

## A Linguagem do Cinema – Série II

### Entrevista com Cao Guimarães

**(Beto Magalhães)** Nós somos de uma geração que começou com o vídeo aqui em Minas; Eu, Cao, Eder Santos, Lucas, mais uma série de pessoas daqui, daquela ocasião.

**(Cao Guimarães)** Eu tenho um lado meio tendencioso a um certo barroquismo, a um certo excesso, meio surrealista, na época ainda tinha mais ainda. Depois eu fui limpando isso, tornando minha obra um pouco mais minimalista e tal, são influências muito positivas do Grivo, Rivane Neuenschwander que é uma artista plástica, que são artistas que têm essa preocupação com uma sutileza, com detalhe, com a coisa minimalista.

E esse período que eu estava falando que eu estava em Londres e tal, eu comecei a captar, igual os meninos fazem, essa coisa de obsessão em captar sons, e eu captar imagens e depois criar uma narrativa partindo dessas coisas, como aconteceu com o *The Eyeland*, que foi o primeiro.

Há coisas que eu filmei em Londres sem saber o porquê que eu tava filmando. E aí eu fiz o *Between - Inventário de Pequenas Mortes*. Micro - fenômenos que acontecem no cotidiano de um ser que não muito que fazer numa cidade meio exilada, quando eu estava em Londres. Então, é uma semente que sobrevoa o apartamento e cai numa privada, a luz que cruza um azulejo.

**(Nelson Soares)** Mas você lembra a gente lá na casa do Santo Antônio, né? Gravando. Chovendo e tocando, eu não lembro, o Vivaldi. E a gente gravando de longe, e ali *começou* alguma coisa mais sofisticada de experimentar.

**(Beto Magalhães)** E a gente telecinou todo o material, em 16 mm que o avô do Cao fazia. E eu com o equipamento lá na trincheira fazia o telecine de todo esse material 16 mm.

**(Cao Guimarães)** Com o Beto foi ir pro estúdio e ficar horas e horas, dias e dias, projetando e deslumbrado com aquelas imagens lindas, que meu avô fez. Depois logo em seguida veio *Sopro, Hypnosis*. O *Hypnosis* eu lembro, né? Era a coisa da repetição, né? Aquela coisa do parque de diversão e tal, e todos feitos com Super-8 nessa época. Era só Super-8, esse material, esse filme. O das formiguinhas, o *Word World*. Estava morando em Londres na época com a Rivane e um dia o Lucas me liga lá em Londres e fala assim: "Ó Cao, peguei aquele roteiro, mandei sem te pedir permissão pra um prêmio lá em São Paulo de fazer curtas e ganhamos uma grana pra fazer. Vem pra cá pra gente filmar". Acho que era cem mil na época, não lembro, alguma coisa assim. E tinha uma coisa do duplo, essa coisa do duplo que o filme tem muito isso, o *Otto, eu - sou o outro*.

Era uma coisa como se fosse aquele amiguinho imaginário de um personagem e tal, aquele menino que sempre tinha um amigo imaginário. Escolhemos o Canarinho pra fazer o ator e a gente não tinha feito nada junto, já? - Não, mas a gente já ia fazer a trilha, né?

**(Marcos Moreira/ Canarinho)** Teve uma coisa que aconteceu no filme também, foi que...você lembra? A equipe de som, eles foram gravar uma cena do menininho no trilho, pegaram o carro da produtora, caiu no mata-burro e quebraram o microfone, e o filme ficou sem som. E depois que o filme terminou é que...você lembra? A gente que foi atrás de vários sons, de várias cenas e juntos - E aí que a gente voltou lá - é...foi aí que nós voltamos com o Gibi e foi até no Parque das Mangabeiras pra gravar uma velha rindo, umas coisas assim, galinha voando, várias coisas.

**(Geraldo Sarno)** Você tá citando esse momento porque, seguramente, esse momento foi o momento em que vocês se separaram da câmera, que o som começa, vocês como - exatamente - a criar um som que não está diretamente subordinado à imagem que está sendo gravada naquele momento.

