

Ex-isto: Descartes como figura estética do cinema de Cao Guimarães¹

Consuelo Lins

"Deus não morreu. Perdeu os sentidos."
Renatus Cartesius/René Descartes em *Catatau/Ex-isto*

Ex-isto surgiu de um convite feito ao cineasta Cao Guimarães para integrar uma série de filmes sobre artistas brasileiros contemporâneos intitulada *Iconoclássicos*². Originalmente, a proposta era de realização de um longa-metragem em torno da obra do escritor e poeta Paulo Leminski. O artista mineiro optou pela livre adaptação de *Catatau*, romance maior do autor paranaense, cuja idéia central lhe pareceu passível de ser retomada nas condições habituais em que ele costuma filmar: viajando com uma pequena equipe, extraindo imagens e sons na interação com paisagens naturais e urbanas e com indivíduos de todo o tipo.

Trata-se do sexta longa-metragem de Cao Guimarães e o primeiro de ficção - o primeiro em que dirige um ator profissional a partir de um texto literário como inspiração, tendo o filósofo René Descartes como personagem central. De imediato, pode nos surpreender o fato de Cao Guimarães ter escolhido uma narrativa centrada em Descartes - o filósofo francês é, afinal, um dos mais proeminentes pensadores da tradição filosófica que instigou a desconfiança nos sentidos como forma de conhecer o mundo, desqualificando impressões, sensações e percepções sensíveis em favor de um método puramente especulativo para se chegar à verdade.

Nada mais contrário ao modo de Cao Guimarães se relacionar com o mundo e extrair arte dessa interação. Desde os primeiros curtas metragens experimentais realizados em Londres nos anos 90 o artista mineiro se concentra no oposto do que é reivindicado por essa tradição racionalista, que exclui o corpo, o desejo e a matéria na construção do conhecimento. Desde então o que particularmente o interessou foi explorar a dimensão sensorial da vida de todo o dia, dar atenção "ao insignificante e

¹ Publicado no livro *Narrativas Sensoriais*, de O. Gonçalves (org.). RJ: Editora Circuito, 2014, pp. 83/102.

² Produzida pelo Itaú Cultural, a série *Iconoclássicos* produziu *Ex-isto*, uma adaptação do livro *Catatau*, do poeta Paulo Leminski e ainda filmes sobre o músico e compositor Itamar Assumpção, o artista plástico Nelson Leirner, o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa e o cineasta Rogério Sganzerla.

miúdo de ambientes ordinários"³, às pequenas coisas do mundo, a movimentos, gestos, sons, ruídos - e os efeitos dessa postura estão disseminados de modos variados por toda a obra do artista.

Encontramos contudo nesse filme filiações aos trabalhos anteriores do artista e em especial aos seus documentários, especificamente na maneira como o cineasta investiga a relação do personagem central com o mundo sensível. Por isso, arriscamos aqui a hipótese de que o cineasta constrói em *Ex-isto* um personagem que, de modos variados, não apenas se aproxima de personagens como o ermitão (*A alma do osso* – 2004) e os andarilhos (*Andarilho* - 2006), mas se coloca como *figura estética*⁴ emblemática da sua obra, uma *composição de potências sensíveis* que condensa de forma exemplar uma atitude que estaria na base da relação do próprio artista com o que o cerca, mas também daquilo que ele procura suscitar no espectador.

Antes de argumentarmos em favor dessa hipótese, veremos como Cao Guimarães faz uma torção no personagem de Descartes e cria uma fábula para narrar a emergência de um pensamento intuitivo e de uma nova sensibilidade no filósofo ao se deparar com a plenitude da natureza tropical, assim como o ingresso dele em um outro tipo de regime sensorial. Acompanhamos em *Ex-isto* um processo de dissolução de uma forma de relação com mundo, que privilegia o pensamento em detrimento dos sentidos, em favor de uma sensibilidade mais afrouxada e menos instrumental com o ambiente em que o personagem está imerso.

