

**FEBASP – CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS
ARTES DE SÃO PAULO**

NEI FRANCLIN

**PLANO-SEQUÊNCIA: UM FILME ATRAVÉS DA
JANELA OU UM VÍDEO DENTRO DE UM FILME**

Trabalho de Iniciação Científica

Apresentado à FEBASP – Centro Universitário

Belas Artes de São Paulo

São Paulo

2010

NEI FRANCLIN

**PLANO-SEQUÊNCIA: UM FILME ATRAVÉS DA
JANELA OU UM VÍDEO DENTRO DE UM FILME**

Trabalho de Iniciação Científica

Apresentado à FEBASP – Centro Universitário

Belas Artes de São Paulo

Curso: Bacharelado em Artes Visuais

ORIENTADORA:

Prof^a. Dr^a. Neide Jallageas

São Paulo

2010

FRANCLIN, Nei

PLANO-SEQUÊNCIA: UM FILME ATRAVÉS DA JANELA OU UM VÍDEO DENTRO DE UM FILME/ Nei Franclin – São Paulo, 2010.

23 f: il.

Trabalho de Iniciação Científica sob orientação da Profª Drª. Neide Jallageas. Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

1. Cinema 2. Andriêi Tarkóvski 3. Cao Guimarães 4. Cinema russo 5. Cinema brasileiro. 6. Vídeo

Agradecimentos

À professora orientadora, Prof^a. Dr^a. Neide Jallageas, pela competência e constante incentivo.

À FEBASP, pela bolsa concedida.

Aos integrantes do grupo de pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca.

Ao Renato, do LIS, pela dedicação e profissionalismo.

À Isabel, pela paciência.

Resumo

Este trabalho tem como base de pesquisa o plano-sequencia em dois filmes longa-metragem, *Stalker*, do cineasta russo (soviético) Andriêi Arsiénievitch Tarkóvski (1932-1986) e *Andarilho*, do brasileiro Cao Guimarães (1965-), e busca analisar nesse tipo de plano o uso de diferentes formas de criação que podem estabelecer relações com a videoarte e a performance.

Alguns teóricos importantes foram consultados e os que mais me auxiliaram na composição deste estudo foram Gilles Deleuze, Philippe Dubois e Andriêi Tarkóvski.

É parte integrante e indissociável do processo teórico investigativo um DVD com o vídeo *Trem Para Jundiaí*, realizado durante uma viagem de trem pelo interior de São Paulo.

Palavras-chave: Andriêi Tarkóvski, Cao Guimarães, Cinema russo, Cinema brasileiro, Plano-sequencia, Vídeo, Arte contemporânea

Abstract

This work has as its source of research the plan-sequence in two feature films: *Stalker*, of the Russian director (Soviet) Andrei Arsiénievitch Tarkóvski (1932-1986) and *Andarilho*, of the Brazilian Cao Guimarães (1965 -), and seeks to analyze in this kind of plan the use of different forms of creation that can establish relationship with video art and performance.

Some important theoreticals have been consulted and the ones that helped me most in the composition of this study were Gilles Deleuze, Philippe Dubois and Andrei Tarkóvski.

It is component and inseparable from the theoretical process investigative a DVD with video *Trem para Jundiaí*, made during a train ride through the interior of Sao Paulo.

Key words: Andrei Tarkóvski, Cao Guimarães, Russian Cinema, Brazilian Cinema, Flat-sequence, Video, Contemporary Art

Sumário

Apresentação da pesquisa.....	1
Plano-sequência e montagem.....	3
Um vídeo dentro de um filme.....	4
Imagem e pensamento.....	5
Descrição e análise das sequências escolhidas.....	9
Trem para Jundiaí.....	13
Conclusão.....	15
Bibliografia.....	16
Documentos eletrônicos.....	16
Filmografia.....	17

Ilustrações

TARKOVSKI, <i>Stalker</i> , Parte II, 1979. 18:20 e 21:37h.....	9
GUIMARÃES, <i>Andarilho</i> , 2007. 47:44 e 49:40h.....	11
FRANCLIN, <i>Trem para Jundiaí</i> . 3:34h.....	13

Apresentação da pesquisa

Esta pesquisa constitui-se em uma análise comparativa do uso do plano-sequência como meio de expressão em dois filmes, *Stalker*, do cineasta russo Andriêi Tarkóvski (1932-1986) e *Andarilho*, do brasileiro Cao Guimarães (1965-).

