



REINVENÇÕES DA CASA:

UMA ANÁLISE DO FILME *RUA DE MÃO DUPLA* DE CAO GUIMARÃES

Laura Cristina Souza da Silva¹

RESUMO

Este ensaio propõe uma análise crítica do filme *Rua de Mão Dupla* (2002), de Cao Guimarães, a partir do debate sobre o espaço doméstico na arte contemporânea. Parte-se da hipótese de que o dispositivo cinematográfico mobilizado no filme redesenha a noção de casa por meio do olhar do outro, ampliando os sentidos de intimidade e identidade. Para desenvolver esse argumento, o texto dialoga com alguns autores que investigam o papel das imagens técnicas na configuração dos modos contemporâneos de habitar. Ao eleger o ambiente doméstico como elemento central de sua poética, defende-se que Cao Guimarães desloca os paradigmas da cultura espetacular e propõe novas possibilidades para pensar a relação entre o cotidiano e a imagem sob a ótica artística.

Palavras-chave: Cao Guimarães; arte contemporânea brasileira; cinema de artista; espaço doméstico na arte.

¹ Mestrado em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. Doutorado em andamento em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil. E-mail: luacristina99@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-9220-7725>



REINVENTIONS OF THE HOME: AN ANALYSIS OF CAO GUIMARÃES' *RUA DE MÃO DUPLA*

ABSTRACT

This essay offers a critical analysis of the film *Rua de Mão Dupla* (2002), by Cao Guimarães, through the lens of debates on domestic space in contemporary art. It is based on the hypothesis that the cinematographic apparatus employed in the film reconfigures the notion of home through the gaze of the other, expanding the concepts of intimacy and identity. To support this argument, the text engages with authors who investigate the role of technical images in shaping contemporary modes of inhabiting. By placing the domestic environment at the center of his poetics, Cao Guimarães moves beyond the paradigms of spectacular culture and proposes new ways of thinking about the relationship between the quotidian and the image from an artistic perspective.


Keywords: Cao Guimarães; brazilian contemporary art; artist's cinema; domestic space in art.

INTRODUÇÃO

No trânsito entre as artes visuais e o cinema, Cao Guimarães revela um apreço particular pela dimensão criadora dos espaços cotidianos enquanto catalizadores de experiências sensíveis. Da película ao vídeo, o artista de Belo Horizonte constrói um extenso inventário pelos fragmentos do habitual, deslocando sua atenção para momentos intencionais de ócio. Seus filmes usualmente nos mostram um fascínio por temporalidades alheias à velocidade contemporânea, instaurando certos dispositivos e operações que remetem a uma outra duração da imagem. É nessa direção que as categorias usuais do documentário, da ficção ou mesmo da videoarte desmancham-se como parte de cada processo em particular, dando lugar à disponibilidade aos acontecimentos desvelados diante da câmera.

O artista relata que seu trabalho se desenvolveu no que ele denomina um cinema de cozinha, conduzindo-o ao modo de produção que lhe interessa. No livro *Cao*, realizado em parceria com o curador Moacir dos Anjos, ele retoma as origens de seu interesse pelo cinema, entrelaçado às rotinas do ambiente doméstico:

A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é onde todas as visitas se encontram. Apesar do farto espaço da sala, é na cozinha que todo mundo se aperta. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super 8 para mostrar a alguns amigos as primeiras bobagens que filmei. A cozinha é também uma oficina de experimentos, liberdade




de expressão que produz cheiro e saliva, felicidade fácil provida pelos sentidos. [...] A cozinha é o lugar do outro, do diferente de mim. Lugar dessas primeiras impressões, dessas primeiras imagens, da constatação de que o mundo era uma coisa plural, lugar do exercício do afeto diário. O cinema como cozinha é essa coisa que fermenta no tempo, que irradia e potencializa uma existência, o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida, diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa (Dos Anjos; Guimarães, 2015, p. 114-115).

Nesse fragmento de sua fala, a casa aparece como um espaço poroso ao fora – em vez de se limitar a um sinônimo da vida privada –, sendo pelo atravessamento entre coletivo e individual que Cao Guimarães encontra seu ponto de partida para a prática de cinema. Seguindo esse raciocínio, poderíamos pensar seus filmes como uma mediação entre a vontade do artista e o que evocam na experiência do espectador e, nesse processo, a prática cinematográfica como um modo de revisitar a casa enquanto espaço plural? Como o cinema de Cao reconstrói a percepção do espaço cotidiano? Este artigo, que se configura entre o ensaio e análise crítica, busca partir do cinema de Guimarães para ampliar a ideia de ambiente doméstico na situação contemporânea da arte, em sua dimensão indissociável do imaginário da rua, dos ruídos da cidade, do corpo social. Trata-se de cultivar a capacidade em olhar com estranhamento para as próprias ideias do mundo, encontrar evidências de uma inusitada aproximação entre o íntimo e o diferente. Cabe lembrarmos das palavras de Moacir dos Anjos (2015) a respeito do diretor:

Relação de proximidade tão forte que autoriza sugerir que a preparação de alimentos pode ser tomada até como modelo para a feita de sua obra, dependente que é de combinações criativas, de experimentos sem fim certo, de improvisos, de riscos assumidos e mesmo de erros inesperados. A cozinha como metodologia (Dos Anjos; Guimarães, 2015, p. 248).

