

## Transformações Perceptivas e novas mídias: A presença do Neobarroco no filme *ExIsto*<sup>1</sup>

MENDES, Maria Cristina (Mestre)<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná /PR

### Resumo:

O cinema contemporâneo, ao lançar mão dos recursos tecnológicos, é uma profícua fonte para o estudo de novos tipos de imagem da arte. O filme *ExIsto* (Cao Guimarães, 2010) é uma livre adaptação do livro *Catatau* (Paulo Leminski, 1975). Esta ficcional recriação cinematográfica da vinda de Descartes ao Brasil durante a colonização holandesa se estrutura a partir de imagens que remetem aos estilos artísticos do Renascimento e do Barroco. Na impossibilidade de se manter a lógica cartesiana no calor dos trópicos, *ExIsto* convoca à reflexão sobre a produção artística contemporânea, na qual a definição de categorias se complexifica e a valorização do chamado estilo Neobarroco se faz presente. Neste artigo, são apontados dois fragmentos do filme onde as novas tecnologias se destacam, com o intuito de identificar e percebê-los em sua qualidade de arte. O primeiro homenageia a montagem cinematográfica num procedimento que enfatiza o caráter de opacidade do cinema; o segundo cria uma espécie de *clipoema* a partir do legado das pesquisas de arte e tecnologia, num processo de abstração das imagens.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro contemporâneo; *ExIsto*; Neobarroco; novas mídias.

Ora, sabe-se que toda arte, à medida que evolui,  
procura dificultar cada vez mais a tarefa a ser  
realizada pelos olhos.  
*Heinrich Wölfflin*

Investigar possíveis alterações no processo perceptivo através das práticas cinematográficas contemporâneas é uma tarefa instigante. Oriundas das inovações tecnológicas advindas das novas mídias, essas transformações acarretam atitudes diferenciadas de fruição estética. A meta deste artigo é apontar a utilização destas novas

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

<sup>2</sup> Doutoranda e Mestre (2010) em Comunicação e Linguagens UTP/PR. Especialista em História da Arte do Século XX (2000, EMBAP/PR). Bacharel em Pintura (1984, EMBAP/PR). Coordenadora do curso de pós-graduação *lato sensu*: Fotografia: processos de produção de imagens UTP/PR e professora do curso superior de Tecnologia em Fotografia UTP/PR. E-mail: crismendes01@hotmail.com.

tecnologias no filme *ExIsto*, em sua relação com a arte contemporânea, especificamente naquilo que tange ao chamado movimento Neobarroco. Esta ênfase no caráter poético do filme requer um prévio esclarecimento sobre os estilos do Renascimento e do Barroco, bem como necessita de uma definição do chamado estilo Neobarroco que, no Brasil de *ExIsto*, é impregnado por ressonâncias holandesas.

São pontuados, para tanto, dois momentos do filme nos quais a referência às questões das novas mídias se torna mais expressiva e requer uma postura estética diferenciada, pois, de acordo com seu diretor, Cao Guimarães, o novo contexto tecnológico trouxe conseqüências radicais ao filme (*ExIsto*, Revista Taturana. Disponível em: <http://revistaturana.com/2011/01/12/ex-isto/> Acesso em: 7 dez. 2012).

O primeiro trecho ao qual se dirige a atenção deste artigo é formado por um único plano: ele representa uma espécie de avesso da transparência cinematográfica e antecede a viagem de Descartes para o Brasil. O segundo pode ser equiparado a um *clipoema*<sup>3</sup> e é realizado através de técnicas de manipulação digital: a cena separa a estadia na floresta tropical da passagem pela cidade de Recife.

Antes de cotizar algumas das conseqüências radicais da tecnologia mencionadas pelo cineasta, é oportuna uma breve explicação sobre o conteúdo do filme, lançado em 2010 através do Instituto Itaú Cultural de São Paulo. A estória do “romance idéia” de Leminski, adaptada para o cinema por de Cao Guimarães trata da fictícia vinda do filósofo René Descartes<sup>4</sup> para o Brasil durante a colonização holandesa em Pernambuco. A impossibilidade de se manter a razão no calor dos trópicos, faz com que Descartes se depare com situações nas quais o ato de pensar deixa de ser a prerrogativa fundamental para o fato de existir. Em terras brasileiras, a lógica cartesiana se torna uma impossibilidade e gera uma ruptura com o modelo tradicional de construção de mundo; lança o espectador num estado de torpor e dilata o ritmo do tempo.

