

RENÉ DESCARTES VISITA RECIFE NO FILME *EXISTO*: UMA VIAGEM CRONOTÓPICA

Maria Cristina Mendes.¹

Resumo.

Parte do teor artístico que caracteriza o filme *ExIsto* (Cao Guimarães, 2010) é devida às subversões cronotópicas promovidas pelo diretor. O trecho escolhido para análise neste artigo trata da fictícia vinda de Descartes para Recife (Pernambuco, Brasil), em sequências que se prestam ao estabelecimento de uma analogia com as distinções cronotópicas bakhtinianas: o caminho percorrido é representado na chegada pelo rio, o encontro com o povo local se dá em praça pública e o umbral é vivenciado pelo protagonista na rodoviária da cidade. *ExIsto* é uma adaptação livre do romance *Catatau* (Paulo Leminski, 1975), que recorre à suspensão da linearidade temporal como estratégia para evidenciar a desconstrução da lógica cartesiana no calor dos trópicos. A importância atribuída à montagem tem bases em Maya Deren, as alterações perceptivas contemporâneas são tratadas em consonância com teorias de Fredric Jameson e as características da imagem fílmica têm seu aporte em Gilles Deleuze.

Palavras-chave.

Cinema contemporâneo brasileiro; *ExIsto*; subversão cronotópica.

Abstract.

Part of the artistic content featuring the movie *ExIt* (Cao Guimarães, 2010) is due to chronotopic subversions promoted by the director. The passage chosen for analysis in this article is the fictional coming of Descartes to Recife (Pernambuco, Brazil), in sequences that lend themselves to the establishment of an analogy with the Bakhtinian chronotopic distinctions: the path is represented on the arrival by the river, meeting people takes place in the public square, and the threshold is experienced by the protagonist in the city bus station. *ExIt* is a free adaptation of the novel *Catatau* (Paulo Leminski, 1975), which refers to the suspension of temporal linearity as a strategy to highlight the deconstruction of Cartesian logic in the heat of the tropics. The importance attached to the montage has bases in Maya Deren, contemporary perceptual changes are treated in consonance with theories of Fredric Jameson, and the characteristics of the film image have their input in Gilles Deleuze.

Key-words.

Brazilian contemporary cinema; *ExIt*; chronotopic subversion.

Introdução.

Em terras tupiniquins, a razão cartesiana desmorona. Livre adaptação do enigmático romance de Paulo Leminski (*Catatau*, 1975), o filme *ExIsto* (2010) é um longa metragem dirigido por Cao Guimarães. O livro que serve de base ao filme se consagra na literatura moderna brasileira por explorar os limites da linguagem e complexificar a relação entre popular e erudito. A fictícia vinda de René Descartes ao Brasil inicia no Holanda seiscentista; no livro de Leminski termina em meados dos anos 1970, e em Cao Guimarães chega ao século XXI. As adaptações fílmicas, realizadas a partir da literatura, estabelecem um profícuo diálogo artístico, permitindo investigar relações de sentido que se estabelecem nas singularidades de cada linguagem.

A análise deste trecho, que tem a duração de pouco mais de dezesseis minutos, tem o intuito de explicitar estratégias que recriam a impossibilidade da manutenção da razão europeia no calor dos trópicos. A presença de subversões temporais, evidenciadas em cortes radicais e potencializadas no tempo expandido das cenas, valoriza os efeitos cronotópicos. Analisar modos de construção e instauração de sentido é uma das possibilidades instauradas pelo conceito de cronotopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Ao fundir os indícios de espaço e tempo, o cronotopo cria um todo consciente e concreto, no qual o tempo se condensa e o espaço se intensifica (BRAIT, 1996). Ao determinar variações de gênero, o cronotopo explicita a imagem do homem e evidencia as diferenças entre tempo individual e coletivo: o primeiro se desdobra e multiplica, o segundo é partilhado por todos em esferas comuns (AMORIM, 2008).