O próprio título *Ex-isto*, criado por Cao Guimarães, sugere essa dissolução. Fruto de uma inspirada associação de procedimentos de Leminski em palavras como "ex-estranho" com os célebres dizeres de Descartes "Penso logo existo", a formulação "ex-isto" evoca algo ou alguém que foi alguma coisa, que existiu de algum modo, e que já não é mais; aponta para a decomposição de um modo de existir em favor de um outro. Afinal, como veremos com mais precisão, é essa transformação gradual do personagem de Renato Cartésio que o filme narra, de um *existo* para um *ex-isto*. O

³ Ver Lins e Mesquita, *Filmar o real, sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 45. Nossa abordagem se aproxima do modo como Osmar Gonçalves dos Reis Filho associa as narrativas de Cao Guimarães a uma "lógica do sensível". Ver "Narrativas sensoriais, A lógica do sensível em Cao Guimarães". *Imaginários invisíveis*, XIII Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1. São Paulo: 2012, pp. 213-224.

⁴ Retomamos essa expressão de G. Deleuze e F. Guattari desenvolvida em *O que é a filosofia?*, que será desenvolvida mais adiante no texto.

nome de “René/Renato” – como bem lembra Cao Guimarães – significa renascido, e no caso do personagem, renascido nos trópicos⁵.



O romance *Catatau* narra a viagem do filósofo René Descartes em terras brasileiras e trata do embate de seu sistema filosófico com a exuberância fenomenal dos trópicos, com suas criaturas incatalogáveis, paisagens inclassificáveis, toda uma gama de manifestações resistentes a racionalizações. "E se Descartes tivesse vindo para o Brasil com Nassau, para Recife/Olinda/Vrijburg/Mauritzstadt?", pergunta Leminski em uma apresentação do livro. "(...) Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico?"⁶. Uma intuição plausível já que René Descartes (1596/1650) se engajou em 1618 como voluntário no exército holandês comandado por Maurício de Nassau, tendo permanecido boa parte da sua vida na Holanda - como aliás outros pensadores e artistas que buscavam nesse país liberdade para escrever e trabalhar. Ao ser convidado para ser governador dos domínios conquistados no nordeste do Brasil pela

⁵ Em inglês, *Ex-it* tem ainda – além de um sentido próximo à formulação em português - o sentido de saída, que também pode invocar a ideia de saída de um certo estado de estar no mundo.

⁶ Leminski, P., "Descordenadas artesianas um livro e sua história, 23 anos depois" in *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 211.

Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, Nassau trouxe para o Recife, onde morou de 1637 a 1644, cientistas, teólogos, sábios diversos, artistas e artesãos. Porque não Descartes, que gostava de viajar, e que durante muitos anos visitou inúmeros países, para observar, se questionar, dissolver idéias prontas, procurar a verdade?

A idéia dessa obra em prosa se transformou primeiramente em conto, publicado em 1968 sob o título *Descartes com Lentes*. O breve texto pode ser visto como uma introdução à narrativa que será expandida em *Catatau*. Mais clássico como estrutura, embora também muito inventivo, o conto traz idéias e construções textuais que serão retomadas e exploradas intensamente em *Catatau*. O romance que jamais teve o reconhecimento de público desejado por Leminski é uma narrativa experimental, sem parágrafos nem capítulos ou intertítulos, que expressa a explosão de pensamentos de René Descartes ao entrar em contato com toda sorte de "seres tortos e loucos" e o clima tórrido do Brasil. Ao ser publicada originalmente em 1975, foi saudada por entusiastas como um clássico experimental, próximo de *Finnegans Wake* do escritor irlandês James Joyce e, no Brasil, de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e de *As galáxias*, de Haroldo de Campos.

É um livro de difícil leitura, discutido por críticos mas pouco lido - muito diferente do impacto e presença efetivos da poesia de Leminski na cultura brasileira. Ao entregar a obra pela primeira vez nas mãos do leitor, Leminski recusou-se a qualquer explicação: "Me nego a ministrar clareiras para a inteligência desse *Catatau* que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se." Talvez o pouco impacto do livro tenha levado o autor, na segunda edição publicada em 1989, a redigir dois textos que oferecem algumas pistas de leitura. Em um deles, "Quinze pontos nos iis", lemos logo no início: "O *Catatau* é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artiscewiski). Espera redundância. O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio." E ainda: Esse "tratado de Medicina Legal da lógica e da linguagem" narra "o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico"⁷ - frase que Cao Guimarães retoma nos créditos finais do filme.

⁷ As citações desse parágrafo são de Leminski (2011), pp. 212, 215.