Na cozinha tornada procedimento em sua produção, há lugar para uma ação gestual e próxima que pode acolher os aspectos mais experimentais da imagem. Para melhor compreender esse processo, analisamos no texto em sequência a obra *Rua de Mão Dupla*, de 2002. Mais de duas décadas após sua concepção, o dispositivo elaborado por Guimarães permanece atual para pensar a intervenção da forma cinematográfica nos nossos modos de habitar. Nesse sentido, a obra será examinada como uma prática estética que desestabiliza noções naturalizadas de interioridade, possibilitando a reconfiguração dos sentidos atribuídos ao espaço vivido.

O texto combina alguns apontamentos teóricos à interpretação crítica do trabalho, partindo, inicialmente, da crítica da percepção de Jonathan Crary à noção de dispositivo no cinema de Guimarães. Em seguida, propõe-se uma leitura do filme como um processo de mediação entre o interno e o externo, o familiar e o estrangeiro, indicando como a organização narrativa, a montagem e a posição das




personagens na estrutura do trabalho contribuem para uma renovação da noção de doméstico. A suposição que nos guia é a de que a prática artística inaugura novas maneiras de perceber o ritmo contemporâneo entre a casa e a vida urbana, e que a escolha em tratar dos mínimos vestígios como um programa criativo pode ajudar a enfrentar os domínios hegemônicos no uso da imagem nesse cenário.

DISPOSITIVOS DE ENCONTRO

Entre o visível e o invisível, o real e o virtual, há um vasto maquinário por trás das redes de transmissão de informações com as quais entramos em contato, mesmo de forma indireta, adensando a maneira como se produz significado para o espaço comum. Não é novidade afirmar que estamos diante de uma mudança de escala na criação e na relação com as imagens. Frente a regimes de dados gerados, processados e manipulados inteiramente pelos artifícios da tecnologia, torna-se cada vez mais pertinente a pergunta do crítico de arte estadunidense Hal Foster (2021, p. 147): “o que resta a um artista em particular?”.

Algumas elaborações dessa problemática se encontram na multiplicidade de produções dedicadas aos relatos e situações do banal, em meio a esquemas mais frágeis de um mundo globalizado. Mais do que isso, o aporte tecnológico aproxima o espaço expositivo do espaço vivido, criando tensões plurais ainda dignas de análise.¹ Como reação ao ambiente fragmentado da realidade contemporânea², observa-se na arte um interesse crescente pelas arquiteturas do cotidiano, em nome da “multidisciplinaridade e, conseqüentemente, da contaminação, hibridização e ecletismo” (Cocchiarale, 2006, p. 72), apropriando-se também das condições imagéticas que determinam esse tipo de experiência. Assim, o direcionamento às práticas ampliadas está relacionado à integração da fotografia, do filme e do vídeo às artes visuais, consideradas as alternativas que surgem para a construção de novos processos e relações com a imagem. Tendo em mente que a obra de Cao Guimarães se situa diante dessa abertura e entrecruzamento, é relevante pensar como a expansão das produções artísticas por meio das novas mídias influencia não somente seu modo de trabalho, como também a recepção das obras, nos oferecendo reflexões para as problemáticas enfrentadas no momento contemporâneo.

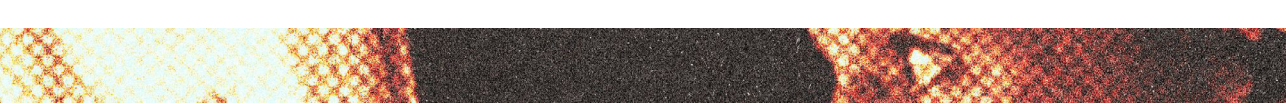
Tanto no contexto artístico como fora dele, essa expansão não diz respeito somente a novas formas de produção, portanto, mas a uma transformação em como percebemos e nos afetamos pelas imagens. Nessa direção, a pesquisa do teórico estadunidense Jonathan Crary (2013) se sobressai no exame dos regimes perceptivos inaugurados pela modernidade. No centro da pesquisa de Crary (2013) está o problema da atenção para o sujeito moderno, intimamente ligado



às invenções tecnológicas da fotografia e do cinema. No livro de 2013, *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, o autor descreve os trajetos tomados a partir do século XIX para os modos de sensibilidade presentes, notando o impacto desse processo nas relações entre tempo e espaço para o coletivo. Ao apresentar a concepção de uma experiência temporal compartilhada e ao encurtar distâncias através de seus elementos visuais, o cinema modifica substancialmente o olhar e a disposição cognitiva do mundo moderno. E o faz, usualmente, criando um estado de exceção, uma situação que isola o espectador para uma narrativa paralela ao ritmo de seus microacontecimentos diários.

