tenta conviver pacificamente com os diferentes suportes ofertados hoje em dia?**

**CG:** As graças são diferentes né? O mundo é bem mais virtual hoje. Inclusive podemos ampliar isso para as relações entre as pessoas. O filme que eu vou fazer agora trata um pouco sobre isso, sobre como era as amizades no mundo analógico e as amizades no mundo virtual. Muda. A gente trabalhava com a imagem e o que é a imagem? A imagem, nesse período inicial, é esse aspecto material. A força da materialidade da imagem, ainda. Não só da matéria que está impressa em alguma coisa física como o papel. Quando você trabalhava a imagem, você estava dentro de um ambiente onde todos os seus sentidos estavam ali sendo utilizados, como o

laboratório, ampliador, a química que te cheirava, entrava nos seus pulmões e que faziam mal, a luz vermelha do lugar. Você tinha todo um ambiente que gera um estado de espírito e uma sensibilidade qualquer para se relacionar com a imagem que é diferente de uma coisa fria de uma tela de computador. Eu pegava o papel, colocava num varal lá fora, entrava numa sala escura para botar os filmes lá dentro sem luz nenhuma. Você trabalha o silêncio, a escuridão, consegue fazer algo sem ver nada. Tudo isso me marcou, obviamente. É diferente de um jovem hoje que vai trabalhar com a imagem já diretamente no celular ou numa tela. É outra relação. Essa fase, digamos, analógica, né? O *Histórias do Não-Ver* ainda era analógico e é uma ruptura disso. Depois que começou a ficar mais digital. É uma mudança que você vai tendo que se adaptar ao tempo das coisas e, por outros lados, o digital influenciou muito meus trabalhos, principalmente o cinema. O tempo é outro. Você pode ligar uma câmera e deixar o fluxo do tempo entrar sem medo de gastar dinheiro. Antes, você tinha que ficar lá economizando. Então isso influi na linguagem. O digital foi muito importante para começar a fazer filme, por exemplo. Era muito caro fazer cinema. Você tem outras qualidades que o digital te trás. Não excludo e nem sou um purista do analógico. Não faço mais trabalhos analógicos, apesar do meu cinema inicial ser muito marcado por essa coisa matérica do Super 8 e tal. Hoje eu uso essas câmeras todas.

## ANEXOS

### Releases da Série Fotográfica *Sobreposições* (1989-1991)

#### “SOBREPOSIÇÕES”

.1989/90/91.

Das técnicas possíveis de collage, muito usadas pelos dadaístas e construtivistas russos do início deste século, existe uma singular diferença entre por exemplo a superposição e a contiguidade. A superposição de imagens, particularmente presentes nestes trabalhos, sugere, não uma associação contigua e delimitada entre os planos, mas ao contrário, busca uma sutil fusão entre eles, fazendo com que percam-se de vista seus contornos e seus limites.

Em geral, nestes trabalhos, uso de somente duas imagens ou de dois planos fundidos, sendo que um deles está sempre carregado de ícones ou de elementos mais facilmente identificáveis com o mundo visível e, o outro aparece, justamente, como uma espécie de entretela entre as dimensões do visível e do invisível, do real e do imaginário, dissimulando, embaçando, dificultando a imediata apreensão da outra imagem, deslocando seus significados, não simplesmente pelo mero fator associativo, mas principalmente pelo que esta pode ganhar de atemporalidade.

Portanto, mais importantes que o princípio associativo nestes trabalhos, são o tratamento dissipativo e o efeito dissimulador. Como em alguns sonhos, a atemporalidade é o que rege os acontecimentos e as imagens. Como em estados de vigília e embriaguez demoramos a coordenar racionalmente o que se apresenta aos nossos sentidos. Lançados em abismos oníricos os significados tomam formas inusitadas, ultrapassando, na direção do espectador, os limites impostos pela moldura.

O tempo ou a ausência deste, quando vinculados essencialmente a uma forma de expressão estática como a fotografia, faz com esta se mova, faz dilatar os seus limites, faz com que ela gire sobre si mesma, revolvendo sob camadas, certas preciosidades provenientes do inusitado. E esta atemporalidade não está necessariamente vinculada à memória, mas para além desta, para o que há de sadio na construção e na desconstrução da memória, no realinhamento, às vezes proposital, às vezes ao acaso, dos elementos que a sugerem e que a excitam.

Releases da Série Fotográfica *Ex-Votos* (1993-1994)

“EX-VOTOS”

.1993/4.

A questão da apropriação está presente neste trabalho sobre os “EX-VOTOS”. Não é uma apropriação pautada pela quantidade ou pelo acúmulo, mas pela eleição, pelo dispositivo catártico do olhar. As imagens dos “EX-VOTOS”, estão ali esquecidas para os olhos dos homens. Juntas, formam uma espécie de exposição para os santos, patronos das dores dos homens. Imagens que navegam por mundos impalpáveis, carregadas de redenção, impregnadas de valor de barganha.

