

PERCEPÇÃO E TEMPO NA IMAGEM CINEMATOGRAFICA: UM OLHAR  
SOBRE O FILME *ExIsto*

MENDES, Maria Cristina <sup>1</sup>  
GUIMARÃES, Denise <sup>2</sup>

**RESUMO:** A fictícia passagem de Descartes no Brasil é o tema do filme *ExIsto* de Cao Guimarães, uma livre adaptação do romance-idéia *Catatau* de Leminski. Problematizo quais as estratégias fílmicas que evidenciam a desconstrução da lógica cartesiana. Com o intuito de investigar aspectos singulares na criação de sentido, o artigo é dividido em três tópicos, onde são analisados trechos do filme. No primeiro, numa cena que intitulo “onça pintada” e em outra que denomino “chuva digital”, é evidenciado o tratamento poético dos conceitos de corte e montagem. No segundo, a passagem por Recife é palco das transformações por que passa a personagem em contato com a vida urbana. No terceiro, as cenas de Descartes e da arquitetura de Brasília são enigmáticas em seu entrar e sair de foco e dão indícios da relação entre imagem e crença, legado da história da arte, em sua capacidade de fazer ver. Em *ExIsto*, a transformação de Descartes é mediada por uma câmera que filosofa. O conceito de imagem-tempo de Deleuze permite investigar características da imagem cinematográfica em seu vínculo com o mundo; o conceito de cronotopo de Bakhtin delimita critérios acerca da natureza das relações entre tempo e espaço.

**PALAVRAS-CHAVE:** *ExIsto*. *Catatau*. Adaptação. Imagem-tempo. Cronotopo.

Horas minhas no ouro de relógios perfeitos.  
Debrucei-me sobre livros a ver passar rios de palavras.  
*Paulo Leminski*

*ExIsto*<sup>3</sup> começa com a tela preta, sons de floresta e *flashes* de pirilampos. A sentença “Quem pôs a luz no cu do vagalume?”, exibida palavra após palavra coloca em pauta a interrogação do filme em seus limites com o insondável. Adaptação livre de *Catatau*<sup>4</sup>, trata da vinda de René Descartes para o Brasil, onde a lógica de seu método desmorona diante do calor tropical. O filme não tem diálogos (falados) e a voz em *off* do ator João Miguel que interpreta o filósofo, transforma o ato da fala em imagem-

<sup>1</sup> Doutoranda e Mestre em Comunicação e Linguagens /UTP, especialista em História da arte do século XX/ EMBAP, professora dos cursos de Arte e de Tecnologia em Fotografia/ UTP e coordenadora da especialização Fotografia: processos de produção de imagens /UTP.

<sup>2</sup> Orientadora: Profa. Dra. Denise Guimarães.

<sup>3</sup> Produzido e dirigido por Cao Guimarães, foi lançado em 2010, tem a duração de 86 minutos e integra o projeto *Iconoclássicos* do Instituto Itaú Cultural.

<sup>4</sup> O romance-idéia de Paulo Leminski (4 edições: 1975, 1989, 2004, 2010) é escrito em um único parágrafo de 286 páginas (2004) e mantém nítidas relações com a literatura de James Joyce.

pensamento. As palavras extraídas dos livros *Discurso do Método*<sup>5</sup> e *Catatau* imbricam-se em diversos estilos cinematográficos, concatenados pela trilha sonora do grupo O Grivo. A escolha do diretor pelo livro de Leminski é assim justificada:

[...] A investigação profunda da linguagem, os neologismos, os provérbios populares, as diferentes línguas usadas num único livro. [...] O que busquei fazer com o filme foi voltar ao estágio da pré-fala a que o livro me conduzia. [...] A possibilidade do derretimento da razão cartesiana. (ExIsto, Revista Taturana. Disponível em: <http://revistaturana.com/2011/01/12/ex-isto/> Acesso em: 7 dez. 2011).

