



galeria	nara	roesler
---------	------	---------

	cao	guimarães
--	-----	-----------

		depois
--	--	--------



sem título da série/untitled from the series úmido, 2015 -- fotografia digital colorida/digital photography -- 60 x 90 cm

**cao guimarães**

**paulo miyada**

*...e era colossal como a formiga que encontrei na mala depois de nossa viagem...*

*1. Filmador-viajante*

Para quem já conhece um pouco de sua obra, é patente que viajar ocupa lugar privilegiado no léxico de Cao Guimarães. Sair de casa, conhecer localidades ao acaso e travar conhecimento com personagens espontâneos está na raiz dos processos de tantos de seus trabalhos que é difícil dissociar o artista do viajante. A bem da verdade, a identificação de Cao com os caixeiros-viajantes é tanta que seus primeiros filmes curtos – *The Eyeland* (1999) e *Between* (2000)– nasceram já no seu exílio temporário no movimentado frio do Reino Unido.

É portanto legítimo iterar uma ou duas coisas sobre as viagens. Primeiro, se há aqueles que viajam para sair

de si, fugir dos problemas, da rotina e, mais importante, das próprias ideias e modos de agir no mundo, quem muito viaja sabe logo que é quando se afasta de casa que mais rapidamente se encontra consigo mesmo: com suas manias, obsessões e covardias. O mundo se expõe em sua diferença e assim se faz espelho para nós mesmos. Se estamos fugindo, basta virar a primeira esquina para se surpreender com a nossa própria sombra que insiste em andar atrás, abaixo, ao lado ou à frente de nossos passos. Assim, se a obra de Cao Guimarães é uma imagem do mundo, também é, talvez com maior intensidade, uma imagem no mundo, uma imagem dele mesmo e de suas obsessões portáteis.

Assim, como se por acidente, lugares tão distantes



sem título da série/untitled from the series úmido, 2015 -- fotografia digital  
colorida/digital photography -- 60 x 90 cm

como Recife e Brasília podem ajudar a contar a mesma história, podem ter seus instantâneos sequestrados para uma mesma coleção. Gambiarras, sinalizações recobertas, profissões em declínio, minutos de espera, espantalhos, poeira, silêncio – tudo pode ser reunido pela rede do artista que, desde finais dos anos 1990, encontra maneiras para circular pelo Brasil e pelo mundo munido de algum equipamento de captura, câmera Super-8, máquina fotográfica, gravador, bloco de anotações, câmera digital... O paradoxo fundamental aqui é o seguinte: apesar de tudo isso lhe dispor a estar ativa e concentradamente em viagem, também lhe permite nunca sair verdadeiramente de si, por carregar sempre consigo sua caixa de desejos e lentes. Um pouco como o lusitano que carrega o celular pelo mundo todo e, não importa onde o atenda, anuncia sempre: “Estou cá”.

## 2. *Por um cinema-preguiça*

Se houve (e há) a defesa ardente por parte de alguns cineastas em favor do cinema que se diz de verdade – o cinema-verdade em sua faceta observacional ou na modalidade autorreflexiva –, há também de se escrever em defesa do cinema que se faz com preguiça. Assim sendo, Cao Guimarães poderia bem ser seu primeiro signatário. Na contramão das produções de orçamento obscuro e equipes monumentais e, também, à margem do cinema processual hipercontrolado, planejado e produzido, o cinema de Cao se faz a revelia de qualquer roteiro.

Sua equipe de filmagem é pouca e, se nem sempre se encerra no próprio artista e sua caixa de equipamentos, dificilmente envolve mais pessoas do que cabem em um carro grande. Logo, é coisa de uma trupe que prescindir de muita produção: sai e volta quando quer, não precisa reservar quarto nos hotéis de beira de estrada, senta em qualquer mesa de boteco e assim por diante. Também, o roteiro, quando há, é pouco e difuso, nalguns casos, como no longa *Acidente* (2006, com co-

direção de Pablo Lobato), até o extremo de propor-se a, apenas, deambular a espera de alguma cena à altura do nome do filme.