**(Marcos Moreira/ Canarinho)** Isso, e a gente tentou fazer várias experiências. Se lembra daquele que a gente foi pro Jardim Canadá tentar remontar aquela cena do bar, que tem eu e o Gibi no bar, que estava sem som, completamente sem som: "Vamos tentar remontar aqui, ficticiamente". Deu errado.

**(Beto Magalhães)** A gente precisou captar uma sonoridade lá do Marimbondo, que foi onde a gente filmou o Otto, parte do Otto. E foi a nossa turma: eu, Cao, os meninos do Grivo, acompanhados do Zé Bento e Gibi, e fomos lá no sanfoneiro, você lembra?, registrar isso. Ali foi o momento que nós percebemos que a gente tinha um jeito de pegar as coisas, de registrar. Porque dali, essa experiência, nós já fomos pro *Filme do sem fim* com aquilo, né? Tranquilo entre a gente.

**Trecho "O Fim do Sem Fim"-**

- É isso aí, um homem cismografista. Um homem teólogo, um homem astrofísico e cientista.

**(Cao Guimarães)** E eu acho que pros meninos foi uma coisa rica, que deu pras eles assim, essa possibilidade de trabalhar sobre uma imagem, que não é necessariamente o som daquela imagem.

**Trecho**

- Mais ou menos assim:

**filme:**

- A batucada:  
- Isso é batucada.

**(Cao Guimarães)** E aí começou os meus trabalhos a ir pros dois lugares: festivais de cinema e pra galeria, pra mostra de artes plásticas e tal. E eu acho que vem muito em função da arte, das artes plásticas, ser uma arte tão antiga e tão aberta que se já decretou morta, já se auto-assassinou, já acabou, é o fim da arte, não sei o que, ressuscitou e tal que a arte ela abriu pra tudo, né?

Eu estou no jardim de infância, eu estou no playcenter. Eu estou brincando de achar fotograma. Eu estou descobrindo uma imagem que é completamente outra em termo de qualidade de imagem do que eu tinha no filme, do que quando eu fiz o telecine. Essa está em baixa, mas olha aqui a qualidade dessa reprodução, é muito melhor do que do filme, você quer ver? Tem outras coisas aqui.

**(Geraldo Sarno)** Por que você está retornando nessa imagem?

**(Cao Guimarães)** Porque eu estou fazendo isso pro livro, por isso que eu estou fazendo da Cosac. É um livro sobre a minha obra. Então, como é pra imprimir no livro eu não posso pegar a imagem e digitalizada, eu estou indo direto na fonte refotografando o fotograma pra ficar melhor a qualidade. E por isto eu estou descobrindo, fotograficamente, coisas assim maravilhosas. Olha essas séries, está tudo. Está vendo. Eu fotografo, eu consigo aproximar dois fotogramas. Então assim, se eu tivesse uma lente que pegasse só isso, a qualidade fica muito melhor. Quanto mais eu aproximo, melhor fica a qualidade de reprodução. Aí que coisa linda! Isso é fotograma, e fora que fotograma é outra viagem: não é mais a imagem em movimento, é uma fotografia. Então assim, é um quadro, uma pintura. Isso tá parecendo um Tarkovsky. E o grão do Super-8, isso que é a grande descoberta é o grão do Super-8 quando ampliado, é maravilhoso esse grão, porque ele tem uma outra textura assim que você não consegue perceber. No livro eu estou fazendo uma narrativa, pegando todos os meus trabalhos e misturando eles todos sem exatamente explicar cronologicamente um processo.