"To stalk" é um verbo inglês e significa caminhar pé ante pé, dar passos longos, marchar titubeando. É o andar característico de quem invade um território desconhecido, e pode significar também caçar um animal ocultando-se atrás de outro. Uma forma bastante peculiar de aproximação e de perseguição – quase uma dança.¹

"Andarilho" significa indivíduo que anda muito. Guimarães pretendia, ao fazer esse filme, "... saber porque para determinadas pessoas o movimento é a razão de existir (...) um filme como uma mera passagem, um trajeto sem destino certo, assim como a vida de seus personagens."²

Um possível paralelo entre a obra de Tarkóvski e de Guimarães pode ser observado na escolha de seus temas, o humano, a vida, a terra, a relação do homem com a terra o espaço e o tempo em que vivem.

Na apresentação do livro de Philippe Dubois (1958-), *Cinema, Vídeo, Godard*, Arlindo Machado expõe a importância do cinema enquanto uma forma de pensamento e lembra que Jacques Aumont (1942-) em sua obra *À quoi pensent les filmes*, "defende a idéia de que o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito de idéias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras." (MACHADO *apud* DUBOIS, 2004, p.16).

¹ <http://www.contracampo.com.br/61/stalker.htm>. Acesso: 05 jun. 2010

² <http://www.caoguimaraes.com>. Acesso 05 jun. 2010

Nesse sentido, penso ter importância o cinema de Tarkóvski e o de Guimarães, dois realizadores – um russo e um brasileiro – que se utilizam de imagens e cenas que não fazem uso de uma narrativa tradicional, mas onde se destacam outras formas de expressão, aproximando-os da vídeoarte e da performance.

Do campo teórico fontes importantes foram consultadas e os autores que mais me auxiliaram na composição deste estudo foram Gilles Deleuze, Philippe Dubois e o próprio Andriêi Tarkóvski, que deixou reflexões em seu livro *Esculpir o Tempo*.

Este trabalho, portanto, tem como base de pesquisa o plano-sequencia em dois filmes longa-metragem, *Stalker*, de Tarkóvski e *Andarilho* de Cao Guimarães. Do filme *Stalker*, foi selecionada a sequencia em que a personagem Stalker está sonhando, trecho entre 18'20" e 21'37" da parte II e do filme *Andarilho* a sequencia do trecho entre 47'44" e 49'40", onde a personagem gaúcho apresenta uma *performance* (inesperada).

É parte integrante e indissociável deste processo teórico investigativo um DVD com o vídeo *Trem Para Jundiáí*, realizado durante uma viagem de trem pelo interior de São Paulo em que, embora haja cortes mantendo a cena, câmera na mão apresentando uma pequena mudança de posição, o plano-sequencia é determinante.

Plano-sequência e montagem

O plano-sequência é o plano onde acontece toda uma cena, a câmera desloca-se no espaço cênico (câmera na mão, carro, *steadycam* etc.). Toda a seqüência é filmada ou gravada em um único plano³, como acontece na maioria dos filmes de Andriêi Tarkóvski e Cao Guimarães. Em *Stalker*, de Tarkóvski, os sutis movimentos de câmera, normalmente travellings, são utilizados para apresentar um ambiente – cenário importante para o filme, por exemplo, quando os três personagens saem da cidade e chegam à Zona, mas não é este o plano-sequência que iremos investigar neste estudo, o plano-sequência escolhido, é o que denomino aqui “sonho” de *Stalker*. Nesse filme o enquadramento dos personagens pode variar bastante dentro de um mesmo plano conforme será demonstrado - seja por causa dos seus movimentos em cena ou devido os movimentos de câmera -, em virtude da longa duração da maioria dos planos.

O que une os planos e as seqüências é uma ampliação do todo fílmico interligado por vários tipos de planos. “A montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração.” (MARTIN, 2003, p.132).

³ RODRIGUES, Chris, O cinema e a Produção

Um vídeo dentro de um filme

O que diferencia a estética videográfica da filmográfica? Tecnicamente, as imagens são assim diferenciadas de acordo com o dispositivo que as captura. Para Dubois, “Comparado ao “vídeo”, algo frágil, incerto, sem identidade forte, dotado de um estatuto flutuante de intermediário, o “cinema” é obviamente um *monumento*.” (DUBOIS, 2004, p.24)

Aqui, não faço uso de uma diferenciação técnica entre vídeo e cinema, na verdade apenas procuro demarcar espaços dentro dos filmes analisados. As cenas escolhidas apresentam um conteúdo imagético espaço-temporal que ultrapassa o limite da película como um todo. Elas têm início, meio e fim, apesar de retiradas de um todo fílmico e, para demarcá-las, chamo-as de vídeo, um vídeo dentro de um filme.