As questões desenvolvidas por Bakhtin a partir do cronotopo são vinculadas a outros conceitos que lhe são fundamentais. O termo dialogismo (muito embora Michael Holquist afirme que Bakhtin jamais o tenha utilizado), para Beth Brait, pode ser interpretado como o elemento que evidencia a natureza interdiscursiva da linguagem, pois relaciona os processos discursivos presentes na relação entre o eu e o outro. Diferentemente da dialética, que tem seu foco na síntese, o processo dialógico trata do coletivo, da polifônica relação que pode ser exibida na linguagem (BRAIT, 1996).

A polifonia, ou pluralidade de vozes, é abordada por Cristovão Tezza em sua pesquisa sobre a relação dialógica entre o autor e o herói. O premiado escritor lembra que a capacidade de

compreensão, para Bakhtin, é um processo ativo e responsivo, que requer a presença do outro, fator fundamental da experiência estética. Tezza (1996, p. 288) afirma também que: “Assim como minha visão precisa do outro para eu me ver e me completar, minha palavra precisa do outro para significar, no momento mesmo em que nasce”.

O sujeito que pesquisa, em seu diálogo com o outro (seu objeto de pesquisa), deve manter tensões e diferenças que reflitam o contexto sócio histórico e a problemática identificada nesta relação. Este processo discursivo se aplica a outro conceito bakhtiniano fundamental: a exotopia, que aborda a exterioridade e a diferenciação do outro em relação à incompletude do eu. Tezza enfatiza que a exotopia pode ser percebida na simples realidade da vida, mas na fruição estética ela é fruto de uma conquista (*id. ibid.*). Para Amorim (2008), a objetivação, o excedente de visão e o acabamento que são acessíveis por exotopia, são os elementos que compõem o estilo da obra e do autor.

criteriosa promotora da experiência estética, a montagem cinematográfica dá visibilidade a conteúdos indispensáveis para a investigação de modos de representação/apresentação artísticos. Para Maya Deren (2012), a montagem cinematográfica cria rupturas na narrativa e dilata a relação entre tempo e espaço. Atividade tradicional da prática cinematográfica, em *ExIsto* a montagem gera novos sentidos imagéticos sem perder de vista sua dimensão de realidade.

Transformar em ficção determinado momento da história, possibilita tipos de relacionamentos sintáticos e sintagmáticos nas artes mais temporais (JAMESON, 1984). Na cidade contemporânea, na praça e na feira públicas, Descartes mostra variadas intensidades emocionais; evidências de sua percepção sobre um mundo que não se entrega ao seu método de indagação que almeja alcançar a verdade.

Rio acima.

Uma complexa trama de identidades, no contato com a cidade, silencia o pensamento do filósofo; João Miguel, ator de *ExIsto*, é a um só tempo Descartes, Leminski, Cao Guimarães e ele mesmo (Revista Taturana). Para Deleuze, mais importante que a questão da identidade é a transformação da personagem quando se põe a “ficcionar”. Este procedimento contribui para

que, através dela, todo um conceito de povo seja estabelecido, pois as personagens, em situações óticas e sonoras puras, perambulam sem o consolo do sublime, entregues às tarefas das cotidianidades (DELEUZE, 2005).

Em *off*, a canção de Górecki: inspirada no Salmo 51, *Miserere* suplica misericórdia para o sofrimento da vida. A música começa antes da imagem do filósofo aparecer na tela, abrindo o espaço para uma epifania. Esta espécie de contato com o sublime, que transparece no semblante de Descartes, revela intensidades emocionais diferentes e aponta o predomínio cultural dos conceitos de pós-modernidade (JAMESON, 1984). Sabe-se pelo intertítulo que dá início à seqüência que ele chega em “Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstad”; seu barco percorre uma extensa curva, cujo raio parece ser a ponte ao longe.