**(Geraldo Sarno)** E ao mesmo tempo é uma viagem. Porque você sai do Super-8 e vai para o digital e volta para o livro.

**(Cao Guimarães)** Tudo. Texto. São associações totalmente diferentes. O livro começa assim: Empurre. E aí tem, por exemplo, foto do meu avô que me influenciou muito, que ele era fotógrafo amador, então tem essa foto ótima. Cineasta amador tal. Era médico,

pediatra e tem um texto que eu escrevi sobre ele. Aí tem o meu, *Da janela do meu quarto*, o *Limbo*, brinquedo, parque de diversão, o *Hypnosis* também relacionado a parque de diversão. Então, vai criando uma narrativa. Tem relação com O Inquilino, que é um filme meu e da Rivane, da bolha, o círculo. Aí tem a cama para sonhar, que é uma coisa também, do sonho e tal, e as pessoas deitadas. Tem trabalho meu que são pessoas deitadas. Depois tem as pernas, e isso que é óbvio é a introdução ao *Andarilho*. Esse é o nosso (?), nosso tupiniquim. Eu já filmei tanto na minha vida, que eu estou voltando ao que eu já filmei. Que é tanta imagem, é tanta coisa que se filma, que se fotografa, que se faz e não sei o quê que cansa: "Pô, chega". Eu vou voltar, tem tanta coisa que passou batido que a gente vai filmando, filmando e filmando nesse mundo digital e tem muita coisa que se você ver de novo por uma segunda vez, anos depois, você vê com outros olhos e aquilo ganha um sentido completamente diferente. Você cria uma narrativa diferente.

Então, isso aqui é uma moviolinha, que eu tinha e tava aqui parada há muito tempo e eu pego cada um desses filminhos, todos aqui são de vários filmes que a gente fez, e aí eu vou passando aqui, escolho o fotograma. Agora, por exemplo, eu estou vendo o Dominginhos a pé, na Alma do Osso. Aí eu acho o fotograma que eu quero fotografar. Agora aqui tem um jeito. Você tem o furinho, a perfuração tem que ficar do lado de lá. As durex vão ficando velha, grudam no filme. Então, está aqui o nosso Dominginhos. Você põe o tripé, mais ou menos, aqui no foco que aproxima o máximo possível, mais ou menos no meio, vem com o foco da câmera, aí você dá o zoom, pra focar a cara dele. Está um pouco escuro, você clareia pra ela focar melhor. Tá vendo que ela demora um pouco pra parar de tremer, por isso você tem que dá aqueles dez segundos. Aí eu faço a foto aqui. Todo mundo tem que ficar parado, agora não, mas o obturador vai abrir daqui a pouquinho. Se a gente anda aqui, treme lá. Dominginhos fotografado. O fotograma do Super-8.

No caso do Alma do Osso, foi assim: primeiro a ideia era de fazer um filme com três personagens: um da montanha, um do mar, e um urbano. Eremitas em situações de vidas diferentes, né? Aí primeiro fomos no Dominginhos. A gente já tinha descoberto ele. Depois fomos pra Bahia, tentar descobrir um eremita baiano. A í era impossível, baiano não combina com eremita. Fomos ali pra região, de onde nós fomos?

**(Beto Magalhães)** Aí nós fomos pra sair da Chapada, que nós não achamos um. Fomos pra Jacobina. De Jacobina fomos pra Euclides da Cunha, aí de Euclides a gente ligou pro Zé e perguntamos: "E aí, você acha que a gente vai lá na praia, no morro de São Paulo?"  
Na terceira praia do morro de São Paulo.

**(Cao Guimarães)** Mas aí o que aconteceu, resolvemos ficar só com o Dominginhos só. O eremita a princípio, na nossa cabeça, era um ser que não está querendo muito contato

com o outro, e isso que é a riqueza do cinema. Porque a gente foi lá, descobriu o Dominginhos e o Dominginhos, a princípio, era um ser completamente comunicativo, maior tagarela que eu já vi na vida. Da segunda vez parece que só voltou eu e Canarinho, e ficamos acampados do lado da gruta. Canarinho gravando o som e eu filmando, com a Super-8 e com o vídeo e passamos alguns dias lá. Dormia lá, comia a comida dele, o cafézinho que ele fazia, e tal.

**(Canarinho)** E por sorte o Beto pegou, na primeira visita que a gente fez ao Dominginhos, o Beto acordou mais cedo e pegou ele fazendo café que é a primeira cena do filme e talvez uma das mais bonitas, como é que ele prepara o café.

**(Beto Magalhães)** Você ouviu o que ele falou que foi por sorte né? Ele descarta totalmente a minha possibilidade de ser curioso, de ir lá e gravar.

