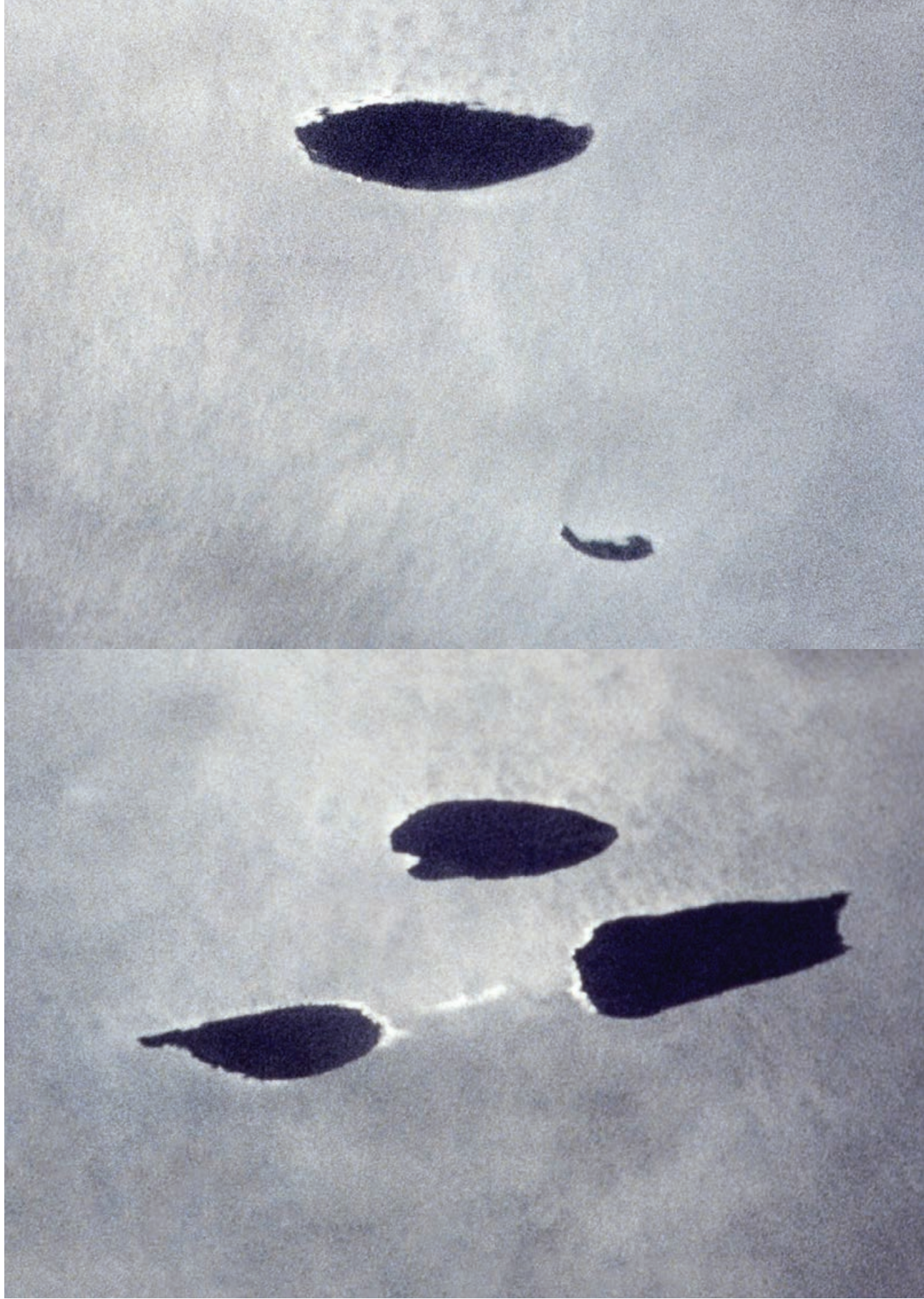
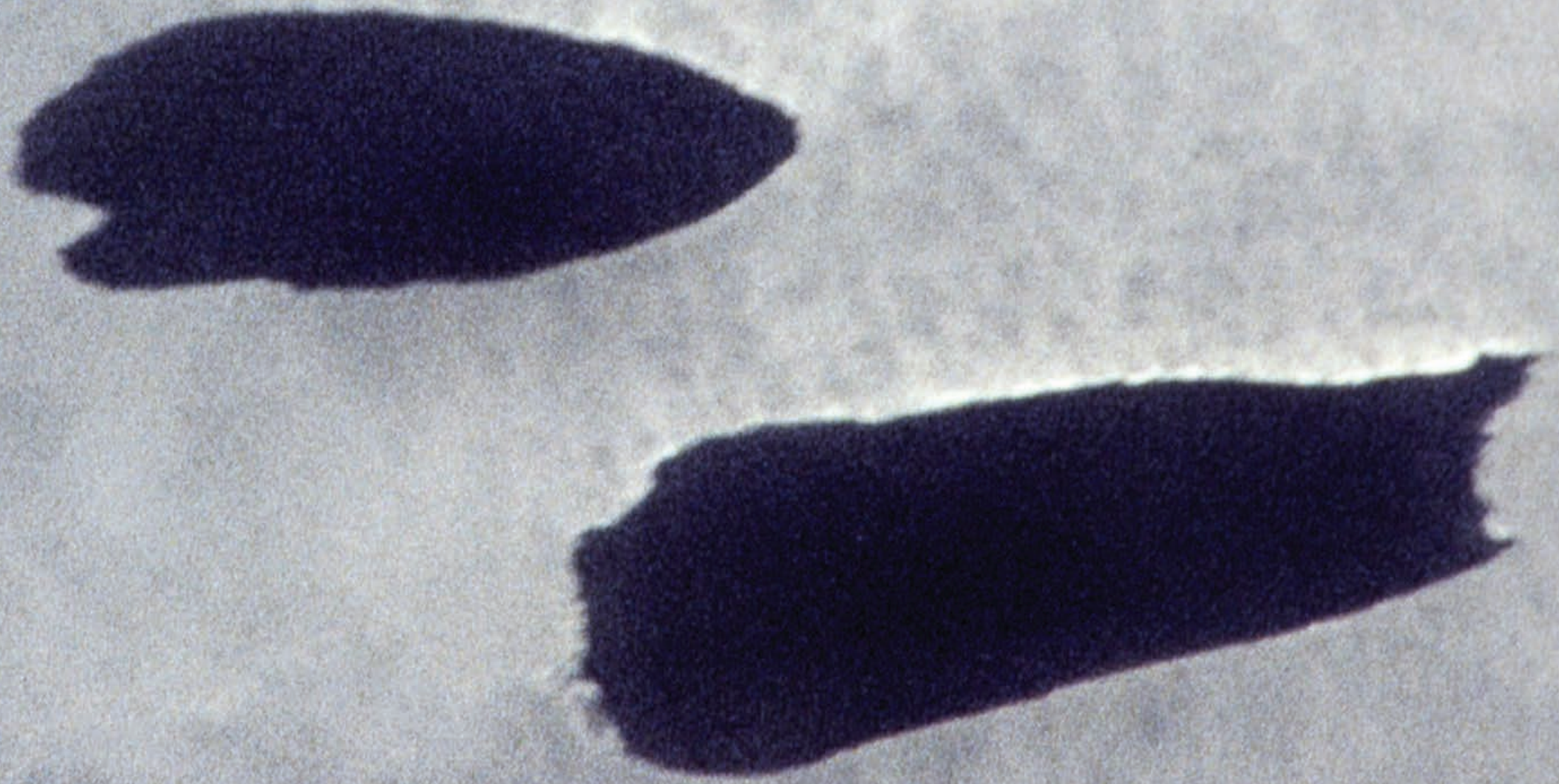
Cama para sonhar



Sonho de bebê



Ministério da Cultura
e Instituto Unimed-BH
apresentam

Um grão de domingo

Cao Guimarães

GALERIA DO CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS

De 10 de Julho a 21 de Setembro de 2025

Belo Horizonte Minas Gerais

A exposição ***Um grão de domingo*** é um passeio pela delicada obra do cineasta e artista visual Cao Guimarães. Conhecido por seu olhar poético diante das sutilezas da vida, aqui você é convidado a transitar pelo tempo e pela carreira consolidada por este belo-horizontino que ganhou o mundo.

Foram selecionadas obras já consagradas do artista, além de outras inéditas. Em cada uma das séries e filmes aqui exibidos, nota-se a maestria de Cao Guimarães em conduzir narrativas poéticas e delicadas. Como se, em qualquer meio, ele pudesse fazer cinema. Como se ele conseguisse transportar linguagem cinematográfica às fotografias e instalações que você vê aqui na Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas. São obras que alargam momentos, breves instantes. Cada uma é uma permissão para se demorar um pouco diante do que se descortina em nossa vida.

O diálogo da obra do artista com o tempo é evidenciado também na escolha dos suportes para suas obras. De tradicionais projeções a modernos tablets, passando pelas clássicas fotografias e ainda pelas obsoletas televisões de tubo, essa exposição nos incita a olhar carinhosamente pelo que passou e também pelo que virá. Neste 2025, em que o Minas Tênis Clube completa 90 anos, convido você a participar dessa reflexão com a gente.

Boa visita!