Em Tarkóvski, não é raro o uso do plano-sequência atuando dessa maneira que, inserido em um longa metragem, busca um sentido independente do filme e de seu contexto. Isso não significa que esteja à parte do enredo, mas que pode ser uma escolha do diretor quando apresenta situações em que propõe ao espectador uma participação na cena, dentro de uma temática que atua em seu imaginário, como na denominada cena onírica de *Stalker*, que será analisada neste trabalho.

Imagem e pensamento

Amnésia, delírio, pesadelo e sonho, entre outros fenômenos, estiveram desde cedo presentes no cinema europeu, de acordo com Gilles Deleuze (1925 – 1995). “Este foi um aspecto importante do cinema soviético e de suas alianças variáveis com o futurismo, o construtivismo, o formalismo; do expressionismo alemão e de suas variáveis com a psiquiatria e a psicanálise; ou da escola francesa e de suas alianças, variáveis, com o surrealismo” (Deleuze, 2007, p.71). Tal subjetividade constitui-se, segundo esse autor, em uma reação à objetividade do cinema americano.

Cao, em depoimento, diz: “não é necessário o cinema ser narrativo com dramaticidade e dramaturgia, as coisas se expressam de outras formas e o silêncio das imagens pode ser mais rico” (ITAÚ CULTURAL, 2007). Assim, considero que há uma relação entre o cinema de Tarkóvski e o de Guimarães. Ambos utilizam do silêncio nas imagens, ao mesmo tempo em que revelam toda a dramaticidade humana apresentando um cenário mediado pela memória, ou seja, a partir do repertório mnemônico do espectador, as imagens vão adquirindo significados, ora objetivos, ora subjetivos e provocando uma arqueologia de si mesmo.

Além de *Andarilho*, há outros documentários brasileiros que se diferenciam dos mais tradicionais, como aqueles que têm entrevistas e apresentando um tema de forma didática. Dois exemplos que devem ser lembrados aqui é *Acidente*, também de Cao Guimarães, e *Do Outro Lado do Rio*, de Lucas Bambozzi (1965-). Embora sejam filmes importantes, não cabem neste trabalho suas análises e eles nos servirão apenas como ilustração para melhor esclarecer os objetivos e as idéias apresentadas nesta pesquisa.

Em *Acidente*, Guimarães lança mão de uma personagem que dobra o lenço e fala sobre a memória perdida e o foco não sai do gesto incessante repetido pelas suas mãos.

Lucas Bambozzi, em *Do Outro Lado do Rio*, um documentário sobre a ida de brasileiros para a Guiana Francesa de forma ilegal em busca de sonhos e realizações, usa inserções entre as cenas, de imagens captadas em super 8 que por vezes remetem ao sonho e, acompanhadas por sons e ruídos, atravessam e cortam como um devaneio para a cena seguinte.

Para Cao Guimarães um documentário é um filme que vai se fazendo. Faz um cinema versátil, com equipe reduzida e equipamentos leves, propondo uma invisibilidade máxima para não interferir nos personagens, que são reais. Sua matéria-prima é a realidade. Diz ele: “O roteiro é feito durante a montagem, são horas e horas de gravação de imagens e é preciso “esculpir o tempo” dessas imagens para que a coisa apareça. O silêncio das imagens pode nos apresentar outras possibilidades de interpretações. Tanta informação, tanta notícia o tempo inteiro – mundo barulhento. As coisas se expressam de outras formas, sem dramaticidade...” (ITAÚ CULTURAL, 2007).

De acordo com Tarkóvski, a relação entre o espectador e o filme é mediada por *associações poéticas* que tornam o primeiro mais ativo a partir da intensificação de suas emoções. Há todo um processo de descoberta da vida com essas ligações associativas.

