

**ONÇA-PINTADA E DANÇA DA CHUVA: APROPRIAÇÕES POÉTICAS NO FILME
EXISTO, DE CAO GUIMARÃES****Maria Cristina Mendes¹**

Resumo: Novas poéticas artísticas podem ser analisadas a partir de recursos tecnológicos adotados por cineastas contemporâneos. Cao Guimarães realiza o filme *Ex/sto* (2010), uma adaptação do romance *Catatau*, publicado em 1975 por Paulo Leminski. A hipotética vinda de Descartes ao Brasil com a comitiva de Nassau no século XVII é estruturada, na adaptação cinematográfica, em imagens que remetem aos estilos do Renascimento e do Barroco. A desconstrução da lógica cartesiana, mote de ambas as narrativas, destaca uma espécie de estilo neoBarroco, despertando reflexões acerca da produção de filmes de arte na contemporaneidade, quando a definição de categorias é mais complexa. “Onça-pintada” e “dança de chuva” são os trechos analisados: o primeiro enfatiza a opacidade da fruição estética (XAVIER), homenageando a montagem cinematográfica; o segundo realiza abstrações imagéticas em consonância com o legado das pesquisas artísticas que envolvem a tecnologia (GUIMARÃES e BELLOUR). Ao propiciar novas formas de estar no mundo, a arte promove o trânsito entre estranhamento e percepção sensível.

Palavras-chave: Poéticas artísticas. Adaptação cinematográfica. Arte contemporânea. *Ex/sto*. Cao Guimarães.

¹ Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP); Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Pintura (EMBAP). Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (UEPG), onde desenvolve pesquisa sobre poéticas artísticas. Participa do Grupo de Pesquisa Interart (UEPG/CNPq) e Educação, Trabalho e Cultura (UTP/CNPq). Email: mariacristinamendes1@gmail.com

**JAGUAR AND RAIN DANCE: POETIC APPROPRIATIONS IN THE MOVIE *EXIT*, BY
CAO GUIMARÃES****Maria Cristina Mendes**

Abstract: New artistic poetics may be analyzed from the technological resources adopted by contemporary filmmakers. Cao Guimarães makes the movie *Exit* (2010), an adaptation of the novel *Catatau*, published in 1975 by Paulo Leminski. René Descartes's hypothetical coming to Brazil with the 17th-century entourage of Nassau is structured, in the cinematic adaptation, in images that refer to the Renaissance and Baroque styles. The deconstruction of the Cartesian logic, motive of both narratives, highlights a kind of neo-baroque style, arousing reflections on the production of contemporary art films, when the definition of categories becomes more complex. "Jaguar" and "rain dance" are the excerpts analyzed: the first emphasizes the opacity of aesthetic enjoyment (XAVIER), honoring the cinematic montage; the second performs imagery abstractions in consonance with the legacy of artistic research involving technology (GUIMARÃES and BELLOUR). By providing new ways of being in the world, art promotes the transit between strangeness and sensitive perception.

Keywords: Artistic poetics; cinematographic adaptation; contemporary art; *Exit*; Cao Guimarães.

Uma poesia nova, inovadora, original,
cria modelos novos para a sensibilidade:
ajuda a criar uma sensibilidade nova.

Décio Pignatari

INTRODUÇÃO

As transformações tecnológicas que podem ser percebidas nas novas mídias permitem que se alterem os processos perceptivos nas práticas da arte e da cinematografia². O objetivo do artigo é investigar modos de utilização das novas tecnologias de som e imagem na poética de Cao Guimarães e verificar que tipos de construção de sentido podem se depreender da análise fílmica. São destacadas características neobarrocas na produção do filme e evidenciadas conexões que o cineasta estabelece com o campo das artes visuais. A definição de distinções entre características renascentistas e barrocas é necessária para a compreensão da poética do artista que impregna sua obra com ressonâncias da arte holandesa.

Dois fragmentos do filme são destacados, em função de solicitarem uma fruição estética diferenciada, pois, de acordo com Guimarães (2012), as novas tecnologias trazem consequências radicais. O primeiro trecho, “onça pintada”, é composto por um único plano, destaca a opacidade da narrativa logo no início da narrativa; o segundo, “dança da chuva”, é um clioema³ que, ao lançar mão da manipulação digital, separa cenas de floresta e cidade.

