

Cao Guimarães

Artista plástico, cineasta e fotógrafo

**“Gosto da autonomia.
Como um escritor que pega
a caneta, sente o mundo e o
transforma em poema.
A câmera do cinema cada
vez mais é uma caneta.”**

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn
no dia 12 de junho de 2010, em São Paulo.

Cao Guimarães

Cao Guimarães é fotógrafo e cineasta. Busca em si as referências mais infantis para explicar a construção de um olhar para o mundo. Seu avô era um médico apaixonado por fotografia e cinema, mantinha em casa um laboratório de revelação. “Isso me marcou.” Guimarães deixou Belo Horizonte e morou por algum tempo em Londres, onde buscou as tecnologias acessíveis para entrar no audiovisual. “Era um ócio criativo.” Fazia experimentações com super-8 no que gosta de chamar de “cinema de cozinha”.

A arte de Cao Guimarães depende da independência criativa, da busca pela experimentação. “As pessoas estão muito acostumadas a querer ver e comprar o mesmo tipo de coisa, o mesmo produto. Vêm o cinema como um produto qualquer.” Sua obra tem a marca autoral como foco. “A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem e se completa na montagem.” Isso se traduz, por exemplo, em planos longos para que o som seja uma camada de percepção até mais importante do que a imagem. “A valorização dessa relação é fundamental.

”Em suas contas recentes, fez seis longas metragens com pouco mais de R\$ 1 milhão, entre eles *O Fim do Sem-Fim* (2001) e *Andarilho* (2007). “É produção pequena, não tem muito dinheiro, mas tem independência e não tem que dar satisfação para ninguém.” Sua última empreitada artística gerou *Ex-isto*, uma adaptação de *Catatau*, do Paulo Leminski. Para Cao, as novas ferramentas têm se revelado oportunas para a experimentação de linguagens. “Posso usar desde câmera fotográfica, de vídeo, de cinema até uma caneta.”

Como o audiovisual cruzou sua trajetória?

Nasci quase dentro de um laboratório de fotografia. Meu avô trabalhava com medicina, mas tinha uma paixão imensa por fotografia e cinema. Morei com ele nos meus primeiros anos de vida, e via aquele universo mágico, da imagem sendo revelada, aquela luz vermelha. Isso me marcou. Havia as imagens que ele fazia nos hospitais; eram os arquivos proibidos do meu avô. Ele não deixava a gente ver de jeito nenhum. E tudo que é proibido já causa um fascínio imediato. Meus primeiros trabalhos foram feitos justamente com esse equipamento herdado do meu avô. E essas imagens proibidas ou perturbantes influenciaram muito meus primeiros trabalhos fotográficos, que eram muito barrocos. Eu sou mineiro, tenho essa coisa naturalmente barroca, como qualquer mineiro. Eram sobreposições e sobreposições de imagem, um pouco excessivas até. Mas aí você vai entrando em contato com a história da arte, com o minimalismo e começa a limpar isso. Vê que uma imagem simples já tem muita força. Comecei a fazer exposições de fotografia, no início. Houve um período,

na época dos cineclubes, que eu estava muito envolvido com cinema. Em Belo Horizonte, havia muito cineclubes e eu era rato desses lugares. Via cinema novo alemão, cinema novo brasileiro, *nouvelle vague*. Via todo dia dois, três filmes. Era maravilhoso esse período de formação. O cinema enquanto arte me revolucionou profundamente. Nisso nasceu o desejo de virar cineasta. Mas virar cineasta em uma cidade igual a Belo Horizonte, nos anos 80, era complicadíssimo. Devia ter apenas uma câmera 35 milímetros na cidade, de uns padres da PUC, que era difícil de pegar (*risos*). Então, comecei a trabalhar muito com fotografia. Depois, passei um período em Londres, onde tive acesso a equipamento super-8 barato, era fácil de comprar. Comprava rolinho de super-8 na esquina. Eu tinha uma profissão maravilhosa: era casado com a artista plástica Rivane Neuenschwander e ela era bolsista. Foi a melhor profissão que tive na vida: cuidava da minha esposa. Nesse período, experimentei uma espécie de ócio criativo em casa, naquele frio, meio exilado, e filmando esse cotidiano, a trivialidade cotidiana. Começaram a pintar os primeiros filminhos, porque eu comprava o super-8 e, junto, vinham uns cartuchos de três minutos, com um envelopinho para você mandar para a Kodak pelo correio; uma semana depois eles mandavam de volta revelado. Era como se eu fizesse uma carta para mim mesmo toda semana. Filmava uma luz que passava de manhã, até de tarde, no azulejo, ou uma semente que caía dentro da privada, essas coisas de ordem trivial. E aí comecei a fazer uns trabalhos, que eu denominava de “cinema de cozinha”, porque era literalmente isso, esse acesso, uma coisa muito barata. Comprei o projetor de super-8. Revelava, eu mesmo telecinava para vídeo, na cozinha da minha casa. Às vezes, fazia projeção para os amigos. Esse processo da feitura influencia o meu trabalho até hoje. Meus longas continuam sendo feitos de uma forma muito de cozinha, muito autônoma, artesanal.