Na era pós-industrial, com a expansão da vida urbana, a sociedade emergente passa a ser moldada por um sistema que não apenas produz e consome imagens em larga escala, mas também estabelece uma “relação social entre pessoas, mediada por imagens”, como Debord (2000, p. 14) já argumentava nos anos 1960. Posteriormente, Hal Foster observa que as interpretações tradicionais de uma sociedade ocidental imersa no espetáculo vêm sendo questionadas, levando a colocação de Debord às últimas consequências, à medida que o poder contemporâneo “depende em grande parte de dados — informações invisíveis coletadas, buscadas, vigiadas e manipuladas por corporações, por governos [...]” (Foster, 2021, p. 147), em seu foco deslocado das dinâmicas visuais e expositivas convencionais. Ainda assim, as operações artificiais seguem exercendo forte influência ao expandir nossa percepção e experiência do mundo – como é o caso da ampliação dos dispositivos cinematográficos. Sob essa perspectiva, o cinema não se apresenta como um fenômeno isolado de sua época, mas como um modelo essencial na conformação da atenção, da performance e das formas de relação entre o público e seu entorno.


Para Crary (2013), se a modernidade capitalista foi responsável por recriar as condições da experiência sensorial no que o autor chama de uma revolução dos meios de percepção, é também segundo sua pesquisa que encontramos processos artísticos dedicados à desmontagem desse modo operante, fora dos domínios hegemônicos de controle e veiculação compulsória de um universo visual. Se a lógica vigente necessita de uma experiência monumental e veloz para afetar seu público, veremos como o encontro entre as artes plásticas e o filme desafiou caminhos para abarcar o ínfimo, ao trazer foco também às percepções mais próximas e rasteiras – o que, para o teórico, aparece como um afrouxamento ou suspensão dos mecanismos sensoriais usuais que em geral orientam nossa estrutura sensível. Crary (2013) se detém na diferença entre o cinema da câmara escura, que se baseia no princípio de um olhar desencarnado, regrado pela razão cartesiana, para a emergência de um observador subjetivo, implicado no que vê diante de si.



Ao descreverem as ações da vida diária pelo aparato artístico, certas práticas artísticas reinventam as lentes pelas quais acessamos a dimensão de nossas experiências. Nessas iniciativas, há um atrito com a linguagem usual dos meios de comunicação, cujas operações geralmente se referem a uma oferta incansável de significações e direcionamentos fechados, prontos. Com o cinema experimental e, mais tarde, com a videoarte³, os parâmetros que definiam a imagem fotográfica e a narrativa do cinema já não valem mais como regra suprema da produção visual. Imagem e som, nesse modo de relação, mostram-se abertos às errâncias de um percurso poético, onde excessos e ausências também compõem o exercício estético.

No fim da década de 1960, o que a entrada da videoarte torna possível são produções menores, independentes, por artistas engajados em outros enunciados. Seus modelos de criação seguem parâmetros mais voltados para a ordem do processo, instigando a apropriação dos meios tecnológicos em formas cada vez mais híbridas e multidisciplinares de produção. Raymond Bellour (1997, p. 13) indica que, nessas obras, há a quebra de expectativa diante da tela, com o objetivo de “desnaturar o contrato firmado entre o espectador e a ficção”. Isto é, retirar o espectador dos limites enquadrados em uma determinada configuração para sensibilizá-lo.

Na obra de Cao Guimarães, as transformações associadas à lógica do cinema expandido e do vídeo encontram respaldo na noção de dispositivo, desde as colocações de Jean-Louis Baudry. O debate em torno desse conceito tem ganhado cada vez mais destaque, tanto no campo das criações em vídeo – como videoinstalações, videoperformances e outras expressões afins – quanto no âmbito do documentário, dois territórios de produção particularmente caros ao artista. No livro *Cinemáticos*, André Parente (2013) explica que há ao menos três dimensões que definem o cinema como nos é familiar: a arquitetura de sua sala, uma herança do teatro italiano; a tecnologia da projeção, inventada ao final do século XIX; e sua forma narrativa. Uma dimensão arquitetônica, uma tecnológica e, por fim, uma dimensão discursiva. No caso de Guimarães, esse aparato é suspenso, ou então levado à sua reflexividade. Trata-se de um dispositivo entendido como uma estratégia narrativa aberta capaz de gerar um acontecimento no mundo, movimentando-o, contrário ao registro de uma história já concebida, e sua exibição em um determinado espaço de cinema. O artista torna-se aquele que dispara uma ideia, sem dimensionar seu resultado final ou controlar suas consequências. No sentido de um jogo, o dispositivo pressupõe alguns poucos limites da situação, alguns princípios e regras que ativam uma experiência.



