

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**CAMINHOS E RESISTÊNCIAS DO DEVIR-MENOR EM *CÂNCER***

ÉRICO OLIVEIRA DE ARAÚJO LIMA

FORTALEZA  
2011

**ÉRICO OLIVEIRA DE ARAÚJO LIMA**

**CAMINHOS E RESISTÊNCIAS DO DEVIR-MENOR EM *CÂNCER***

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

**Fortaleza**

**2011**

ÉRICO OLIVEIRA DE ARAÚJO LIMA

CAMINHOS E RESISTÊNCIAS DO DEVIR-MENOR EM *CÂNCER*

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)

ICA/UFC

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deisimer Gorczewski (Membro)

ICA/UFC

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Membro)

ICA/UFC

## **Agradecimentos**

A Glauber Rocha, por proliferar os caminhos do cinema.

A Beatriz Furtado, querida orientadora, por todo o apoio nesse processo e ao longo da formação no curso. Pelas conversas, encontros, trocas. Pelo olhar atento e por me fazer acreditar nas possibilidades da pesquisa, dos caminhos que tento traçar, das questões que tento formular. Por compartilhar a crença nas políticas das imagens e nas potências da arte e do pensamento. Obrigado por me acompanhar desde o início do projeto, quando ainda formulava algumas perguntas e por todos os afetos vividos desde antes, nos encontros do LEEA (Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual).

A Deisimer Gorczewski, por aceitar o convite em participar da banca e por todas as contribuições dadas durante a disciplina de Pesquisa em Comunicação e nos encontros que pudemos ter em alguns momentos seguintes. Pela generosidade nas considerações e no estímulo aos movimentos que tento ensaiar na pesquisa.

A Osmar Gonçalves, também por aceitar o convite em participar da banca e pelas contribuições que deu durante a apresentação do projeto na disciplina de Pesquisa em Comunicação. Agradeço também todas as trocas e conversas em vários outros momentos, nem sempre para discutir a pesquisa, mas para pensar o sensível, desde a disciplina de Cinema e Pensamento até os encontros nos grupos Vilém Flusser e Narrativas Sensoriais.

A Luiz Saldanha, Odete Lara, Antonio Pitanga, Hugo Carvana, Eduardo Coutinho e Zelito Viana, pela atenção em conversar comigo para nos instalarmos no acontecimento das imagens de *Câncer*.

A Ruy Gardnier e Luciana Operti, por toda a disponibilidade que tiveram comigo durante a pesquisa no Tempo Glauber. Agradeço, ainda, a todos do Tempo Glauber e a dona Lúcia Rocha, pelo grande carinho que tem na divulgação da obra do filho.

A Joel Pizzini, de grande importância nesse processo, generoso, disposto a conversar e a me indicar contatos para a pesquisa.

A Priscila Rosário, pela atenção e pelo contato de Odete Lara.

A Michelline Helena, Patrícia Baía e Danielle Ellery, pela intermediação com Eduardo Coutinho.

A Marcel Vieira, por me indicar Elizabeth Real, pesquisadora na UFF (Universidade Federal Fluminense), que estudou aspectos de *Câncer* no mestrado.

A Elizabeth Real, por toda a interlocução, pelos textos que me disponibilizou e pelo trabalho desenvolvido no mestrado.

A Lenildo e a Bianca, por *O Leão de Sete Cabeças*.

A todos os amigos do LEEA, do LICCA (Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte), do Grupo de Narrativas Sensoriais e do Grupo de Estudos Vilém Flusser, espaços de extrema importância para os caminhos da pesquisa e do pensamento.

A Lara e Jana, amigas e companheiras nas pesquisas e nos percursos para pensar a arte e a vida.

A Riverson Rios, por sempre estar disposto a ajudar e a facilitar o trabalho de todos nós que estudamos no curso de Comunicação Social da UFC.

Aos servidores da UFC, Cléber, Heveline, Gilvan, Regina, pela atenção.

Aos amigos de turma, pelas vivências e trocas.

A minha tia Lucinha, por toda a atenção e carinho e pela acolhida no Rio de Janeiro, na semana em que realizei conversas e pesquisei no Tempo Glauber.

A meus pais e a Amanda, irmã querida – por tudo.