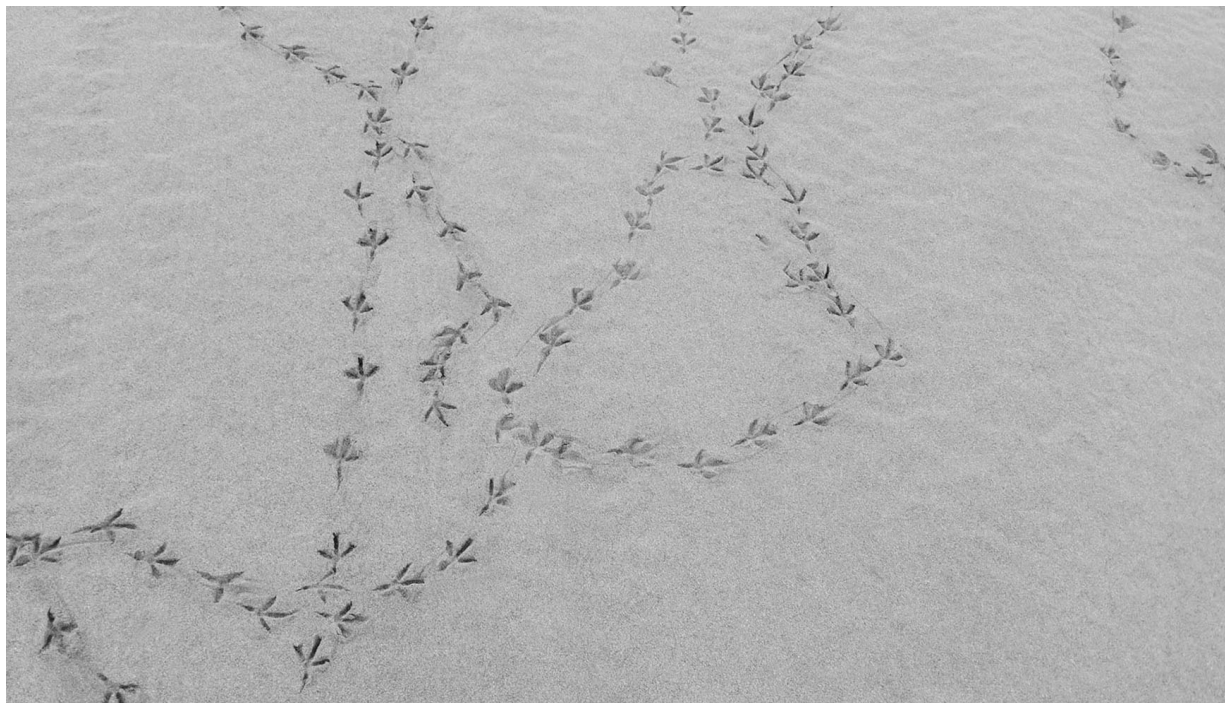
Trata-se de uma rotina mais facilmente digerida pelos familiarizados com a arte contemporânea – que tem como heróis figuras como Andy Warhol, Jonas Mekas, Paulo Bruscky, Francis Alÿs e Bas Jan Ader – do que para os cinéfilos mais tradicionais e hollywoodianos. Ainda assim, a principal incongruência em questão é de ofício, pois o resultado ainda é cinema. Quer dizer, quando algo aparece enquadrado, destacado de seu contexto, por certa duração, o que acontece é o mesmo “efeito cinema” que encontraríamos nos planos de detalhe de Hitchcock ou nas paisagens dos irmãos Cohen: o objeto ou vista em destaque na duração da imagem fílmica se torna colossal em seus significados conforme lançamos nossa expectativa sobre eles. Aquilo que foi escolhido pela captura e edição com as mais variadas motivações – suspense diegético, contextualização da narrativa, contraposição dramática... – é tomado pelo espectador como uma pista valiosa, que deve ser devorada e digerida imediatamente.