De que maneira este derretimento da razão é inventado no filme? Conduzir o espectador a uma atmosfera letárgica e/ou exigir dele uma atitude contemplativa através de um tempo que parece se expandir, amplia o poder de significação das imagens em sua construção de sentidos. O que se propõe neste artigo é analisar determinadas operações cinematográficas em seu caráter de potencialização da percepção. O conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze e o de cronotopo Mikhail Bakhtin são o aporte teórico desta pesquisa, que tem por objetivo tecer reflexões acerca da potência significativa de determinadas cenas de *ExIsto*, nas quais o distanciamento das imagens do cinema hegemônico apresenta um caráter artístico.

A pluralidade de sentidos que se abre para diversas interpretações valorativas é uma das características que definem o campo da arte, em seus processos de insubordinação às determinações temporais e espaciais. Sem a indissolúvel expressão do tempo e do espaço o pensamento abstrato não existe: para Bakhtin, é através da "porta" dos cronotopos que se adentra a esfera dos sentidos (1986, p. 468). Segundo ele:

Sobre a base da metamorfose se cria o tipo de representação da totalidade da vida humana em seus momentos cruciais e de *crise* mais importantes, *quando o homem se torna diferente*. [...] Aqui não há desenvolvimento no sentido exato da palavra, senão crise e renascimento<sup>6</sup> (*id.*, 1996, p. 305).

Esta crise da representação, de acordo com Deleuze, se relaciona com a quebra do esquema sensório-motor que encadeia percepção e ação e coordena espaços. Ao definir o

<sup>5</sup> No início do filme são narrados os três primeiros parágrafos do livro de Descartes.

<sup>6</sup> Sobre la base de la metamorfosis se crea el tipo de representación de la totalidade de la vida humana em sus momentos cruciales y *de crisis* más importantes, *cuando el hombre se hace diferente*. [...] Aquí no hay desarrollo en el sentido exacto de la palabra, sino crisis y renacimiento.

conceito de imagem-tempo, ele afirma que à imagem atual (descrição ótica e sonora) se concatena sua imagem virtual: este vínculo produz uma imagem-cristal, a qual se caracteriza por manter a distinção de suas faces e potencializar sua reversibilidade. A imagem, em vez de prolongar uma ação, volta-se sobre ela mesma para relançar circuitos que alteram a percepção da subjetividade e do tempo.

A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza. (DELEUZE, 2005, p. 89)

Os trechos de *ExIsto* que considero relevantes para uma reflexão acerca do tempo e da imagem-cristal, são divididos em três tópicos: no primeiro faço uma análise dos possíveis modos de criação e percepção de sentido através de uma leitura de imagens que se referem ao corte e à montagem; no segundo abordo momentos singulares da transformação temporal na passagem de Descartes pela vida cotidiana no Recife; e no terceiro investigo possíveis significados da perda do foco nas imagens de Brasília.

A intenção da análise é enfatizar a potência de significação das cenas escolhidas, pontuando conceitos que permitam evidenciar seu vínculo com uma idéia de permanência da arte, em sua crescente capacidade de criar sentidos. Em filme que se diferencia qualitativamente das produções comerciais, esta espécie de crença numa percepção em constante ampliação pode ser percebida com maior intensidade.

### **A onça e a chuva, o corte e a montagem**

A pluralidade de sentidos criada em *ExIsto* estrutura-se por um pensamento sobre o conceito de corte e montagem. O que diferencia as duas cenas analisadas a seguir é a abordagem artesanal da primeira e a tecnológica da segunda. O território que delimita a leitura de uma imagem pode percorrer inúmeros itinerários e criar novos caminhos. Até onde se as imagens de uma onça pintada e de uma chuva digitalizada podem criar sentido? Longe de tentar exaurir seu significado, apenas aponto direções por onde a interpretação das imagens pode seguir seu curso. Para Deleuze:

Perceber é saber, é imaginar, é lembrar, mas no sentido em que a leitura é uma função do olho, uma percepção de percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem também apreender o avesso, imaginação,

memória ou saber. Em suma, o que chamamos leitura da imagem visual é o estado estratificado, a revirada das imagens, o ato correspondente de percepção que está sempre convertendo o vazio em pleno, o direito em avesso (2005, pp. 290 -291)