## RESUMO

Que podem as imagens? Como pensar a experiência estética do audiovisual, de modo a pôr em relevo suas potências de resistência? São possibilidades de se pôr em movimento com as imagens do filme *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, proliferador de caminhos e de sensibilidades. O foco são as políticas das imagens, os possíveis encontros do cinema com a política, não tanto pela dimensão dos temas ou das mensagens que se possam transmitir, mas pela experiência estética desencadeada, numa perspectiva de imbricamento da estética com a política. As potências das imagens como composto sensível capaz de produzir fissuras nas ordenações dos modos de ver, dizer e sentir são elementos que movimentam a análise. Falo em resistências, maneiras de tensionar com os consensos e instaurar outros pensamentos em torno dos possíveis do espaço e do tempo. Como hipótese central percorrida, a noção de que *Câncer* seria um filme menor, que traria tensões com uma língua maior e com os fatos majoritários, nas dimensões políticas de uma minoração. O filme nos convoca a uma análise que parte das possibilidades dissensuais do visível e do dizível, numa reflexão que não busque a mera aplicação de conceitos ou temáticas exteriores e anteriores à materialidade imagética. É preciso abrir-se ao pensamento com imagens do realizador, que reúne estética e política pela dimensão sensível da arte, mais do que numa colocação discursiva. Há, nessa reflexão, que imerge nas imagens como compostos de sensações, de perceptos e de afectos, um tensionamento, a um só tempo, teórico e metodológico, com as perspectivas semiológicas de análise, que buscam uma interpretação e uma significação nas imagens. A problemática do devir-menor associa-se a questões que seriam suscitadas pelas próprias imagens do filme de Glauber Rocha, o risco, o acaso, a produção de dissenso, a invenção de um povo, a criação de cenas políticas na pólis. Tento propor, ainda, a possibilidade de ser contemporâneo das imagens dissensuais e do acontecimento fílmico em *Câncer*, processado entre amigos e no limiar entre arte e vida. O devir-menor como possibilidade de inventar outras formas de vida, outras maneiras de estar junto e de pensar o comum, para formular uma comunidade estética por vir. Compondo com estudos a partir do cinema, do sensível e da arte, em Rancière, Deleuze, Comolli, Agamben, Migliorin, Brasil, Guimarães, proponho uma entrada nas sensibilidades de *Câncer* com ênfase na experiência estética e no caráter a-significante e não-linguístico da matéria plástica e sonora do cinema. Tentativas de ensaiar caminhos com as imagens glauberianas, como uma demanda do próprio objeto, capaz de deslocar e vibrar pela potência que lhe é própria.

**Palavras-chave:** Glauber Rocha; devir-menor; resistência; estética; política

## Sumário

Introdução.....	08
Capítulo 1 – Das potências estético-políticas de um filme menor.....	16
Aspectos e passagens de uma estética.....	30
Por um cinema menor.....	44
Capítulo 2 – Dos encontros entre estética e política em imagens dissensuais.....	55
Produzir dissenso.....	56
Inventar um povo.....	68
Arriscar.....	86
Capítulo 3 – Da contemporaneidade de um acontecimento estético-político.....	94
O contemporâneo como outra relação entre arte e política.....	100
<i>Câncer</i> como acontecimento: comunidade estética por vir.....	108
Considerações finais.....	122
Referências bibliográficas.....	126
Referências das conversas.....	131
Referências documentais.....	131
Referências filmográficas.....	131