De maneira mais ampla, a ideia de dispositivo é conceituada por filósofos como Gilles Deleuze (1986), que o entende enquanto uma rede de relações múltiplas irrestritas a um objeto, ao sujeito ou à linguagem, mas sim ao modo como estes elementos configuram-se entre si. As práticas e mecanismos fundamentados no conceito empregam procedimentos heterogêneos entre diferentes fatores, buscando gerar transformações, novas configurações e novas formas de percepção e compartilhamento. Pressupõe-se uma interação entre o ambiente e a subjetividade, indo além da noção de uma essência primordial que singularizaria cada perspectiva de forma isolada.

Nas escolhas de Guimarães, uma inclinação às sutilezas se sobressai, uma recusa ao discurso informacional e utilitário dos meios correntes em nome da primazia do encontro. O artista se aproxima da noção de dispositivo não apenas em obras que explicitamente propõem interações e deslocamentos em relação aos mecanismos usuais do cinema, mas na orientação geral de sua produção estética. Seus processos se concentram mais no próprio exercício artístico que em resultados específicos, refletindo um compromisso contínuo de engajamento com a pluralidade do mundo. Para Guimarães, a imagem é uma ferramenta que desafia o que se tornou estático no cinema e na arte, ao desafiar e realocar também o que está fora de ambos os campos que experimenta. Nessa linha de pensamento, propomos analisar o filme *Rua de Mão Dupla* como um dispositivo crítico para repensar a casa e o espaço doméstico, compreendendo-os não como instâncias fechadas, mas como formas de habitar constituídas por atravessamentos do exterior.

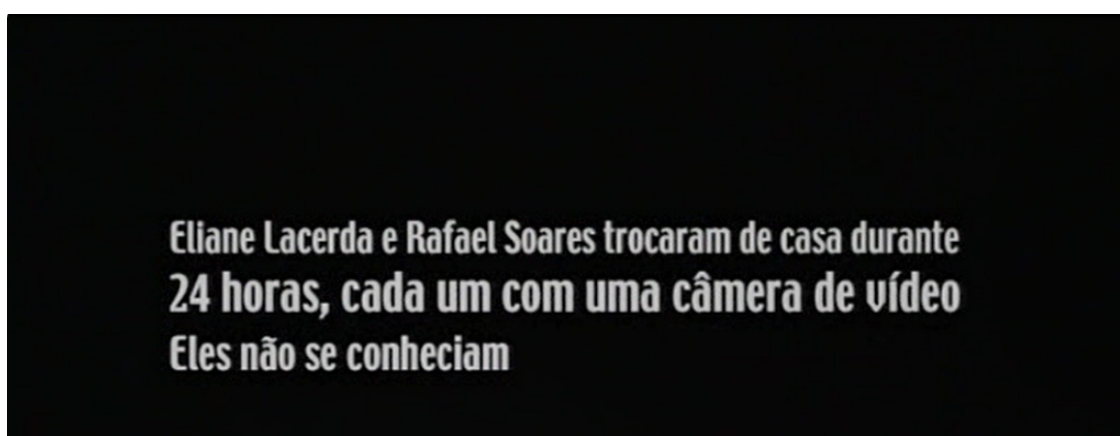
ICONOGRAFIAS COTIDIANAS

Enquanto objeto de reflexão, a casa apresenta certos impasses particulares. Inserida em uma rede de lugares comuns, a familiaridade e a imersão cotidiana tendem a obscurecer alguns dos aspectos que possibilitam uma investigação mais cuidadosa; devido à sua natureza tanto concreta quanto abstrata, o espaço doméstico se confunde com a realidade daquele que a habita, revelando um tecido de sensações e questionamentos plurais, em vez de traços objetivos ou definidos. “A casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história”, escreve Gaston Bachelard (2013, p. 201). “Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.”

Rua de Mão Dupla foi elaborado pensando na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, cujo problema delimitou-se em torno do título *Iconografias Metropolitanas*. A imagem nasce de uma experiência singular: organizadas em duplas, seis pessoas trocam de casa por um dia inteiro, assumindo a tarefa de

registrar o espaço desconhecido com uma câmera digital, como explicita a imagem 1. Após acompanharmos seus movimentos e impressões visuais, somos convidados a ouvir cada um narrar sua percepção sobre o morador original, com base nos objetos pessoais encontrados na residência. O filme entrelaça, nesse esquema premeditado, as histórias inventivas dos participantes com as imagens de seus espaços privados em cena. Expõe detalhes concretos de cada casa, mas também seus preceitos, divagações e pontos de vista a partir do que sugerem esses espaços. Em pares, as personagens elegidas pelo diretor apresentam alguma forma de justaposição que o interessa: vemos um produtor musical e uma oficial de justiça, um arquiteto e um construtor, um poeta e uma escritora.