Ao exigir do espectador o aguçar de sua capacidade contemplativa, ao colocá-lo diante de uma atmosfera letárgica ou sonambúlica, o diretor promove uma fruição espetatorial qualitativamente distinta da abordagem do cinema dominante, para o qual a velocidade da ação e/ou a previsibilidade do enredo modelam, por sucessivas

---

<sup>3</sup> Os primeiros *clipoemas* digitais foram expostos por Augusto de Campos em São Paulo (1997) e são diálogos metalingüísticos com seu paideuma (GUIMARÃES, 2008, p. 100).

<sup>4</sup> Nasceu na França (1596) e faleceu na Suécia (1650). Morou por alguns anos na Holanda, onde foi membro do exército de Maurício de Nassau. Adotou o nome latino de Renatus Cartesius.

gerações, o gosto popular. Este desvio do modelo hegemônico vincula *ExIsto* à projeção de filmes em festivais, galerias ou museus de arte. Segundo André Parente e Victa de Carvalho, este fato é de interesse para a reflexão teórica sobre o dispositivo cinematográfico contemporâneo, pois:

O cinema de museu se diferencia de outros cinemas por uma dimensão que evidencia o dispositivo, as forças atuantes e as estratégias em questão. Não se trata de produzir um novo modelo de subjetividade, mas de subjetivações criadas nas brechas dos dispositivos. A obra se dá nesta disjunção entre o reconhecimento e o deslocamento, em um jogo criativo de relações travadas pelos espectadores com os dispositivos.(PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 38).

Convocado à meditação contemplativa, o observador se depara com um fluxo sonoro e imagético que conduz a fruição da narrativa. A multiplicidade de gêneros, componente poética da obra, também contribui para o deslocamento do observador de uma possível zona de conforto interpretativo. Esta espécie de tempo dilatado criado no filme requer outro tipo de atitude do público que é conduzido a uma espécie de eterna solidão, equiparável à atmosfera das pinturas metafísicas do italiano Giorgio de Chirico. Na ausência de possíveis interlocutores, Descartes observa este novo mundo enquanto tece devaneios através da narração de trechos extraídos de *Catatau*<sup>5</sup>. O mundo a sua volta (ou ao alcance das lentes de sua luneta) não permite que a dicotomia entre corpo e espírito, pressuposto que conduz as diretrizes do conhecimento humano, seja confirmada. Colocar em xeque este saber tem sido uma das tarefas da arte contemporânea.

Mostrar uma coisa para se referir a outra, numa profusão de metáforas visuais, remete às estratégias que os artistas do período Barroco lançam mão, hoje retomadas nas mídias audiovisuais. Em *ExIsto*, esta característica do Neobarroco, é holandesa: a qualidade da imagem, percebida em seu detalhamento e/ou profundidade do foco explícita, em seu diálogo com o olhar do observador, o caráter de arte que rege o filme.

### **Renascimento e Barroco: distinções básicas**

---

<sup>5</sup> Excetuando-se a primeira fala, extraída do discurso do Método de Descartes, as demais falas do filme são trechos de *Catatau*.

É relevante, neste momento, pontuar algumas distinções básicas entre o Barroco, forma em evidente transmutação no mundo contemporâneo, e o Renascimento, que o antecede e que foi a base modeladora do imaginário ocidental. Contextualizar estas duas visões de mundo, da forma como elas são elaboradas na cultura contemporânea, tem sido uma das bases teóricas para a compreensão da produção de formas artísticas engendradas a partir das novas mídias. Se *ExIsto* promove o embate entre a ordem e o caos, pode-se relacionar a primeira aos cânones do Renascimento e a segunda à profusão do Barroco; ao primeiro se atribui a capacidade de realizar a harmonia e ao segundo se identifica um período de crise na arte (GOMBRICH).