O primeiro fragmento que faz parte do bloco inicial: antes de cinco minutos de filme se entrevê a imagem de uma onça pintada. Por entre a fresta de um papel transparente rasgado, a mão que mostra e esconde o animal, também pintado sobre papel, faz um leve movimento para desvendar seu rosto: cria-se uma irônica tautologia sobre a imagem pictórica e sua terminologia, ao mesmo tempo em que a referência ao animal é mediada por uma técnica do mundo da arte.

FIGURA 1 : ONÇA PINTADA



Fonte: *ExIsto*<sup>7</sup>

Esta espécie de hiato na sequencia fílmica, no qual o tempo se amplia e dilata, mantém a imagem afastada do regime de “ação e reação” do modelo do cinema clássico. Um novo regime perceptivo se faz então necessário. Em contraposição à aparente simplicidade da cena, que não exige uma grande *mise em scène*, Cao Guimarães, cineasta que afirma escrever o filme durante sua montagem (Revista de cinema, 2011, p. 23), presta uma homenagem sutil à montagem em película, enfatizando a importância do conceito de corte e montagem para a história do cinema.

O caráter conceitual e poético da cena é evidente: ao desenho da onça, de traços leves e pintura suave, se sobrepõe a delicadeza do papel quase transparente, que permite ver parte de suas formas; as demais parecem desfocadas e podem ser apenas vislumbradas pelo observador. O processo de ruptura que devolve a consciência do espectador para fora da narrativa fílmica coloca em confronto a beleza da imagem e a realidade nacional no que

<sup>7</sup> As demais imagens que capturei do DVD para ilustrar este artigo também são de *ExIsto*, razão pela qual não serão mais identificadas.

se refere ao trato das questões ecológicas brasileiras. O caráter poético da imagem não deixa de remeter a uma situação política que é o avesso da beleza que se vê. O caráter nostálgico deste tipo de imagem, que foi por tanto tempo utilizada como registro de espécies, dilata o tempo perceptivo, a desembocar em múltiplos questionamentos. O silêncio que atravessa a cena contribui para dar o tom de gravidade da questão que foi colocada.

De acordo com a narrativa fílmica, Descartes ainda não está no Brasil, o bloco em que ele está na Europa tem a duração de sete minutos e a mudança de continente se dá após a imagem de um antigo mapa que mostra a região nordestina ocupada pela colonização holandesa. Antes da mudança ele afirma: “esse lugar existe” (LEMISNKI, 2004, p. 41).

Ao tratar das diferenças entre a imagem-movimento, domínio do esquema sensório motor, e a imagem imagem-tempo, território de novas formas de percepção produzidas por mudanças de nossa relação com o cérebro, Deleuze enfatiza a presença de novas orientações que acontecem a partir da imagem clássica e explica que “o corte, ou o interstício entre duas séries de imagens, já não faz parte de uma série nem da outra: é o equivalente de um corte irracional, que determina as relações mensuráveis entre imagens”. (DELEUZE, 2005, p.255). Estes são espaços onde o cinema de torna mais próximo da poesia no amplo sentido de criar novos signos em diálogo com as estruturas culturais.

A segunda cena a apresentar relações com os processos de corte e montagem acontece a aproximadamente trinta e cinco minutos do filme e estabelece relações poéticas com a chuva tropical. As gotas que caem sobre a superfície da água se transformam em ovais brancas na superfície da tela (FIGURA 3). Esta movimentação dos brancos faz vislumbrar letras, sonhar palavras e criar sentidos, mesmo que mutantes e fugidios. O tempo é o do intervalo a enfatizar hiatos por entre a narração e instaurar espaços de poesia. Ao caráter polissêmico das palavras “colabrincorinto circunta, orgranizo: mextra intrintro, tartareco adredevagarde, tomaxalá![...] (LEMINSKI, 2004, p. 85) correlacionam-se imagens que conduzem à transcendência da razão. Cao Guimarães realiza uma espécie de *clipoema*<sup>8</sup> de *Catatau*, numa referência às primeiras obras que homenagearam Leminski durante os *Perhappiness* curitibanos da década de 1990 (GUIMARÃES, 2008, pp.100-104).