**(Cao Guimarães)** Eu que sou um ser da imagem, descobri um ser, que na verdade são dois, do som: Nelsinho e Canarinho, que é o Grivo. Exatamente, meu ouvido direito e meu ouvido esquerdo. E virou meio que uma troca, e tem hora que eu filmo pensando na possibilidade sonora, na potencialidade sonora daquela imagem. Aí eu filmo em planos mais longos, onde a camada narrativa pode ir pro som. Sair da imagem e ganhar uma importância maior no som.

**(Canarinho)** Eu fazia passeios pra captar esses sons dos grilinhos, eu conseguia ficar, você fica no meio do mato assim, quietinho, de repente tá o grilinho do seu lado, sentado do lado *docê* e ocê não sabia. Ele começa a cantar e você grava mais de perto, você grava melhor um tipo de sonoridade, e outra coisa que eu achava interessante era dentro da gruta do Dominginhos, que tinha uma acústica de um estúdio assim, perfeita, e eu falei: "Eu tenho que gravar ele lá dentro". Só que o Cao foi tentar entrar e era muito pequenininho. O Dominginhos falava: "Esse moço é muito grosso". E aí eu tive que entrar só eu e Dominginhos lá, mas ele cantou lá dentro e foi lindo. E aí eu pedi pra ele cantar sem violão também, porque a gente podia fazer uma montagem mais interessante e tal, e ele falava assim: "Eu não canto assim não", mas uma hora ele cantou. Cantou sem violão também e tanto que a música lá também é montada. Eu também gravei ele só tocando violão, sem cantar, ele cantando, e aí deu pra montar melhor as duas coisa assim, sabe? Tanto que na hora do fogo o violão pode crescer, e tomar conta do espaço.

**(Cao Guimarães)** Eu não faço roteiro pra fazer um filme, eu faço roteiro de viagem. Porque primeiro que eu preciso sair do meu cotidiano, e acho que a equipe sair e viajar para alguma coisa, você entra dentro de um espírito cotidiano de um assunto, de um conceito, de uma ideia, de um personagem, e você vai envolvendo a equipe inteira num

objetivo x, e muita alegria e é muito tranquilo. E a gente pegou, do IBGE, duzentas cidades com nomes interessantes em Minas Gerais, e colocamos em cima de uma mesa, recortamos papeizinhos e começamos a construir poemas com aqueles nomes de cidades.

O filme era a liberdade total, por isso que chama Acidente. O que acontecesse acidentalmente nessa cidade. O que as cidades queriam dizer pra gente, nesses um ou dois dias que a gente ficava em cada uma delas. Então, foi de uma liberdade tão grande o Acidente, porque ele estava estruturado em um poema, e já existia uma estrutura conceitual, que era o poema das cidades e duas camadas narrativas iam acontecendo: uma que era a história do poema, e outra cada história que cada cidade queria contar pra gente. E às vezes, a gente vinculava o nome e à cidade, onde a gente ia filmar. Mas para isso exigia-se um método, por exemplo: acordar cedo, sair com o espírito aberto pra tentar entender o que essa cidade quer contar pra gente. Então, por exemplo, Espera Feliz, que é um nome muito sugestivo, eu fiquei pensando no nome e andando de manhã pela cidade, vi uma bolsa parada, sozinha, no meio da rua, aí eu falei: "O que essa bolsa está fazendo ali?". Uma bolsa na cidade do interior de Minas, sozinha, uma bolsa. As bolsas. Ela também estão esperando que algo aconteça com ela. Os objetos também esperam alguma coisa. Então, vamos esperar, vamos filmar em Espera Feliz, ações sobre objetos. Então, é um canudinho, que alguém vai com a boca e chupa. Um quadro que está torto na parede, que alguém vai lá e conserta. Tinha um copinho de plástico no chão, e assim: "Vão botar a câmera aqui até o vento bater". E o copinho mexeu. E é uma relação de um encontro: ou é de um encontro da gente com o eremita, ou com um andarilho, ou com uma cidade. A cidade é como se fosse um personagem, né? E o filme nasce do abismo que se forma ali, entre o eu e o outro, nessa alteridade. Forma-se esse abismo que ele é (?), de diferença e de expressividade.