Algumas singularidades são evidentes entre os estilos do Renascimento (século XV e XVI) e do Barroco (século XVII), período em que Descartes teria chegado ao Brasil com os colonizadores holandeses. Uma das características que garante o reconhecimento de uma obra de arte renascentista é a possibilidades de se estruturar o espaço através de relações geométricas precisas. Mensurado antropomorficamente, ele se inspira num homem criado à imagem e semelhança de Deus para criar a ilusão de profundidade. A geometria que estrutura as pinturas costuma ser escamoteada, gerando uma espécie de equivalente do conceito de transparência que caracteriza o cinema dominante<sup>6</sup>: não se percebe facilmente as estratégias ilusionistas que conduzem o observador no espaço virtual, criado pela consagrada janela renascentista. Os pontos de fuga, local de encontro das retas paralelas, são recriados matematicamente e configuram a noção de infinito, onde o olhar e a compreensão se tornam conceitos abstratos. Neste modelo de construção de mundo, o espaço da desordem é eliminado, em prol de uma racionalidade organizadora crescente, num modelo extraído da arte greco-romana.

O mundo Barroco, por sua vez, se apresenta muito mais enigmático e conturbado. Curvas, desvios e dobras indicam o caráter agora diagonal desta luz divina. Se a luz renascentista banha equanimemente o mundo, os produtores de imagens do século XVII se deparam com um sol que se inclina e imprime distintas características aos elementos. Basta ter em mente algumas imagens das obras de Caravaggio ou Rembrandt para que esta idéia se esclareça: a iluminação costuma partir de uma janela lateral, os contornos das figuras não são definidos e a profundidade de campo se dilui numa

---

<sup>6</sup> Para Ismail Xavier, transparência e opacidade, definem a estrutura da construção fílmica: a primeira esconde seus recursos técnicos em prol da continuidade da narrativa e a segunda dá visibilidade a estes processos.

espécie de escuridão sem limites. Se a utilização da cor e da luz é a marca do Barroco italiano, a relação de espelhamento da natureza identifica o Barroco holandês (GOMBRICH). Em ambos os países, este estilo é invadido pela incerteza, mas também pela possibilidade de revelação. As imagens se apresentam gradativamente ao observador e as passagens tonais oscilam entre a suavidade e o alto contraste.

### **O Neobarroco holandês brasileiro**

Significativa parcela das discussões acerca da produção artística identifica a ausência de parâmetros capazes de ordenar a cultura atual, em sua capacidade de multiplicar valores estéticos. Respeitáveis teorizações concatenam a famigerada crise da contemporaneidade a tempos pregressos da civilização, na tentativa de mapear características basilares da estética vigente. Estas singularidades contemporâneas podem ser percebidas tanto na amplitude das possíveis interpretações de mundo quanto na proliferação de um evidente hibridismo estrutural. Denise Guimarães, ao analisar a presença do Neobarroco no cinema de Peter Greenaway, enfatiza esta espécie de impureza estilística na adesão a uma estética do excesso, da superposição e da colagem (GUIMARÃES, 2008, p.56).

Este movimento Neobarroco apresenta requintado nuance quando se observam algumas das características daquele que lhe serve de base. Os estudos que comparam a produção artística do Século XVII à cultura contemporânea, todavia, costumam concentrar seu foco na exacerbada dramaticidade do Barroco italiano e/ou espanhol. A afinidade entre Brasil e sul da Europa, graças à presença do imigrante, foi reforçada pela mediação de obras de arte com representações de imagens católicas. Do mesmo modo, os italianos foram os responsáveis por relevante parcela do desenvolvimento da produção cinematográfica nacional (SALES GOMES, 2001, p. 10).

O Barroco holandês, por sua vez, produziu obras significativas durante a colonização no nordeste, mas suas singularidades se dissolvem na profusão do Barroco brasileiro, numa espécie de amnésia colonialista a priorizar o domínio português em sua reconfiguração nacional. Resta ainda pontuar que uma boa parte da produção pictórica holandesa realizada durante este período no Brasil, como as pinturas de Albert Eckhout ou Frans Post, se encontra fora do território nacional. *ExIsto* promove uma retomada

deste Barroco holandês, no qual a suspensão da dramaticidade é potencializada através de uma simbologia hermética. A aparente simplicidade das imagens se alia a um requintado uso da palavra e da música, na construção de uma atmosfera misteriosa.