Imagem 1 - Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla*, 2002.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)

Ainda que a filmagem tenha ficado a serviço dos participantes, Cao Guimarães conduz a narrativa que guia o filme, ao rearranjar a ordem das imagens e seu tempo na tela. A obra concilia duas telas em simultâneo, divide a atenção do espectador e indica certos contrastes que desafiam seu aspecto puramente documental. Encontramos uma estrutura em três etapas, com um tempo específico para cada dupla, de 20, 25 e 30 minutos na sequência. Desse jeito, a montagem parece ser sua estratégia de entrada nas formas e hábitos para morar desses indivíduos, tensionando como as imagens e palavras se implicam umas nas outras. A dinâmica de contraste revela uma perspectiva deslocada sobre o que é construir uma casa, ao sugerir semelhanças e aproximações mesmo em retratos mais distantes.

O compartilhamento de memórias e dados cotidianos no espaço doméstico não é apenas um elemento central das iconografias contemporâneas, mas também uma resposta quase irônica ao fluxo de imagens isoladas e efêmeras da vida urbana. No texto de Agnaldo Farias (2002) para a 25ª Bienal de São Paulo, o pesquisador brasileiro descreve o processo de mercantilização das grandes exposições a partir do incentivo fiscal na década de 80, que insistiu em contabilizar projetos artísticos



como investimentos lucrativos. Nessa nova dinâmica, os cenários montados para arrebatam multidões passaram a configurar o que Farias chama de uma “síndrome da espetacularização”. Com o exercício de autorreflexão proposto pela instituição, a Bienal de 2002 inaugurou uma investigação cujo direcionamento permanece relevante, especialmente frente ao paradigma instaurado pelas metrópoles no campo artístico. Entre as demandas de um mercado cultural em expansão, um desconexo ritmo de globalização⁴ e a profusão de signos que emergem e se dissipam rapidamente na experiência coletiva⁵, a produção contemporânea parece oscilar entre a formulação de questionamentos e a afirmação de exercícios estéticos alternativos, orientados para outro horizonte comum.

Diante da impossibilidade de categorizar, conter ou mesmo escapar ao impacto do caos da realidade urbana, Cao Guimarães escolhe propor ao espectador um jogo de fragmentos – um percurso que acompanha os rastros da cidade até suas consequências mais ínfimas, em que o que se retém depende do olhar lançado sobre a imagem, antes que ela se desfaça ao dobrar o próximo corredor do espaço expositivo. Seu espetáculo acontece no abrir de gavetas, no pó acumulado das estantes, nos projetos abandonados na sala; desses indícios, pouco resta que permita compreender o todo. Somos conduzidos, assim, a adivinhações fugazes, que traduzem a instabilidade da vida em meio ao cenário de multidão.

Dentro de tais tempos e espaços fluidos, o coletivo se revela disfarçado, desfigurado na estrutura da vida doméstica, do mesmo modo como, no filme, as ideias preconcebidas transparecem nas leituras que cada personagem realiza do entorno. Enquanto sinais de conexão nos trânsitos aparentemente desconexos, os objetos passam a carregar memórias de uma identidade que ultrapassa seu cenário específico, fazendo circularem funções simbólicas e práticas. Em seu livro *Habitar*, o arquiteto Juhani Pallasmaa (2017) apresenta uma definição que colabora com este pensamento:

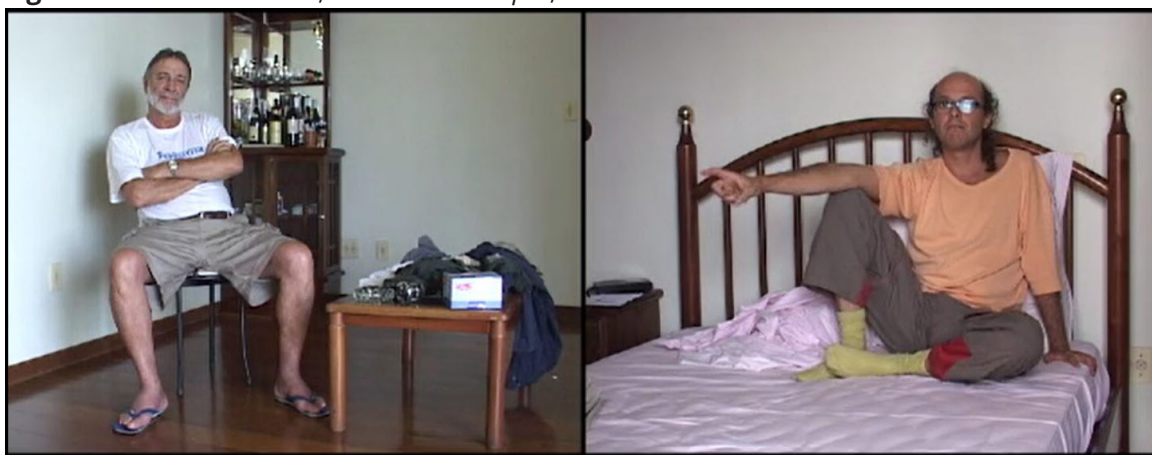
Habitar é, ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental e um cenário funcional, material e técnico. A noção de lar se estende muito além de sua essência e seus limites físicos. Além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante. Não apenas nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados (Pallasmaa, 2017, p. 6).