### **(Geraldo)**

A	treva	mais	estrita	já	pousara
sobre	a	estrada	de	Minas,	pedregosa,
e	a	máquina	do	mundo,	repelida

### **(Cao Guimarães)**

A	treva	mais	estrita	já	pousara
sobre	a	estrada	de	Minas,	pedregosa,
e	a	máquina	do	mundo,	repelida

se                                  foi                                  miudamente                                  recompondo,  
enquanto                  eu,                  avaliando                  o                  que                  perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.

O cinema é o cinema. Acho que existem elementos ficcionais e documentais em todos os filmes. Primeiro, se você pensar radicalmente, tudo é documentário. Por mais que sejam atores representando alguma coisa, você tá documentando atores, filmando alguma coisa. Ou tudo é ficção. Porque na verdade se você põe um andarilho interpretando ele mesmo, na frente da câmera, ele tá interpretando à ele mesmo, né? Então, não interessa se é verdade ou se é mentira. Interessa a expressividade da coisa, né? Interessa é o que tá expressivo. Se o andarilho tá inventando aquele personagem pra mim e que aquilo não é ele, problema. O filme é esse encontro, entre a gente e ele, né? Não interessa arrumar um diagnostico científico da vida do Dominginhos. Quem vai dizer exatamente? Nem ele sabe. O que é nesse filme, por exemplo, mentira ou verdade? O que foi produzido para e o que aconteceu de verdade? Qual é a diferença? Ou seja, tem mais valor este caminhão que aconteceu de verdade do que àquela bola que a gente jogou? É tudo, né? Ou seja, no Andarilho tem momentos em que eu pegava o Valdemar e falava assim: "Valdemar, faz uma cara de tristeza, de pensamento profundo, de tristeza, um olhar perdido, vago". Ficava dirigindo ele, como dirigia um ator, sabe? Àquele plano que você adora do "Bar Real", por exemplo, eu tô fazendo o que eles chamam de documentário. Então, vamos lá provocar eles: Bar real, ou seja, eu tô lidando com a realidade.

**Trecho filme:**

- Boa Tarde.
- Boa tarde.
- Cê tá legal?

**(Cao Guimarães)** Você até assustou porque o som vem lá de dentro do bar, né? Isso em um documentário é quase impossível. Você tá filmando tudo que tá acontecendo, não foi nada produzido. Claro, dirigimos! - O Valdemar cruza o quadro. Aqui você vai passar. Dirige igual como se dirige um ator. - Vai passar. Aqui você vai entrar. Dentro, chega lá e faz o que você quiser.

No acaso aqui a gente pegou o nosso querido Gibi, um cara que fez vários trabalhos com a gente. E um cara muito expansivo, meio ator, adora interpretar e tal. Simulamos essa, parece um novelão da Globo, isso aí. Criamos dois personagens, que obviamente não se conheciam antes e levamos eles para um lugar que era uma coisa de estância hidromineral e tal, que tem lugar de relaxamento. Botamos o Gibi no banheiro e ele no outro banheiro e ficamos como se fosse um casal em Caldas. Porque Caldas é a cidade disso. Criamos uma pequena ficção disso. Essa cidade, que era a maior cidade que a gente já ia filmar, a gente já sabia os habitantes. Ela tinha em torno de 150 mil habitantes. Aí saiu eu e Pablo, aqui na Praça, em frente à Secretaria de Cultura. Sentamos ali, veio o engraxate, pediu para engraxar o meu sapato. E quando a gente viu, aconteceu aquela cena na frente da gente.

### **Trecho Filme:**

- Ô meu Deus! Tira isso daqui que tá me atrapalhando eu trabalhar, o meu serviço.