O que é ser vídeo-artista?

Não sei. Essa palavra é muito estranha, vídeo-artista. Porque o vídeo é uma das ferramentas que eu tenho para fazer arte. Posso usar desde a câmera fotográfica, a câmera de vídeo, a câmera de cinema, ou uma caneta. Ou seja, o vídeo é uma das ferramentas apenas. Obviamente é uma ferramenta importantíssima hoje, porque cada vez mais facilita o processo de produção para quem quer produzir de uma forma autônoma, independente. O vídeo democratizou o acesso ao audiovisual, à produção de imagem. Nos anos 70, 80, quando o vídeo começou a surgir, se encontravam desde artistas plásticos trabalhando com essa ferramenta, até cineastas mais experimentais, como Godard. Nos anos 80, houve quase uma estigmatização do vídeo-artista. Artistas de vídeo

trabalhavam mais com vídeos direcionados a televisão, a videocliques. Na minha vida, o vídeo entrou como uma possibilidade de fazer cinema. E em um momento em que tive muito contato com o universo das artes plásticas, em Londres – acesso a museus, grandes exposições. As artes plásticas assimilaram o vídeo. A história do cinema é bastante peculiar nesse sentido, porque o cinema começou com a noção de espacialidade muito presente. Um evento cinematográfico, nos primórdios do cinema, era algo no qual existia essa ideia do espaço presente. Você tinha uma sala de cinema em que o projetor ficava no meio, aquele estranho objeto emitindo luzes, formando imagem, o público muitas vezes observava mais o projetor do que o que estava acontecendo na tela. A ideia de temporalidade no cinema não existia muito bem, porque quem montava os filmes era o próprio exibidor. E o que aconteceu foi que, nos primórdios da dita narrativa cinematográfica, com David Griffith e os cinemas americano e russo, começou-se a pensar mais na temporalidade fílmica, na temporalidade narrativa. Escondeu-se o projetor, escureceu-se a sala, começou a se criar uma narrativa. Começava aí esse processo de imersão em outra realidade: a que estava na tela. Hoje, o que é que acontece com as videoinstalações, com os museus? O audiovisual volta a ter que pensar necessariamente a questão espacial, não só a temporal. Hoje em dia, você tem imagem em todos os lugares: no celular, em um projetor; você vai colocar no museu a imagem em um rodapé, ou no teto, ou projetar nas pessoas. Há milhões de possibilidades. Isso é muito interessante, porque ganha-se outra dimensão, que é a tátil, quase. Então, passa-se para além do sentido audiovisual, do sentido da audição e da visão. Você quase pode tocar a imagem.

Os artistas dos anos 70 ou os vídeo-artistas dos anos 80 que faziam coisas mais próximas do seu trabalho eram acessíveis? Influenciaram o seu trabalho?

Não. Isso quase nunca aparecia em Belo Horizonte na época. Eram coisas muito pontuais, que não eram tão divulgadas. Eu fui formado, como disse, mais por uma escola de cineastas autorais, de manifestação cinematográfica clássica. Eu vim a ter contato com isso depois, já trabalhando com artes plásticas. E isso no mundo inteiro. A gente experimentando, Steinbeck com super-8 fazendo vários filmes do cotidiano dele, ou Jonas Mekas fazendo um cinema mais de guerrilha, digamos. Sempre gostei dessa autonomia, dessa independência, como o escritor que pega uma caneta e sai por aí, sentindo o mundo, a realidade, transformando aquilo em poema, conto ou romance. O cinema tem também essa possibilidade. A

câmera cada vez mais se torna uma caneta, uma coisa que anda com você e vai construindo histórias, ou manifestações que são completamente independentes de uma estrutura industrial de produção.