Vários comentadores dessa obra de Leminski destacam as diferenças entre o sistema filosófico de Descartes e as inserções paródicas desse sistema espalhadas pelo romance⁸ do autor paranaense. Enfatizam que não se trata de um confronto com a filosofia de Descartes, mas de um embate irônico com uma concepção do cartesianismo criada e disseminada pelo senso comum⁹, mas que também atravessa a tradição racionalista ocidental, que desqualifica a sensibilidade como modo de conhecer o mundo. Contudo, se o romance produz uma crítica severa a essa tradição, sugerindo outros modos de ser, produz no leitor uma experiência de aturdimento, tamanha saturação de signos produzidos por um “texto canibal”¹⁰, repleto de palavras inventadas, trocadilhos, gírias, ditados e parodias de ditados, provérbios, frases feitas, expressões gastas e clichês – um texto sem vazios, nem espaços por onde o leitor possa se imiscuir e reinventar o que lê, tampouco experimentar outra duração que não seja a de um fluxo textual sem trégua. Uma escrita excessivamente genial, fascinada pela própria potência de invenção a ponto de fabricar, em muitos momentos, a sensação de prescindir do leitor. Trata-se de uma implosão destruidora que talvez queira sugerir a quem o lê buscar outros caminhos a partir dela - que não são dados pelo romance.

Confrontar-se com essa obra para extrair dela um filme é tarefa árdua. Cao Guimarães teve uma relação muito particular com o texto, lendo no máximo três ou quatro páginas por dia, em pé e em voz alta. Aos poucos foi selecionando trechos e visualizando imagens, mas não chegou a elaborar um roteiro, apenas um percurso de viagem. Para o cineasta, *Catatau* é "uma investigação sobre a potência e a graça da língua brasileira" e ele explora essa investigação em chave minimalista. Consegue nos fazer ouvir e sentir a potência criativa do romance de Leminski, que por seu virtuosismo, excesso de invenção e proliferação de sentidos acabou afastando leitores. O cineasta faz algo por esse texto literário que só uma arte que materializa expressivamente o universo de sons poderia fazer: de forma parcimoniosa, enfatiza os jogos sonoros propostos por Leminski, a música de palavras inventadas, o ritmo das frases, a pontuação, em fragmentos do texto de *Catatau* narrados esplendidamente pelo ator João Miguel - que tem a missão de encarnar no filme o personagem de Descartes. Tira proveito da arquitetura sonora da prosa do poeta paranaense na

⁸ Salvino, R. V. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000, p. 117.

⁹ Novais, C. A. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski*. BH: tese de doutorado, Faculdade de Letras, UFMG, 2008, pp. 154-155.

¹⁰ Fernando Segolin, in Salvino (2000), p. 14.

maneira como faz seu personagem enunciar as palavras e no modo de imprimir um ritmo particular ao filme através da repetição de certas frases duas ou três vezes. "Índio pensa? Índio come quem pensa", "Índio pensa? Índio come quem pensa" ..., extraindo novas ressonâncias a cada repetição.

As narrativas de Leminski e de Cao Guimarães tem pontos de contato e muitas diferenças - para além do fato mais evidente de uma ser narrativa textual e outra cinematográfica. *Catatau* é verborrágico, sem pausas ou tempos mortos, e praticamente desprovido de acúmulo narrativo, a não ser a espera de Descartes pelo amigo polonês que chega somente nas últimas linhas do romance, bêbado e incapaz de ser seu interlocutor. *Ex-isto* é um filme que preza o silêncio, os movimentos lentos, os tempos estendidos, de modo a expressar a peculiar intensidade da experiência sensível de Cartésio. Mesmo rarefeita, a narrativa registra um pequeno acúmulo que se traduz na metamorfose do personagem na sua viagem pelo Brasil - viagem que acontece de fato, e não apenas em um espaço mental.

No início de *Catatau*, René Descartes, Renatus Cartesius (nome latinizado, eventualmente adotado pelo próprio Descartes) ou simplesmente Renato Cartésio (Leminski usa os três nomes) está nos jardins do parque que cercava o palácio de Vrijburg, onde Nassau construiu um zoológico com animais nativos e um horto botânico com plantas tropicais. Dali, de posse de uma luneta, Cartésio contempla "o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília". E das cercanias do palácio não sai, ao menos fisicamente, até o final da narrativa, a fumar uma erva nativa, a esperar o amigo polonês K. Arciszewski, matemático, poeta e militar, a descrever bichos variados (preguiças, tamanduás, jibóias, tatus, antas, aranhas etc) e em confronto com Occam, um "monstro textual", "(...) um princípio de perturbação da ordem"¹¹ que, ao aparecer, faz o texto se voltar para ele mesmo.