Dentro de uma canoa, com roupas do período barroco, o filósofo francês sobe o rio Jaguaribe; passa por baixo de três pontes até de pisar em terra firme. Sua chegada é repleta de simbolismos, pois tanto o rio quanto a ponte possuem forte simbolismo na cultura ocidental, via Heráclito e Freud. A diversidade de sentidos da cena é evidente, mas mantenho o foco na evidência da transmutação cartesiana, pois é sobre a base da metamorfose que “se cria o tipo de representação da totalidade da vida humana em seus momentos cruciais e de *crise* mais importantes, *quando o homem se torna diferente* (BAKHTIN, 1996, p. 305).

Figura 1. A chegada em Recife.



Filmado dentro de um barco, pela equipe que está em outro barco, Descartes fica à mercê das mudanças de correnteza promovidas pelo encontro do rio com o mar; nesta cena, as águas compartilham da criação. Na figura 1, o filósofo está sob a primeira ponte, a luz do sol divide

diagonalmente o fundo da imagem e evidencia o desbotado das cores. O movimento da câmera acontece pouco acima de sua cabeça e o caráter contemplativo é potencializado pelo *close* em seu rosto.

A subversão temporal pode ser percebida nas roupas do jovem que caminha na segunda ponte e nos edifícios que compõem o enquadramento. A roupa preta do filósofo se funde com a escuridão e a chegada da luz faz emergir sua imagem numa manobra que remete à iluminação barroca.

Ao atravessar a terceira ponte, Descartes está de pé na canoa; de costas com os braços abertos. Sem aparecer a embarcação ou seus pés, a longa túnica preta faz com que ele pareça deslizar sobre as águas, numa possível e bem humorada alusão ao complicado relacionamento que o filósofo manteve com o catolicismo. Descartes sorri e acena para um barco que segue em sentido contrário ao seu; saúda turistas com as devidas medidas enquanto é fotografado. De acordo com Bakhtin, o cronotopo do caminho é o lugar dos encontros casuais e sua metaforização “é multiforme e possui muitos planos, mas seu centro básico é o fluir do tempo” (BAKHTIN, 1986, p. 453).

A escolha do cineasta, ao registrar estes acontecimentos casuais, baliza o caráter artístico do filme, estabelecendo uma relação dialógica entre documentário e ficção. Ainda no barco, Descartes chega num local onde as palafitas parecem ecoar a invocação de misericórdia de *Miserere*. Imagens de manifesta pobreza, os casebres amontoados na beira rio criam uma profusão de cinzas e evidenciam as condições da vida local.

Os encontros casuais.

Descartes chega na cidade por um estreito corredor e, pela primeira vez, entra em contato com outras pessoas. A câmera fixa registra sua aproximação e contraluz o transforma numa silhueta negra. Neste novo contexto, as roupas de Descartes lembram fantasias de carnaval, em sua deliberada intenção de subverter e ironizar hierarquias sociais. Para Robert Stam (2000), a análise bakhtiniana das festas carnavalescas pode ser aplicada ao cinema brasileiro por manter forte relação com práticas adotadas na contemporaneidade. Lugar da morte do mundo antigo e do nascimento do novo, o carnaval da praça pública acontece através de um

drama cômico e suas interações apresentam um repertório ambivalente (Bakhtin, 2010 a). A polifonia que surge das peculiaridades do povo e da natureza locais contribui para a derrocada do método cartesiano.

O cronotopo do encontro demonstra o predomínio da matriz temporal e se distingue do cronotopo do caminho por sua alta carga emotiva (Bakhtin, 1986). Ao analisar a interação social a partir da fala e definir parâmetros acerca da relação entre o discurso exterior e o interior, Bakhtin assim se posiciona a respeito do conceito de cotidiano:

Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a esta ideologia. Mas ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva (BAKHTIN, 2010, p. 123 b).

Se a hegemonia da razão tende a ser colocada em xeque em contato com culturas distintas, é a partir desta interação que as palavras costumam sofrer alterações, que os pensamentos tendem a ser reconstruídos e que os sentidos podem ser potencializados.