Um assombroso ideário gravita por estas imagens impregnadas de parede e mofo. A decomposição da prata é talvez o resíduo da ideia de cura. A moléstia do moribundo é transferida para sua imagem que, com o passar do tempo, se esconde de si mesma. Olhos cósmicos deificantes atuam silenciosamente em rodapés de paredes mofadas.

Os fundos das igrejas são olhos fundos que pedem  
a sala está cheia para os santos  
a sala está vazia  
e em prantos

As paredes da sala são um acúmulo de olhos que planejam um grito  
o grito de boca fechada da fotografia  
imagens que vivem uma noite infinita  
imagens que navegam como cardumes  
e levam a dor dos homens para os deuses  
cirurgiões dos escalpelados  
numa vemmssage que atravessa os séculos.

Grotas e vagamundos  
molduras de radiografias d'alma  
dor não fingida  
dor deveras sentida

a bexiga, o ventre, a bÍlis amarela, o sangue  
o enxoval da angústia e as núpcias com o além  
estampada para os santos a finitude dos homens  
a imperfeição da máquina

uma moeda corre em altos pregões  
uma moeda-imagem vale um milagre  
o milagre da prata construindo imagens  
a prata dos homens construindo igrejas  
a tez de ouro ao sol  
tijolo sobre tijolo  
lágrima sobre lágrima

os tesouros da dor na escuridão de olhos fundos

olhos fundos que guardam os mistérios do ainda não dito  
olhos fundos, apenas votos  
olhos fundos e devotos

ex-votos.

Releases da Série Fotográfica *Peles* (1994)

## "PELES"

1994

Membros pendentes no vácuo  
Atos rendidos, braços e pernas suspensos em cinzas  
Bolhas de fogo que a tudo devassam-  
a memória do toque, a arqueologia dos gestos

Vieram sombras sobre este jardim em chamas  
para dar ao fim um novo início  
sombroando a terra devastada  
densas nuvens lacrimějantes

os Momentos extendidos no chão  
de gelo seco que sobre tudo se agarrava  
entre paredes de estalactite pendurada  
a pele fina de um tempo escalpelado

## Releases da Série Fotográfica *Decalques* (1994-1995)

### “DECALQUES”

.1994/5.

A saturação das imagens em nossa cultura é evidente. Imagens limpas, tecnicamente perfeitas, de uma objetividade atroz, direcionadas para alvos certos. Estas imagens de uma sedução delirante estão por toda parte, estão sendo sempre lembradas, cultuadas na mesa do bar, no metrô, em outdoors, em lixeiras. Onde estariam então as outras imagens, as imagens esquecidas? A avalanche incoerente que avassala nossa civilização não deixa resíduos? O abscesso que se forma é muito grande, milhares de coisas são renegadas ou esquecidas em dimensões da ordem do invisível. Por mais que tentem existir, e elas estão de fato existindo, ninguém as consegue enxergar, já são estranhas aos nossos sonhos e ao nosso perambular pelas cidades. Não serão mais dignas de serem vistas? Não conservam ainda uma elegância e uma distinção surpreendentes?

O desenho recortado de uma casa recém demolida na parede lateral vizinha de um edifício, um “DECALQUE” por assim dizer, conserva em suas linhas de uma quase não existência a vertiginosa presença da história, de acontecimentos passados, flutuando ali, no ar morno de um lote vago, onde antes pessoas tomavam café e aguardavam cartas. Estão ali expostos, os “DECALQUES”, discretamente existindo, rodeados de outdoors com publicidades sofisticadas, vermelhas, eróticas. Estão ali sangrando a argamassa de um detalhe. Ruminantes existências para não serem percebidas, rudimentos para uma fase heróica.

#### A cidade decalcada

Um risco de fumaça no azulênite. Um som supersônico. Desenhos de corpos recentes no lençol branco do hotel. O calor guardado nos objetos deste quarto. O eco de um tiro que chicoteia por ruas e becos. Pequenas coisas se desprendendo como decalques, dilatando o tempo. Coisas deslocadas, desambientadas, irrigando aura sobre o asfalto urbano.

A cidade olha para fora esquecida de se ver por dentro, olha para frente esquecida do que veio atrás. A cidade se irrita e cospe no espelho. Suas grandes mamas estão caídas como uma montanha curvada.

A cidade são várias cidades. A cidade são projeções de várias cidades, são projeções de afeto e de raiva. Rios entrelaçados, ruas surpreendidas, suor rarefeito. A cidade é seu apogeu e seu corpo gangrenado; seu apetite e sua diarreia; sua inércia, seu rush, sua rocha. A cidade é um estilhaço, uma propulsão e sua pedra fundamental.

Os grandes muros exibem seus hematomas. Fósseis de telhados alados sobrevoam um céu sem memória. Um rumor de coisas se despregando, uma dor de esparadrapo. A cidade troca sua pele deixando cicatrizes.