Ex/sto foi realizado em 2010, a convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo, por ocasião do projeto Ocupação, que lançou a exposição “Paulo Leminski: 20 anos em outras esferas”. O enigmático romance de Leminski, transmutado em filme, narra a vinda de René Descartes (1596/ 1650) ao Brasil com a comitiva de Maurício de Nassau. Impossibilitado de manter a razão no calor tropical, Descartes se depara com situações inusitadas: bichos

² Pesquisas iniciais sobre o tema foram apresentadas no 9º Encontro Nacional de História da Mídia (Ouro Preto, 2013). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/transformacoes-perceptivas-e-novas-midias-a-presenca-do-neobarroco-no-filme-existo>>. Acesso em: 20 mai 2019.

³ O termo surge com as experiências de poetas concretos que usam a computação para transcriar poemas em novos suportes. A palavra foi lançada oficialmente em Curitiba, em 1994, em obras que tinham por base poemas de Leminski.

estranhos e solidão marcam sua estadia em terras brasileiras. A ruptura da lógica cartesiana inviabiliza o tradicional modelo de construção de mundo, propicia um estado de torpor e dilata o tempo perceptivo. Tais características podem ser identificadas no filme de Cao Guimarães.

Uma fruição espectral diferente da que é perpetrada diante do modelo de cinema dominante acontece em *Ex/sto*, filme que aguça a capacidade contemplativa, em função da atmosfera lenta e delirante das cenas que se sucedem. No modelo hollywoodiano de cinema, enredo previsível e velocidade da ação modelam o gosto popular e lotam as salas de cinema ou lideram os acessos em sites de filmes para uso doméstico. O cinema arte, assim como o de Cao Guimarães, opera um desvio nos modos de fruição e costuma ser exibido em espaços artísticos. Este cinema de museu, para André Parente e Victa de Carvalho (2009), tem uma dimensão que evidencia o dispositivo e as forças que atuam sobre a obra. Segundo ambos os pesquisadores, tais filmes não criam novas subjetividades, mas produzem novas subjetivações a partir das brechas que os dispositivos possibilitam. Estas brechas propiciam o acesso a espaços perceptivos distintos, os quais valorizam possibilidades expressivas mais vinculadas às esferas da produção de arte. O desvio do modelo hegemônico que, entre outros fatores, coloca a projeção de *Ex/sto* em festivais, galerias ou museus de arte, é motivo de interesse para a reflexão teórica sobre o dispositivo cinematográfico contemporâneo, pois entre o reconhecer e o deslocar, ações destacadas por Parente e Carvalho, os espectadores participam de um jogo criativo com os mais variados dispositivos.

A lentidão no movimento das imagens e a duração dos planos de *Ex/sto* convidam à meditação contemplativa. O escopo poético do filme, ao dar ênfase à multiplicidade de estilos da arte e do cinema, complexifica sua compreensão; a dilatação temporal de algumas cenas, por exemplo, faz lembrar a pintura metafísica de Giorgio de Chirico e potencializa o sentimento de solidão. Distante de qualquer tipo possível de interlocução, Descartes observa – com e sem luneta – araras, sanguessuga e aranhas. Pensa, devaneia e delira em palavras que, excetuando-se as falas iniciais⁴, são trechos extraídos de *Catatau*. A dicotomia entre corpo e espírito, pressuposto para a confirmação dos rumos do saber, é inviabilizada

4 As primeiras falas provêm de “O Discurso do Método” de Descartes.

no calor tropical. Uma das características da arte contemporânea é a de colocar em xeque este tipo de conhecimento calcado na razão. A profusão de metáforas visuais do Barroco, retomadas nas mídias audiovisuais contemporâneas, adquirem em *Ex/sto* qualidades da arte barroca holandesa: mantêm a atenção no detalhe e valorizam a profundidade do foco.

Para possibilitar uma maior compreensão das metáforas visuais criadas por Cao Guimarães nas brechas dos dispositivos audiovisuais, é importante, antes de partir para a análise dos trechos do filme, contextualizar os períodos históricos dos séculos XV, XVI e XVII, evidenciando algumas particularidades da produção de arte renascentista e barroca. Destacar-se-á, ainda, a presença de um estilo neobarroco na produção contemporânea, evidenciando possíveis correlações e aproximações entre as realizações estéticas das diferentes épocas.