Conte sobre o seu processo de trabalho. Como fazer um longa sem utilizar as leis de fomento?

Eu fiz seis longas. O último é *Ex-isto* [2010], uma adaptação do *Catatau*, do Paulo Leminski. Somando os seis não dá o orçamento de um longa barato no Brasil. Meu produtor fez a conta: é algo como R\$ 1,1 milhão o que a gente já gastou em seis longas. É o tal cinema de cozinha. Eu filmo, edito, fotografo, dirijo, dirijo o carro da produção. É uma equipe reduzida, de quatro, cinco pessoas, geralmente. O cinema tem uma forte impregnação do teatro, da literatura, desde o seu início. É uma arte que ainda está engatinhando, ainda está de fralda. No início do cinema, quem foram os produtores cinematográficos? Gente da literatura e do teatro, basicamente, que impregnou demais a arte cinematográfica com a palavra e o aspecto dramático. Durante a história do cinema, houve várias tentativas de buscar outra essência. Algo mais elementar, imagem e som, audiovisual. Com a palavra sendo uma das possibilidades sonoras, não a principal. O cinema é muito impregnado o tempo inteiro pela palavra e pela atuação do teatro. No meu caso, como sou uma pessoa da imagem, formado no laboratório do meu avô, tinha que encontrar alguém do som e encontrei O Grivo há 20 anos. A gente já fez seis longas juntos, mais de 20 vídeos e curtas. Os dois de O Grivo – Marcos Moreira, o Canarinho, e Nelson Soares –, foram muito importantes para mim, porque fazem um complemento para o meu trabalho. Precisava de alguém que trabalhasse o som, porque eu trabalhava a imagem. Essa colaboração foi fundamental para me sentir livre. Você precisa de parceiros para uma identificação realmente artística. Eles me ensinaram muita coisa, de como a imagem dialoga com o som, o valor do silêncio em uma obra. Eles são de formação cageana, de John Cage, têm toda uma teoria musical, da ideia do som, da música, de qualquer tipo de som, inclusive o silêncio. Esse diálogo mais forte entre imagem e som é muito presente nos meus filmes. Então, isso é uma evolução muito grande para o meu filme *Andarilho* [2007], por exemplo. Comecei a fazer planos muito longos para que o som fosse realmente uma camada às vezes mais importante do que a imagem, para que eles entrassem com uma camada mais narrativa do que a imagem. A valorização dessa relação imagem e som é fundamental.

E sobre os seus processos?

O processo é o que me interessa no cinema. Geralmente, meus filmes, meus longas, não têm uma forma pré-concebida, nunca têm roteiro. Agora, eu fiz essa adaptação do *Catatau* com o ator João Miguel fazendo o papel do René Descartes, que é um filósofo que o Leminski imagina vindo para o Brasil com o holandês Maurício de Nassau. Foi engraçado, porque o João Miguel falou: “Pô! O que eu vou fazer? Não tem roteiro”. Eu disse: “João, relaxa. O que você é? Um filósofo. O que um filósofo faz? Pensa. Você só precisa pensar; eu vou filmar o seu pensamento, vou filmar você pensando”. Esse processo de filmagem é muito importante para mim. A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem e se completa na montagem. Tenho dificuldade de lidar com roteiro porque é palavra. Não consigo imaginar um filme, gosto de me embrenhar na realidade do processo fílmico. Começo a escrever um roteiro, vai virando literatura, e não é literatura; o roteiro é um guia. O processo realmente acontece é nesse embate, nesse encontro que você se propõe com uma realidade qualquer, desde um eremita no caso de *A Alma do Osso* [2004] até o *Andarilho* [2007], que é um trabalho que eu fiz sobre o andarilho de estrada. Até chegar nesse filme agora, que se chama *Ex-isto*, que é a adaptação que mencionei. Esse processo é muito relacionado ao acaso, à contingência. É produção pequena, não tem muito dinheiro, mas tem independência e não tem que prestar satisfação a ninguém.

R\$ 1,1 milhão é pouco para seis longas. Mas também é muito para outras coisas. Como fomentar uma produção experimental?