Ex-isto narra uma viagem efetiva do personagem por diversas regiões do Brasil. Cartésio conhece espécimes da fauna e da flora brasileira in loco; viaja de canoa, de ônibus, de avião; visita Recife e Brasília e termina seu périplo em uma praia nordestina, cheia de coqueiros. Se há nos jardins do palácio de Nassau, onde o Cartésio de Leminski reflete e delira, uma dimensão alegórica do Brasil e do Novo Mundo, como defendem alguns comentadores de *Catatau*, Cao Guimarães opta por

¹¹ Leminski (2011), p. 216.

um realismo documental para narrar a trajetória do personagem, assim como depura a narrativa dos aspectos paródicos presentes no romance de Leminski.

Um outro deslocamento do livro para o filme ocorre na maneira pela qual Cao Guimarães nos permite apreender o personagem central. O leitor de *Catatau* acessa diretamente os estados mentais de Cartésio, sem que jamais tenhamos um ponto de vista exterior do personagem. Somos de certo modo submetidos a um fluxo incessante de pensamentos feito de palavras inventadas, frases desconexas, sintaxe inédita, que engendra um monólogo interior perturbado, alterado, distorcido, assombrado por várias vozes, *dialógico* do início ao fim. Cartésio interage com seus vários "eus", com fantasmas, com o leitor, com Arciszewski e com algo que pensa dentro dele: "alguém pensou aqui e não fui eu."¹² O espectador de *Ex-isto* também acessa à irrupção mental do personagem através de uma narração em off, mas apenas em momentos precisos da narrativa. Há um trabalho minucioso de montagem de certos fragmentos da prosa experimental de Leminski em diferentes momentos do trajeto existencial de Cartésio em *Ex-isto*, contribuindo para configurar sua metamorfose: inicialmente o personagem é um contemplador à distância, aos poucos começa a interagir e experimentar o que encontra pelo caminho e, por último, libera-se de todo limite e se mistura ao mundo.

Um filme em três atos

Primeiro ato: Cartésio pensador

Nas primeiras imagens do filme, Descartes/Cartésio lê, em uma biblioteca, as primeiras páginas do seu *Discurso do Método* (1637) - texto onde expõe sua formação intelectual em modo autobiográfico e propõe um método para o homem conhecer o real evitando erros, a partir do modelo da matemática. Nesse fragmento de *Discurso do Método* selecionado pelo cineasta (e que não consta do texto de Leminski), Descartes faz as célebres considerações sobre o "bom senso ou razão" como "a coisa mais bem distribuída do mundo" e atribui a diversidade de opiniões corrente à maneira como conduzimos nosso pensamento, como orientamos nosso espírito, como conduzimos nossa razão.

¹² Leminski (2011), p. 61.

(...) não recearei dizer que penso ter tido muita sorte por ter me encontrado, desde a juventude, em certos caminhos que me conduziram a considerações e máximas com as quais formei um método (...).¹³

Descartes/Cartésio continua a leitura, diz que sente satisfação pela atividade que abraçou e pelo progresso que já fez na procura da verdade, e nutre muitas esperanças para o futuro. De certo modo, o filme apresenta nessa seqüência o personagem antes de se defrontar com a realidade dos trópicos - a biblioteca onde está expressa o acúmulo do saber ocidental do qual ele é herdeiro - e a sua crença no método que formulou, que guiará seu pensamento na sua viagem pelo Brasil. A partir daí, Descartes/Cartésio se verá diante um mundo desconhecido e podemos supor que ele tentará pôr a razão no bom caminho através de critérios seguros, visando elaborar um conhecimento verdadeiro e definitivo sobre essa nova realidade natural.