ORDEM RENASCENTISTA, DOBRAS BARROCAS E NEOBARROCAS

Recontextualizar visões de mundo sob a ótica contemporânea é uma das bases teóricas adotadas para a análise de obras que trabalham com as novas mídias audiovisuais. O embate entre ordem e caos, evidente em *Ex/sto*, permite que se relacione a busca da ordem aos cânones renascentistas e a identificação do caos ao estilo Barroco. A breve descrição de características de ambos os estilos tem por meta, portanto, possibilitar uma aproximação no que concerne aos enigmáticos fatores que afligem Descartes em sua estadia no Brasil.

O Renascimento dos séculos XV e XVI e o Barroco do século XVII são as bases modeladoras do imaginário ocidental europeu. De modo resumido e correndo o risco de realizar uma abordagem muito superficial, pode-se dizer que a arte no período de Leonardo da Vinci buscava a harmonia e no tempo de Caravaggio revelaria a crise social.

O Renascimento estrutura o espaço em precisas relações geométricas. Seu caráter antropomórfico advém no fato de o ser humano ter sido criado à semelhança de Deus. Ao esconder o esqueleto da estrutura geométrica, a pintura renascentista cria aquilo que Ismail Xavier denomina transparência⁵ nos estudos de cinema. Estratégias ilusionistas conduzem

5 A transparência esconde recursos em prol da narrativa e a opacidade dá visibilidade aos processos de construção do trabalho.

o observador a um espaço virtual, a consagrada janela renascentista, na qual os pontos de fuga conduzem ao conceito de abstração. Neste tipo de mundo a razão organizadora elimina a desordem, em modelos oriundos da antiga arte grega e romana. A luz no Renascimento, época da reforma luterana, banha todas as formas do mesmo modo, numa evidente analogia ao antropomorfismo que marca o renascer dos ideais de beleza clássica, agora permeado pela possibilidade de se imaginar uma suposta irmandade entre os seres humanos, criados à semelhança de Deus, que mandou seu filho para livrar a humanidade de seus pecados. Seria este amor divino a fonte de luz que banha a todos de forma semelhante.

Na representação do conturbado e enigmático Barroco, período da Contrarreforma católica, dobras e curvas evidenciam a luz diagonal a projetar sombras que valorizam a escuridão. Iluminando os ambientes a partir de uma janela, as figuras perdem a definição de contorno, submergindo na escuridão. De acordo com Ernst H. Gombrich (s/d), a cor e a luz marcam o Barroco italiano, enquanto o espelhamento da natureza identifica o Barroco holandês. Em ambos predomina a incerteza e a possibilidade de revelação, as imagens se apresentam pouco a pouco e as passagens tonais transitam entre suavidade e forte contraste.

Muito embora seja difícil identificar parâmetros que possam ordenar a cultura atual, a crise da contemporaneidade costuma conduzir o olhar para tempos passados, no afã de estabelecer bases para a estética vigente na qual a multiplicidade de interpretações e o hibridismo imperam. Para Denise Guimarães (2008), há um destaque na impureza estilística da atualidade, uma estética do excesso, realizada em processos de superposição de camadas. Ao comparar o Século XVII e a atualidade brasileira, costuma-se ater o pensamento a representações do sul da Europa, como Espanha, Itália e Portugal, com sua forte dramaticidade católica, o que não acontece no filme de Cao Guimarães que, por tratar justamente da colonização holandesa em Pernambuco, prioriza características barrocas provenientes do norte europeu.

O nordeste brasileiro, temporariamente colonizado por holandeses, possui obras barrocas cuja singularidade merece destaque⁶. Cao Guimarães retoma o Barroco holandês de forma sutil: suspende a dramaticidade e valoriza a simbologia hermética através de imagens híbridas que alteram os modos de percepção estética. De acordo com Denise Guimarães (2007a), a percepção, diferente da vivência, é uma atitude que atualiza significações internas. Para a pesquisadora, a multiplicidade signíca e as hibridações contemporâneas da arte, permanecem vinculadas a uma fundamental negatividade, cuja perspectiva é desviante ou provocadora em relação a situações habituais.