Cada produção foi de uma forma completamente diferente. Houve filmes que não me custaram quase nada, como *Rua de Mão Dupla* [2002], que foi um convite da Bienal de 2002. Eles me deram R\$ 20 mil ou R\$ 30 mil. Foi um filme muito barato, que eu não filmei, quem filmou foram os próprios personagens. O *Andarilho* foi o filme mais caro, R\$ 500 mil ou R\$ 600 mil, mas aí já com um dinheiro para finalização e distribuição em sala de cinema. É isso que custa caro: passar para 35 milímetros – e que hoje acho que nem precisa mais. É fundamental pensar em como exibir, como mostrar o seu filme, e isso custa caro. Existem exigências de uma boa sala, de um som *dolby surround* 5.1, ainda mais trabalhando com O Grivo. Esse acabamento custa caro, mais até do que o próprio fazer. A única possibilidade de fomentar esse tipo de produção seria uma coisa pública realmente. Um apoio para esse tipo de cinema, porque é muito difícil convencer empresários ou diretores de marketing que estão pensando muito mais em um ator global. É uma coisa meio mesquinha,

mas existe. O problema é de fundo educacional. As pessoas estão muito acostumadas a querer ver e comprar o mesmo tipo de coisa, o mesmo produto, ver o cinema enquanto um produto qualquer. Você vai em uma feira, em um festival, ou mercado de cinema, em Cannes, em Veneza, e fica impressionado porque tudo é setorizado. A obra de arte tem que ser aberta e o espectador é um cúmplice e um co-autor da obra. Você precisa fazer obras abertas para o público, para ele se sentir participante daquilo. Não se pode fechar a obra, começar a ver um filme e já saber como vai terminar. Você vai lá para ter aquele mesmo gozo, aquele mesmo prazer, aquela mesma risada o tempo inteiro. É um problema de educação, de difundir mais a obra de arte enquanto uma experiência transcendental, e não uma mesmice repetitiva que vicia, que não acrescenta em nada. É a mesma coisa que rege a televisão ou a publicidade. Não sei se existem essas formas de fomento, não entendo muito disso. Como eu te disse, na maioria dos meus filmes eu pego a câmera, vou e faço. Os longas que custaram alguma coisa foram muito baratos. E são longas que não rodaram muito as salas de cinemas, mas foram para os festivais de Cannes, Veneza, Sundance, Locarno, Roterdã. Todos os principais festivais do mundo. Isso é uma projeção do país, da sua cultura, no mundo. E foram para museus importantes também. Tenho trabalhos pequenos, como o *Quarta-Feira de Cinzas* [2006], que foi comprado pela Tate Modern, ficou um ano exposto lá, onde a visitação é de 8 milhões de pessoas por ano. Qual filme meu eu imaginaria sendo visto por 8 milhões de pessoas? É difícil. Quer dizer, esse mercado da arte também é muito complexo. Isso também é o que me dá sustento de vida, sobrevivência: o mercado da arte, de galeria, vender esses trabalhos para essas instituições artísticas, que, de certa forma, você pode questionar, mas que preservam a memória da cultura e põem para um público maior ver. Agora, se eu tivesse que mostrar arte e ainda pensar nas questões de fomento, eu pararia de fazer arte. Por isso que eu quase não consigo lançar meus longas, porque eu não penso, eu quero já fazer outro, entendeu? O prazer é esse.

Como você desenha uma ideia? Tanto para dentro, quer dizer, para falar com o ator, quanto para fora, para captar o recurso?

As pessoas falavam que eu fazia documentário, apesar de eu questionar isso. Tudo bem, talvez fosse documentário, mas é um documentário em que existe muita ficção. Como é que você escreve um projeto de documentário com ficção? O momento da ficção é justamente ao escrever o projeto. Eu exerço a ficção no projeto. Em *Andarilho*, que eu tive que escrever para o programa Filme em Minas, um fomento de cinema em Minas Gerais, criei