Em uma canoa, já em meio à mata tropical, atento ao que vê e aos ruídos desse mundo inédito, ele parece pensar. Sozinho diante de tais estranhezas, retira as botas e

¹³ Descartes in *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 7.

pisa com os pés descalços o fundo de madeira da canoa. Um primeiro sinal, ainda pequeno, de uma abertura para um outro modo de perceber o mundo. Nesse primeiro momento do filme, Cartésio perscruta a "realidade objetiva" com distância, reforçada pelos aparelhos óticos que utiliza. Reflete sobre o método inequívoco de uma aranha tecer sua teia: "Caminha no ar, sustenta-se a éter, obra de nada: não vacila, não duvida, não erra. (...) A aranha leva daqui ali o tempo que levei para conseguir o teor de semelhantes teoremas." Demora-se na observação de uma arara com uma lente de aumento; acompanha o movimentos de animais de formas e contornos assombrosos, alguns repugnantes como uma lesma, outros curiosos como certos pássaros e formigas: "Comer esses animais deve perturbar singularmente as coisas do pensar". Cartésio mantém, nesse momento, suas tentativas de conceituar uma natureza cheia de esquisitices.

Do alto de uma árvore, de posse de uma luneta, espreita a paisagem e conclui: "Ver é uma fábula, ver é uma fábula, é para não ver que estou vendo". Ver é fabular, inventar parcialmente o que se vê. Por isso mesmo Descartes, o filósofo, desconfia da visão e das incertezas das faculdades cognitivas. Pouco a pouco, contudo, Cartésio, o personagem, se entregará à dimensão fabulatória da visão e dos outros sentidos. É também de cima de uma árvore, já sem parte de sua vestimenta, que assiste ao encontro das águas do mar com as do rio. Talvez o impacto desse fenômeno tenha levado Cartésio a sonhar e delirar na rede em que repousa em seguida, envolto em véus. Sonha todos os tempos aqui agora, delira sua vida inteira em um instante. Mergulha em um fluxo de cintilâncias, movimentos, cores, fragmentos de pensamentos, sons em latim, imagens surreais. O tempo se dobra sobre ele mesmo e o Brasil do século XVII é o Brasil do século XXI, em planos temporais múltiplos. Ao final dessa seqüência, que sugere uma intensificação das sensações de Cartésio, ouvimos as seguintes palavras: "(...) Não pense. Pensar é para os que tem, prometa começar a pensar depois. Expimenta malxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma (...) A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja."

Segundo ato: Cartésio experimentador

Em *Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt*, consolidam-se as condições para que Cartésio entre em uma nova relação com o Brasil. Diante do

bestiário e da flora tropical, o olhar contemplativo fraqueja. O personagem chega à cidade pelo rio, toma sol no rosto, deambula por uma feira, aconchega uma abóbora nos braços, degusta sementes, escuta música popular, adentra um mercado, se detém aqui e ali, interage com nativos, explora o olho extraído de um peixe, ensaia dançar, se deixa capturar pelo ritmo de uma banda e dança com uma jovem. "Aconteceu algo inacontecível. Minha situação é perigosa. Não tenho boas impressões das coisas: impressiono-me facilmente. (...) Digo o que sei, e que sei é o que sinto, sinto muito (...) Deus só sabe o que é; mas eu sei o que não é, o que é mais. (...) Deus não morreu. Perdeu os sentidos".

Impressionar-se facilmente, sentir muito o mundo, saber o que não é, e isso ser mais do que saber o que é: um turbilhão de sensações deixa Cartésio em situação temerária. Suspeita que uma mudança insidiosa está em curso. Viaja de ônibus para Brasília e, sob os efeitos de uma erva nativa, delira com as formas geométricas da cidade. O fumo aproxima de vez Cartésio de uma experiência sensível com o mundo. Mergulha no fluxo da consciência e Brasília se transforma em uma sucessão de formas geométricas esbranquiçadas. "Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira. (...) Tigre sabe que não erra. Fuma até tudo ficar vermelho. Quero febre: Brasília não vai a Cartésio, vai Cartésio até Brasília."

Terceiro ato: Cartésio solar

Sentado à beira do mar, vestido apenas de camisa, Cartésio reflete: "Só pensando não dá para chegar lá: tem que andar, olhar bem para os lados, atirando ao menor movimento, o maior olhar." Desafia quem o filma com uma espada¹⁴. Em off: "Por quem me toma? Por paralítico? Por narcótico?" Trata-se de "Occam", o "côncio". único momento do filme em que esse personagem tão presente na prosa de Leminski¹⁵ é evocado pela narração de Cartésio. Mas é uma breve evocação, sem maiores efeitos sobre a narrativa de Cao Guimarães. Uma família de negros passa por Cartésio e ouvimos na trilha sonora batuques africanos. Despojado de seus últimos

¹⁴ Aqui o cineasta insere um elemento biográfico de Descartes, autor de um manual prático de esgrima.