A quebra de visão de mundo conduz o observador para tempos indefinidos; em *Ex/isto* o neobarroco holandês brasileiro é, também, pós-apocalíptico.

A narrativa diegética evidencia a solidão de Descartes num mundo quase vazio e destaca o estranhamento da personagem nas situações vividas no novo mundo.

O sentimento de estranhamento, também traduzido por *infamiliar*⁷ ou inquietante nas investigações freudianas, trata de algo sobre o qual nada se sabe, quando a orientação de mundo, usualmente realizada sobre elementos familiares é impossibilitada. A complexidade das interpretações do conceito *unheimlich*, evidencia que o *infamiliar* é “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2019, pos.875). Sentimentos que deveriam permanecer ocultos e que, no entanto, emergem à consciência, evidenciam a luta de Descartes para manter a supremacia dos critérios racionais. No filme, os tempos são desviados, as imagens se desdobram e a narrativa sofre rupturas; estes são elementos que, de modo alternado, absorvem a consciência e a devolvem ao espectador.

No próximo tópico são tratados os dois fragmentos de *Ex/isto*, nos quais se procura destacar os processos poéticos realizados por Cao Guimarães. Entre outros fatores, tais como a potencialização da fruição estética, estes trechos do filme possibilitam o retorno do observador para sua consciência física, de acordo com o conceito de opacidade da narrativa fílmica, assim como definida por Xavier (2008). Segundo o pesquisador, a transparência e a opacidade são modos distintos de trabalhar a imersão fílmica, sendo que a primeira faz

6 Grande parte da produção artística holandesa realizada no Brasil, como as pinturas de Frans Post e Albert Eckout, foi levada para a Europa pouco depois de sua produção.

7 A tradução da edição de 2019 adota o neologismo *infamiliar* por considerá-lo mais adequado para a compreensão do caráter do sentimento.

com que o observador mergulhe na narrativa identificando-se com a obra e a segunda cria uma espécie de hiato que reconduz o observador para a percepção do caráter ilusório da projeção.

ONÇA PINTADA: CAMADAS DE OPACIDADE E ILUSÃO

Priorizar a contemplação meditativa e valorizar a ficção são características de *Ex/sto*, filme que, inspirado na leitura de *Catatau*, possibilita tanto o lento mergulho no hibridismo linguístico, quanto o flamar no prazer da parca compreensão, acalentada pela inteligência da concatenação de imagem e som. Adaptar um texto intraduzível requer a liberdade do artista que reconhece, na apropriação de uma obra, a necessidade de buscar na fonte a possibilidade de ressignificação.

Entre a primeira e a segunda sequência de *Ex/sto*, Cao Guimarães cria um plano conceitual e provocador. Esta é a única parte do filme em que Descartes não está no Brasil, uma espécie de prólogo com cerca de sete minutos, o qual explica as razões da viagem do filósofo. A voz em *off*, como em todo o filme, discorre sobre o bom senso e enfatiza um lugar distante. Antes da mudança da sequência, um plano utiliza a citação, prática recorrente na produção artística contemporânea. Mão, papel transparente e papel opaco com imagem de onça pintada são tratados em uma profundidade rasa, em um evidente vínculo com as discussões acerca da regulamentação do uso da representação espacial na arte.

A proximidade da câmera em relação à mão, na primeira camada da imagem, coloca e tira de foco os dedos que manuseiam o papel transparente da segunda camada da imagem. A câmera está situada no local que se supõe ser equivalente ao da cabeça de Descartes, hipotético dono daqueles dedos, condutor da detida observação do papel transparente e da ilustração da onça. A câmera participa do jogo de relações poéticas, pois cria uma espécie de fisicalidade instituída a partir do olhar. Os dedos que abrem e fecham o papel transparente remetem ao processo de corte e montagem cinematográficos, espécie de homenagem à história do cinema⁸.

⁸ Ao valorizar a montagem Cao Guimarães homenageia Eisenstein e o cinema intelectual.