três personagens fictícios. Tinha um motorista de ônibus – inspirado em um episódio que alguém me contou – que trombou com um carro, matou todo mundo, o cara ficou puto e saiu andando. Quer dizer, você faz três contos, três historinhas com pessoas, que, na verdade, não existem; você nunca vai filmá-las. Mas para convencer o diabo da banca, você tem que criar, tem que escrever alguma coisa. Então, é uma elucubração conceitual e ficcional interessante, um exercício. Mas é chato porque tem um formato, tem que ser claro. Não é literatura, mas quase. Não tenho a menor paciência, prefiro sair, filmar e fazer um filme. Por que é que você escolhe fazer um filme sobre isso ou aquilo? As coisas te estimulam ou não a criar. Como eu justifico? A arte não serve para nada; isso é o bom da arte. O bacana da arte é a esfera da inutilidade no sistema capitalista. Garrafa térmica serve para manter o café quente. Agora, a arte não serve para nada; a obra acontece. A obra tem que passar por mim para chegar ao outro, ao público; o público é que é o co-autor. Meu filme é diferente para cada uma das pessoas. Em Minas Gerais, não tem uma indústria de cinema, de começar como terceiro assistente de câmera, passar para segundo, primeiro. Para mim, isso não tem muito a ver com o fazer artístico. Fazer artístico é uma coisa que acontece, você tem necessidade ou não de se expressar. Por isso é perigoso. O audiovisual cada vez mais se liberta disso, ainda bem. Todo mundo hoje tem um computador, um laptop, uma câmera, um celular com câmera. Basta começar a fazer. E isso cada vez mais vai estar presente nas escolas, nos processos. Não é mais tão caro você fomentar criação por meio do audiovisual. É muito barato.

Luiz Carlos Barreto nos disse neste projeto que o cinema marginal era muito uma busca estética. E o cinema novo queria se comunicar com o público. O maestro John Neschling falou aqui também que precisamos ensinar à criança o silêncio, a apreciação, a contemplação, a disponibilidade, a arte. A questão seria essa: ensinar a estar disponível para enxergar o estranho?

Exatamente. É desaprender. A escola tem que estar aí para você desaprender. Quantos cineastas saíram de escola de cinema? Pouquíssimos. Todo mundo quer ser cineasta. Eu tendo, geralmente, a ir na contramão disso. Meus filmes são lentos, quase feitos para dormir, porque arte também é isso, é canção de ninar. Não tem problema você fazer um filme para as pessoas dormirem. Essa coisa do cinema marginal, de um certo narcisismo do artista, é normal. O ego do artista realmente é explosivo, grande. Em qualquer pessoa. Mas o artista aflora um pouco nessas coi-

sas, de querer realmente comunicar. Por isso que confunde um pouco essa coisa do ego, do narcisismo, porque ele quer fazer do jeito que imaginou. E é bom que seja assim, sem concessão. Gosto de artista que não abre concessão. Arte não é uma coisa para ser usada, para fazer política, ou para comunicar tal ideologia.

Com todo o seu trabalho de estrada, como você vê a Caravana Farkas?

Acho ótimo. É simplesmente um grupo de cineastas que viajou pelo Brasil com um aspecto antropológico bem interessante de busca, de mescla, de descobrir uma identidade nacional. É fundamental esse tipo de coisa. Não conheço muito as obras, e também tão pouco me interessam, mas o processo, a forma do fazer, é muito interessante. Eu, quando voltei de Londres, fiz uma espécie de Caravanas Farkas. Foi fascinante reencontrar o Brasil por meio de um longa metragem chamado *O Fim do Sem Fim* [2001, dirigido por Cao Guimarães, Lucas Bambozzi e Beto Magalhães]. Eu viajei por dez estados brasileiros procurando profissões em extinção. Estava há três anos fora e reencontrar o país em sua profundidade, no sertão, no Nordeste, no interior de Minas, foi maravilhoso. Foi um encontro com o povo brasileiro. Esses fluxos são interessantíssimos.

Um bom programador cultural tem que viajar, conhecer as coisas, para programar. É possível fazer algum investimento ou criar alguma estrutura para programação cultural, para o pensamento sobre a programação?

Acho que sim. Conheço muita gente que fica o dia inteiro na internet, procurando determinado filme. Em Minas, tem muito isso: meninada nova que quer saber de cinema nas Filipinas, o que está acontecendo por lá, interessada em novidades, em outras formas do fazer artístico. Não é uma coisa tão cara assim. Com internet hoje, você baixa qualquer filme, não precisa ir para as Filipinas para ver um filme de lá. Você baixa um filme do Lav Diaz [*cineasta filipino*], reúne os amigos, mostra esse filme. Existem várias iniciativas que são dessa ordem, que custam pouquíssimo ou não custam nada. Agora, como fomentar isso? Eu não sei. Eu não sei sobre essa parte de mexer com dinheiro de governo. Mas eu acho que é possível e não tão caro. Igual a música, hoje em dia, você tem acesso a videoteca, cinematoteca virtual. A questão é achar as pessoas certas, que têm uma abertura maior do que aqueles programadores, que vão colocar o que sempre está na mídia, o que vai dar mais público, que tem aquela atriz ou aquele ator bonitinho. Isso é perigoso, isso embota muito.