Carlos Henrique Martins Teixeira

[Presidente do Minas Tênis Clube]

Um grão de domingo

Luisa Duarte e Lucas Alberto

[Curadoria]

Introdução

A obra de Cao Guimarães vem sendo reconhecida como um território poético no qual comparece um olhar atento às entrelinhas do cotidiano, capaz de enxergar ali, onde nada de extraordinário parece acontecer, uma dimensão digna de se tornar protagonista, e não mais coadjuvante. Esse olhar, que mira o avesso do espetacular e escuta o que fala mais baixo em meio ao estardalhaço generalizado, pois atento ao murmúrio, é aliado, por sua vez, a um modo de experimentar o tempo diferente daquele das horas produtivas marcadas pelos relógios. Trata-se, sempre, de tecer uma temporalidade mais dilatada.

Em um trecho de seu livro *Rua de Mão Única*, o filósofo Walter Benjamin (1892- 1940) descreve uma visita a Nápoles na qual descobriu o que seria uma cidade permeada por uma dupla porosidade: do espaço, no qual cada atitude privada é "inundada por correntes de vida comunitária", os balcões, janelas, portões, escadas e telhados "são ao mesmo tempo palco e camarote"; e uma porosidade do tempo, pois "há um grão de domingo em cada dia da semana"[1]. A bela imagem de um grão de domingo que reside em cada dia da semana, ou seja, de um tempo mais lento, menos útil, infiltrado em cada dia útil, é tomada aqui como o fio condutor para pensarmos um recorte da obra de Cao Guimarães.

Os modos de uso das imagens têm hoje um papel primordial no orquestrar das temporalidades que permeiam nosso cotidiano, sendo a ampla e contínua exposição diária a produtos visuais, através dos meios digitais, uma superfície fundante para o pensamento sobre a subjetividade contemporânea. Por meio dos celulares, temos em nossas mãos, a qualquer hora, livre acesso a uma sequência de imagens infinitamente encadeadas.

BENJAMIN apud LISSOVSKY, Mauricio. A descoberta da porosidade. In: BALDAN, Luiza. Alguns projetos: 2009-2019.

Uma continuidade lisa e de difícil interrupção se torna a interface pela qual atualizamos constantemente nossa relação com o outro e com o mundo. Todavia, apesar de seu caráter imperativo, a pregnância de tais usos imagéticos cede e encontra seus limites.

Nas bordas e esquinas de tal imperativo, encontramos operações contrapostas, que acionam outras dinâmicas sensíveis e exercitam rupturas e descontinuidades nos encadeamentos imagéticos anestesiantes. Na anestesia (*an*, privado de + *aisthesis*, sensação), estamos falando justamente de uma privação ao sensível ou ao "estético", compreendendo que *aisthesis* remete a um só tempo a ambos os sentidos. O recorte da obra de Cao Guimarães, aqui apresentado, nos chama para uma ressensibilização não só do olhar, mas também dos outros sentidos para além da visão. Forja, assim, um campo fértil para irrigarmos, uma vez mais, as nossas imaginações tão obturadas em meio à crescente algoritmização da existência[2]. Trata-se de, com isso, buscar entre os aparelhos e ferramentas disponíveis ao nosso redor outras saídas, fazer germinar tal grão de modo que permita a sobrevivência de outras imagens associáveis ao contemporâneo, não aquelas consumidas pelas afirmativas advindas de um pessimismo resignado, que encontra no presente apenas a comprovação de uma atrofia do sensível em decorrência da aceleração do tempo útil.

Na germinação destas outras operações imagéticas surgem distintos pontos que se contrapõem ao paradigma dominante, nos convocando a recolher, no *frame* saturado, um *pixel* que falha e denuncia o caráter granular nas telas, instaurando uma escala menor de relação possível, uma dimensão corporal de trabalho com a imagem. A busca pelo estrato mínimo de sensibilização, o grão que instaura outro tempo, se torna o exercício proposto nesta curadoria, que encontra nas obras de Cao as interrupções discretas que resistem ao imperativo da produtividade visual, instaurando ritmos próprios. Com que posições não perspectivadas somos convidados a lidar diante dessas imagens clandestinas ao regime instaurado? ***Um Grão de Domingo*** ecoa tal dúvida e sugere exercícios de retorno ao caráter vital da experiência imagética. A exposição se configura, então, como uma fonte transmissora de posições críticas frente às imagens. Como um terreno experimental, ensaiam-se outras coreografias, infinitas e contingentes aos testes e desenhos a serem abertos por cada um durante seu percurso entre as imagens da mostra.

Abaixo, encontram-se comentários que passeiam pela exposição destacando algumas de suas obras, acompanhados por pequenas pílulas reflexivas que evocam possíveis posições críticas sugeridas pela produção de Cao Guimarães a serem ensaiadas diante das imagens. Esses apontamentos não pretendem esgotar os sentidos dos trabalhos, mas antes sugerir entradas provisórias, atalhos e truques que exercitem brechas possíveis nos regimes visuais.

[2] Sobre essa algoritmização da existência em um mundo 24/7, ver: CRARY, Jonathan. 24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. BERARDI, Franco. Depois do futuro. São Paulo: Ubu, 2019.

**

Hipnose

Imagens são mediações entre homem e mundo[3]

Vilém Flusser

O longo percurso entre as primeiras representações gráficas da humanidade rupestre até as reproduções digitais, criadas por inteligência artificial, explicita uma obviedade: a história humana é uma história contada com imagens. Tal afirmativa, antes de sugerir uma intimidade entre nós e elas, certa desenvoltura adquirida com o tempo, pode indicar justamente o oposto. A recorrente presença das imagens na vida não garante que aprendemos a domesticá-las, mas antes, que estamos a todo momento confrontados pela impossibilidade de dominá-las ou resolvê-las rapidamente. A repetição das distintas formas de imagem nas histórias do mundo evoca, assim, o constante retorno de algo indomável que não cessa de se inscrever e pedir passagem ao imaginário. Para o historiador da arte Georges Didi-Huberman as imagens tendem a nos desafiar ou confundir[4], ressaltando a dificuldade de, diante delas, sairmos ilesos.

O domínio do fogo marca, para alguns, o início da civilização, mas, apesar da razão, das cidades e dos governos, ainda existem incêndios. Em uma metáfora incendiária, mesmo nos

[3] FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

[4] DIDI-HUBERMANN, Georges. Critical Image/Imaging Critique. In Oxford Art Journal Vol. 40, No. 2 (2017), pp. 249-261

vendo hoje munidos de distintas ferramentas que permitem a criação, edição e reprodução de imagens, não deixamos de nos ver também reféns de seus poderes, como se, de alguma forma, elas resguardassem a eficácia constante de nos hipnotizar. *Hypnosis* (2001) é o vídeo que abre a mostra ***Um grão de domingo***. Sua disposição na sala inicial torna inevitável que, para acessar a continuidade da exposição, seja preciso passar por certa hipnose. Nesses termos, trabalhamos uma duplicidade do potencial avassalador das imagens: o título da obra se refere justamente ao que exerce e induz ao fascínio, o hipnótico. Este mesmo domínio sobre nós exercido inflaciona seu poder quando esta obra se faz como a porta possível, a imagem que permite a entrada na narrativa; como em um feitiço prévio, o conjunto de imagens das luzes de um parque de diversões, em movimentos lentos e orquestrados por um som instrumental, abre a exposição nos colocando de frente com o poder inerente às imagens, e nos convocando a possíveis exercícios de posicionamento diante e junto delas.

Ressonhar

Tudo está evidente, mas não se apavore.[5]

Yhuri Cruz

O século XX, terreno da constante sofisticação da reprodutibilidade das imagens, se inicia com uma das primeiras tentativas de descrição do funcionamento do aparelho psíquico. Em 1900, Sigmund Freud se utilizou de uma analogia fundamental para esse propósito: "devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto ou a um aparelho fotográfico"[6]. Assimilar o aparelho psíquico a uma máquina fotográfica, um dispositivo cuja principal função é registrar imagens, abre espaço para uma longa reflexão sobre a própria dimensão fundamental do imaginário na construção da realidade humana; questão aprofundada por Jacques Lacan, ao compreender tal dimensão como um dos três registros que estruturam a subjetividade.

[5] Texto componente da obra "Cripta n.5 – Tudo está evidente, mas não se apavore", do artista carioca Yhuri Cruz.

[6] FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, V. 4-5, p. 537).

O aparecimento da analogia freudiana se dá, não sem motivos, justamente no livro que marca o início da psicanálise: *A interpretação dos sonhos*. De certa forma, o autor nos induz a constatar algum tipo de afinidade entre os sonhos e as imagens; os primeiros seriam justamente compostos por fragmentos imagéticos que, mesmo produzidos pelo sonhador, desfrutariam de uma ampla autonomia e não teriam seus roteiros e narrativas passíveis de serem controlados e escolhidos por ele. Como uma máquina fotográfica involuntária ou uma ilha de edição independente, o aparelho psíquico produziria diariamente criações imagéticas cuja lógica de sequenciamento e figurabilidade se parecem estrangeiras ao sonhador. Estamos diante de outra forma de domínio exercido pelas imagens: o sonho surge como formação fundamental do inconsciente e demanda que seus materiais sejam transformados em narrativas, interpretações ou crenças transmitidas entre uns e outros após o acordar.