Colares de contas e imagens de entidades do panteão afro-brasileiro estão ao fundo da primeira imagem de Descartes na feira de rua. Ele mastiga, depois é filmado de costas, ao som de *Alguém me Disse*. Embala a metade de uma abóbora como se fosse um bebê e a cor laranja da fruta, colocada ao lado de um enfeite de cabelo azul, evidencia a atenção com as cores complementares. Vozes femininas, em *off* afirmam reconhecer o ator da televisão, o que desconcerta o ator. O volume da canção aumenta gradativamente e, ao invés da conversa das mulheres, ouve-se: “prá que chorar meu amor”. A manobra diante do imprevisto, para Deren, deve ser tratada como um “acidente controlado”, ou seja, diante da autoridade inevitável da realidade, o cineasta deve criar um equilíbrio entre o que está naturalmente na cena e aquilo que ele deseja ver representado (DEREN, 2012). Fator qualitativo no cinema de Cao Guimarães, a opacidade da narrativa mantém resíduos do real, enfatizando o caráter performático de *ExIsto*.

Na peixaria, Descartes se encaminha para uma banca onde um vendedor exhibe, durante pouco mais de um minuto, sua habilidade em extrair o olho de um peixe. Este olho remete à

pesquisa ótica do filósofo e possibilita a compreensão de uma das cenas que dão início ao filme. Se na cena inicial a abstração potencializa o caráter estético das imagens, aqui são colocados em jogo prazeres oriundos da razão. A música de Anísio Silva volta à cena e o verde da balança em primeiro plano, colocado diante do fundo amarelo da parede, remete à presença das simbólicas cores nacionais. A cor, em *ExIsto*, provinda de elementos locais, mais do que remeter à elaboração da *mise-en-scène*, denota a riqueza cromática tropical.

A rápida imagem de óculos de sol em vitrines de ambulantes, interrompe a sequência narrativa. A lente, elemento fundamental para a narrativa do romance e do filme, devolve o olhar para o que acontece atrás da câmera; esta mediação, ao introduzir na cena o extracampo através da imagem especular é uma estratégia da pintura: *As Meninas* de Velásquez e *As Núpcias do Casal Arnolfini* de Van Eyck são obras que potencializam a presença do observador, imbricando o espaço real e o virtual. Protegido do sol por uma barraca, Descartes é atraído pelo som da música *Salto alto* e se dirige a uma praça onde dança com o público numa *performance* popular. Se no livro Descartes encontra índios tupinambás, no filme ele se depara com outro tipo de tribo; diante dos frequentadores da praça da cidade, é recontextualizada a estadia de Descartes no Brasil.

Depois da dança na praça pública Descartes reaparece dentro de um bar; dança ao som de *Toalha de Mesa*, conduzido por uma frequentadora local. As paredes revestidas por estampas diversas, explicitam o gosto popular. Os movimentos do casal oscilam entre o fundo azul à direita onde está Descartes e o vermelho à esquerda, dominado pela presença feminina. O frio azul que ambienta o personagem masculino contrasta com o calor do vermelho, potencializando as diferenças entre razão e emoção. Ao caráter racional do método cartesiano, contrapõe-se a presença da emoção, a deslocar a hegemonia da razão.