¹⁵ Leminski afirma que Occam é o "primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira", "um princípio de incerteza e erro", o "malin génie" do pensamento de René Descartes. Quando o monstro emerge no texto, ele se volta para si e há passagens abruptas de um esboço de sentido para o nonsense. Leminski (2011), p. 212.

fardos impregnados de um tipo de civilização e de humanidade, Cartésio se estira na areia. Seu corpo nu, branco e frágil se oferece à irradiação de todos os elementos. Alucina estar sendo comido por formigas e levado "em partículas para suas monarquias soterradas". Sente "a existência (...) no existente", "a presença presente no presenciar", "a circunstância no circunstancial, a totalidade totalmente no total." Desatina com o fedor de antas e araras, e se interroga: "Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas?"



O filme retoma nesse momento as frases finais do romance de Leminski, em que o monólogo interior de Cartésio narra a chegada do amigo polonês embriagado, sem condições de atender às suas expectativas: esperava que ele o ajudasse a dar uma direção ao seu pensamento, agora sem bússola. No romance, trata-se de um desfecho aberto. O cineasta se apropria dessa abertura para avivar um dos devires possíveis da prosa de Leminski: Cartésio renasce solar, pelas graças de uma mãe negra, com nova sensibilidade, novo modo de apreender o mundo, nem bem homem nem bem animal. "Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pêlo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, Renato fui. Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pêlo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos,

dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, Renato fui. Se papai me visse agora, se mamãe olhar para cá! aiiaiaiaia. Renato fui, Renato fui."

Do nosso ponto de vista, a metamorfose de Renato Cartésio já foi vivenciada por alguns personagens dos filmes anteriores de Cao Guimarães e *Ex-isto* fabula de certo modo uma trajetória exemplar dessas transformações. Não sabemos quase nada da vida pregressa dos andarilhos ou do ermitão de *A alma do osso* - tampouco sabemos se, tal como Descartes, negavam as realidades corpóreas experimentadas por seus sentidos. Quando o cineasta os filma, eles já viveram mudanças que os fizeram viver a vida que levam, mas elas não são questão para o filme. Esses personagens não são definidos como tipos psico-sociais, tampouco como indivíduos fabuladores do passado, e sim como "seres de sensação" que romperam com um modo de relação sensorio-motora e intelectual com o mundo em favor de uma interação pautada nos regimes sensoriais da relação mundana. O que o diretor explora são as formas através das quais eles se inscrevem em um universo sensível, os gestos cotidianos, as experiências ordinárias; o que ele investiga são micro-acontecimentos de vidas que há muito perderam uma vinculação mais clássica.

Por isso apostamos em Renato Cartésio como *figura estética* emblemática da obra de Cao Guimarães, uma formulação criada por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* para identificar, no domínio da arte, àquilo que os autores definem como "personagens conceituais" no campo da criação filosófica, que são personagens fictícios ou semi-fictícios, composto de potências de conceitos que veiculam ideias. Se *Ex-isto* fosse filosofia, Cartésio seria seu personagem conceitual. Como pertence ao campo da arte, é uma *figura estética* ou um *bloco de sensações* que faz com que experimentemos forças invisíveis que povoam o mundo e nos afetam, sem que ordinariamente percebamos. Deleuze e Guattari usam uma noção da geologia para definir essa operação artística de criação dos *blocos de sensação*: "extração". Os artistas extraem das percepções, afecções e sentimentos cotidianos, potências de sensações depuradas de toda utilidade, de todo interesse imediato - potências nomeadas pelos dois filósofos de "perceptos" e "affectos" - em favor de novos modos de ver e sentir o mundo.

Se os documentários de Cao Guimarães em torno dos andarilhos e do ermitão articulam momentos de ação cotidiana com momentos de suspensão das relações sensório-motoras com o mundo, em *Ex-isto* há uma radicalização na construção da figura de Cartésio, que pouco age ao longo do filme, atento ao “tecido sensível”¹⁶ do mundo e ao seu puro sentir. O personagem suspende suas conexões ordinárias da vida e imerge em uma experiência sensível, desfrutando de uma qualidade da experiência que se atinge “desde o momento que paramos de calcular, de querer e de buscar, desde que resolvemos a fazer nada.”¹⁷