E a crítica?

A crítica é importantíssima, porque é a esfera da interlocução do artista. Quando a crítica é boa, o crítico é um interlocutor fundamental com o artista. Quando o artista faz uma obra, não faz para si, mas para o outro. Ele quer que essa obra se multiplique. Quando o crítico é bom, ele costuma dissecar – como na medicina, em uma aula de anatomia – um corpo de uma forma interessante, criando outro. Descobri coisas em filmes meus que eu nunca tinha pensado e foram críticos que falaram. Críticas às vezes até feitas pelo público comum, de sala de cinema. É muito importante essa interação do autor da obra com o público, porque aí você vê que realmente essa coisa que você fez não é sua, veio de algum lugar, e você nem imaginava que era daquele jeito. É muito importante que tanto o artista, quanto o crítico e o público não fechem a obra para que tenha milhões de leituras diferentes. Qualquer arte não está solta no mundo, mas dentro de uma história, a história da arte, do cinema. E o crítico tem essa noção, vai colocar essa obra para dialogar com uma história, com uma tradição. Diferente do curador, que é de outra esfera. Ele é um pouco agregador, às vezes costuma sobrepor a importância dele com a dos artistas, o que é muito perigoso. Muitos curadores escolhem os artistas, ou as obras, para ilustrar o texto dele. O crítico é mais generoso com o artista porque vai dialogar realmente com a obra.

É perigoso quando a realidade se mistura demais com a arte, quando a arte tenta se fundamentar na realidade?

Não. A arte boa é essa que se mistura com a realidade. A *nouvelle vague* é isso. Na França, o cinema estava muito distante da realidade. Eles queriam aproximar a arte cinematográfica da realidade, mesclá-las. No documentário, o substrato do documentário é a realidade. O problema é esse *approach* de como lidar com ela. Exige-se respeito, exige-se um olhar. Se eu imaginar a realidade enquanto um lago, tenho três formas de lidar. Uma é você sentar em um barranco e ficar contemplando esse lago; você assume uma postura contemplativa com relação à realidade em que você vai filtrar os estímulos através dos seus. Uma segunda forma é você pegar uma pedra e atirá-la no lago. Essa pedra, enquanto conceito, proposição, ideia, vai fazer com que a água se reverbere, vai desorganizar a realidade. Por exemplo, em *Rua de Mão Dupla*, eu peço às pessoas que não se conhecem para trocar de casa durante 24 horas e disso sai uma experiência, um filme. Ou seja, há uma ideia, que é uma pedra que eu joga em uma realidade dada, um conceito que vai desorganizar essa superfície, essa água, e vai criar uma obra a partir disso. Uma terceira forma é

you se jogar no lago, you se lançar no lago, que são os trabalhos mais imersivos, de you viver como eremita um tempo, como no *Andarilho*. You tem várias formas de se relacionar com a realidade. Essa coisa do documentário, da realidade, é muito delicada. You está lidando com gente, ou até com pedra. Tudo exige uma forma de aproximação. Porque alguém vai se abrir com you – ou não. Por que alguém resolve doar sua vida, sua experiência, aquele momento da sua vida, para sua câmera? É um mistério, não existe fórmula. É um exercício que you adquire com a experiência.

Para fechar: fale de um cineasta brasileiro que te influenciou.

Mário Peixoto, em *Limite* [1931]. Quando eu vi esse filme, fiquei realmente passado. Ele me deslocou para outro código de percepção e de possibilidade da arte cinematográfica. Ele tem todo um tipo de fazer cinematográfico que parece muito comigo. Assim como outros autores não-brasileiros – Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, que são mais sensoriais; ou a fotografia do Edgar Brasil em *Limite*, a construção do silêncio. Só tem uma frase no filme, que é: “You sabia que ela é morfética?” (*risos*). É um filme muito marcante, quase um filme mudo. É um autor fundamental para mim.