- Ô meu Deus! Você que tem um santo mais forte que o meu. Glória a Deus, aleluia, senhor. Visita a casa dessa pessoa que a gente não conhece. Que a gente não sabe nem o nome. Faz uma obra na obra na vida dessa pessoa. Faz uma obra na vida dessa pessoa. Retira essa tentação de perto de mim. Essa tentação que fica atentando a gente aqui. Atrapalha até agente ganhar o pão de cada dia da gente. Faz uma obra na vida dessa pessoa que a gente não sabe nem o nome dessas pessoa que fica amolando a gente. Que fica amolando essas pessoas que tá trabalhando.

- Glória a Deus, aleluia.

**(Cao Guimarães)** Isso acontece normalmente na vida dele ou é porque a câmera tava ligada que eles começaram a agir desta forma? Será que essa mulher viu que a gente tava filmando e começou a querer participar, e entrar e criou essa situação, né? E ele fala dessa forma? Não interessa. O que interessa é o que tá acontecendo, né? E aí você junta tudo. Porque a cidade chama Passos. E eu tava engraxando sapato. Ou seja, passos. Perfeito!

Na medida que você faz um filme, esse filme de encontro de um personagem que topa, que é aberto esse jogo; vamos fazer um filme junto. E que topa fazer um filme com você e que topa entrar nesse empreendimento, é uma via-dupla, né? É uma via de duas mãos, digamos assim. É ele de lá e a gente de cá. E é esse encontro, essa linha que está no meio, essa borda que é a maravilha toda. Esse buraco grande. Esse abismo que se forma. É ali que nasce o filme, desse encontro, eu acho. Todo filme, eu acho, que é um filme de encontro. Por mais ficcional que ele seja. E eu acho que a questão é a consciência mesmo. Por exemplo, eu acho que tem uma questão afetiva, por exemplo. Porque que



um personagem vai querer abrir a vida dele pra você ou não? Não tem regra. Não tem por que. Não tem fórmula, né? Ou abrir, querer passar um tempo com você, topar participar desse empreendimento. É porque ele confia em você. É questão de confiança. E que você gostando dele, como eu gosto de todos os personagens que eu fiz, você vai fazer. Eu não tô denegrindo imagem de ninguém, em nenhum filme meu, é questão de consciência tranquila sua. A conclusão disso é o quê? A importância do erro, entendeu? As pessoas têm tanto medo do erro hoje em dia, na vida, que elas não deixam. O erro é o acaso, e é o que vai fazer diferente. É o que tá fora do programado, né? Eu gosto de falar que o cinema é como uma entidade de Candomblé. E nós somos os cavalos de santo. A entidade fílmica quando quer descer, você só tem que saber conduzir para onde ela quer ir. Mas só que esse “onde ele quer ir” é relacionado à forças que você não entende. Está relacionado a um certo mistério, né? Aonde o filme quer ir, que é relacionado ao acaso. Como tem aquela frase magnífica que é: “ O acaso é o Deus da razão. O acaso é a divindade da razão.”

Eu acho que é um pouco isso, esse respeito ao acaso, ao erro, que a gente já falou do erro, que tem um parentesco, digamos assim, ao descontrole e não ao controle, né? A coisa do controle e do descontrole é fundamental. Eu passei esse filme em vários lugares, principalmente no exterior que as pessoas não conhecem a cultura brasileira, os atores e tal. As pessoas perguntavam: “Quem são estes atores geniais?”, “Quem que escreveu estes diálogos?”. Achando que era um filme de ficção, o Andarilho.

**(Geraldo Sarno)** Sem dúvida nenhuma, tem uma coisa na imagem do Andarilho que o sol come a imagem. Quer dizer, a imagem ferve ali. Não é só pela duração. É claro que tem uma duração, que é um cinema que só pode existir no digital. É uma imagem que é extraída da captação. E aquilo que como a imagem, que vai realizar uma outra imagem baseada numa coisa que não se interfere, tem uma coisa, uma essencialidade ali, que na minha maneira de ver, não sei se estou correto, se vocês leem assim, eu acho que se realiza ali, na captação, da maneira que o som, claro que tem uma edição, tem uma pré-edição, mas tem algo que na captação da imagem, algo da essência do cinema, da imagem em movimento, já se apresenta.