Em *Cama para sonhar* (2000), trabalho que abre uma das paredes da exposição, somos colocados em frente ao convite para o sonho, a convocação para outra posição diante das imagens, a do sonhador, abrindo uma vertente onírica para a narrativa que se exibe a partir das sequências de obras dispostas no conjunto ao redor. Começar pela cama, tomá-la como um instrumento óptico sobre o qual as imagens se apresentam de maneira instável, surge aqui como uma primeira posição crítica possível frente a elas. Trata-se de, com o sonhar, experimentar uma presença efetivamente não anestesiada das imagens na nossa vida, visto que, raramente um sonho nos apresenta imagens que não se pareçam minimamente curiosas ou ligeiramente estranhas, sendo mesmo as figuras recorrentes em nossa vida representadas com certo ineditismo. Para o próprio Freud: "existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável — um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido"[7]. É nas malhas das imagens oníricas que podemos concretizar a imaginação efetiva de coisas que não se estabilizam na vida de vigília, como a possibilidade de fazer uma refeição com um parente falecido ou revisitar a casa já inexistente dos nossos avós.

Apresentando jogos e brinquedos possíveis na praça pública do pensamento, como no tríptico *Sem Título* (2012), o sonho permite certa jogabilidade às figuras e traz o mundo sob os olhos de um jogo característico à infância, quando a realidade ainda não se estabilizou totalmente sob o limite das formas do conhecido, que, paulatinamente, vai deixando de ser visível para se tornar reconhecível. Em *Guardião do Tempo* (2025),

[7] FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, V. 4-5, p. 145).

vemos uma criança subir e descer em *looping* as escadas de uma estrutura frente ao mar. O gesto isolado a se repetir é a própria repetição, que resguarda uma pílula eterna de infância preservada no tempo. É na crista dessa repetição que as figuras se estabilizam e se tornam adultas, no reencontro com o espelho que se adquire a garantia da imagem pessoal, e, no constante averiguar do retorno da lua sob o céu da noite, que sua realidade luminosa se efetiva. Reavivar esse grau de experimentalismo com o mundo, a partir das imagens trêmulas, é como sonhar sob o lastro solto do imaginário infantil, possibilidade evocada em *Sonho de bebê* (2015). Rascunha-se assim outra posição possível a ser experimentada frente às imagens, a infantil: retornar ao primeiro degrau, repetir não para sedimentar, mas para tentar chegar antes do óbvio, antecipar a imagem de sua anestesia para vê-la se concluir sob outros limites, ser surpreendido por sua imprevisibilidade.

A ressensibilização das relações possíveis com as imagens pode tomar o sonho e a infância como estratégias que rompem com tal anestesia. O sonhar reintroduz algum ineditismo ao imaginário, recuperando a infância do visível. Para poetas como Louise Glück, "nós olhamos para o mundo uma vez, quando crianças, o resto é memória"[8]. Estas imagens rudimentares, ainda não sedimentadas, mundo móvel e volátil que sobrevive nas jovens retinas, não se estabelece em perspectiva clara, não sofreu ainda as consequências da repetição, que tende a reforçar as linhas mestras do visível em torno de uma realidade plausível e compartilhada. Como em *Plano de Voo* (2015), vemos apenas o rastro de formas que rascunham imagens incertas, linhas abertas a passar sob nossos olhos e, por conservarem figurabilidades indecifráveis, pedem para, outra vez, serem reconsteladas. Tais registros despertam a imaginação para um trabalho ativo, como no simples gesto romântico de, junto a um outro, especular sobre o formato das nuvens, como entrever suas formas possíveis, podendo, até mesmo em seus entornos, ser surpreendidos por duas pipas, como as mostradas em *Paquerinhas* (2007).

[8] GLÜCK, Louise. Meadowlands. Nova Iorque: Harper Collins, 1996.

Rolezinho

O mundo é o que vemos e, contudo, precisamos aprender a vê-lo.[9]

Merleau-Ponty

Tomar distância de uma imagem para poder enquadrá-la e compreendê-la é um dos gestos recorrentes na tentativa de visualizar melhor ou apreender os limites do que se vê. Se faz necessário estar um pouco recuado para que o foco ocular permita um padrão de nitidez considerado ideal para se observar algo. De forma material, esse gesto pode ser feito com o corpo ou ser produzido artificial e simbolicamente. Por exemplo, é possível descrever com palavras uma imagem como se a víssemos de longe, resguardando certa distância que garante uma objetivação visível; algumas linguagens científicas preservam justamente este ponto de relação com os objetos de estudo, uma suposta posição imparcial que, em tom descritivo e por meio de um distanciamento do objeto, revelaria o visível em sua nudez de realidade comprovável.

Para Merleau-Ponty, esse suposto ponto de vista compartilhado, posição favorável para que se descreva com fidedignidade o visível, se estabelece sobre uma "fé perceptiva" que objetiva a realidade, de modo a formulá-la a partir de frases como "vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos"[10]. É sabido que a própria perspectiva presume em sua estrutura um ponto ideal para o observador; é sob este ponto fora da cena que suas leis se comprovam e permitem a criação simulada de uma imagem mais fiel ao real. Trata-se aqui de pensar não apenas na perspectiva como um amortecedor que exige uma distância para que a imagem exista em sua integridade, mas nas próprias consequências sensíveis que tal perspectivação promove. Como ecoa Erwin Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica*, um modo de ver é, simultaneamente, um modo de pensar: "A perspectiva central não é uma simples reprodução da realidade visual, mas uma construção mental, uma projeção de uma determinada visão de mundo"[11].

[9] MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 15.

[10] MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 16.

[11] PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 16

Em via crítica às revelações asseguradas pela perspectiva, Freud lê, em um de seus sonhos, um cartaz que diz "pede-se fechar um olho"[12]. Tal convite suspeito parece nos sugerir que, talvez sob condições visíveis menos favoráveis, outras coisas se mostrem e revisem a realidade. Mudar o tipo de postura frente à imagem, se aproximar, entrar na cena para recolher não as bordas, mas os detalhes que estruturam o visível, os rastros não centrais que povoam as imagens, pode ser uma forma de romper com certa projeção e parir na ruptura do enquadre outras bordas do real. Trata-se de começar pelo que não se mostra evidente, mas se camufla ou se esquiva na imagem, adotando o vocabulário de Roland Barthes, podemos buscar por certo "*punctum*", um detalhe específico que perfura o espectador, em contraposição a uma imagem maior, óbvia, que surge de maneira inerte, o "*studium*"[13]. Cria-se, assim, outra cena a partir da entrada do espectador, que recolhe em suas minúcias outras posições para olhar de novo a imagem maior, bordejante, como quem busca "reescrever a história" com base nos "pequenos detalhes"[14].

Retomando Freud, é justamente no detalhe — cuja etimologia pode remeter a *des talea*, sendo *talea* o "broto de uma planta" — que algo de importante nasce dentro de um sonho: "Pois o fato notável é que os sonhos extraem seus elementos não dos fatos principais e excitantes, nem dos interesses poderosos e imperiosos do dia anterior, mas dos detalhes casuais"[15]. Algo de notável se camufla dentro da cena principal, um pequeno detalhe se confunde com a paisagem. Em *Rolezinho* (2025) vemos justamente um pequeno ser se movendo em uma cena sob a qual, à distância, ele se torna facilmente camuflável. A aproximação que ganhamos da imagem de uma lagarta da espécie *Halysidota* destaca todo um repertório coreográfico particular, negligenciado ou facilmente dispersivo se não nos propusermos a contrapor a cena ampla a um gesto de ruptura e extrema aproximação, que nos joga inteiramente para dentro do cenário e termina por fazer de nós também integrantes do visível.

Deixamos de ter algo *visto* na cena para ter *algo a ver* com a cena, passamos a integrá-la em certa camuflagem que distorce as fronteiras entre o eu e a imagem, dentro e fora: por um instante o mundo se reduz à dança e ao passeio desta lagarta. Rascunha-se outra posição crítica possível frente à imagem, aquela do cúmplice que através da proximidade excessiva ativa uma dimensão tátil do visível. Tal fissura e fascínio por um ponto da cena, que leva a nos aproximarmos e a nos prendermos instantaneamente em um de seus detalhes, permite que percebamos que não somos simplesmente "esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva"[16]. Tal postura próxima revela o que há na cena de "ambíguo, de variável, de não dominado de modo algum por mim", fazendo "da paisagem coisa diferente de uma perspectiva[17], gesto entrevisto também, logo em seguida, na obra *Paisagens reais - homenagem a Guignard* (2009).

Clinâmen

O visível está prenhe do invisível.[18]

Merleau-Ponty

Ao radicalizarmos o gesto de aproximação a uma imagem para podermos ver o que se oculta nas capilaridades do quadro perspectivado, chegamos a uma operação microscópica. Uma tentativa de ver o que está ao nível granular, como o grão que se oculta subterrâneo e precede a formação de uma vida, sustentando em sua pequenez toda a forma que dele advém após a germinação. Esta manobra visual pode ser realizada de maneira ótica, com instrumentos científicos, por exemplo, mas também se estabelece como uma posição ética, como um modo de fazer com as imagens. Nesse jogo, compreendemos que ética e ótica guardam mais do que apenas quatro letras em comum, há uma região de partilha em que ver e agir, ver e ser, ver e perceber, se mostram muito implicados. Uma forma de ver o mundo se torna, assim, uma forma de estar e perceber o mundo, não à toa, como afirma Marilena Chauí: "falamos em visões de mundo para nos referirmos a diferenças culturais"[19].