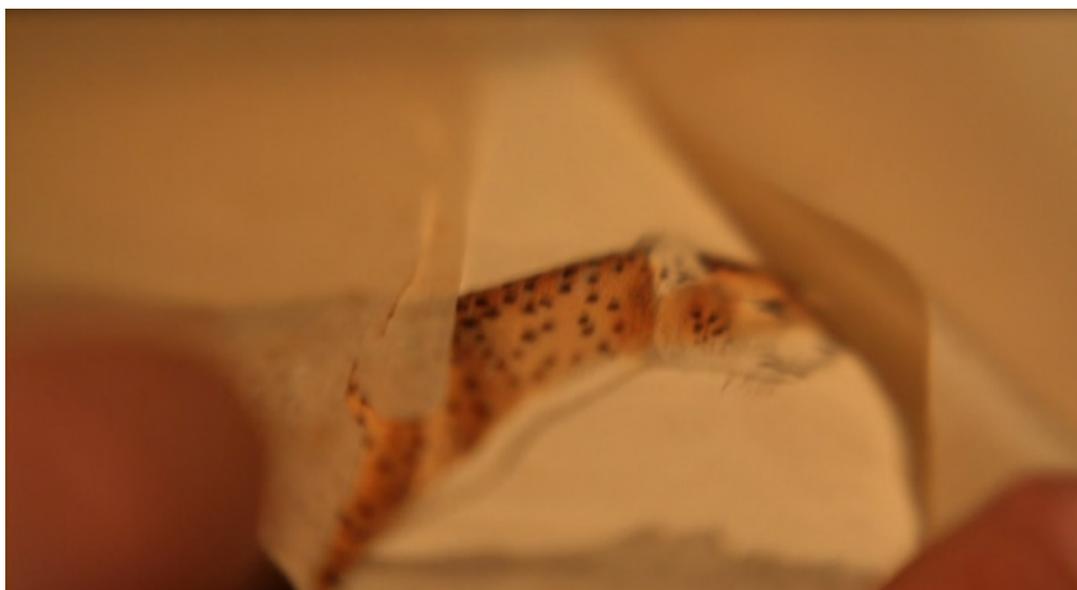
Frestas no papel transparente mostram a onça, em um evidente indício da viagem ao Brasil. Metáfora da montagem cinematográfica e ironia no uso da pintura de uma onça pintada são alguns dos elementos poéticos escolhidos pelo cineasta para promover a opacidade da fruição estética e criar brechas de sentidos entre mundos distintos.

Figura 1



Fonte: *Ex/sto*

Figura 2



Fonte: *Ex/sto*

O plano da onça pintada dura quase vinte segundos, tempo suficiente para que se efetivem a percepção da opacidade e a identificação afetiva: entre a fisicalidade do corpo e a imaterialidade da imagem fílmica, o *close* da câmera contribui para que o espectador transite entre os mundos da realidade e da ficção, em um movimento de lenta observação que desperta o sentimento de *infamiliar*, anteriormente explicitado. O aspecto artesanal da imagem é destacado pelo manuseio do papel, que descobre e cobre a cabeça do animal. O texto de Leminski que acompanha a imagem é uma apresentação de Renatos Cartésios⁹:

[...] Eu expendo Pensamentos e eu extendo a Extensão! Pretendo a Extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas rezes, sem a besteira dessas teses, sem as bostas dessas bestas. Abaixo as metamorfoses desses bichos, — camaleões roubando a cor da pedra! Polvos no seco: no ovo quem deu antes no outro, uma asa na linha do galho ou um pulo em busca de agasalho? Não sabem o que fazer de si, insetos pegam a forma da folha; mimeses (LEMINSKI, 2004, p. 34).

Ao término da narração, um corte seco e radical, Descartes, em uma biblioteca, afirma que a existência de outro lugar. A sequência termina com a imagem de um antigo mapa da região que hoje é a cidade de Recife. Na sequência posterior, Descartes se encontra na floresta tropical, onde cenas de paisagens e animais se alternam. É importante lembrar que Descartes realmente serviu ao exército de Maurício de Nassau e que cerca de vinte anos separam a vinda dos holandeses para o Brasil, inviabilizando a presença do filósofo em tal comitiva.