O autor nos diz ainda que:

Olar é uma encenação de memória pessoal, um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública. O espaço pessoal expressa a personalidade para o mundo exterior, mas, de modo igualmente importante, reforça a imagem que o morador tem de si mesmo e materializa sua ordem do mundo (Pallasmaa, 2017, p. 13).

Se Pallasmaa (2017) orienta seu raciocínio para uma fenomenologia mais ampla do habitar, o que se destaca, no âmbito deste artigo, é a ideia de um diálogo entre os aspectos centrais da casa – sua estrutura de acolhimento da vida privada – e a expressão de uma posição diante do mundo externo. É possível pensar uma analogia entre a construção de sentido na casa e as escolhas que definem a construção do filme? Em *Rua de Mão Dupla*, a função principal do diretor está em articular diferentes ordens do mundo, acolher a alteridade sem reduzi-la, produzindo, a partir do familiar, algo de novo. Suas premissas estabelecem o que ocorrerá – os pares de pessoas desconhecidas entre si trocarão de casa ao longo de 24 horas, com o intuito de registrar livremente o ambiente de habitação de outrem –, mas não projetam o que resultará desse acontecimento. O filme se manifesta a partir da abertura que o artista apenas lança, sem explicações prévias sobre sua imagem, sem implicações futuras já previstas em um roteiro. A articulação constante entre o controlável e o incontrollável, entre o estrangeiro e o cotidiano, mostra-se análoga ao processo que sustenta a construção ampliada da intimidade. Isso porque a vida doméstica se apresenta como um arranjo espacial e simbólico que, sob essa perspectiva, se redefine também pelo atravessamento do olhar do outro.

Imagem 2 - Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla*, 2002.



Fonte: acervo particular do artista (2022)

No momento em que as filmagens do arquiteto e do construtor (imagem 2) são postas em cena, percebe-se que as profissões contrastantes revelam um modo específico de preencher o espaço e, logo, um modo também específico de acessá-lo. No entanto, graças ao artifício do filme, o que encontramos não é tanto uma descrição categórica do estado de vida de um arquiteto ou de um engenheiro, um ponto de vista isolado para análise, quanto uma fricção entre dois lugares que gera a possibilidade de estar e perceber algo que se sobrepõe a esse espaço determinado, que se sobrepõe às suas organizações de mundo. É a justaposição

das imagens que determina o espaço visualizado, o intercâmbio entre dois olhares ou duas presenças.


Já que o lar é a materialização da ordem da vida que cada morador cria para si, como nos indica Pallasmaa (2017), *Rua de Mão Dupla* trança essas diferentes disposições para desordenar, reconfigurar as imagens que nos são dadas, devolvendo ao fim uma posição nova frente aos preconceitos e afetos do espaço íntimo. Parte disso se deve à escolha em deixar cada personagem narrar não a própria conformação do mundo, mas aquilo que se vê ao adentrar o terreno do desconhecido. Não parece interessar ao artista a especificidade de cada conteúdo em si, mas antes a contaminação possível entre lugares e sujeitos. Com os movimentos incessantes das duas câmeras que compartilham a tela (imagem 3), cada frame do filme desdobra-se em dois tempos simultâneos, multiplicando combinações, espelhamentos e modos de percepção do entorno.

Imagem 3 - Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla*, 2002.