[12] FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, V. 4-5, p. 338).

[13] BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2015

[14] LACAN, Jacques. O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 23.

[15] FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, V. 4-5, p. 26).

[16] LACAN, Jacques. O Seminário 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, P. 98.

[17] LACAN, Jacques. O Seminário 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, P. 98.

[18] MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1999.

[19] CHAUÍ, M. ""Janela da alma, espelho do olhar". In NOVAES, A. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, P. 32.

Buscar pelo coeficiente mínimo, adentrar o nível microscópico de relação com algo, buscando pela origem compartilhada em todos os fenômenos, não foi inicialmente uma operação visual, mas teórica, dando lugar a uma das proposições inaugurais para o pensamento filosófico grego. A busca pela *arché*, princípio fundamental de onde tudo se origina e que fundamenta a *physis*, natureza como gesto de constante recriação e germinação, fundou a tradição filosófica ocidental e se desdobrou em um pensamento que dá origem justamente à dialética e à metafísica.

Em *Clinâmen* (2025), vemos três fotografias que revelam pequenas bolhas e rastros sobre uma superfície escura, como se estivéssemos diante de uma observação microscópica e especulativa da matéria em seu estado mais elementar. As imagens parecem formular uma visão ampliada do que escapa aos olhos: o grão mínimo da vida, o limiar do que sustenta a percepção. Nesse sentido, tais imagens performam uma espécie de arqueologia da luz, que busca no oculto da superfície aquilo que persiste como princípio, mas que se esquiva à evidência. A noção de *clinâmen*, título de uma das obras inéditas apresentadas na mostra, também remonta à filosofia grega. Formulada por Epicuro, e posteriormente desenvolvida por Lucrécio, ela trata do desvio mínimo, lateral, aleatório e sem causa que permitiu aos átomos colidirem e, com isso, formarem os mundos. Ao contrário da suposta presunção de que os átomos percorreram caminhos lineares, o clinâmen convida a um modo disruptivo de concepção da origem de uma forma, um direcionamento fora da ordem previsível: há um jogo entre regularidade e desvio, entre repetição e surpresa. Também o que se vê nas imagens não é a rigidez de um sistema estático, mas o instante em que o acaso se inscreve na matéria, como um traço óptico do imprevisível.

O mundo, então, não se dá pela repetição exata, mas pelo evento que rompe com o esperado — e é nesse momento de ruptura que ele passa a ser visível. A visualidade, dessa forma, está, desde o início, marcada por certa instabilidade e desvio. Os registros reforçam, com isso, uma virtude omitida das imagens, aquela que lhes garante um aspecto inerentemente trêmulo ou difuso, fazendo delas menos uma prova da realidade e mais um testemunho do aleatório, do erro, do acaso como motores da formação. Trata-se de uma proposta para além da estética do detalhe, convocando a uma ética do olhar: reconhecer que há mundos nas margens do que se espera, ou mesmo que, como mostra a série de obras *Gambiarras* (2000-2014), a origem e o que sustenta todas as coisas se parecem menos com uma imagem resoluta, e se aproximam mais de um desvio, um improviso e uma engenhosidade fiel ao acaso e ao imprevisível, que produz, nas malhas de sua precariedade, uma eficácia.

Olhar evasivo

O retrato é uma estratégia tradicional para se pensar ou comunicar a imagem de um outro. Ele se estabeleceu como um gênero pictórico cujo enfoque mira a representação de uma pessoa, seu rosto e expressão, com o objetivo de capturar sua aparência, personalidade ou estado emocional. Todavia, as origens do significado desta palavra nos deslocam para regiões díspares. A psicanalista Tania Rivera afirma: "Retrato deriva de *traho*, que em latim significa arrastar, levar consigo, cativar, mas também retirar, extrair"[20]. O retrato, portanto, parece operar não apenas na afirmação de uma presença, mas também na produção de uma ausência — como se algo fosse extraído e não retornasse à imagem, ou melhor, como se a imagem devolvesse uma recusa, afirmando sobre si uma espécie de zona costeira inacessível, uma borda à qual não temos visualização possível.

Na série *Retroatos* (1997-2016) nos deparamos com figuras retratadas de maneira a revelar pouco — homens de costas, crianças com cabelos caindo sobre os olhos, rostos encobertos por óculos escuros. Essas imagens instauram uma lógica não especular da representação, onde o que se vê é justamente aquilo que se ausenta. Trata-se de uma imagem que resiste ao fechamento da forma e à homogeneização imaginária; ela não entrega, não se oferece como totalidade, mas se estabelece como transmissora de lacunas, como portadora de um furo, de um fora, de um real que não se representa.

É nesse sentido que tais imagens fazem um apelo ao que escapa, ao que não se inscreve — e por isso exigem, paradoxalmente, um olhar evasivo. Há nelas um gesto de recusa ativa, um ato de retirada que é, ao mesmo tempo, modo de inscrição e presença: "é em certo gesto de 'retirada' que a presença se inscreve"[21]. Nesse contexto, o retrato deixa de ser uma tentativa de captura e passa a ser um dispositivo de deslocamento. Evoca-se aqui uma imagem que não se constrói pela reafirmação do eu visível, mas por uma operação de desvio, uma torção da representação em direção ao que não se deixa fixar. Outra posição frente a imagem se ensaia aqui, a posição evasiva.

A evasão não é só fuga — ela é também um tipo de movimento, um modo de relocalizar-se fora do eixo da visibilidade normativa. Ao mesmo tempo a evasão é o deslocamento de um lugar para outro, é esse deslocar-se, gesto de reunir outros referenciais e

[20] RIVERA, Tania. O Avesso do imaginário. Cosac Naify: São Paulo, 2013, p. 113.

[21] RIVERA, Tania. O Avesso do imaginário. Cosac Naify: São Paulo, 2013, p. 113.

coordenadas para se localizar no mundo. Nesse deslocamento, o retrato se torna desvio, acontecimento, gesto opaco que aponta não para o que se mostra, mas para aquilo que insiste em permanecer à margem — uma imagem que opera como vestígio, ruído ou rastro do que jamais se deixará representar plenamente. Em *Retroatos*, o retrato deixa de ser janela e torna-se dobra, dobra de um olhar que já não busca ver, mas perceber o que nele mesmo escapa. Já em *Coletivo* (2002), somos convocados a uma reflexão que também conjuga a imagem em seu aspecto de figurabilidade e ausência, intimidade e estrangeirismo: distintos letreiros de ônibus da cidade de Belo Horizonte nos mostram nomes próprios que remetem simultaneamente a bairros, pessoas conhecidas e desconhecidas, termos que ganham um aspecto geral de localização coletiva e também podem se apresentar nas cartografias mais capilares da vida dos sujeitos.