---

<sup>8</sup> *Clipoema* é o termo empregado para obras multimidiáticas que, com a tecnologia da computação gráfica, possibilitam uma diferente fruição da poesia, num jogo entre visual, verbal e sonoro.

FIGURA 2: CHUVA DIGITAL



A transformação que invadiu o cinema a partir das imagens eletrônicas o lança numa situação nova, na qual desponta “uma virtualidade que ignora a mutação pela qual será afetada, em seu fundamento, a capacidade humana – imemorial – de formar imagens e, mais, precisamente, de defini-las como arte”. (BELLOUR, 1997, p.14).

O estranhamento diante das formas enigmáticas que podem conduzir à fruição estética, nas cenas da onça pintada e da chuva digital, propõe uma nova sintaxe a complexificar a narrativa fílmica. O trânsito entre os possíveis níveis de significação destes intervalos que se dilatam cria uma qualidade temporal distinta que propõe uma nova reflexão sobre a visibilidade e sua constante adequação às transformações do mundo. Na produção contemporânea, as relações formais e conceituais com o audiovisual e as técnicas do cinema agregam os elementos de uma história em constante processo de revisitação. Acrescentar sentidos à percepção e possibilitar uma reflexão acerca dos vínculos que podem ser estabelecidos com o mundo é uma característica da objetividade imagética de *ExIsto*.

### **A cidade e seu povo: tempo de passagem**

O segundo tópico deste artigo trata da chegada de Descartes em Recife<sup>9</sup>. Neste momento é importante destacar que Cao Guimarães pensa a personagem a partir da presença real do ator: João Miguel é a um só tempo Descartes, Leminski, o próprio diretor e ele mesmo (Revista Taturana). Esta complexa trama de identidades no contato com as pessoas da cidade, silencia o pensamento do filósofo; Para Deleuze, mais importante que a questão da identidade “É o devir da personagem real quando ela própria se põe a

<sup>9</sup> Sabe-se pelo intertítulo que ele chega em “Recife/Olinda/Vrijburg /Freiburg/Mauritzstad”.

‘ficcinar’ [...] e assim contribui para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 2005, p. 183).

Segundo ele,

Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (*id. ibid.*, p.55).

A presença de Descartes em Recife, no convívio com a banalidade do dia a dia, produz mais um estranhamento. Se a adequação e o estranhamento do ambiente parecem se alternar, a presença de outros humanos não basta para retirá-lo de sua solidão. Por não fazer uso da palavra exteriorizada no ato da fala (já foi afirmado anteriormente que Descartes pensa), são as atitudes e gestos da personagem que estabelecem um diálogo sutil com os não atores que participam das cenas.

Depois de ter saído da Europa, o filósofo perambulou na floresta por mais de vinte minutos do filme, até chegar na cidade. De canoa, ele avista Recife do mar e sobe o rio Jaguaribe. Ao som de *Miserere*<sup>10</sup> ele navega sob três pontes antes de pisar em terra firme: debaixo da primeira, num estranho caminho pelas águas, a câmera que circunda a canoa da personagem corrobora com o caráter contemplativo estabelecido pela canção (FIGURA 5); sob a segunda, a subversão temporal é evidenciada pela presença de prédios e pessoas do século XXI; ao atravessar a terceira ponte ele parece deslizar sobre as águas. A sequência termina com o olhar de Descartes para um conjunto de palafitas e a invocação de misericórdia da canção. Lugar dos encontros fortuitos, para Bakhtin, o cronotopo do caminho “é multiforme e possui muitos planos, mas seu centro básico é o fluir do tempo” (1986, p. 453).