O Neobarroco de raízes holandesas, assim como pode ser identificado em *ExIsto*, é sutil, menos explícito e mais silencioso. Aparentemente comedido e solitário, é uma imagem híbrida a alterar a percepção estética. Ao tratar das alterações perceptivas geradas em função das mídias audiovisuais Denise Guimarães, é enfática:

Assinalo que se trata de percepção, não de uma vivência logicamente explicável, pois a atitude estética atualiza a própria organização significativa interna, demandando por um outro tipo de apreensão do objeto, cuja compreensão é de um caráter pragmático-performativo. Assim, mesmo em face da multiplicidade sónica e da hibridação, inerentes às produções estéticas contemporâneas, a arte continua vinculada a um tipo de negatividade fundamental, que possibilita a inserção de uma perspectiva desviante, ou até mesmo provocadora, às situações vivenciadas habitualmente. (GUIMARÃES, 2007[a], p. 8).

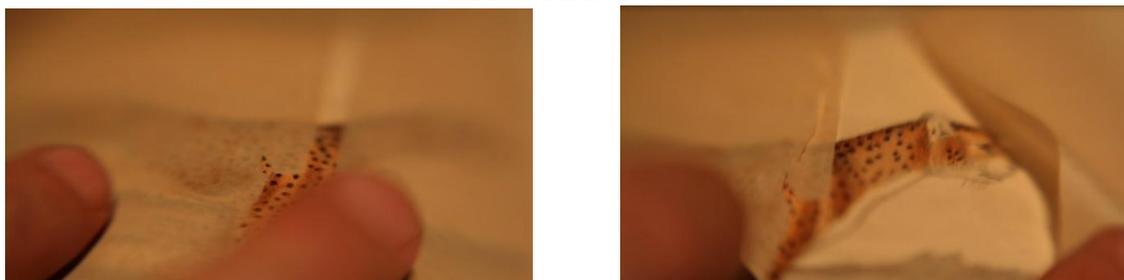
A explicitação de uma quebra de visão de mundo joga o observador para tempos indefinidos, os quais oscilam entre o estranhamento diante da presença do outro e a efetiva solidão de Descartes. Os desvios temporais, os desdobramentos imagéticos e as rupturas da narrativa, que alternadamente absorvem e devolvem a consciência do espectador, evidenciam a construção dos processos ilusionistas tradicionais, segundo os modelos de percepção adquiridos a partir das pesquisas da Arte Moderna. Esta espécie de adaptação da arte do século XVII para os tempos hodiernos é perpassada pelas transformações perceptivas geradas pelas novas mídias. As atitudes estéticas solicitadas pelas novas tecnologias criam visões de mundo complexas: o Neobarroco holandês brasileiro em *ExIsto* é pós-apocalíptico.

Os tópicos a seguir, demonstram a forma através da qual Cao Guimarães devolve a consciência do espectador para seu corpo, numa atitude estética que particulariza a fruição dos produtos audiovisuais contemporâneos. Impossibilitado de seguir adiante nos processos ilusionistas, o espectador é devolvido ao espaço da concretude da vida, apenas para mergulhar em outro tipo de imersão estética: a de um possível eterno presente a pontuar o caráter presentacional da obra de arte.

### **A onça pintada e o corte radical**

A passagem da primeira para a segunda sequência do filme é antecipada por um plano conceitual e imagetivamente provocador. Esta sequência inicial, única em que Descartes parece não estar no Brasil, tem a duração de cerca de sete minutos e é uma espécie de prólogo a justificar sua viagem aos trópicos. A voz *off* discorre sobre as vantagens da utilização do bom senso<sup>7</sup> e enfatiza a existência de outro mundo, de um lugar novo que realmente existe. Antes de realizar o corte que gera a mudança na sequência fílmica, Cao Guimarães cria um inteligente plano no que concerne à utilização da citação como recurso característico da produção de arte contemporânea. Composto por três camadas de elementos, a profundidade é rasa, numa evidente aproximação das infindáveis discussões sobre a regulamentação do espaço tanto na história do cinema quanto nas novas mídias.