Figura 2: de rosto colado

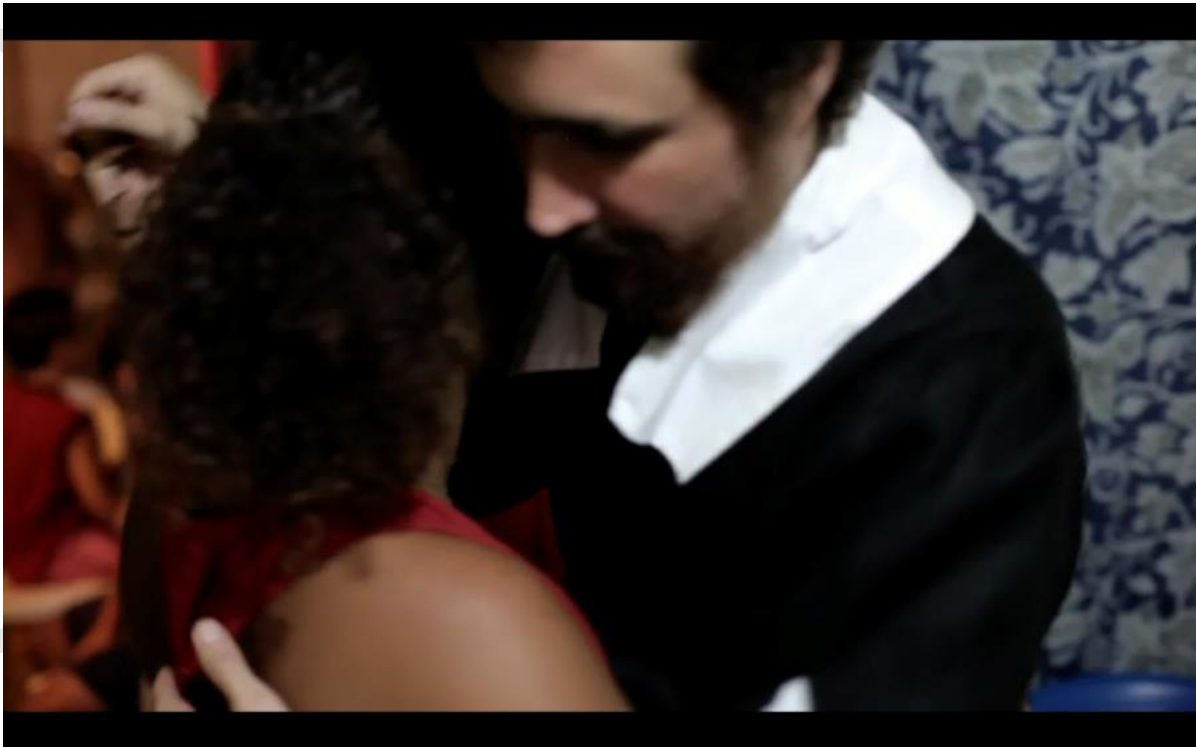


Imagem estática, fotografia dentro do filme, o término desta cena é composto por uma réstia de alho pendurada numa parede com estampa de pinheiro, numa alusão à árvore típica do estado onde morou o escritor de *Catatau*. Na próxima sequência, imerso na noite nordestina, Descartes completa sua última etapa da jornada cronotópica.

Lugar de passagem.

As luzes, os ruídos do trânsito e a velocidade dos carros evidenciam o drama cartesiano na noite nordestina. Seguido pela câmera, Descartes anda e se escuta, pela primeira vez, a sua voz: “ACONTECEU ALGO INACONTECÍVEL. Minha situação é perigosa. Não tenho boas impressões das coisas: impressiono-me facilmente” (LEMINSKI, 2004, p.119). A desconstrução da lógica cartesiana, ecoa a definição do cronotopo do umbral, que acontece nas crises da vida. Para Bakhtin, a palavra umbral tem significado metafórico e se combina com os momentos de mudança na vida, de crises e decisões (BAKHTIN, 1986).

Pessoas que esperam por seus ônibus em filas, desconcertam Descartes. Grupos conversam, familiares protegem crianças da multidão e pessoas solitárias aguardam em silêncio seu

embarque. O caminhar do filósofo é aflito e a falta de objetividade, em relação a um possível destino, deixa-o sem referências (Figura 3). Para Jameson (1984), itinerários no lugar de mapas caracterizam uma mutação no capitalismo tardio, a qual implica a transformação de funções sociais; este hiperespaço pós-moderno transcende as capacidades do corpo humano individual de mapear cognitivamente sua posição no mundo. A impossibilidade de se localizar no espaço e a perda de referências concretas adquirem um sentido de esvaziamento na narrativa. Para Descartes: “Deus não morreu. Perdeu os sentidos” (LEMINSKI, 2004, p.75). Ouvir em direção ao nada, é o que o filósofo francês postula diante dos sons da cidade.