#### FIGURA 4: SOB AS PONTES EM RECIFE

---

<sup>10</sup> Composta por Henryk Górecki (1933/2010) em 1981. Foi dedicada à cidade polonesa Bydgoszcz. Inspirada no Salmo 51, suplica a misericórdia divina diante das iniquidades humanas.



Na feira de rua, ao som de *Alguém me Disse*<sup>11</sup> o contato do personagem com a vida urbana é pretexto para a criação poética: justaposição de cores complementares, criação de imagens insólitas e atitude diante de acidentes de filmagem: ao ser reconhecido, João Miguel sorri para a câmera e a canção que se eleva ao fundo abafa a voz das fãs; esta opacidade mantém a memória do real e reitera a *performance* da cena.

A cena seguinte, evidencia a importância do olhar na narrativa fílmica através de um olho de peixe que, retirado do animal, servirá para a construção de uma luneta.<sup>12</sup> Um corte seco no filme e o observador se depara com a imagem de muitas lentes: são óculos de sol vendidos por ambulantes que devolvem o olhar para detrás da câmera<sup>13</sup>. A presença especular que dinamiza o tempo do olhar é uma das características da imagem-cristal deleuziana. Os espelhos, nas lentes dos óculos, criam um circuito no qual imagens atuais e virtuais se alternam, numa proliferação de sentidos e suas possíveis significações.

Descartes participa de duas danças nas próximas cenas. Na primeira um grupo de pessoas se reúne numa praça ao som de *La vida es um carnaval*<sup>14</sup>, a qual lembra que as dores da vida são passageiras e se transformam com o passar do tempo. Na segunda, ao som de *Toalha de Mesa*<sup>15</sup> (FIGURA 5), a presença de cores quentes e frias das paredes ao fundo estabelece um diálogo visual: o azul remete ao raciocínio frio, apolíneo e linear do cartesianismo em oposição ao vermelho quente, dionisíaco e pictórico. Estes corpos que se

<sup>11</sup> Composta por Evaldo Gouveia e Jair Amorim, esta canção ajudou a consagrar o baiano Anísio Silva (1920/1989) como o “Rei do Bolero”. Foi cantada por ele na inauguração de Brasília.

<sup>12</sup> Em uma das cenas do início do filme, Descartes prepara sua lente com ajuda do fogo, em imagens que só agora se explicam.

<sup>13</sup> Esta espécie de mediação especular é uma estratégia utilizada na história da arte. *As Meninas* de Velásquez e *O casal Arnolfini* de Van Eyck são pinturas que tratam deste assunto de forma exemplar.

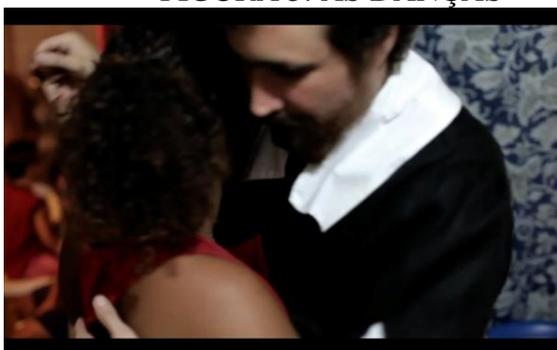
<sup>14</sup> Música composta por Víctor Daniel (1960), argentino radicado na Florida (USA).

<sup>15</sup> Música composta por Carminha Mascarenhas e Dora Lopes, interpretada por Mário Sousa Marques Filho (1928/2003) conhecido por *Noite Ilustrada*. Ele morou no Recife de 1984 a 1994.

aproximam e se tocam parecem desencadear mais uma crise na razão cartesiana e levam a personagem à saída da cidade.

O cronotopo do encontro se distingue do cronotopo do caminho por seu elevado grau de intensidade emotiva (BAKHTIN,1986, p.452). Ao abordar a questão da interação e definir alguns pontos acerca do discurso exterior e interior, ele afirma que os sistemas ideológicos, entre os quais situa a ciência, a arte e a religião, “cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a esta ideologia” (*id.*, 2010, p. 122).