FIGURAS 1 e 2



Fonte: *ExIsto*

A distância entre a câmera e a mão da primeira camada, que manuseia um papel semitransparente da segunda camada (fig. 1 e 2), é proporcional à distância que o olhar humano tem de si mesmo ao executar com atenção alguma tarefa manual sobre uma superfície bidimensional. A câmera evidencia sua participação no jogo que estrutura a relação fílmica, ao criar uma espécie de presença física que se constrói a partir do olhar do observador. A ação dos dedos ao abrir e fechar o papel conduz à reflexão acerca do processo de corte e montagem que caracterizou o cinema em suas raízes analógicas.

Por entre as frestas do papel semitransparente, na terceira e última camada do plano, se entrevê a ilustração de uma onça pintada; animal emblemático para a compreensão da transposição geográfica das demais seqüências. Metáfora da montagem em película, ironia tautológica sobre pintura ou referência às questões de opacidade e

<sup>7</sup> São narrados os três primeiros parágrafos do *Discurso do Método*.

transparência, fato é que este fragmento do filme devolve o espectador à consciência de si mesmo, ao seu próprio corpo e às suas próprias configurações de sentido. À priorização da contemplação meditativa, proposta pelo filme, opõe-se, paradoxalmente, uma conscientização do caráter ficcional das imagens, numa espécie de reflexão pessoal sobre o meio cinematográfico e suas recentes conquistas. Em *ExIsto*, cinema é simultaneamente construção de sentido e conscientização da presença do corpo. Interessa, neste momento, pontuar que o uso das novas tecnologias não cria efeitos especiais holywoodianos, mas, nostalgicamente, homenageia as discussões sobre o valor da montagem, característica do cinema de Eisenstein<sup>8</sup>, numa franca adesão ao conceito de cinema intelectual.

O plano tem a duração de cerca de vinte segundos, tempo suficiente para que o espectador se conscientize da estratégia utilizada pelo diretor: evidencia a atividade cerebral da câmera, a qual, através da participação do olhar define a performance manual. O manusear do papel semitransparente explicita o caráter artesanal da operação. O gesto da mão, que descobre a cabeça do animal para em seguida escondê-la novamente, é acompanhado pelo seguinte texto, que introduz a narração de *Catatau*:

Não sou máquina, não sou bicho, eu sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. Fui eu que fiz esse mato: saiam dele, pontes, fontes e melhoramentos, périplos bugres e povoados batavos. 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).

Este corte radical reconduz o espectador para a biblioteca enquanto a voz *off* afirma que “esse lugar existe” (LEMINSKI, 2004, p. 41). A efetiva mudança de sequência, que justificaria a potência deste exercício poético sobre corte e montagem cinematográficos, acontece dois minutos depois, quando Descartes identifica num antigo mapa a localização da atual cidade do Recife. Na próxima sequência, o filósofo está imerso, num registro afeito aos processos documentais, na paisagem dos trópicos

---

<sup>8</sup> Sobre a riqueza métrica da montagem de *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein, a análise de Júlio Plaza é esclarecedora (2008, pp. 134-149).

brasileiros.

### **A dança da chuva: um *clipoema***

A segunda cena de *ExIsto* a apresentar nítidas relações com as novas mídias acontece a aproximadamente trinta e cinco minutos do transcorrer do filme. Anunciada por uma revoada de araras, ela estabelece relações poéticas com a chuva tropical. A captação do som local que evidenciara algumas cenas anteriores (pororoca, gelo no rosto e interior do avião) cede espaço à música barroca. A inquietação dos pássaros, num reconhecimento das forças da natureza, se contrapõe ao trabalho técnico realizado pelo diretor a partir da filmagem da chuva sobre a água.