Para Tarkóvski:

O material cinematográfico, porém, pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. Este é o fundamento lógico que irá determinar a seqüência dos acontecimentos e a montagem, que os transforma num todo. A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. E, no entanto, os métodos do drama tradicional são vistos como os únicos modelos possíveis, e são eles que, há muitos anos, determinam a forma de expressão do conflito dramático. (TARKÓVSKI, 2002, p.17)

Cao Guimarães, em *Acidente*, utiliza-se de imagens híbridas, câmera super 8 e digital, que causa um certo estranhamento, mas leva a questionamentos mais profundos. O mesmo é visto em Bambozzi, em seu filme *Do Outro Lado do Rio*. Efeitos visuais que, mesmo diferentes dos usados por Tarkóvski, tem

conseqüências semelhantes para quem está assistindo: Você está assistindo a um filme de Tarkóvski e de repente não é mais um filme de Tarkóvski, mas o seu próprio filme, retirado do seu imaginário. Tarkóvski usa o silêncio como forma de nos fazer indagar, como na sequência de *Stalker* que será analisada no tópico *Descrição e Análise dos Planos Escolhidos*.

Em *Acidente*, a personagem de “Águas Vermelhas” não tem mais a preocupação com o tempo presente, mas apenas com a memória mais distante. Lamenta-se por isso, enquanto trabalha com as mãos dobrando e desdobrando um lenço de mão. Não importa a utilidade do lenço, mas o gesto e o que este desperta no espectador, que pode ver diante de si questionamentos tão importantes que encontra no silêncio da imagem um caminho para recuperar algo perdido no tempo, no seu tempo.

Não há necessidade da expressão do olhar na cena, não são feitas perguntas. A fala solta é curta e logo se estende ao gesto de dobrar e redobrar o lenço.

Que tempos são esses que persistem na memória que insiste em não ser dita em palavras reconhecíveis aos nossos ouvidos? Histórias transformadas em imagens que não vemos ou o diretor opta por não mostrá-las para que tenhamos nossas inquietações e indagações?

Em *Acidente*, o lugar é espaço atemporal. O diretor, ao passar pelas cidades escolhidas, encontra pessoas e apresenta-as como são, construindo uma poética do espaço ao mesmo tempo em que nos conduz por esse caminho.

Em *Andarilho* os três personagens estão indo para lugares desconhecidos – são trajetos ainda não percorridos e que vão sendo descobertos ao mesmo tempo em que nos são apresentados. As falas surpreendem com diálogos que vão desde o discurso filosófico até o metafísico.

Em *Stalker* o lugar é conhecido, o personagem já havia estado na Zona, para a qual volta numa espécie de retorno à origem, não para onde nasceu, mas onde resgata algo essencial. Aos 37'49" da parte 1 *Stalker* diz “Pronto, estamos

em casa. Que tranquilidade! É o lugar mais tranqüilo do mundo. Ainda vão ver mais. Que belo, não há ninguém aqui. Só a gente” Os outros dois personagens, – um professor e um escritor - interessados em conhecer esse espaço quase mítico, mostram um certo receio, pois, de fato, não conhecem o local, que está cheio de armadilhas.

Descrição e análise das sequências escolhidas

TARKÓVSKI. *Stalker*, 134 min. 1979, parte II,
“sonho”, trecho entre 18’20” e 21’37”

Trata-se de uma cena em um único plano-sequência em que Stalker está sonhando. O tom sépia indica o ingresso em outro espaço-tempo. (JALLAGEAS, 2007, p. 233) Uma voz feminina reproduz um trecho bíblico – fragmento do Apocalipse de João - enquanto a câmera revela objetos – artefatos variados, engrenagens, armas e a imagem de um santo rodeado por moedas – sob a água turva num movimento ascendente e sem cortes, até alcançar novamente Stalker, que ainda está deitado. Penso que neste plano Tarkovski apresenta bem o que defende ser “um verdadeiro filme”.

Para o cineasta:

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentidos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: o indício de vida. (...) sempre há mais num filme que aquilo que se vê – pelo menos, se for um verdadeiro filme. (TARKÓVSKI, 2002, p. 139).

Segundo Jallageas, “é como se esse sonho fosse um álbum de retratos, ou um baú que contivesse a memória de um mundo ancestral, do qual precisássemos ser lembrados (...)”.



Traz nele vestígios do que poderia ter existido na Terra. O território da Zona, todo ele, é depositário fiel das inutilidades terrenas.” (JALLAGEAS, 2007, p. 235).