Fonte: acervo particular do artista (2022)

E é fundamental que o diálogo proposto ocorra por meio da imagem, em lugar do discurso, ainda que o filme guarde tempo para as impressões de cada participante. Seu foco parece estar no que é visto de imediato no lugar, para além das descrições em palavras. Consideramos essa prevalência da imagem sobre um plano inteligível como fruto da aproximação de Cao Guimarães a um percurso nas artes visuais, dado o apreço ao que não é parte da linguagem convencional na narrativa cinematográfica. Distancia-se, portanto, das abordagens puramente documentais, cuja condição é dizer de um outro pela sua fala, afirmando-o. Essa concepção é presente no artigo sobre *Rua de Mão Dupla* (2002) por Consuelo Lins:



O que o filme mostra de modo cristalino é o quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, o quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos nossos preconceitos, o tanto de impossibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, de aceita-lo na sua diferença e singularidade. Em suma, nos mostra que “estamos” onde menos esperamos, não especialmente no “conteúdo” do que dizemos ou pensamos de forma consciente, tampouco em uma “interioridade” prévia, já dada, mas em “toneladas de subjetividades” que se constituem e se expressam na nossa relação com o mundo e com o outro. Através de um gesto à primeira vista pequeno alterar a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas- o cineasta imprime um estrondoso deslocamento em relação a todas as querelas em torno da “voz do outro” que atravessam a história do documentário (Lins, 2009, p. 11).

Sob essa lente, o momento da narração de cada personagem não oferece uma explicação concisa para a realidade da imagem; em vez disso, torna-se mais um murmúrio, um cântico estático que nos aproxima dos sentidos e percepções desses indivíduos. Cao Guimarães, nesse sentido, indis põe-se a precisar o objetivo do filme por meio de suas elaborações lógicas. Como consequência de suas escolhas específicas – nos referimos tanto ao princípio da troca das casas quanto ao modo como, na montagem, o diretor sobrepõe registro e relato –, aquilo que se conta serve menos como indicativo de uma realidade particular, desvelada na imagem, do que como fabulação ou fantasia assumida de uma alteridade, extrapolação do visível.

Na interlocução de imagens e discursos rotineiros, há um dado cultural e múltiplo da identidade que é presente em *Rua de Mão Dupla* (2002), seja no pertencimento do eu ao lugar onde está, seja na troca entre diferentes histórias, de volta às palavras de Pallasmaa:

As identidades não se associam a aspectos isolados, mas à continuidade da cultura e da vida; as verdadeiras identidades não constituem apenas vínculos momentâneos, mas histórias e continuidades. Ao contrário de simples aspectos ocasionais de fundo, todas essas experiências, e seguramente dezenas de outros fatores, são o que constitui nossa verdadeira personalidade. Identidade não é um aspecto dado ou fechado, é um intercâmbio. Enquanto me adapto ao lugar, o lugar se acomoda em mim (Pallasmaa, 2017, p. 60).

Ao elaborar uma prática de cuidado da esfera privada, o filme pode construir um território comum em que é possível propor equivalências e fricções entre diferentes sensibilidades, como um elemento constitutivo do universo imagético em movimento que interessa ao artista. É nesse movimento que sua obra traz para o primeiro plano as ideias e divagações que constituem tanto a percepção de cada sujeito sobre o outro quanto a matéria de suas próprias identidades. Ao serem colocadas em cena, essas ideias podem passar por um processo de transformação e simbiose, encontrando destinos aquém de seus contornos habituais.




CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar identidade como um intercâmbio parece o motivo fundador de *Rua de Mão Dupla*. O filme de Cao Guimarães recusa uma transparência absoluta de sua intenção sobre a imagem; isto é, enquanto a identidade de cada um é assunto central no filme, Guimarães abre mão do impulso em contorná-la. As descrições dos personagens são palpites, um discurso entre a realidade e a ficção, trabalhos fabulares da palavra. Os percursos pela casa são também arbitrários, inclinados aos recursos em *close-up* que não dimensionam com precisão esse espaço visível. Há um reconhecimento fundamental da complexidade em torno do assunto que trata, uma sensibilidade necessária para que possa dar lugar às questões que lhe são pertinentes.

O imaginário da casa é invertido, retomando as considerações sobre seu cinema de cozinha. A casa se torna um lugar para explorar o convívio com o diferente, um dispositivo para uma renovada percepção da intimidade. Sob a ótica do filme, a casa pode e deve ser um ambiente estrangeiro, o que potencializa os significados que podemos lhe atribuir. O artista pede que seus personagens mergulhem nas identidades dispostas no espaço doméstico, deixando perguntas no ar sobre o que de nós existe na forma como escolhemos criar morada – e ainda, o que pode surgir do encontro entre o eu e o outro pelos resquícios de nosso cotidiano. Abandona, assim, a ideia do ambiente do lar como uma estrutura fechada, e entende como o mundo nos toca nos aspectos mais interiores, uma subjetividade composta de recortes, do intercâmbio entre histórias; um constante movimento de ir e vir.