FIGURAS 3 e 4



Fonte: *ExIsto*

As gotas que provocam o aparecimento de círculos concêntricos no verde da água salpicam de ovais brancas a superfície da tela (fig. 3). Esta movimentação dos brancos é intensificada no trabalho realizado na ilha de edição, até atingir os parâmetros da culta arte abstrata ou da prosaica interferência na tela. Ambos falam de um tempo em desacordo com a narrativa, de um intervalo, de um outro lugar. Esta abstração das imagens, que costuma perturbar a fruição espectral em suas aparições na televisão, é hoje utilizada deliberadamente para criar este hiato interpretativo. Em *ExIsto* essa duração se estende para que o observador possa se dar conta de seu valor poético. Ao destituir a imagem de seu caráter mimético em relação à natureza surgem novas possibilidades interpretativas. Nesse sentido, o filme de Cao Guimarães complexifica ainda mais o texto de Leminski:

Colabrinacorinto circunta, orgranizo: mextra intrintro, tartareco adredevagarde, tomaxalá [...] Sobretudo não existe hesitar, e isso é

vital: não pense. [...] Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje! (LEMINSKI, 2004, p.85).

Ao evidente caráter polissêmico das palavras, correlacionam-se imagens de equivalente potência de sentido. O não pensar, segundo os orientais, é um pressuposto fundamental para a meditação. Diferentemente da escrita automática praticada pelos artistas do surrealismo, o texto de Leminski fala de uma experiência que transcende a razão. No livro *Meditações Metafísicas*, Descartes afirma que 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). Ainda que os discursos sobre a existência de Deus e da alma tenham se problematizado ainda mais no transcorrer da história, este desprendimento dos sentidos pressupõe uma forma distinta de percepção.

A imagem da chuva que se tornou interferência, ruído, ruptura é acompanhada pela música barroca desde a revoada das araras. Na medida em que a imagem se torna mais e mais abstrata, a música tecno do grupo O Grivo<sup>9</sup> surge por entre a barroca, ocupa seu espaço e enfatiza o caráter programático da construção imagética. O que era visão da natureza se torna abstração e o que era narrativa se torna poesia. Neste momento, Cao Guimarães realiza uma espécie de *clipoema* de *Catatau*, numa referência às primeiras obras de Haroldo de Campos que homenagearam Leminski durante os *Perhappiness* curitibanos da década de 1990 (GUIMARÃES, 2008, pp.100-104).

Desconstruída a imagem captada diretamente da natureza, dois planos se distinguem. No primeiro há um predomínio do branco a reiterar a atenção para com esta cor e no segundo o fundo preto da tela evidencia o movimento da luz (fig. 4). A sequência é finalizada numa retomada de outro plano de chuva captado diretamente da natureza. Cessa a música eletrônica e ouve-se a voz de Descartes: “A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja” (LEMINSKI, 2004, p. 85). O espectador está de volta na trama do filme.

Descartadas as possibilidades de uma leitura linear, a chuva tratada digitalmente a partir do reflexo da incidência de luz na superfície da água se torna videoarte. A dança

---

<sup>9</sup> O Grivo formou-se em 1990, em Belo Horizonte, e seus integrantes são os músicos Nelson Soares e Marcos Moreira Marcos. Com a utilização de equipamentos eletrônicos, seu trabalho abrange trilhas sonoras, instalações, concertos etc.

da chuva que caracteriza o primitivismo mágico da cultura nativa, em *ExIsto*, é explicitada através de uma operação de arte conceitual: a ausência da emblemática figura do indígena (que supostamente Descartes encontrara em terras brasileiras), é apresentada através de uma complexa metáfora visual.

Durante essa dança luminosa que acontece nos dois planos supracitados, o observador vislumbra letras, sonha palavras e cria sentidos, mesmo que mutantes e fugidios. A quase abstração dos neologismos leminskianos encontra sua reverberação no exercício criativo deste fragmento do filme. Imagem e som ecoam a incerteza do saber, nesta explícita referência ao manancial cultural nacional e à repercussão da obra do poeta paranaense na cultura multimidiática brasileira.

A transformação que invadiu o cinema a partir das imagens eletrônicas (via televisão e videoarte) é analisada por Raymond Bellour quando estabelece o conceito de “entre-imagens” como um local múltiplo necessário para a conceitualização de um mundo possível. Para ele ainda não foi percebido o quanto o vídeo, em suas particularidades técnicas,

[...] lança as artes da reprodução mecânica que a antecederam – fotografia e cinema – numa situação sem precedentes, abrindo um espaço no qual a questão da reprodução se vê ultrapassada pelas possibilidades apenas deslumbradas da imagem calculada. Ou seja, 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).