**

Cinco posições críticas frente à imagem: um exercício de éticas óticas

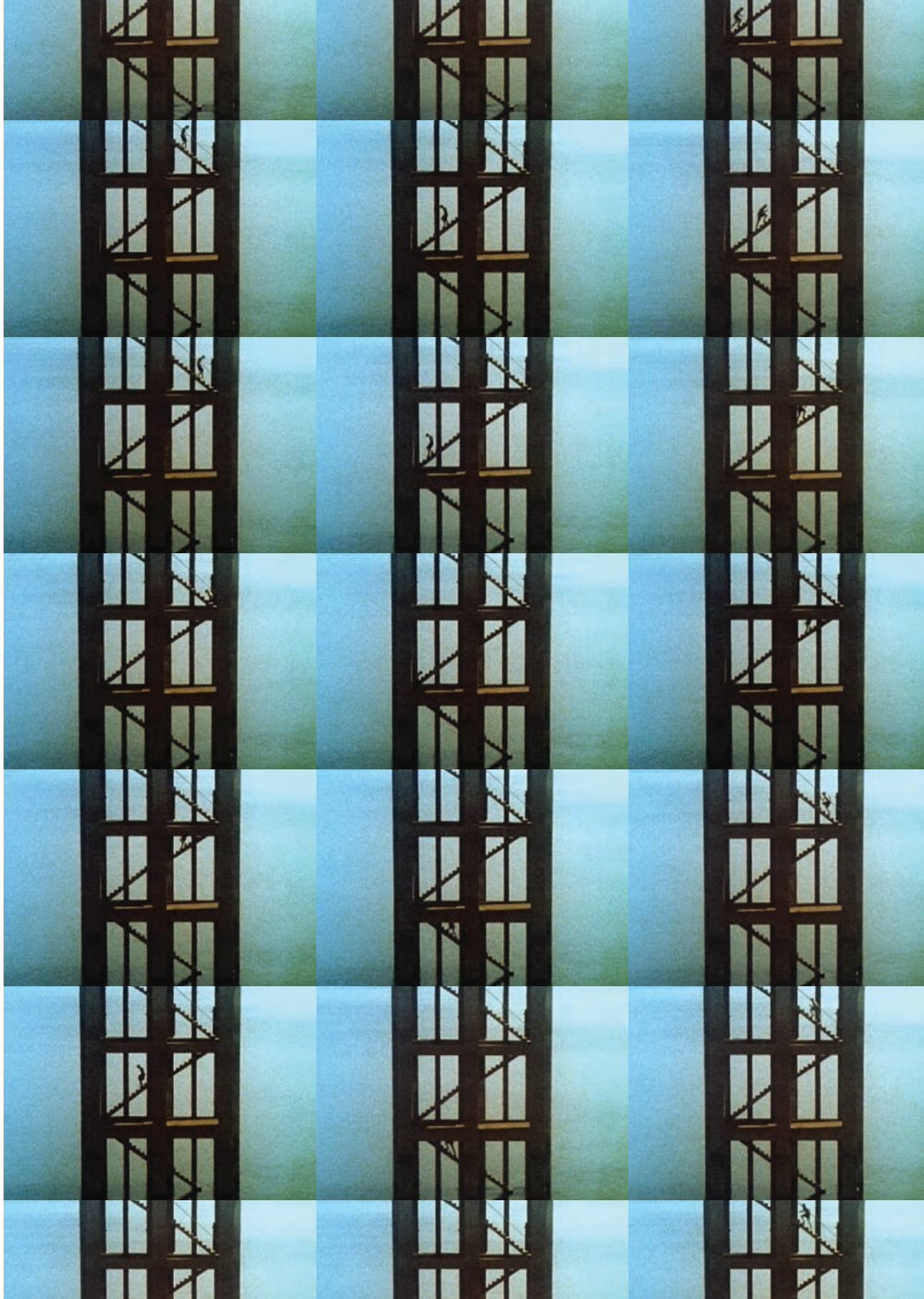
A posição do hipnotizado revela o sujeito em estado de passividade frente à força das imagens. Mais do que intermediárias da realidade, elas atuam como dispositivos de afetação — nos dominam, nos excedem e nos convocam. O hipnotizado não é apenas aquele que assiste, mas aquele que é capturado. Georges Didi-Huberman lembra que as imagens tendem a nos desafiar ou confundir — e é precisamente nesse desafio que reside a potência crítica dessa posição: não resistir à imagem, mas evidenciar que ela nos atravessa com sua densidade indomável. O hipnotizado nos ensina que a crítica não vem sempre pela negação ou pelo distanciamento, mas pode emergir da própria entrega, da exposição ao poder que a imagem detém e exerce sobre nossos modos de ver.

A posição do sonhador convida a uma relação com a imagem marcada por ambiguidade, deriva e fabulação. Ao associar o aparelho psíquico a uma câmera fotográfica, Freud já sugeria que nossas formações inconscientes são essencialmente imagéticas, e que os sonhos seriam montagens visuais autônomas, opacas, muitas vezes irreconhecíveis. O sonhador não controla a imagem: ele a vive, a sofre, a atravessa. Imagens sonhadas surgem com um grau de estranheza que desafia a lógica do visível estabilizado – elas se movem por associações inesperadas, condensações e deslocamentos que exigem mais do que um olhar objetivo: pedem interpretação, escuta, acolhimento. Como afirma Freud, "todo sonho tem um umbigo", ponto em que se liga ao desconhecido. Assim, a posição do sonhador é crítica porque reintroduz o mistério e a instabilidade no seio do visível, permitindo que a imagem volte a ser campo de invenção, falha e excesso — e não apenas registro ou espelho.

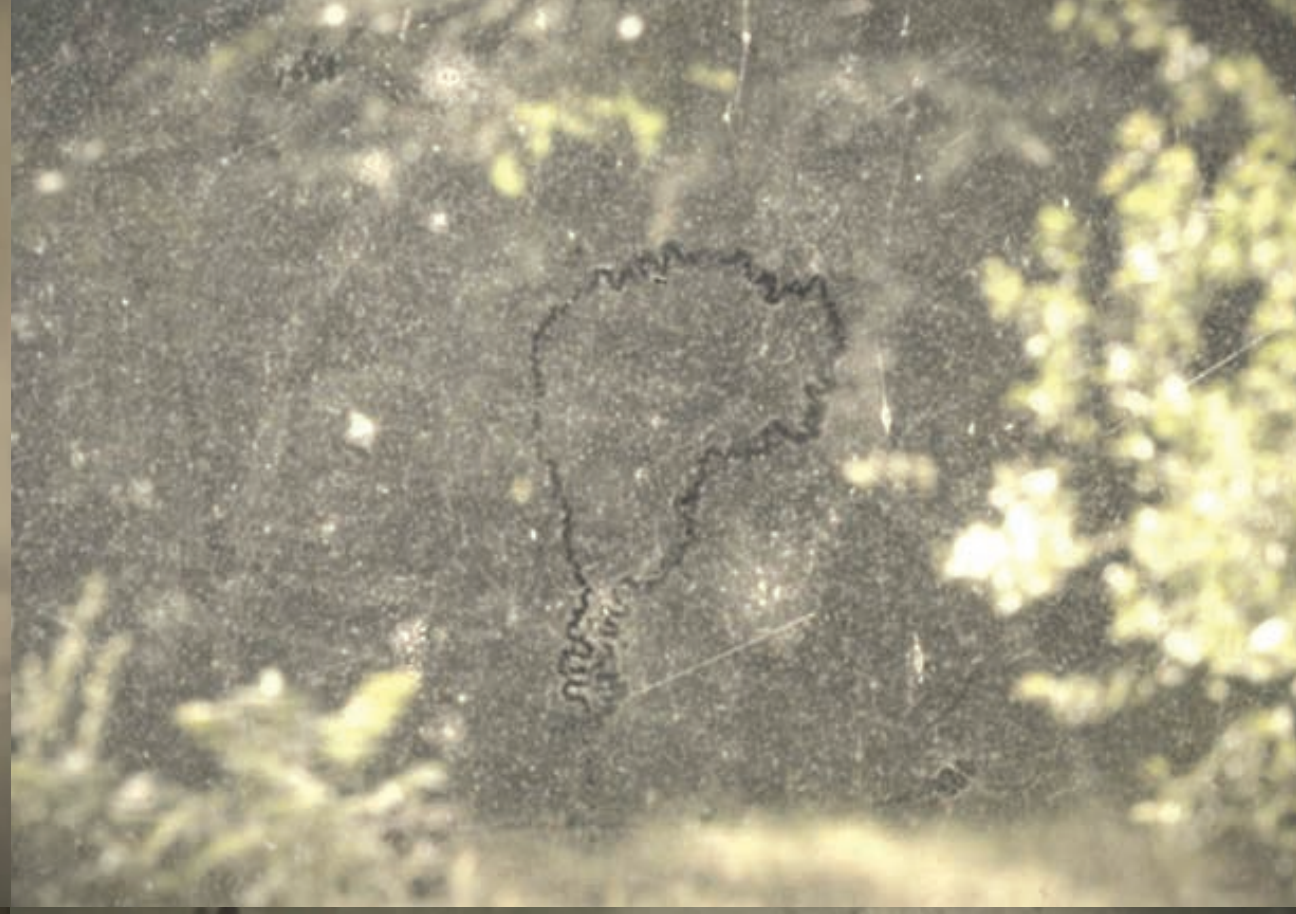
A posição da criança instaura uma relação inaugural e não normatizada com as imagens. A infância do olhar é aquela que ainda não foi submetida às expectativas da visibilidade compartilhada e, por isso, conserva algo do assombro diante do mundo. Louise Glück afirma que "nós olhamos para o mundo uma vez, quando crianças, o resto é memória" — nessa sentença, reside a ideia de que o olhar infantil é inaugural e irrepetível, operando por espanto e não por reconhecimento. A criança não vê para confirmar, mas para descobrir; seu olhar não interpreta, especula. Ao brincar com o mundo, ela suspende sua obviedade e atualiza o visível como matéria em constante transformação. A crítica, aqui, não nasce da maturidade da razão, mas da potência sensível da infância, que conserva a imagem em estado de jogo, não de prova.

A posição de cúmplice subverte a tradição da distância como condição ideal de visibilidade. Ao invés de afastar-se para compreender, aproxima-se até o ponto de colapso do enquadre, mergulhando no detalhe que fura o todo e convoca outro regime de percepção. Trata-se de adotar uma ética do microscópio, em que ver e tocar se aproximam, e o olhar se faz também pele. O *punctum*, como nos lembra Roland Barthes, é aquilo que nos prende por um detalhe, algo "que salta aos olhos como uma flecha". Essa aproximação nos retira da posição confortável de observadores para nos colocar dentro da cena, diluindo os limites entre quem vê e o que é visto. Cria-se uma nova crítica: não aquela que analisa de longe, mas a que se deixa afetar intimamente por uma pequena parte da imagem — o detalhe que desequilibra a totalidade.