Essa sequencia em travelling causa um estranhamento no espectador, que vê um lugar inóspito, cheio de elementos de uma história recente, que pode ser relacionada à corrida armamentista no contexto da Guerra Fria, ao mesmo tempo em que é levado, através das imagens, a buscar elementos mais profundos e que vão além do jogo econômico e bélico determinante. Tarkóvski parece, então, mostrar através de sua “arquitetura”, que a humanidade é movida por outros mecanismos, muito além desse superficialismo do plano macro. É num micro contexto que ele atua melhor, nos planos que, lentamente, nos apresentam a poética dessa paisagem e que nos convidam a momentos de reflexão e ao devaneio.

Tarkóvski faz um cinema de resistência ao pensamento totalitário.

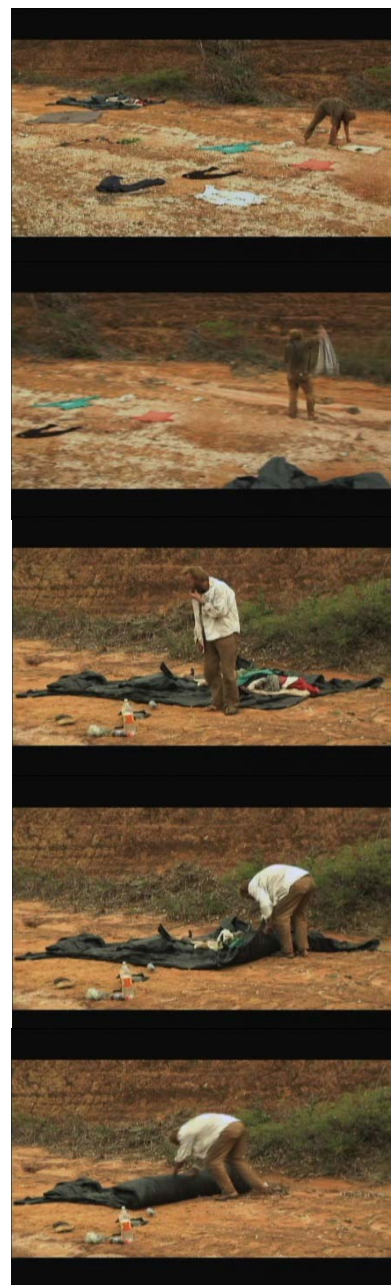


GUIMARÃES. *Andarilho*, 80 min. 2007,

trecho entre 47'44" e 49'40"

Trata-se de uma seqüência com quatro cortes. O diretor optou por fazer cortes no que poderia ter sido feito num único plano-sequencia, deixando para o espectador a percepção de todo um processo iniciado no primeiro e finalizado no quarto, em uma sequencia que está diretamente ligada à história do filme e aos outros personagens.

A personagem Gaúcho apresenta uma performance pela qual é possível observar o processo de construção do diretor, a distância da câmera, a escolha do plano que é ocupado pelos objetos e personagem, os poucos movimentos e com apenas quatro cortes constrói-se a cena: em um plano fixo, a personagem inicia sua ação recolhendo suas roupas do sol que estão estendidas à beira de uma rodovia e, com cuidado, sacode-as, dobra-as e olha para o céu como se estivesse no quintal de sua casa, a câmera o acompanha num lento movimento. Ele envolve as roupas em uma lona de plástico que faz o papel de uma mochila. Reunidas as peças ele senta em cima da sua "mochila" para acomodá-las e alonga-se antes de seguir viagem. A trilha que se ouve são seus assobios e o som dos caminhões



que passam em alta velocidade contrastando com sua caminhada, levando seus pertences e sem direção.

Revela-se o vazio.

Essa sequencia também ilustra o pensamento de Tarkovski visto anteriormente e propõe variadas leituras ao espectador. O espaço que as roupas ocupavam, as cores saturadas da terra à beira da rodovia agora estão na memória.

Poderíamos concluir equivocadamente que Gaúcho apresenta uma performance produzida, dirigida (meticulosamente planejada), quando na verdade é uma atuação natural do personagem que carrega nas costas todos os seus pertences. O diretor fez o recorte, ele forneceu os elementos para “um verdadeiro filme”, e essa sequencia em particular pode trazer um certo desconforto ao pensarmos na complexidade da sociedade em que vivemos, que não nos permite tal ousadia, já que cada vez mais criamos necessidades e dependemos de recursos, o que implica em última análise a questionamentos sobre a liberdade.



Trem para Jundiaí

Para melhor apresentar os conceitos discutidos nesta pesquisa, foi produzido um exercício ao qual denominei *Trem para Jundiaí*, analisado a seguir.