Essas mutações imagéticas também contribuem para tornar ainda mais complexas as definições de gênero, no que se refere ao universo cinematográfico contemporâneo. Elas potencializam imprevisíveis desdobramentos das conseqüências da reprodutibilidade técnica, numa espécie de abertura para o inimaginável, assunto polêmico diante de um mundo que se pauta pela citação e pelo aparente esgotamento de seus recursos criativos.

Este fragmento do filme, que tomei a liberdade de intitular de dança da chuva, certamente pode ser enquadrado na categoria *cult*, já que para superar, mesmo que parcialmente, o estranhamento diante da cena, é necessário que o observador domine o repertório específico de determinada elite cultural. Por outro lado, diante da excessiva proliferação de imagens no mundo contemporâneo, a própria busca de sentido pode ser

trocada pelo simples prazer do olhar.

Uma síntese entre processos tecnológicos e arte pode não ser possível. Por outro lado, a relação entre ambos é, ao mesmo tempo, indissociável. Amparada pela tecnologia e por ela também desafiada, a arte permanece traçando seus caminhos em prol desta busca da integridade existencial. Uma das utopias humanas mais renitentes, este retorno à unidade fundamental que a arte almeja, é evidenciado em *ExIsto*, pois ao conduzir o espectador a restabelecer uma relação mágica com o mundo, o filme de Cao Guimarães retoma uma das questões cruciais na história do cinema.

### **Considerações finais**

A breve explicação sobre as diferenças entre Renascimento e Barroco, bem como a delimitação de algumas das características do chamado movimento Neobarroco, evidenciam a relação de *ExIsto* com a história da arte e da produção de imagens no mundo contemporâneo.

As cenas da onça pintada e da dança da chuva estabelecem relações formais e conceituais com as técnicas do cinema, numa explícita referência à sua história. O primeiro fragmento analisado não deixa de ser uma citação à montagem em película e o segundo cria um *clipoema* com recursos da eletrônica. Em ambos os casos, o espectador é tomado por um estranhamento e convidado a participar deste intrincado jogo de significações.

Longe de tentar abranger o sentido destes trechos do filme, o que se pontua é, acima de tudo, uma questão da qualidade sógnica, já que “o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior” (PLAZA, 2008, p. 19). As passagens entre os possíveis graus de significação evidenciados nas análises, ao retomarem o discurso sobre cinema, criam uma outra espécie de continuidade, pautada na deliberada opacidade narrativa que promove a conscientização do dispositivo cinematográfico.

Explicitar a maneira através da qual as novas mídias multiplicam os códigos visuais e sonoros evidencia seu caráter poético. A criação de imagens que retiram o espectador de suas experiências cotidianas e causam a ruptura de paradigmas estabelecidos, tanto no filme *ExIsto* quanto no livro *Catatau* estão à serviço das

propostas dos objetos de arte: a reflexão sobre conceitos estabelecidos, o estranhamento diante de formas enigmáticas e a possibilidade de atribuição de valores estéticos.

Se à arte se atribui a possibilidade de transformar a percepção humana, é através da utilização dos recursos provenientes das novas mídias que este processo se intensifica. A criação de imagens híbridas ao apontar a possibilidade de novos horizontes, caracteriza a multiplicidade de visões e a pluralidade de sentidos do mundo hodierno.

## Referências

ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BELLOUR, R. *Ente 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 7 dez. 2012.

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Interfaces do cinema multimidiático de Peter Greenaway*. *In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO Tunico (orgs.)*. Estudos de cinema - SOCINE IX, São Paulo: Annablume, 2007[b], pp. 341-348.

\_\_\_\_\_. *Inscrições renascentistas sob a “pele” barroca: uma leitura*

de Prosperos Books, de Greenaway. In: ARAÚJO, D. e BARBOSA, M. (org): *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. Porto Alegre: Editorapplus, 2008, pp. 52-74.

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

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

MANOVICH, L. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. In: LEÃO, Lucia. *O chip e o caleidoscópio. Reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC, 2005. pp.25 – 50)

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

TEIXEIRA LEITE, J. R. Período Nassau. In: BARDI, Pietro Maria... *et al. Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979, pp.58-83.

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

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema do estilo na arte mais recente*. São Paulo: Martins fontes, 1996.