Assim, o cinema-preguiça também é cinema. Embora abra mão da certeza de outros métodos durante a captura das imagens, se constrói como filme nas etapas seguintes, na edição e na fruição.

A presente exposição de Cao Guimarães é ocasião ideal para refletir sobre esses procedimentos. Trata-se de um agrupamento de obras feitas em muitos tempos, em diversos lugares e que, se não são filmes, não deixam de ser filhos legítimos do cinema-preguiça. Os materiais ora reunidos em séries fotográficas, polípticos e vídeos foram captados no mais concentrado estado de ócio cinematográfico. Não envolvem grandes produções, nem revelam verdades sobre personagens alheios à câmera, não discursam sobre o mundo e tampouco revelam alguma verdade documental. São captur-



Hotel Palace, 2015 -- vídeo HD colorido/hd vídeo --3'39''



sem título da série/untitled from the series plano de voo, 2015 -- fotografia digital colorida/digital photography

as de quem olha muito para o chão como se procurasse uma coisa que não perdeu. Mais ainda, são recapturas feitas na releitura de rolos e rolos de material bruto (fílmico e fotográfico), quando o artista-editor os revisitava passados bons anos desde o emprego inicial deste material.

Se a filmagem do cinema-preguiça de Cao Guimarães se deixa perambular à espreita de toda sorte de flagrantes da sombra e pegada do próprio artista, então a edição que se segue é a ordenação linear e coerente que seleciona e conforma o que foi visto em parábolas mais ou menos evidentes. Quando se trata de terminar um filme ou uma série fotográfica, esse momento de corte acaba reestabelecendo certo controle e direção ao que começara tão vago. Mas acontece que depois – e os anos de trabalho de Cao Guimarães já permitem ver isso acontecer – todo o material que foi escamoteado pelo recorte prévio continua existindo, como que à deriva. Foi possível então revisitá-lo como quem viaja pela segunda vez para um país distante e, dessa vez, descobre outros significados e imagens. É, ainda, o filmador-viajante quem viaja para encontrar a si mesmo, mas ele agora fez-se outro e descobre no que antes lhe parecia menor um motivo grandioso.

Daí, então, emergiram essas areadas imagens terrenas, silenciosas, um pouco orientais e cheias de afeto que compõem a exposição.

### 3. *Mecânica patética dos solos*

Na conversa preliminar sobre a presente exposição, Cao Guimarães enviou-me o seguinte fragmento da Patafísica dos Fantasmas de René Daumal: “O que é um buraco?... Um buraco é uma ausência rodeada de presenças... Um fantasma é, com efeito, um buraco: mas um buraco ao qual atribui-se intensões, uma sensibilidade, costumes; um buraco, ou seja, uma ausência, mas uma ausência de alguém, não de alguma

coisa, rodeado de presenças, de presenças de alguém ou de alguns. Um fantasma é uma ausência rodeada de presentes. E como é a substância esburacada o que determina a forma do buraco e não a ausência que rodeia esta presença, assim, quando atribuímos intenções, costumes e uma sensibilidade a um fantasma, estes atributos não residem no ausente e sim no presente que rodeia o fantasma”.

A citação é três vezes pertinente. Primeiro porque constrói essa definição mutável de alguma coisa pelo seu ausente e, simultaneamente, a definição do ausente pelos presentes – e isso é coisa da maior importância nos jogos entre viajar e encontrar-se a si mesmo provocados por Cao. Depois, porque, ao falar de buracos, faz pensar em caminhos, tropeços e caminhadas com os olhos voltados para o chão – essa superfície tão predominante na exposição em questão, em que boa porcentagem das obras se faz por encontros fortuitos com marcas indiciais sobre a terra. E enfim, porque brota da famigerada, absurda e fascinante (in) disciplina da patafísica.

Patafísica, diz o dicionário, advém do grego *epi ta metaphusika*, algo como “depois da metafísica”, ou ainda, “depois de depois da física”. Mas poderíamos deslizar para um fácil e sugestivo erro na interpretação epistemológica dessa palavra; acabaríamos com “pathos + física”, a física das paixões, a física empática ou a física patética. É um erro crasso, mas, tratando-se de patafísica, quem é que vai se apegar às correções acadêmicas?