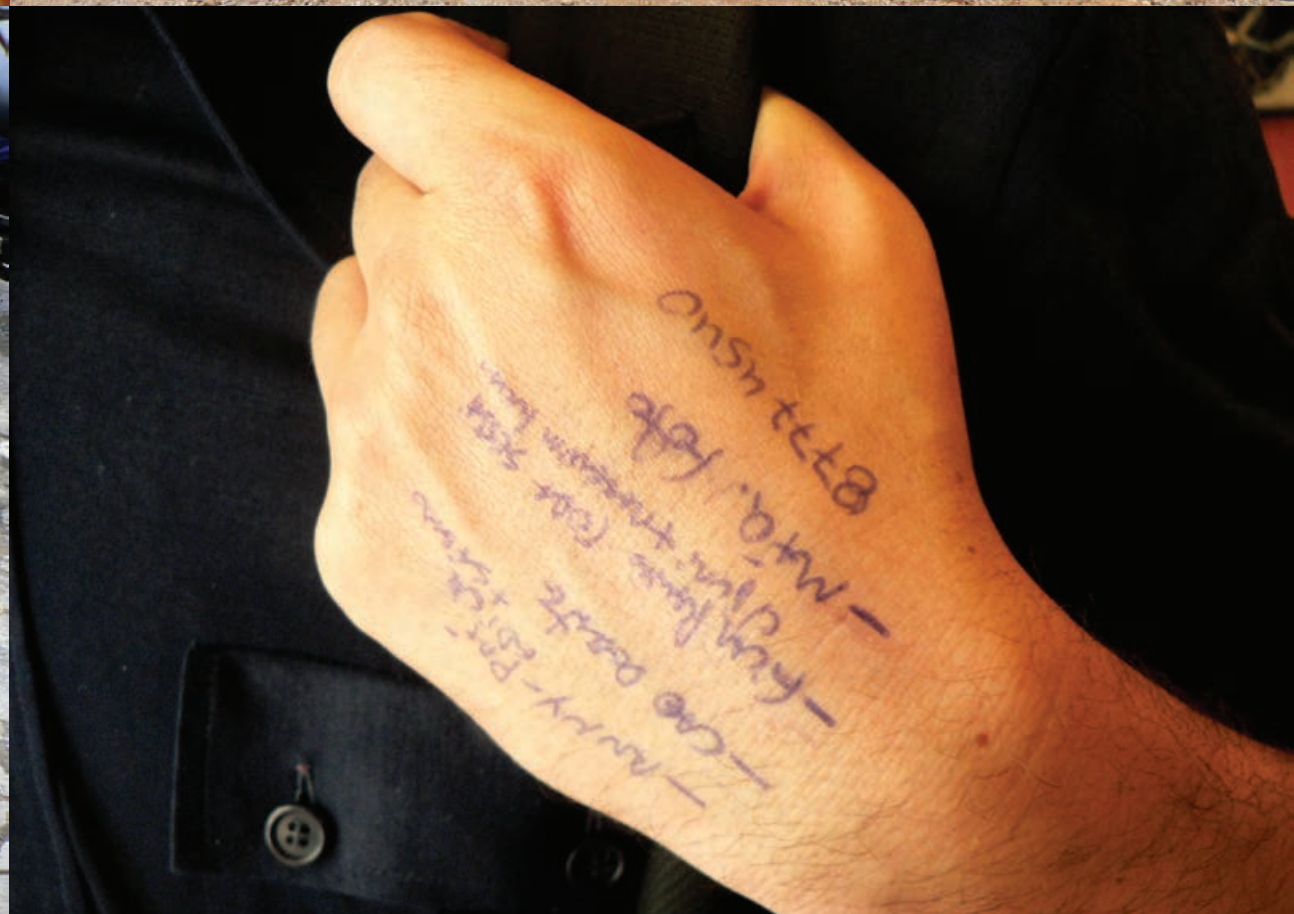
A posição do olhar evasivo propõe uma relação crítica com a imagem que se dá não por sua centralidade ou nitidez, mas por aquilo que nela se retrai, desvia ou permanece à margem. Nesse contexto, olhar não é fixar, mas acompanhar o deslizamento do que não se deixa representar. Tania Rivera nos lembra que "retratar" vem de *traho*, verbo latino que significa também retirar, extrair — e assim, o retrato passa a ser não só captura de presença, mas extração de ausência, como uma zona costeira da imagem onde o olhar encalha e não avança. Essa retirada, no entanto, não é ausência pura: como escreve Rivera, "é em certo gesto de 'retirada' que a presença se inscreve." O olhar evasivo, então, é aquele que se esquiva da completude, que não tenta domesticar o outro pelo reconhecimento direto, mas acompanha os traços deixados no fora de campo, nos rastros e dobras do visível. Trata-se de uma crítica não frontal, mas lateral, que desloca o espectador para fora do eixo normativo da visualidade e convida a um tipo de percepção menos especular, mais errante, que acolhe a insistência da imagem em não se deixar ver totalmente.