Antes de iniciar a análise da segunda sequência a destacar o caráter poético do filme, é relevante pontuar que a escolha da onça-pintada, traz à tona os sérios problemas de preservação ambiental enfrentados no planeta, cuja gravidade é intensificada no Brasil, devido à ineficácia e ao abandono de políticas ambientais. Habitante das florestas tropicais e do pantanal, o terceiro maior felino existente na Terra, é caçado ilegalmente e pesquisas recentes indicam que restam apenas duzentos e cinquenta animais desta espécie vivendo livremente, sendo que apenas cinquenta deles estariam em idade reprodutiva (GREENME, 2019). O animal que ilustra a nota de cinquenta reais pode atingir o peso de mais de cento e cinquenta quilos e medir quase dois metros.

⁹ Escrita adotada por René Descartes para traduções em latim e retomada por Leminski em *Catatau*.

DANÇA DA CHUVA

A relação entre imagem e tecnologia, no que concerne a poéticas contemporâneas, é identificada em um trecho de *Ex/sto*, que, para título de análise denominou-se “dança da chuva”. Pouco antes da metade do filme, a cena é anunciada por uma revoada de araras, as quais realizam coreografias em desenhos que se transformam constantemente. O uso do som local cede espaço para a canção “Delírio¹⁰”, que inaugura a sequência em que Descartes embarca em um voo para Brasília e começa a delirar. Na cena anterior, o filósofo descobrira os perigos e encantos da floresta tropical. A inquietação das araras antecipa transformações da natureza, anunciando também as transformações de sentido. Para tanto, o cineasta recorre à computação gráfica, em proposições poéticas que potencializam o valor da linguagem.

Os pingos d’água que caem no esverdeado rio geram círculos concêntricos, os quais se tornam formais brancas ovais pelo ângulo de tomada da câmera e pela incidência da luz (Figura 3). A movimentação dos brancos se intensifica em um tipo de imagem que pode se referir à arte abstrata e ao ruído imagético produzidos nas telas digitais quando se enfrenta problemas de conexão com o servidor. O tempo suspende a narrativa e dá lugar a perturbações do eu, criando o sentimento de *infamiliar*, o qual se mostra de forma mais rica na fruição de obras ficcionais do que nas vivências cotidianas (FREUD, 2019). A abstração de imagens cria um hiato interpretativo que destaca o caráter poético do trecho, o qual, além da canção “Delírio”, Descartes, em seu interno monólogo, retoma *Catatau*:

Colabrincoirinto circunta, organizo: mextra intrintro, tartareco adredevagarde, tomaxalá! Nada como um som nos cornos para levantar a moral da moringa. Dá-se uma idéia e querem a mão da obra, uma mão quer turgimão, perguntargum! Pelos bucaneiros de nosso senhor! Cada vez menos num passado longínquo, o atual dinâmico na vez. Chega demessias, cauimxiba, o cachimbo, impérigo em cadumdenós! A vida sobrenatural, superartificial, gente não fica muito tempo num aspecto. Lonquinguagésimo, espantagônio! Quem canta, curte o que a fala tem de melhor. Bandido candido, castigo contigo, não se arrependa, não vá se arrepender! Sobretudo não existe hesitar, e isso é vital: não pense. Pensar é para os que têm, prometa começar a pensar depois. Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje! A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja. Pensar... (LEMINSKI, 2004, p. 85).

10 Composição; Marcos Moreira e Nelson Soares. Interpretação: O Grivo.

A polissemia de texto verbal e imagético potencializa sentidos. Esvaziar a mente de qualquer pensamento, de acordo com a cultura oriental espiritualista, é fundamental para se atingir o estado meditativo. Ao transcender os princípios da razão, numa cena da evidente opacidade fílmica, Cao Guimarães gera uma espécie de curto circuito perceptivo, no qual a mente e a razão são compelidas à experiência estética. De acordo com Descartes, “para se compreender melhor as questões sobre Deus e a alma é necessário o desprendimento do espírito em relação aos sentidos” (DESCARTES, 2005, p.83). Além de ir além da capacidade racional do pensamento, Descartes enfatiza um distanciamento das percepções, no caminho da espiritualização. Os enigmáticos trechos de *Catatau* e *Exlsto*, ao indicar, cada vez mais a inesgotabilidade de sentidos, parecem criar brechas a conduzir a fruição rumo à contemplação meditativa.