Se seguirmos nesse raciocínio, podemos imaginar a resistência empática dos materiais, a lei apaixonada das atrações ou, o que melhor caberia nesta ocasião, a mecânica patética dos solos. No lugar de um ramo da física aplicada à engenharia, responsável pela previsão do comportamento dos grandes maciços de terra frente à ação do tempo, da natureza e do homem, teríamos o

dedicado estudo do chão e seus mais insignificantes acidentes e desenhos. Toda uma pseudociência dedicada ao caráter fugaz dos desenhos da água da chuva, das composições dos galhos e folhas caídos no outono, das nuvens nubladas de areia que deslizam sobre as dunas.

Nessa hipotética empreitada, as fotografias recentemente editadas por Cao Guimarães ocupariam a mais nobre das posições. Quem é que, diante de uma parede lixada e pintada, se atenta às pegadas brancas dos trabalhadores sobre a lona preta sobre o piso? Quero crer que uma parcela razoável de distraídos. Mas, daí, a pergunta seguinte, a que dá sabor às imagens que aqui encontramos, é: quem se sujeitaria e seria capaz de tornar esse fugaz maravilhamento com o prosaico em experiência compartilhável através de uma série de imagens? Quem sabe, um artista treinado por anos de cinema-preguiça, que se disciplinaria em parar e dedicar tempo a fotografar o chão sujo. Mais ainda, quem dedicaria tempo a essas imagens, encontrando nelas algum interesse além da eventual plasticidade do enquadramento? Alguém como o Cao dos dias de hoje, um voluntário mecânico patético dos solos.

Tão ideal observador poderia se juntar a nós na digressão patafísica sobre os buracos, os fantasmas, as viagens e as memórias. Quiçá isso aconteça, pois há quem tenha talento natural para essas digressões. De que outra forma, por exemplo, poderíamos explicar a dedicação absurda do personagem que fala no vídeo Palace Hotel, que catalogou em um caderno todos os apelidos com que travou conhecimento? Esse senhor tão diligente em suas manias por certo saberia também enxergar a grandeza de um fiapo de memória que fizesse lembrar de uma viagem há muito encerrada.



sem título da série/untitled from the series plano de voo, 2015 -- fotografia digital colorida/digital photography -- 40 x 70 cm



sem título/untitled, 2015 -- fotografia digital colorida/digital photography -- 60 x 90 cm

cao guimarães

paulo miyada

*...and it was colossal like the ant I found in the suitcase after our trip...*

1. Travelling-filmmaker

To those already somehow familiar with his work, it's plain to see that travels occupy a privileged position within Cao Guimarães' lexicon. Leaving home, seeing random locations and becoming acquainted with spontaneous characters underlie so many of his work processes that it's hard to tell the artist apart from the traveller. To be sure, Guimarães identifies with travelling salesmen to such an extent that his early short films – *The Eyeland* (1999) and *Between* (2000) – were born out of his temporary exile in chilly, busy United Kingdom.

Therefore, a thing or two bear repeating with regard to travelling. First off, while some will travel in order to

leave themselves behind, escape problems or routine and, most importantly, their own ideas and ways of acting in the world, those who travel a lot soon learn that the sooner you move away from home, the sooner you encounter your own self: your habits, obsessions and coverings. The world shows itself in its difference, and thus becomes a mirror to ourselves. If we're running away, the moment we turn the first corner we get startled by our own shadow as it insists in walking behind, below, beside or in front of our steps. Consequently, while Cao Guimarães' work is an image of the world, it also is, and perhaps to a greater extent, an image in the world, an image of himself and his portable obsessions.