De modo geral, o filme do artista ancora-se em uma observação cuidadosa da vida íntima, ao optar por romper com o processo de espetacularização que Agnaldo Farias aborda. Mesmo que em *Rua de Mão Dupla* (2002) a intimidade seja encontrada no fora e o estranho alocado dentro, as duas instâncias preservam sua individualidade em diálogo. Compreender o mundo a partir de uma lógica da intimidade é recusar a imposição de uma performance incessante, visto que há espaço para o que está oculto, para o mistério das coisas, aquilo que ainda não foi dito ou que não se diz em um enquadramento esperado. Saber escutar o que não está posto possibilita ao artista romper o semblante contemporâneo de satisfação e clareza absoluta. Assim, há respeito ao que está em processo, na palavra e na imagem em formação.

Em uma realidade definida pela produção veloz e constante de imagens, sentidos e ficções distantes, filmes como *Rua de Mão Dupla* possibilitam construir um novo estado de permanência no lugar presente. O dispositivo imediato da



câmera – também a simplicidade de seu uso – oportuniza que a arte se sustente no ordinário. Já o dispositivo ampliado do cinema, enquanto estratégia artística, tem o potencial de introduzir novas formas de montagem para estes espaços ordinários da existência. É através do cinema que Guimarães busca estabelecer, nesses gestos de reinvenção, um espaço que acolha estados de proximidade com o enigmático do mundo. De modo semelhante ao que Walter Benjamin (2013) faz pela escrita em *Via de mão única*, fragmentos descontínuos, sonhos ocultos, fabulações e devaneios passam a compor o percurso pelas ruas das cidades. Para isso, é preciso reconhecer que nossos pactos sociais – aqueles que definem as bordas entre o indivíduo e a cultura, o familiar e o distante – podem abrir-se novamente em estados de deriva. A obra torna-se, em síntese, um encontro com o inclassificável: onde a linguagem habitual falha em dar sentido à vida, investe-se em práticas mais sutis, alocadas no tecido sensível do mundo. A escolha pelos regimes de intimidade como eixo central conduz Guimarães para além dos limites de uma prática compulsória, ao mesmo tempo em que propõe intervenções estéticas, éticas e culturais tanto nos aparatos de produção da imagem quanto, sobretudo, na tessitura do cotidiano.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única - Infância berlinense: 1900*. São Paulo: Autêntica, 2013.

BELLOUR, Raymond. *Entreimagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

COCCHIARALE, Fernando. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.


COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Massangana, 2006.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1986. p. 1-5.

DOS ANJOS, Moacir; GUIMARÃES, Cao. *Cao*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



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

FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: BIENAL DE SÃO PAULO (org.). *Iconografias metropolitanas: livro Brasil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 22-36.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HAN, Byung-chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

LINS, Consuelo. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Kátia. *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. P. 327-340.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. 1. ed. Trad. de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PARENTE, André. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

NOTAS

- 1 Christine Mello (2008) exemplifica esse dado pela obra de artistas das décadas de 1990, no contexto das videoinstalações. Entre eles: Lucas Bambozzi, Artur Omar, Maurício Dias e Walter Riedweg ou Sandra Kogut.
- 2 Para autores como Byung-Chul Han (2021), a fragmentação e a impermanência contemporâneas dizem respeito a uma dificuldade em transformar as informações acessadas em uma história coerente, um pensamento que caminha ao lado das mudanças nos discursos responsáveis por dar sentido às vivências comuns. Assistimos a uma queda nas grandes narrativas que fundamentavam a fantasia coletiva, seja a partir de verdades científicas ou de concepções religiosas, sistemas de interpretação que “pretendiam dar conta da evolução do conjunto da humanidade, e que não o conseguiram” (Augé, 2012, p. 28).
- 3 Antes da ascensão da imagem eletrônica, os artistas primordialmente se dedicavam ao registro em película, utilizando tanto o filme 8mm, o 16mm quanto, em menor medida, o 35mm (este último mais prevalente em produções cinematográficas de grande porte). Posteriormente, incorporaram o filme Super 8mm, especificamente desenvolvido para a câmera Super 8 da Kodak em 1965. Já o vídeo passa a ser utilizado com a fabricação da câmera portátil Portapak de ½ polegada da Sony, em 1967. Para um panorama no uso do filme e vídeo nas artes visuais, ver: COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.



- 4 Moacir dos Anjos (2017) discute algumas questões centrais para o campo da arte a partir da globalização, tensionando local e global de forma significativa em *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*.
- 5 Em seu livro *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, o antropólogo francês Marc Augé (2012) delinea as dinâmicas do mundo contemporâneo como caracterizadas pela sobreabundância de informações, pela aceleração do tempo vivido e por uma dimensão espacial onde as fronteiras se tornam cada vez mais difíceis de definir e apreender individualmente. Nesse contexto, os espaços públicos são massivamente produzidos e transformados em objetos de consumo e descarte rápidos. A observação do ambiente, a travessia entre locais, a chegada ao destino ou o retorno ao lar se tornam atividades a serem realizadas com pressa e pouca atenção.