FRANCLIN. *Trem para Jundiaí*. 3 min. 34 seg. 2010.



Da composição do plano: com o olhar projetado para fora do campo de alcance da lente da câmera, a personagem (re) conhece o que existe além da imagem capturada pela câmera e inicia um diálogo com o espectador que vai da manipulação de um pequeno objeto a gestos faciais, enquanto, sentado em uma poltrona de um trem, segue viagem. E o que ficou para trás? Em um primeiro plano do perfil da personagem observamos que ela “conversa” através da janela. Não escutamos sua voz, mas podemos imaginar que ela queira dizer algo para além da janela ou para a câmera, que sutilmente se faz perceber, criando a necessidade de dar significação ao plano ou um sentido para a sequência.

A imagem reage à manipulação, ampliando-se além de seu limite e ressignificando sua natureza, através do recorte intencional de seu manipulador. Este direciona

as imagens captadas e propõe uma colagem – *found footage* – significativa ao espectador tendo em sua poética a capacidade de provocá-lo, levando-o a imaginar o que ficou para trás e o que está por vir sem interferências diretas, sem respostas, dando à viagem um fluxo livre e que permita ao espectador uma participação não passiva e que considere sua própria subjetividade na (des) construção de seu próprio filme.

Conclusão

O cinema aqui estudado, não explicita sua proposta de forma objetiva, mas provoca o espectador, que passa a lidar também com suas interpretações ligadas ao seu próprio universo e não necessariamente ao do autor do filme. Conta-se com o imaginário do espectador, que tem a memória como aliada na medida em que ela se torna uma janela a partir da qual vai sendo construído o filme e, valorizando essa subjetividade, permite uma experimentação das imagens de forma mais profunda.

Sendo o cinema uma forma de pensamento, esta pesquisa desenvolveu uma relação entre o cinema de Tarkóvski e o de Guimarães, focada na utilização que eles fazem do silêncio nas imagens, oferecendo condições para a participação ativa do espectador através das *associações poéticas* a partir do seu repertório mnemônico que o leva a uma (re)descoberta da vida, de sua própria vida, partindo de uma arqueologia de si mesmo.

Considerando que *sempre há mais num filme que aquilo que se vê*, podemos perceber o cinema como importante para a formação das subjetividades e, a partir de seus questionamentos, para a composição de um cenário real melhor e bem resolvido, onde o mundo exterior não entre em conflito com o interior de cada um, mas que tenha como mecanismos para seus ritos de passagem o diálogo e a tolerância.

Bibliografia

AUGUSTO, *Maria de Fátima*. *A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens*. São Paulo, Annablume; Belo Horizonte, FUMEC, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: COSACNAIFY, 2004.

ITAÚ CULTURAL (Org.) *SOBRE FAZER DOCUMENTÁRIOS / DVD* – São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento*. Tese (Doutorado). São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman. – São Paulo: Brasiliense, 2003.

TARKÓVSKI, *Andrei*. *Esculpir o Tempo*. [tradução Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Documentos eletrônicos

Cao Guimarães, site <http://www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 05 jun.10

Contracampo, revista de cinema:

<http://www.contracampo.com.br/61/stalker.htm>. Acesso em: 05 jun.10

LINS, Consuelo. Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães – Publicado no livro “Cao Guimarães, Edição Caja de Burgos, Espanha, 2007.

Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_17.pdf. Acesso em: 22 jul.10

Filmografia

STALKER (1979). Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Arkadi e Boris Strugatski. Direção de Arte: A Merkúlov. Intérpretes: Anatoli Solonitsyn, Alexandr Kaiadanovski, Nicolái Grinko, Alissa Freindikh, Natasha Abramova. Fotografia: Aleksandr Kniajinski. Música: Eduard Artemiev, Ravel, Beethoven. Edição: Ludmila Feignova. Produção: Mosfilm. Continental Home Vídeo. DVD (134 min.) dual layer, 4:3 fullscreen, cor/PB, NTSC, *dolby digital 2.0*, em russo. *Legendas: português, inglês e espanhol. Original em russo: Stalker.*

ANDARILHO (2007). Direção: Cao Guimarães. DVD (80 min.) Elenco: Gaúcho, Nercino, Paulão.

Sinopse: “Andarilho” é um filme sobre a relação entre o caminhar e o pensar. Lugar do deslocamento constante das coisas que não se fixam, dos pensamentos transitórios, das imagens e dos sons efêmeros, da vida como uma mera passagem.