Figura 3: Na Rodoviária



Os longos planos da seqüência se opõem à aceleração do tempo mencionada por diversos pesquisadores da vida contemporânea. A câmera que transita por entre a multidão não causa estranhamento, nem mesmo quando se perde do filósofo. Acostumados com o crescente número de filmadoras ou preocupados com seus próprios pensamentos, diante da multidão, Descartes é apenas mais uma pessoa a ir ao encontro de seu destino. Encostado na porta de um ônibus, quando reencontrado pela câmera, o filósofo está ao lado de um mochileiro; nesta cena são evidenciadas, uma vez mais, as cores que simbolizam o Brasil. Para Deleuze (2005, p.185) “a personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo”. A evidente transformação de Descartes será potencializada ainda

mais na próxima sequência de *ExIsto*. A sentença “Pergunta Miguel, quem Feito deus?” (LEMINSKI, 2004, p. 102) encerra o bloco e será repetida na aventura de Descartes em Brasília.

Considerações finais.

Em seus processos de interação, identidade e alteridade são colocadas em relevo com a análise cronotópica. A transposição de séculos, que acontece no trajeto pela água, é de uma poética quase didática. A imersão do filósofo na coletividade popular dos encontros em Recife é permeada por distintas intensidades emocionais. A massa anônima da rodoviária, em sua analogia ao umbral, representa a dúvida diante da evidência da transformação. No final do bloco, Descartes retoma sua peregrinação rumo a um novo tempo e lugar.

Alguns dos possíveis sentidos de *ExIsto*, presentes neste artigo, enfatizam o caráter polissêmico da obra de arte em seu vínculo com a percepção e articulação do mundo concreto. Esta pluralidade de sentidos, que se abre para diversas interpretações, caracteriza o campo da arte, em sua insubordinação às determinações de tempo e espaço. A crise da representação, oriunda da quebra do esquema sensorio-motor, coordena espaços e encadeia percepção e ação. Para Deleuze (2005), a imagem atual (ótica e sonora) se concatena a sua imagem virtual produzindo uma imagem-cristal, a qual, ao mesmo tempo, mantém a distinção de suas faces e potencializa sua reversibilidade. Sem tentar distinguir o imaginário do real, a imagem, voltada para si mesma, lança circuitos que alteram a percepção da subjetividade e do tempo. Criar sentidos para o pensamento cartesiano no século XXI é uma maneira de evidenciar transformações no curso da civilização ocidental. Neste novo contexto, O caráter meditativo de Descartes é mantido neste novo contexto, mas sua lucidez se perde diante dos estranhos costumes. Diante das alterações perceptivas de tempo e espaço, *ExIsto* demonstra a impossibilidade da hegemonia da razão cartesiana no calor dos trópicos.

Referências

- AMORIM, Marília. Cronotopo e Exotopia. In BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1.ed., São Paulo: Contexto, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec. 14^o edição, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. . *Problemas Literarios y Estéticos*. Havana: Editorial Arte y Literatura. 1986.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristovão, CASTRO, Gilberto de (orgs.), Brait, Beth... et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. 2005
- DELEUZE, Gilles. *Cine 1: Bergson y las Imagenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- DEREN, Maya. *Cinema: o uso criativo da realidade*. In: 2012, Revista Devires, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 128-149, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v9n1/download/08-maya.pdf> > Acesso em: 6 mai, 2013.
- GUIMARÃES, Cao. *“ExIsto”*. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Studies, 1984. Disponível em:http://classweb.gmu.edu/sandrew3/misc/nlr142jameson_postmodernism.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática. 2000.
- TEZZA, Cristovão. *Sobre o autor e o herói - um roteiro de leitura*. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristovão, CASTRO, Gilberto de (orgs.), Brait, Beth... et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

¹ Doutoranda e Mestre em Comunicação e Linguagens no programa de Pós-graduação da Universidade Tuiuti do Paraná. Coordenadora do curso de especialização: Fotografia, processos de produção de imagens e membro do corpo docente dos cursos de Artes visuais e Tecnologia em Fotografia da mesma instituição.