Na medida em que a imagem é abstraída o caráter tecnológico da música é evidenciado, promovendo a integração entre palavra, imagem e trilha sonora. A abstração da natureza remete ao movimento Concreto, cujos principais poetas, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, lançaram o jovem Leminski na produção poética nacional. Esta espécie de clioema de *Catatau* é uma referência aos poemas criados por Haroldo de Campos para homenagear Leminski, na década de 1990, em Curitiba. (GUIMARÃES, 2008).

Dois planos merecem destaque na cena: no primeiro há um predomínio do branco na formação das imagens abstratas; no segundo a dominância é negra e os pequenos focos de incidência da luz na água criam formas em constante transmutação (Figura 4); é neste fragmento que as imagens criam coreografias e os sentidos acompanham esta espécie de dança da chuva. Ao final das palavras de Descartes, a imagem retoma a verossimilhança e a tempestade continua. O tratamento digital da chuva na água cria um trecho de videoarte dentro do longa-metragem.

Figura 3



Fonte: *Ex/sto*

Figura 4



Fonte: *Ex/sto*

A dança de chuva, prática mágica dos indígenas, é explicitada em *Ex/sto* na forma de arte conceitual, na qual a ausência da figura do índio, fortemente presente em *Catatau*, é representada em complexa metáfora visual. O caráter de abstração advindo dos

neologismos leminskianos é reverberado neste fragmento fílmico, no qual som e imagem ecoam as incertezas da razão na explícita referência à cultura brasileira e à presença de Leminski nesta mesma cultura.

As transformações na cinematografia advindas das imagens eletrônicas permitem que Raymond Bellour (1997) aplique a elas o conceito de “entre-imagens”, tipo de imagem que cria um local múltiplo e necessário para que sejam estabelecidos conceitos acerca de mundos possíveis. Para ele, a produção em vídeo e seus desdobramentos tecnológicos, afeta de modo fundamental a capacidade humana de formar imagens e de definir tais imagens como pertencendo ao âmbito da produção de arte. Diferentemente do período da reprodução mecânica, questões como reprodutibilidade e difusão são colocadas em xeque.

Os modos através dos quais a mutação imagética é promovida, campo de verificação de processos poéticos na arte, complexifica o estabelecimento de critérios acerca dos gêneros cinematográficos que existem na contemporaneidade. Cao Guimarães adota a citação e a recriação, como fontes de inspiração diante do aparente esgotamento de recursos criativos, que caracterizam as investigações modernistas. “Dança da chuva”, um dos fragmentos *cult* do filme, possibilita efeitos de *infamiliar* que não aconteceriam na vida, pois, ao desencadear conflitos de julgamento sobre as imagens, as liberdades poéticas se ampliam. Diante da banalização das imagens, característica da contemporaneidade, é fundamental potencializar a busca por sentidos e analisar suas possíveis transmutações.

As variadas relações entre as poéticas artísticas e as tecnologias são inumeráveis e acontecem desde a antiguidade, quando lembramos a radicalidade das transformações socioculturais provocadas pela afiação de pedras e o domínio do fogo. Em busca de uma espécie de integridade expressiva, a arte dialoga com as descobertas e inovações do tempo em que é concebida. A busca por uma utópica unidade fundamental que perpassa a produção de arte, em *Ex/sto*, conduz à retomada de uma relação mágica com o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecer algumas distinções entre Renascimento e Barroco foi a estratégia adotada para introduzir o conceito de Neobarroco, que caracteriza livro e filme. No que concerne a *Ex/sto*, foram destacados vínculos simbólicos com forte atuação na produção

e leitura de imagens artísticas na contemporaneidade. Explicitou-se que as cenas da “onça-pintada” e da “dança da chuva” estabelecem relações poéticas com as técnicas cinematográficas e a história da arte. O primeiro fragmento analisado homenageia a onça-pintada, o maior felino das Américas que, assim como muitos outros animais, está ameaçado de extinção em função do crescente desmatamento e da caça predatória; o segundo presta tributo ao legado de Leminski em forma de *clipoema*, aborda questões acerca da sobrevivência humana, através de indícios de que Descartes habita um tempo no qual a destruição não pôde ser evitada. O índio, figura que se destaca na leitura de *Catatau*, é metaforizado no filme, em signos imagéticos que remetem à linguística, enquanto memória de um tempo que se esvaiu, deixando poucos vestígios. Em ambas as cenas, o *infamiliar* potencializa o intrincado jogo de estabelecimento de significações, em diálogo com a angústia infantil que não abandona a humanidade.