Esse plano que você falou, por exemplo, é muito bem citado porque ele é o plano síntese do filme. Síntese, no sentido de aonde tava o meu desejo. Porque tudo começa com o desejo. Você quer fazer um filme, alguma coisa que tá, né? Ou o espanto, né? Alguma coisa que te espanta. Aí você tem o desejo de comunicar isso através de um filme ou de qualquer outra linguagem se quiser. Então, o que me espantava? O quê me moveu a fazer um filme sobre andarilhos? É justamente porque eu gosto de andar, e quando eu andava o meu pensamento divagava de tal forma que eu falava: “Nossa, impressionante! Porque eu estou pensando nisso?”. Eu tô andando há meia-hora e ficava pensando, criando essas associações, estes pensamentos. Eu falava assim: “Poxa,

eu tô andando há meia-hora. Imagina quem anda a vida inteira, vinte e cinco anos, que não para de andar. O que esse cara tá pensando?” Vou atrás desses caras para ver o que eles tão pensando. Qual é a imagem desse pensamento de asfalto quente? Então, o calor que emana do asfalto transforma toda àquela realidade em coisas diferentes. É como se fosse um pensamento aquecido, um pensamento abstrato quase. Então, àquela imagem do asfalto quente ela é a síntese do meu desejo de filmar aquilo, de tentar descobrir o que estas pessoas estão pensando. Por exemplo: o que é um caminhão para um andarilho? O caminhão que passa em alta velocidade do lado dele, sendo que a gente filmou esse filme em beira de estrada durante dias andando, passando àqueles caminhões onde tem um movimento de ar incrível. Te dá um medo. São monstruosos. Passam assim pertinho de você. É até perigoso. Agora esses caras, pra eles, o caminhão já é uma outra coisa. Eles estão ali há anos, convivendo com àqueles companheiros existenciais do sujeito. Ou seja, o pensamento, as coisas ficam diferentes para o andarilho. O que você quer mostrar não é história do cara, antropologicamente porque ele caiu na estrada. Eu quero que o espectador tenha a sensação de ser o Andarilho. Do estar. Muito mais do estar do que do ser. É muito mais assim estar Andarilho. Sabe esta situação de estar Andarilho. O filme tem esse pouco do tempo do andarilho. E através da imagem e do som você pode chegar quase a tentar cheirar o filme, cheirar o lugar. Sentir. Pegar. O cinema pode ampliar muito essa possibilidade de trabalhar com os outros sentidos. E aí quando tô indo pra Salinas com o Canarinho, meia-noite comentei: “Canarinho, mas que cara interessante aquele, né? Será que esse cara maluco que apareceu, parece o Klaus Kinski, não sei o quê. E quando eu falei isso e o farol bate na estrada – O próprio cara.

**(Canarinho)** No olho dele. E aí nós voltamos, né?

**(Cao Guimarães)** Aí voltamos, conversamos com ele e tal. Ficamos um tempo conversando com ele e marcamos pro dia seguinte, né? Continuar com ele. Então seja, parece que tava escrito, né? Que é a coisa do documentário-ficção, do controle/descontrole. Como a “A Alma do Osso” é um filme de solitários ou de um solitário estático, de uma solidão estática. Um eremita jamais vai encontrar um outro eremita porque eles estão parados no mesmo lugar. E como o “Andarilho” são solitários andantes, que se movem o tempo inteiro, obviamente que eu pensei no “Andarilho” com um possível encontro entre eles. Pois é. É aí que é o tal do controle/descontrole, porque você controla. Ou seja, você organiza um encontro que eles...É como você soltar dois galos de briga. Você organiza uma coisa porque você sabe que ali tem coisa. Você já conheceu, conheceu outro. Já sabe da relação de um com os deuses dele lá. O outro com o Deus dele. Um é evangélico. O outro, frases não sei o quê. Um completamente organizado com a casa e tal. O outro completamente desorganizado, inclusive no pensamento. Um, mineiro. Outro, gaúcho. Então assim: Vamos botar esses dois caras pra se encontrar, por acaso, sem eles saberem. Não, só o Paulão que sabia, né? Paulão