Uma atitude que ecoa a do própria artista: no gesto de enquadrar e de compor aquilo que vê - muitas vezes no que está ao seu lado, na esfera mais doméstica da sua vida - Cao Guimarães suspende suas inclinações automáticas diante do que o afeta e faz uma espécie de "parada" sobre uma cena, uma imagem, uma temporalidade - embora não se trate de "parar" o tempo, e sim os movimentos automáticos do cotidiano. Uma suspensão que permite explorações do que é muitas vezes imperceptível, através de uma reorganização temporal e visual da realidade - cores, linhas, texturas, formas, ritmos, movimentos, durações. Trata-se de um procedimento artístico que favorece à extração de potências sensíveis de seres e coisas aparentemente inexpressivas: crianças brincando na chuva (o curta *Da janela do meu quarto*), uma manhã nublada na cidade (a série de fotografias *Paisagens reais: tributo à Guignard*), gambiarras espalhadas pelo cotidiano, um casal pescando (a videoinstalação *Sem hora*), uma aranha tecendo sua teia (o longa *Ex-isto*).

Finalmente trata-se de uma atitude estética que os trabalhos do artista podem instigar na experiência do espectador. As imagens e sons de Cao Guimarães estetizam nossa relação com o mundo, nos sensibilizam para essa dimensão sensível, nos tirando da nossa inércia, da nossa atitude ordinária e utilitária diante da vida: nós, espectadores, começamos a ver paisagens, insetos, bolas de sabão, gambiarras, como se fossem imagens de Cao Guimarães; suas obras tornam visível um tecido sensível que até então não nos dávamos conta, que não conseguíamos ver. Não é propriamente

¹⁶ Trata-se de uma noção usada pelo filósofo francês Jacques Rancière em algumas de suas obras, entre as quais *Malaise dans l'Esthétique* (2004) e *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art* (2011).

¹⁷ J. Rancière aprofunda em *Aisthesis* sua definição de “regime estético das artes” e identifica uma “potência de subversão” em um “*dolce far niente*”, em um “estado sensível desinteressado”, cujas primeiras figuras surgem na literatura de Rousseau. Trata-se de uma elaboração que nos interessa, mas que desenvolveremos em um próximo artigo. (p. 67)

a natureza do que ele vê que provoca essa conduta estética, é sobretudo sua inclinação em ver estes elementos do mundo que confere a tais cenas seu devido caráter estético ou, se quisermos, sua devida poesia. Ou melhor: essa atitude revela, a nós espectadores, o que há de virtualmente estético/poético nas formas de vida disseminadas pelo mundo, a nossa espera, mesmo nas menores e nas mais banais – e suas imagens e sons talvez nos sensibilizem para essa dimensão.

Bibliografia:

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Qu'est-ce que la Philosophie?**. Paris: Minuit, 2005;
- DESCARTES, René. **Discurso do Método** (trad. Maria Ermentina de Almeida Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2009;
- GUIMARÃES, Cao. "Cinema de Cozinha", In: **Catálogo da Mostra Retrospectiva "Cinema de Cozinha"**, São Paulo: SESC, 2008;
- GUIMARÃES, Cesar. "A experiência estética e a vida ordinária". In: **e-compós**. 1 (2004). In: <http://www.compos.org.br/e-compos>. acessada em 05/02/2013;
- LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010;
- LEMINSKI, Paulo. **Descartes com Lentes**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995;
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**. Rio: Jorge Zahar, 2008;
- NOVAIS, C. A. **As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski**. BH: tese de doutorado, Faculdade de Letras, UFMG, 2008
- SALVINO, R. V. **Catatau: as meditações da incerteza**. São Paulo: EDUC, 2000;
- RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'Esthétique**. Paris: Galilée, 2004;
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: scènes du régime esthétique de l' art**. Paris: Galilée, 2011;

Consuelo Lins é professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPQ. Formada em Comunicação pela PUC/RJ, com mestrado na ECO/UFRJ, e ainda mestrado, doutorado (1989/1994) e pós-doutorado (2005) em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). É autora de *O documentário de Eduardo Coutinho; televisão, cinema e vídeo* (Jorge Zahar editor – 2004/2012) e, em parceria com Cláudia Mesquita, *Filmar o real, sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Jorge Zahar editor – 2008/2011). Ensaísta e crítica, escreve regularmente sobre a produção audiovisual contemporânea. É também diretora de *Lectures* (2005), *Leituras Cariocas* (2009), *Babás* (2010), entre outros, exibidos e premiados em vários festivais.