Pontuou-se, entre outros elementos, a qualidade sígnica, pois, de acordo com Julio Plaza (2008), é o signo que pode promover a passagem entre os mundos exterior e interior. O trânsito entre possíveis graus de significação nas cenas, pautado em relações de transparência e opacidade das imagens, permite retomar a questão da permanência e da continuidade, elementos fundamentais nas discussões sobre os dispositivos cinematográficos e suas variações tecnológicas. Entre a possibilidade de existência do novo e a permanência daquilo que é antigo, são as mutações sígnicas que potencializam os sentidos poéticos de “onça-pintada” e “dança da chuva”.

Ao multiplicar códigos sonoros e visuais, as novas mídias permitem novas articulações dos processos artísticos. Imagens que se distanciam das experiências cotidianas e rompem com paradigmas socioculturais evidenciam que o caráter poético da construção fílmica dilata as possibilidades de fruição estética, aspecto humano ligado ao campo da percepção sensível. Tecer reflexões sobre conceitos estabelecidos e perceber a dificuldade de interpretação diante de formas enigmáticas são maneiras de se possibilitar o despertar da descoberta de valores estéticos, fundamentais para o aprimoramento da sensibilidade humana.

Por se atribuir à arte a possibilidade de transformação das percepções humanas, considera-se que os recursos oriundos das novas tecnologias de produção de som e imagem intensificam a problemática da criação poética e da fruição estética, pois, ao criarem imagens híbridas, potencializam sentidos e se abrem a novos horizontes, evidenciando a multiplicidades de visões de mundo, as quais, incapazes de se pautar na lógica cartesiana, postulam que, nos trópicos, alguma outra forma de conceber a existência humana ainda está por ser elaborada.

Se o neobarroco holandês brasileiro criado por Cao Guimarães em *Ex/isto*, é permeado por indícios de uma representação pós-apocalíptica, talvez a arte, em seu reconhecido caráter antecipatório, e através da elaboração sensível do cineasta, tenha apontado preocupações que hoje se mostram ainda mais evidentes. Do texto de Leminski, redigido sob um regime ditatorial opressor, ao filme de Cao Guimarães, produzido pouco antes das fortes transformações políticas no país, evidencia-se que a arte, longe de produzir obras desconectadas do mundo, mesmo em seus momentos de maiores abstrações, revela aspectos singulares da vida e possibilita que o aprimoramento dos sentidos atue em consonância com o desenvolvimento da capacidade crítica.

REFERÊNCIAS

BELLOUR, R. **Entre imagens**: foto, cinema, vídeo. São Paulo: Papyrus, 1997.

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

_____. **Meditações Metafísicas**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

EXISTO. *In*: Revista Taturana: cinema, literatura, fotografia & design. Disponível em: <http://revistaturana.com/2011/01/12/ex-isto/> Acesso em 16 ago 2019.

FREUD, Sigmund: **O Infamiliar/ Das Unheimliche**; seguido de O homem da Areia/ E.T.A Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GUIMARÃES, C. **Ex/isto**. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.

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

_____. Inscições renascentistas sob a “pele” barroca: uma leitura de Prospero Books, de Greenaway. *In*: ARAÚJO, D. e BARBOSA, M. (org): **Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação**. Porto Alegre: Editoraplus, 2008, pp. 52-74.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. São Paulo: Zahar Editores. s/d.

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

ONÇA PINTADA ESTÁ A BEIRA DA EXTINÇÃO. Greenme, 2019. Disponível em: <<https://www.greenme.com.br/informar-se/animais/979-onca-pintada-esta-a-beira-da-extincao>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

PARENTE, A e CARVALHO, V. Entre cinema e arte contemporânea. Revista Galáxia, São Paulo, nº 17, pp. 27-40, jun. 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 02/10/2019