Thus, as if by accident, places as far removed as Re-

cife and Brasília can help tell one single story; they can have their snapshots hijacked into one single collection. Jerry-rigs, covered-up signs, vanishing professions, minutes of wait, scarecrows, dust, silence – anything can get caught in the net of this artist whom, since the late 1990s, has found ways to travel across Brazil and the world armed with a piece of recording equipment of some sort: a Super 8 Camera, photo camera, sound recorder, notepad, digital camera... The fundamental paradox at play here is this: while these pieces enable him to be travelling in an active, focused way, they also enable him to never truly step outside himself, because he is constantly toting along his box of desires and lenses. In this sense, he is a bit like the Portuguese man who carries his cell phone around the world and, no matter where he answers it, he always goes: “Estou cá” (I’m here).

## 2. For a lazy-cinema

If on the one hand there was (and is) an ardent championing by some filmmakers of self-proclaimed truthful cinema – *cinéma vérité* in its observational facet or self-reflexive modality –, then one must also write in defense of lazily-made cinema. Thus, Cao Guimarães could well be its first signatory. Running counter to obscenely high-budget productions and monumental production teams, and far removed from hyper-controlled, planned out, overproduced, process-based filmmaking, Guimarães’ cinema is made with no recourse to scripts of any sort.

His film crew is sparse, and while it doesn’t always boil down to the artist himself and his equipment case, it seldom involves more people than a big car could accommodate. It is therefore a troupe-like affair that doesn’t require much production: they come and go as they please, require no room reservations at roadside motels, will sit at any bar table and so forth. Additionally, the script, if any, is in some cases scant and sparse, like

the feature film *Acidente* (2006, co-directed by Pablo Lobato), and occasionally goes as far as simply setting out to ramble around waiting for some scene that’s worthy of the film’s name.

This is a routine more easily digested by those familiar with contemporary art – whose heroes include the likes of Andy Warhol, Jonas Mekas, Paulo Bruscky, Francis Alÿs and Bas Jan Ader – than by more traditional, Hollywood-centric film buffs. Nevertheless, the key incongruence at play here relates to labor, since the outcome is still cinema. In other words, when something appears framed up, detached from its context, for a given time period, what happens is the same “cinema effect” we would otherwise find in Hitchcock’s detailed close-ups or the Coen brothers’ landscapes: the highlight object or sight for the duration of filmic image becomes colossal in its meanings as we project our expectations upon it. What was chosen through capturing and editing, with myriad motivations – diegetic suspense, contextualization of narrative, dramatic counterpoint... – is taken by the viewer as a valuable clue to be immediately devoured and digested.

As such, lazy-cinema is cinema too. Although it relinquishes the reassurance of other image-capturing methods, it builds itself as a film in the following stages, during its editing and enjoyment.

This Cao Guimarães exhibit is the ideal occasion to reflect on these procedures. It’s a set of works made at different points in time, in different places, and while they may not be films, they are still the legitimate offspring of lazy-cinema. The materials here pooled into photographic series, polyptychs, and videos were captured in an utterly heightened state of cinematic idleness. They don’t involve massive production or reveal truths about characters removed from the camera, they don’t elaborate on the world or shed light on some documental truth. They were captured by someone who



sem título da série/untitled from the series *steps*, 2015 -- fotografia digital colorida/digital photography -- 75 x 50 cm



looks to the ground a lot, as if seeking something he didn't lose. Furthermore, they were recaptured while re-reading reels and reels of raw material (filmic and photographic), as the editor-artist revisited them years after said material was originally employed.

If the filming of Cao Guimarães' lazy-cinema allows itself to perambulate as it lurks for all sorts of glimpses of the artist's own shadow and footsteps, then the editing that follows is the linear, coherent arrangement that selects and conforms what was seen into more or less evident parables. When it comes to ending a film or photo series, this cutting moment ultimately reestablishes some control and direction to what had started out so vaguely. However, it just so happens that afterwards – and Cao Guimarães' years of work already allow us to see this happen –, all the material camouflaged by the previous cut continues to exist, as though it had been adrift. This made it possible to revisit him like someone who travels to a faraway country for the second time, this time discovering other meanings and images. He who travels to find himself is still the traveler- filmmaker, but this time he has made himself into someone different, and as such finds grandiose motives in what used to seem minor to him.