a gente deixou num lugar assim, pagamos o gaúcho lá, o Klaus Kinsk e botamos ele dentro do bo(?) e vamo lá. Tem um negócio, vamos filmar ali. Aí chegamos lá e botamos ele na estrada. Soltamos ele na estrada. Aí filmamos tudo e tal, e aí sem eu dirigir, sem nada, ele já foi direto no Paulão. Já chegou falando aquelas coisas. A gente já preparado. Eu e Beto pra filmar tudo. Ele já chegou falando a frase: “Deus, não sei o quê”. E começou aquele papo maravilhoso que lá no festival de Ilhas Canárias, sei lá pra onde. Já passou esse filme em Veneza e todo mundo perguntava: “Quem escreveu esse roteiro? Que atores eram esses?”. Então assim, é um negócio que foi tão assim... era uma intuição, né? Você organiza algo pra se descontrolar e, naturalmente com as forças do acaso te ajudando. Porque tem uma relação também pra além, cósmica. Como um raio que cai naquele momento, em que ele tá chingando: Jesus Cristo e Deus, o Judeu vagabundo, não sei o quê, pá, pá, pá. Dá aquele raio no céu e ele leva um susto e começa a rir.

Quando você imagina um filme, você brinca de ser Deus. Você cria um mundo. Você cria um universo, né? Você cria a imagem de um eremita, por exemplo. Quando você vai ver é completamente daquilo que você imaginava, o do Andarilho. Quando você vai filmar esse mundo desmorona, não era nada daquilo que você imaginou. E depois na ilha de edição você brinca de ser Deus de novo. Você reorganiza tudo aquilo, né? E o que acontece no momento do raio? É óbvio que o raio não caiu naquele momento. Aquele momento é um momento de corte que ninguém percebe. Caiu próximo àquele momento, lembra?

**(Cao Guimarães)** Jesus dá um corte? Não é logo depois daquele momento que ele tá falando mal. Porque aí fica parecendo que ele tá falando mal de Jesus e aí foi vingado em mim, veio o raio e puff. Mas isso ninguém percebe. Todo o público acha que é naquele momento que...

**(Geraldo Sarno)** Você diz isso em relação àquela construção do som, se é documental ou não?

**(Cao Guimarães)** Isso, exatamente. Todo mundo pensa que aquilo aconteceu de fato. Naquele momento que ele tá falando mal de Cristo e não é. É uma construção na edição. Quando você tá filmando você tá construindo uma possível edição. E você até consegue sentir que já deu, que tá na hora de parar e ir embora, que já tem material para construir algum filme, uma narrativa. Mas depois de dois meses, um mês, às vezes, quinze dias, depende da ânsia que você está para mexer com este material. É igual bolo de massa, massa para fazer bolo: você tem que deixar o bichinho dormindo um pouco para você visitar àquelas imagens depois com um segundo olhar, uma segunda vez. E eu acho fundamental isso. Porque você vai rever de novo aquilo que você viveu de uma forma muito mais imersa, imersiva. Aí você cria um distanciamento depois para editar o filme. E editar o filme é muito louco, porque o acaso influi demais também. O acaso e a razão o tempo inteiro. Porque se você escolher uma primeira imagem o filme pode ir pra lá,

you know very well about this. If you choose another, the film goes there. Then, it depends on the day that you wake up. If you are editing in a room with several people or if you are editing alone in your house. In the morning, during the day, it depends on your state of mind. And here is a journey. I love editing because of this; it is something that you enter, enter, enter and cannot stop. It is like you were writing a book. Instead of having words, you have images and sounds. You have that material to build a universe, a narrative. You do not have a previous script determining the first scene, then the second. After you make a skeleton and then you can mix everything. This type of film, without a script, the magic is there. That film is more or less made in your head while you are filming, but at the moment that you go to edit it is another story. You start to see that there are more things there than you imagined, more than you suspected, and more than your perception was able to perceive. That is the magic, because it seems like an entity that wanted to appear, because you did not know that it was there. After I said: "Wow, the film became this. I never imagined that the film would become this". It seems like an entity itself that wanted to appear, because you did not know that it was there. After I said: "Wow, the film became this. I never imagined that the film would become this."