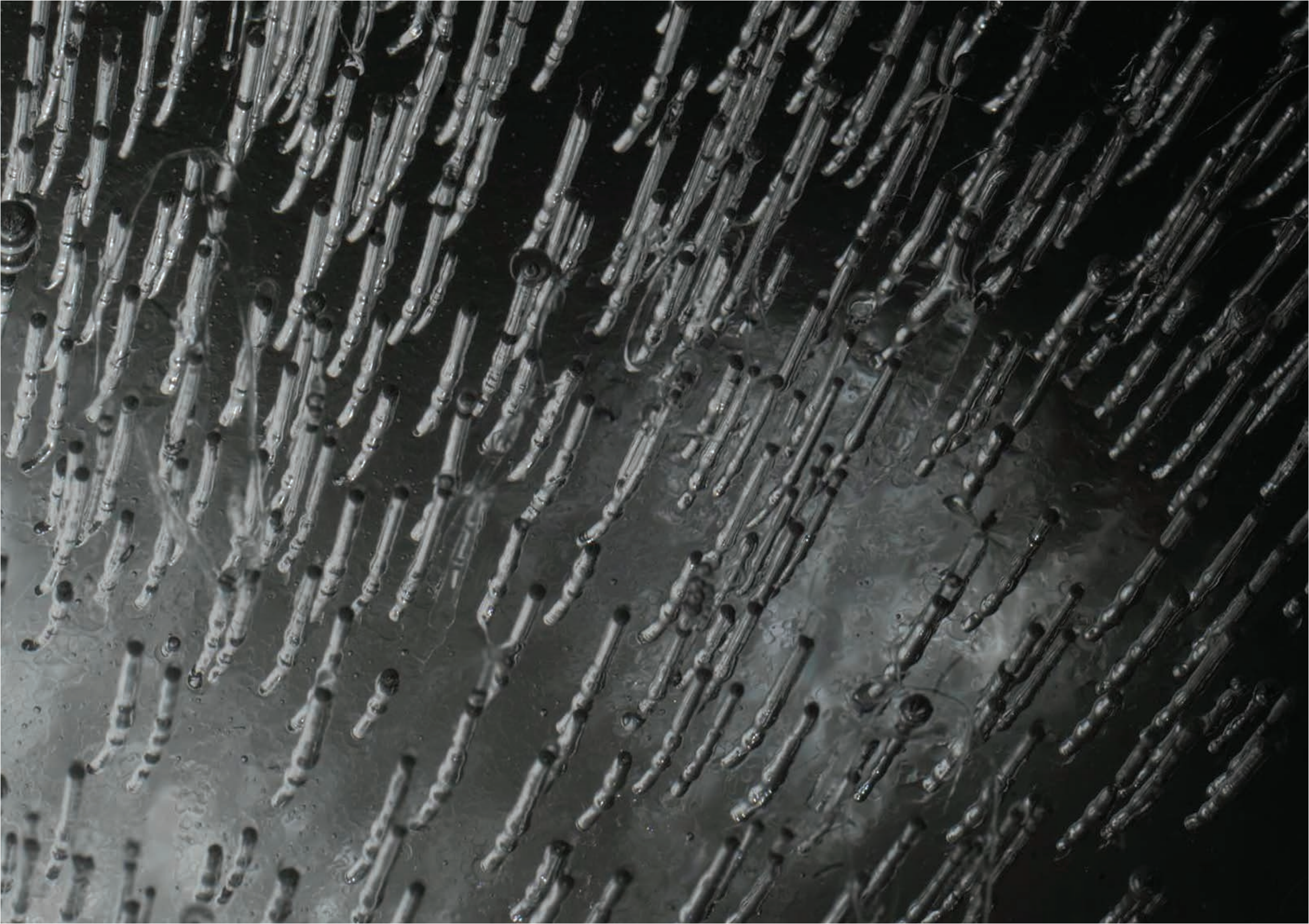
Guardião do tempo

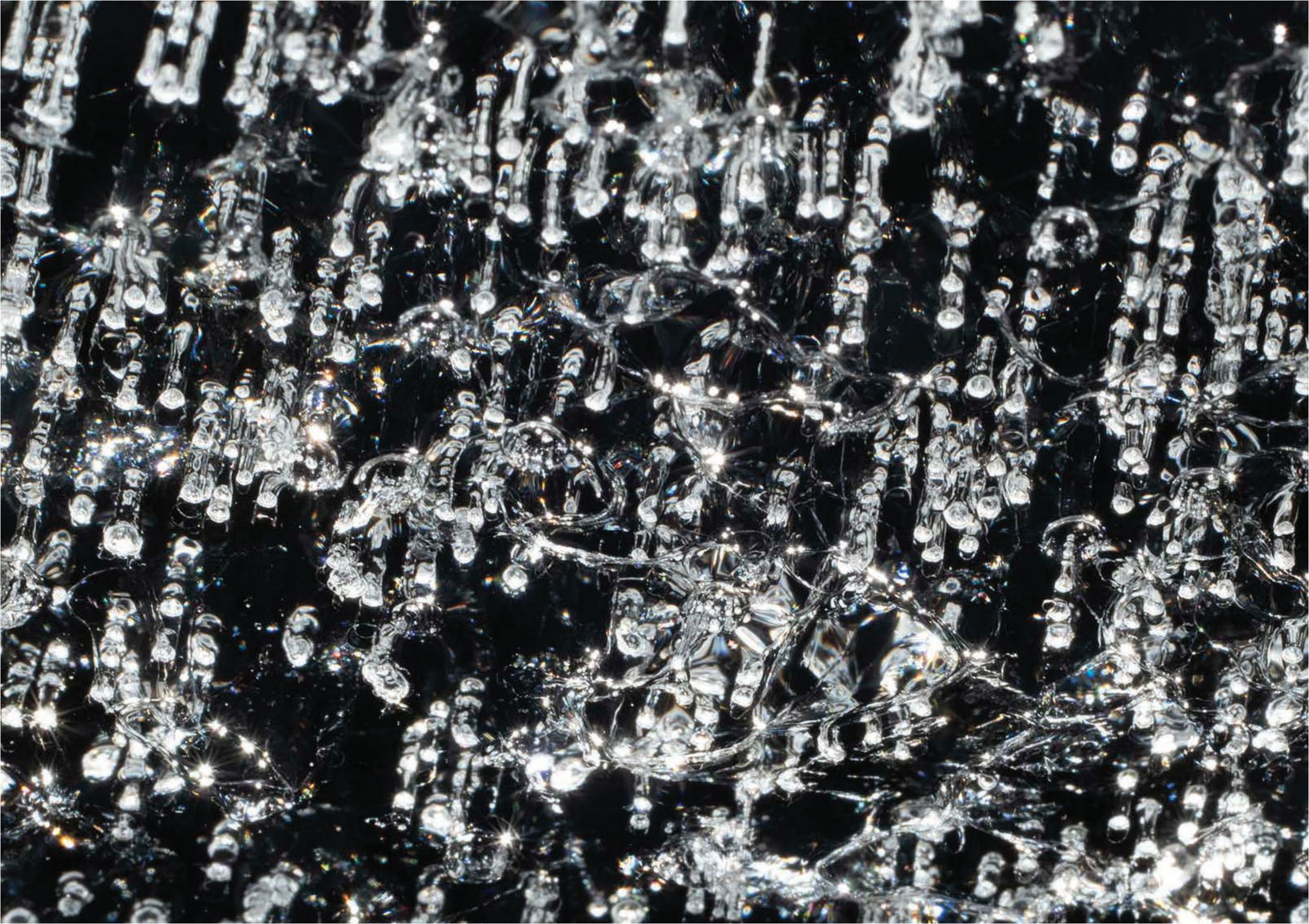


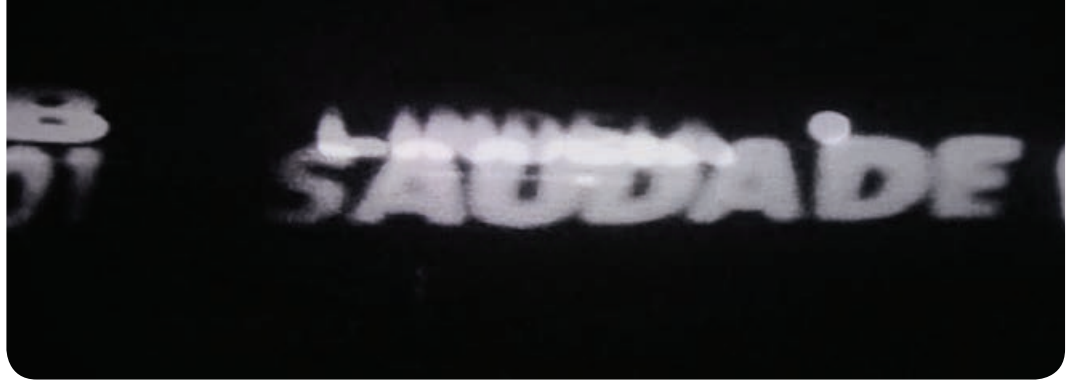
AIRBAG

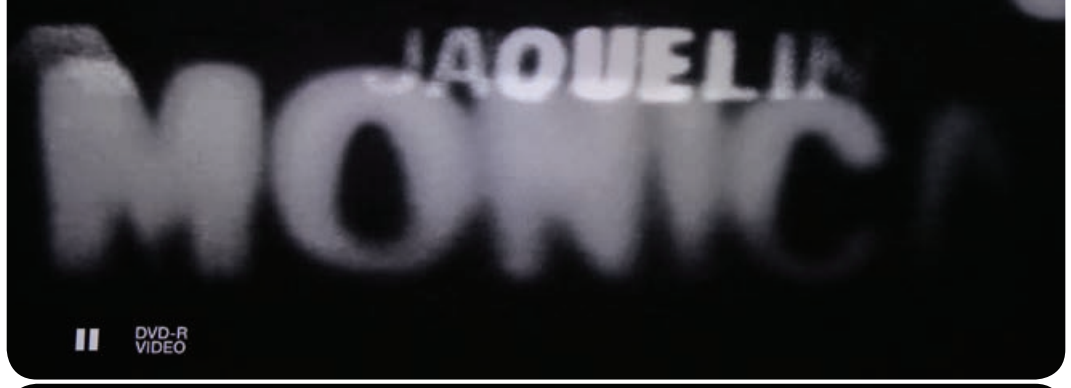


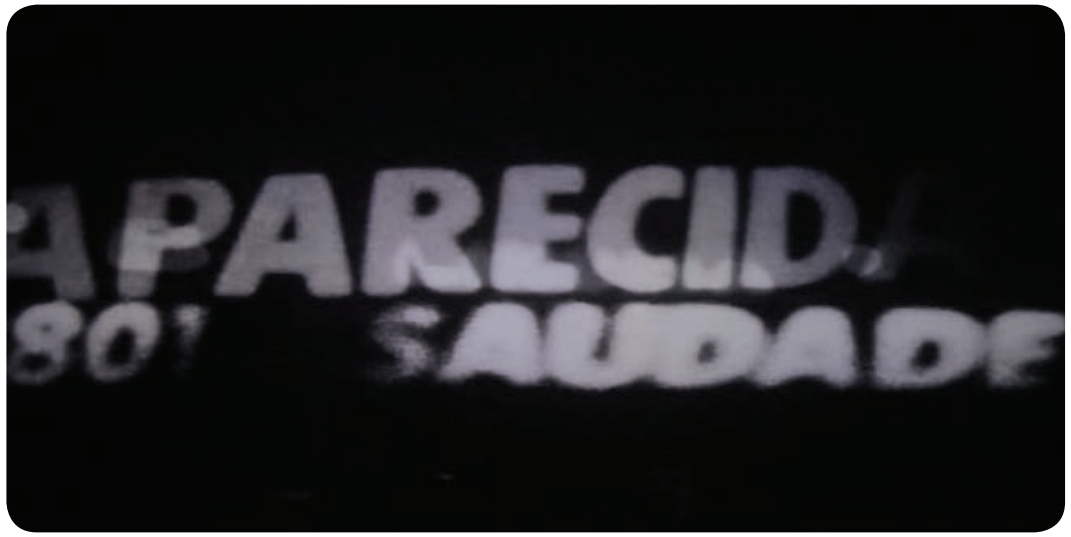
LIXO

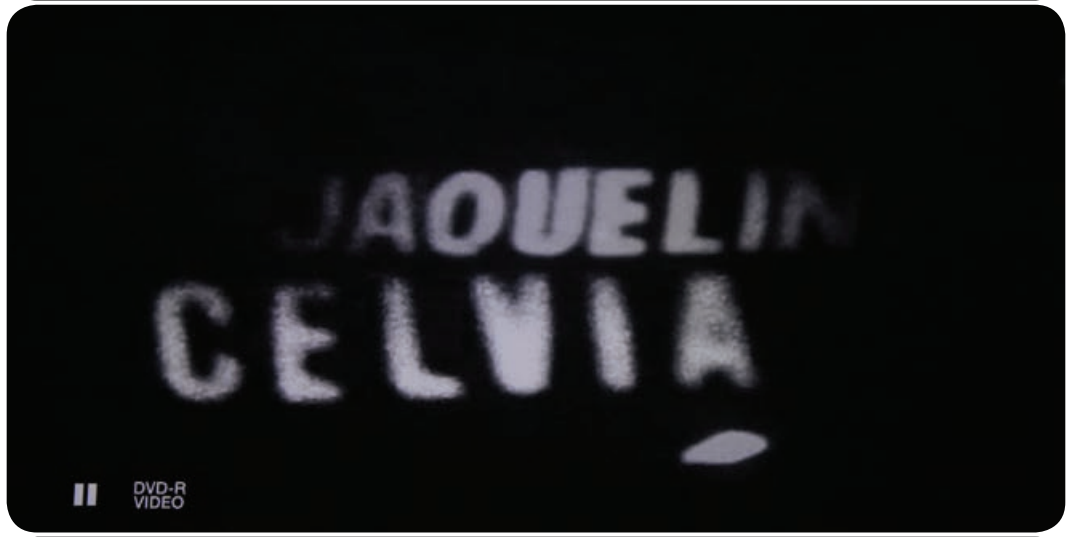




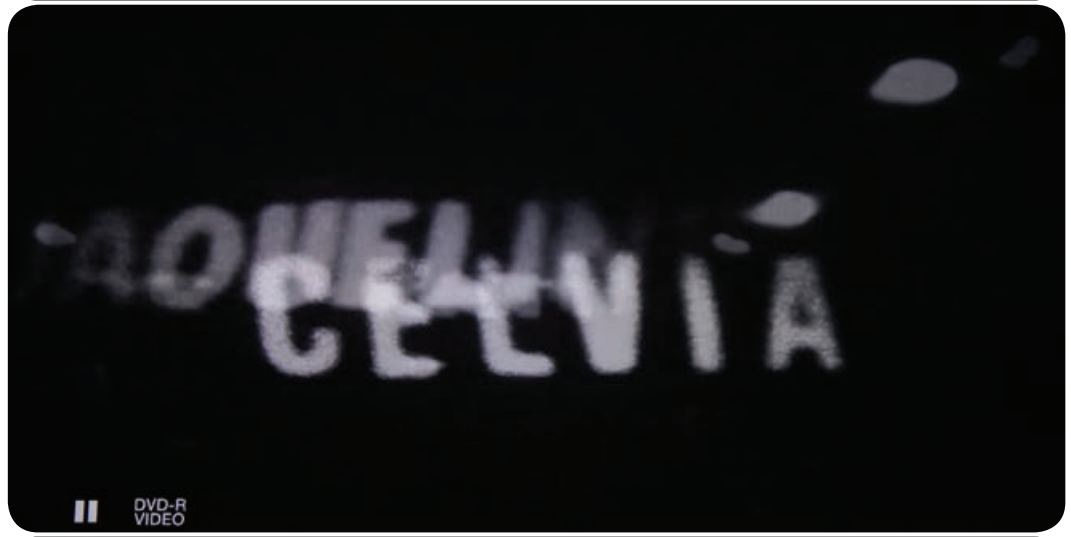

SAUDADE


MONIC
DVD-R
VIDEO


APARECID
SAUDADE


CELVIA
DVD-R
VIDEO

APARECID


CELVIA
DVD-R
VIDEO

FELICIDAD
APARECID

CELVIA

Lista de obras na exposição

Hypnosis
(2001)
DV, Cor
7 minutos 30 segundos
Trilha Sonora O Grivo

Cama para Sonhar
(2000)
Fotografia digital
Cor e P&B
140 x 100 cm e 80 x 80 cm

Sonho de Bebê
(2015)
Fotografia digital, cor
58 x 42 cm (cada)

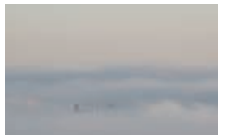
Guardião do Tempo (2025)
Filme, 16mm, Cor
Extrato do longa metragem "Fim do sem fim"
Direção Cao Guimarães, Beto Magalhães
e Lucas Bambozzi
46 segundos (Loop), mudo

Sem título
(2012)
Fotografia
120 x120 cm

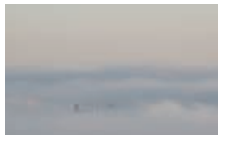
Sem título
(2012)
Fotografia
120 x120 cm

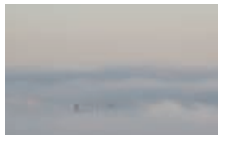
Plano de voo
(2015)
Fotografia digital, Cor
70 x 40 cm (cada)

Rolezinho
(2025)
Vídeo digital 4K / Cor
13 minutos e 14 segundos
Trilha Sonora O Grivo



Paisagens reais – tributo a Guignard
(2009)
Fotografia digital
52 x 80 cm (cada, sem moldura)
71 x 98.5 cm (cada, com moldura)

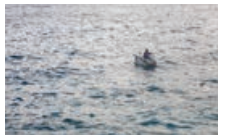


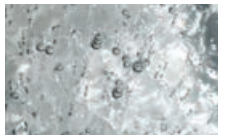


Úmido
(2015)
Fotografia digital, cor
90 x 60 cm (cada)

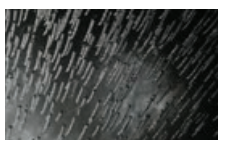
Sem título
(2012)
Fotografia digital, cor
100 x 66 cm

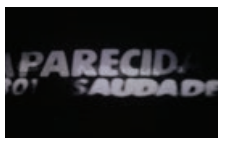
Gambiarras
(2001 - 2025)
Fotografia digital, cor
Dimensões variáveis





Clinâmen
(2025)
Série fotográfica composta
de 09 fotografias, cor
Dimensões variadas





Coletivo
(2002)
Super-8 / DV / P&B
3 minutos e 30 segundos
Mudo

Retroatos
(2016)
Série fotográfica: 17 fotografias,
mais um mosaico (20 fotografias)
Cor e P&B
Dimensões variadas

Cao Guimarães, nasceu em 1965, Belo Horizonte, Brasil.

Vive e trabalha entre Belo Horizonte e Montevideu.

Cao Guimarães atua no cruzamento entre o cinema e as artes plásticas. Com produção intensa desde o final dos anos 1980, o artista tem suas obras em numerosas coleções prestigiadas como a Tate Modern (Reino Unido), o MoMA e o Museu Guggenheim (EUA), Fondation Cartier (França), Colección Jumex (México), Inhotim (Brasil), Museu Thyssen-Bornemisza (Espanha), dentre outras.

Participou de importantes exposições como *XXV* e *XXVII Bienal Internacional de São Paulo*, Brasil; *Insite Biennial 2005*, México; *Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil*, EUA; *Tropicália: The 60s in Brazil*, Áustria; *Sharjah Biennial 11 Film Programme*, Emirados Árabes Unidos e *Ver é Uma Fábula*, Brasil, uma retrospectiva com grande parte das obras do artista expostas no Itaú Cultural, em São Paulo.