Thus the exhibition images emerged, airy, earthy, silent, somewhat oriental and laden with affection.

### 3. *Pathetic mechanics of the ground*

In a preliminary talk leading up to this exhibition, Cao Guimarães sent me the following excerpt from René Daumal's *The Pataphysics of Ghosts*: "What is a hole?... A hole is an absence surrounded by presence... A ghost is indeed a hole; but a hole to which are attributed intentions, a sensibility, morals; a hole, that is, an absence, but the absence of someone and not of something, surrounded by presence, by the presence of one or several. A ghost is an absent being amidst present

beings. And it is the pierced substance that determines the shape of the hole and not the absence which that presence surrounds, so when we endow ghosts with intentions, a sensibility, and morals, these attributes reside not in the absent beings, but in the present ones that surround the ghosts."

The quote is triply pertinent. Firstly, because it builds this mutable definition of something through its absent, and simultaneously the definition of the absent through the present – and this is of the utmost importance to the interplay between travelling and finding oneself provoked that is provoked by Guimarães. Secondly, because on mentioning holes, it prompts one to ponder on paths, trip-ups and walks as one moves forth with one's eyes on the ground – this surface that so prevails in the exhibition at hand, a good portion of whose works are built on fortuitous encounters with indicial marks on the ground. And finally because it springs from the infamous, absurd, fascinating (in)discipline of pataphysics.

Pataphysics, says the dictionary, derives from the Greek *epi ta metaphusika*, something like "beyond metaphysics," or "beyond the beyond-physics." However, one might easily slip into a facile, suggestive error in epistemological interpretation of the term; we would then end up with "pathos + physics," the physics of passion, the empathic physics, or the pathetic physics. A crass mistake, but when it comes to pataphysics, who will care to hang on to academic strictness?

Along this line of thought, we could imagine the empathic resistance of materials, the impassionate law of attraction or something that would better suit this occasion, the pathetic mechanics of floors. In lieu of a branch of physics applied to engineering, responsible for forecasting the behavior of massive blocks of earth faced with the action of time, nature and man, we would have the dedicated study of the ground and its insignificant features and outlines. An entire pseudoscience

dedicated to the fugacious character of the contours of rainwater, the compositions of fallen branches, of leaves in autumn, of the sandy clouds that slide atop the dunes.

In this hypothetical endeavor, the photographs recently edited by Cao Guimarães would occupy the highest of positions. Who, when faced with a sanded and painted wall, would pay attention to the white footprints of workers underneath the black tarp on the floor? I would like to believe that a reasonable number of absent-minded individuals. But then the ensuing question, the one that gives flavor to the images we find there, is: who would subject themselves and be able to turn this fugacious wonderment with the prosaic into an experience shareable through a series of images? Perhaps an artist trained by years of lazy-cinema, one who would discipline himself to stop and take the time to photograph the dirty floor. Moreover, who would set time aside for these images, finding in them some interest other than the eventual plasticity of the framing? Someone like the Guimarães of today, a pathetic voluntary mechanic of grounds.

Such an ideal observer might join us in our pataphysical digression on holes, ghosts, trips and memories. Let us hope this happens, because some have natural talent for said digressions. How else could we explain, for example, the absurd dedication of the character who speaks in the Palace Hotel video, the one who catalogued into a notebook all of the nicknames he ever knew? This gentleman, so diligent in his habits, would surely also be able to see grandeur in a strand of memory that brought back the memories of a trip long gone.

cao	guimarães	
		depois



(capa/cover) sem título da série/untitled from the series plano de vôo, , 2015 fotografia digital colorida/digital photography --42 x 58 cm

texto/text

**paulo miyada**

tradutor/english version

**gabriel blum**

realização/produced by

**galeria nara roesler**

**galeria nara roesler**

**são paulo**

avenida europa 655

jardim europa 01449-001

**abertura/opening**

07.04.2015

19 > 22h

**exposição/exhibition**

08.04 > 06.06.2015

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h

galeria	nara roesler
	são paulo rio de janeiro info@nararoesler.com.br www.nararoesler.com.br