FIGURA 5: AS DANÇAS



É noite quando Descartes chega na rodoviária, perturbado pelos ruídos e luzes do trânsito. É seguido pela câmera e a voz em pensamento afirma: “ACONTECEU ALGO INACONTECÍVEL. Minha situação é perigosa. Não tenho boas impressões das coisas: impressiono-me facilmente”. (LEMINSKI, 2004, p.119). A crise do filósofo encontra seu eco na definição do cronotopo do umbral de Bakhtin, cujo termo “se combinou com os momentos de virada na vida, de crise, de decisões que mudam o curso da vida (ou de indecisão, de medo de cruzar o umbral)”<sup>16</sup> (BAKHTIN, 1986, p. 458). Estes umbrais se repetem ao longo do filme, em transições que acabam por colocar em pauta o conceito da

<sup>16</sup> No original : *se combino con los momentos de viraje en la vida, de crisis, de decisiones que cambian el curso de la vida (o de indecisión, de temor a franquear el umbral).*

ambivalência entre finitude e eternidade. Ao mesmo tempo, estas transições de bloco para bloco, ou de cena para cena, criam interstícios cujo valor está em atribuir sentido para os momentos de passagem, os quais lembram que a vida é um processo em constante transformação.

A voz em *off* afirma: “Deus não morreu. Perdeu os sentidos” (LEMINSKI, 2004, p. 75). A câmera que transita por entre a multidão de usuários do terminal rodoviário perde de vista o protagonista. Quando reencontrado, ele está na porta de um ônibus ao lado de um mochileiro que veste uma camiseta amarela, a faixa verde do ônibus e a camiseta evidenciam um tratamento elaborado das cores que simbolizam o Brasil. A transformação por que passa Descartes é evidente: “a personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, p.185). A sentença “Pergunta Miguel, quem Feito deus?” (LEMINSKI, 2004, p. 102) encerra o bloco. Ela será repetida mais três vezes quando Descartes vive uma nova aventura em Brasília. O dia em Recife dura pouco mais de dezesseis minutos.

### **Brasília: imagem e crença**

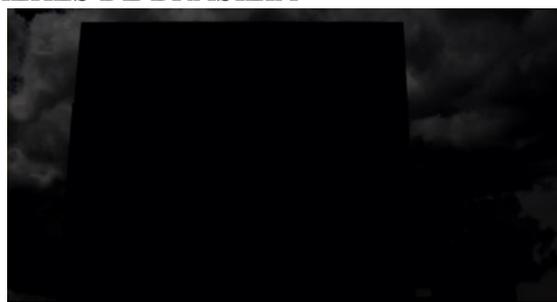
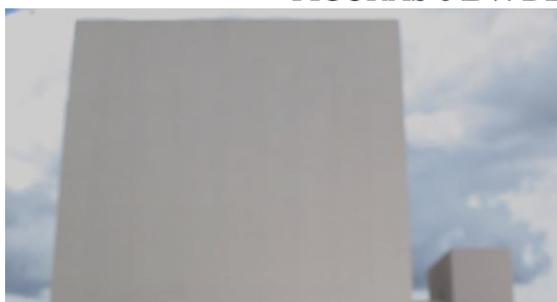
No ônibus, Descartes afirma: “Deus e eu, ao mesmo tempo, não pode” (LEMINSKI, 2004, p. 264), numa explícita retomada da problemática inicial do filme, na qual se questiona a origem das luzes dos pirilampos.

A cena de Brasília começa a quase uma hora de *ExIsto* e tem a duração de pouco mais de cinco minutos. “Tigre sabe que não erra. Fuma até tudo ficar vermelho. Quero febre: Brasília não vai a Cartésio, vai Cartésio até Brasília” (*id. ibid.* , p.77). A música eletrônica, espécie de imagem-sonora, altera as intensidades da cena que é formada por vinte e sete planos. Quatro deles mostram o filósofo em processos de entrar e sair de foco, os demais exploram detalhes da arquitetura da cidade projetada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Em um deles a imagem é mostrada em negativo e em sete ela é desfocada. Que relação o negativo e a perda do foco estabelecem com o derretimento da razão em Descartes?