Realizou dez longas-metragens: *Espera* (2018), *O Homem das Multidões* (2013), *Otto* (2012), *Elvira Lorelay Alma de Dragón* (2012), *Ex Isto* (2010), *Andarilho* (2007), *Acidente* (2006), *Alma do Osso* (2004), *Rua de Mão-Dupla* (2002) e *O Fim do Sem Fim* (2001), que participaram de renomados festivais internacionais como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam.

Ganhou retrospectivas de seus filmes no MoMA, em 2011, Itaú Cultural, em 2013, BAFICI (Buenos Aires) e Cinemateca do México em 2014. Em setembro de 2017 inaugurou a maior exposição e retrospectiva acerca de sua obra em território europeu, no Eye Filmmuseum, em Amsterdã.

É representado pela Galeria Nara Roesler, de São Paulo e Galerie Xippas (Paris e Montevideo).

www.caoguimaraes.com

Agradecimentos

Agradeço ao Minas Tênis Clube pelo convite para esta exposição, à Luísa Duarte e ao Lucas Santana pelo recorte original e olhar sensível sobre as coisas que faço, à todos os parceiros que contribuíram para que este grão de domingo se espalhasse pelos dias e pelo espaço, à Soraia, ao Otto, à Emma e aos amigos pela cama de afeto na qual me deito para contemplar o mundo.

CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS

Presidência Carlos Henrique Martins Teixeira
Direção de Cultura André Rubião
Gerência de Cultura Wanderleia Magalhães
Coordenação Administrativa Lorena Oliveira Correa
Produção Executiva Samia Arantes
Coordenação Técnica Guilherme Machado
Assessoria de Imprensa Comunicação Do Minas Tênis Clube

EXPOSIÇÃO "UM GRÃO DE DOMINGO"

Curadoria Luisa Duarte E Lucas Alberto
Produção executiva Dânia Lima
Identidade visual Murilo Godoy
Studio manager Ralph Antunes
Programa educativo Malacaxeta
Revisão de texto Ivânia Valim
Impressões *fine art* Artmosphere - Rodrigo Cerqueira
Moldura Atelier Baumecker
Montagem Fina Gestalt - Sérgio Arruda
Cenotecnia Gran Produções
Plotagem e adesivação Artwork Digital
Instalação audiovisual Df Audiovisual
Acessibilidade Acessibiliza

CATÁLOGO "UM GRÃO DE DOMINGO"

Projeto gráfico Murilo Godoy
Impressão e acabamento Rona Editora
Tiragem 500 exemplares, impressos em Belo Horizonte em Julho de 2025
Papeis utilizados Artic Volume White 130g (miolo); cartão supremo 250g (capa)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Guimarães, Cao
Um grão de domingo / Cao Guimarães ; [curadoria
Luisa Magoulas de Castro Duarte, Lucas Alberto
Miranda de Souza] . - - Belo Horizonte, MG :
Minas Tênis Clube, 2025.

ISBN 978-85-69860-14-3

1. Arte contempoânea - Exposições I. Duarte,
Luisa Magoulas de Castro. II. Souza, Lucas Alberto
Miranda de. III. Título.

25-279128 CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte contemporânea : Exposições : Catálogos 700.74
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

ISBN: 978-85-69860-14-3
9 788569 860143

PATROCÍNIO MASTER
APRESENTAÇÃO
PATROCÍNIO
APOIO
REALIZAÇÃO