A presença de dois planos (FIGURAS 6 e 7) é relevante para a compreensão conceitual deste bloco, pois é no segundo que se introduz a dúvida sobre a construção da

imagem, sobre aquilo que se vê. Dois retângulos brancos, um grande e outro pequeno recortam o céu, a profundidade do maior é imaginada em função da diagonal do menor. Depois de alguns segundos nos quais se observa o lento movimento das nuvens, o corte seco mostra muito rapidamente o negativo da mesma imagem. Esta espécie de avesso do olhar interrompe a fruição diegética e trata a opacidade como operação conceitual a potencializar os possíveis significados da cena. Nesta espécie de (des) construção da visão, a imagem em negativo enfatiza a existência de outro lado, o avesso da imagem.

FIGURAS 6 E 7: DETALHES DE BRASÍLIA



Aqui o fazer ver se aproxima do não ver, do querer rever para poder compreender. Estamos no território das imagens que não se entregam, que se insinuem apenas para apenas assumir como seu oposto aquilo que acabaram de afirmar. Esta breve, porém contundente negação, posta tal qual germe a semear a dúvida e propor a indagação, evidencia as possibilidades de leitura da cena.

Manchas escuras sobre a tela branca se transformam na imagem de Descartes, que entra e sai de foco fumando um cigarro de ervas tropicais<sup>17</sup>: a presença excessiva da luz e a extensiva duração do tempo dedicado à contemplação de cada imagem alteram as camadas de realidade e os níveis de pensamento: a imagem de Brasília é desfocada. A este caráter contemplativo advindo das imagens quase estáticas, podem-se inferir vínculos com a religiosidade e a fé. De acordo com Deleuze, o cinema se relaciona desde seu início com a crença e o catolicismo

<sup>17</sup> Muito embora em *Catatau* Leminski não afirme que Descartes fuma maconha, o comentário do texto de Wisnik na *Fortuna Crítica* da 3ª edição do livro é esclarecedor (pp. 339, 340). Em *ExIsto*, a alusão às propriedades da *Cannabis* se evidencia no relentar do tempo, no excesso de luz e no caráter tecnológico da trilha sonora .

No catolicismo não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui as catedrais [...] o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária, foram os dois pólos que atraíram a arte das massas [...] Não se pode dizer hoje que estes dois pólos do cinema se tenham enfraquecido: uma certa catolicidade não deixou de inspirar numerosos diretores, e a paixão revolucionária tomou conta do cinema do Terceiro Mundo (DELEUZE, 2005, p. 207).

Brasília foi construída em um local preconizado por Dom Bosco que “sem jamais ter vindo ao Brasil, sonhou em 1883 com um anjo que lhe indicou o surgimento de uma nova civilização [...] exatamente onde foi instalada a nova capital do Brasil”. (GATTI, 2011, p. 178). O plano piloto da cidade parte da forma de uma cruz e ficou conhecido pelo formato de avião, observado durante anos ao se sobrevoar a cidade. O crescimento populacional diluiu sua forma original, enfraqueceu seus contornos e deixou seus limites imprecisos. A relação entre a ausência de foco no filme e a diluição da vista aérea que definia Brasília se estabelece de modo antagônico: no primeiro a presença do povo é responsável pela mudança e na segunda é este povo o que falta. Que sentido se constrói por esta ausência? Ao afirmar que o cinema “deve contribuir para a invenção de um povo” (259) Deleuze também enfatiza também que restituir a crença no vínculo entre o homem e o mundo é uma de suas tarefas. Este vínculo, ao mesmo tempo impossibilidade e objeto de crença,

[...] só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais para outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença (2005, p. 207).

Entre a certeza da geometria e a dúvida do desfocado: é nesta mutação imagética que o mundo se afirma e esvanece. A perda de contornos, a indefinição de limites, a imprecisão da forma são territórios da desordem e das incertezas, opostos ao caráter racional da geometria. Ambas são faces de uma imagem-cristal, onde passado, presente e futuro se imbricam em formas simultaneamente atuais e virtuais.

As situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir “enxergar” o que há na situação (DELEUZE, 2005, p. 157).

Esta permuta entre a fixidez e o esmaecer da imagem se coaduna à imagem ilusionista que, embasada na tradição religiosa estabelece relações entre o ato de ver e o de acreditar, relações com a fé. De certa forma, fazer ver possibilita fazer acreditar. Na impossibilidade de transformar seu entorno em território da razão, Descartes mergulha numa espécie de transe, onde loucura e revelação se tangenciam. Na próxima série de imagens ele está novamente na floresta onde acontece o desfecho do filme: ao som de uma música tribal africana, ele recobra os sentidos nas águas do rio.

### Considerações finais

Ao retomar a pergunta inicial do filme, “Quem pôs a luz no cu do vagalume?” pode-se afirmar de antemão, que não se espera por alguma resposta. Pelo menos nada que não seja a criação de uma ficção, ou o fruto de uma crença. O desenvolvimento da pesquisa conduziu ao território da fé dentro do espaço da ficção. Uma crença diferenciada, que não reside no mundo nem fora dele, mas no vínculo do homem com o mundo. Esta crença foi ainda atrelada aos processos de dissolução da imagem, ou seja, de desmaterialização.

Muito embora questões relacionadas à poética do movimento Neobarroco sejam de interesse da pesquisa, elas não são abordadas neste artigo. Da mesma forma, o conceito de cinema de poesia e de discurso indireto livre, basilares na análise fílmica, não é explicitado. É tarefa futura analisar as duas passagens de Descartes pela floresta, nas quais a utilização destes conceitos é mais adequada.

O esforço em pontuar tipos específicos de imagens que evidenciam o caráter de obra de arte de *ExIsto* foi realizado. A atenção mantida no poder de intensificação da fruição tem sua presença justificada em boa parte do texto e as menções à história da imagem são desenvolvidas num olhar que investiga os distintos aspectos da imagem-cristal. A relação entre linguagem cinematográfica e literária, através do conceito de cronotopo de Bakhtin alicerça uma poética dos sentidos, onde a percepção da passagem do tempo é prioritária nas transformações cartesianas.

As brechas que se dilatam em sentidos inventados são poesias da montagem e da tecnologia, o corte que remete ao negativo da imagem (e ao que mais isso possa implicar) é o avesso da imagem a ampliar e questionar o conceito de real. A evidência de um corpo de

imagem-cristal em *ExIsto*, vinculada aos espelhos das lentes pode se estender às imagens de Brasília, fragmentos que são de um todo que não se apreende.

A passagem do povo à sua ausência, do foco ao desfocado e da imagem à crença são possibilidades interpretativas que podem ser vinculadas ao derretimento da razão de Descartes. Esta é a maneira através da qual Cao Guimarães reinventa o enigmático livro de Paulo Leminski. De tanto observar o filósofo a câmera pensa.

### Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec. 14ª edição, 2010.

\_\_\_\_\_. *Problemas Literarios y Estéticos*. Havana: Editorial Arte y Literatura. 1986.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

EXISTO. In: Revista Taturana: cinema, literatura, fotografia & design. Disponível em: <<http://revistataturana.com/2011/01/12/ex-isto/>> Acesso em: 7 dez. 2012.

GATTI, José. *Estética da desintegração: Matthias Müller filma Brasília*, in: Devires – cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - vol. 7, n.1, 2010, pp. 166-183.

GUIMARÃES, Cao. *ExIsto*. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. *A arte do sentido*. Entrevista cedida a Gabriel Carneiro. In: Revista de Cinema. São Paulo: Editora Única, ano XII, mai/jun de 2011, pp. 20-24.

GUIMARÃES, Denise A. D. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.