## Introdução

Que vibrações a obra de arte nos provoca? Que faz da experiência estética uma operação política no mundo? Talvez esteja a todo o momento falando disso nas páginas que seguem. A preocupação não seria tanto responder às questões, mas se deixar arrastar por elas, deixar-se encaminhar para os problemas que elas fazem proliferar, do ponto de vista conceitual, estético, metodológico e político. Não se trata de solucionar, então, mas de tentar instalar-se nas crises, colocar-se junto ao imponderável, ao indecível, ao indiscernível. A política e a arte são formas de operar o sensível que me movem, seja na pesquisa, seja nas minhas próprias formas de habitar a pólis cotidianamente. Pesquisar talvez seja um movimento imbricado à vida, às maneiras de sentir, dizer, ver, ouvir. As discussões aqui giram em torno das relações entre arte e política porque é nessa relação que procuro me instalar como fruidor, em certa medida, é nesse limiar que, de alguma forma, tento traçar percursos como sujeito que se relaciona com o sensível. Preocupam-me, volta e meia, os caminhos que nos levam a dizer que determinada obra é política e que outra não o é. Questão sempre complexa, que perpassa a maneira mesma de compreender duas noções centrais aqui, a de estética e a de política. Como conceitos, elas precisam ser formuladas e problematizadas, vistas em suas multiplicidades, torcidas e retorcidas, porque não são correspondências de dados do mundo, mas a própria invenção de maneiras de operar as discussões e de abrir-se à experiência sensível da arte. Dizer que um filme é político não é de todo evidente. Essa associação requer movimentos de torções e fissuras diante da matéria plástica e sonora, para ir além da esfera das opiniões, compondo com Deleuze e Guattari (2010). De que política se fala? Seria preciso desdobrar a relação do filme com a política, para que não fiquemos somente na afirmação. Interessam-me os possíveis das políticas das imagens, as múltiplas formas de resistência na arte, as sensibilidades em jogo nas torções trazidas pela política como prática de vida. Os encontros entre estética e política vão ser buscados menos pela dimensão dos temas ou das mensagens que se possam transmitir pela arte que pela sensação em jogo na experiência. E essas questões são discutidas com o filme que escolho como objeto nesse processo, *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha. Percorrer com implica, já aí, em certa medida, um desafio estético e político, o de não reduzir as imagens a uma mera aplicação de teorias, o de não trabalhar no sentido de reafirmações discursivas anteriores à materialidade do filme, mas buscar arranjos composicionais, maneiras de instalar-se no acontecimento sensível e pôr em foco as potências das imagens como produtoras de pensamento. E também a política da



arte se coloca diante de paradoxos e desafios, como elabora Rancière (1996a, 1996b, 2007, 2009, 2010) em suas discussões, nas tensões entre perspectivas de arte militante, que propõe uma ação e uma continuidade entre o discurso da obra e os atos do espectador, e problematizações desses caminhos, com foco nas imbricações entre estética e política, pela produção do dissenso, por uma torção na sensibilidade, nas ordenações do visível e do dizível, nas hierarquias do fazível, nas possibilidades de partilha.

É, então, uma questão que precisa ser, constantemente, colocada: que podem as imagens? Com *Câncer*, que podemos propor como questões teórico-metodológicas? Como nos aproximamos dessas imagens? Como mergulhamos nelas? Talvez seja um caminho abrir-se à experiência estética do objeto para seguir pelas bifurcações e pelas fendas que ele nos abre. Comolli (2008) nos fala do método dos cineastas, propondo a ideia de risco como fuga ao controle e ao cálculo, em filmes atravessados, furados e transportados pelo mundo (2008, p.170). Poderia, então, ensaiar, já colocando em termos de caminhos teórico-metodológicos: perfurar-se pelas imagens, arriscar com elas. Talvez seja uma política de pensamento, importante se queremos tratar justamente da imbricação entre estética e política. Assim como a arte política tensiona com os consensos e busca relações com o sensível para não considerá-lo um dado, na via discutida por Rancière, assim também existiria uma necessidade de não ter os métodos como já dados, nem os conceitos como anteriores e exteriores às imagens. E por isso falar aqui de tentativas de ensaiar, e é preciso que elas sejam com as imagens, com o filme.

A questão da metodologia tem uma ancoragem, que me parece fundamental, com a teoria e com as imagens mesmas do filme que pretendo analisar. Ela precisa se efetivar no corpo a corpo com a matéria plástica e sonora e se configura não como uma forma de verificação de conceitos. Seria preciso buscar movimentos em que se dê espaço à dimensão daquilo que Deleuze (2009a) destaca como um pensamento com imagens. Pois os realizadores têm força de propor mundos pela própria operação do sensível com as imagens e os sons. Assim, é preciso partir do filme, estar com ele e chegar a ele, traçando percursos teórico-metodológicos que permitam, efetivamente, um mergulho no devir das imagens, como nos diz França (2003). Por isso, não se trata de reduzir nem a teoria nem o objeto. Não instrumentalizar um conjunto de aportes teóricos para, simplesmente, encontrar a correspondência daquilo já dito em outras circunstâncias. Não ignorar que Glauber pensa com imagens, formula lugares e instaura dimensões de vida em comunidade pelos afetos e perceptos da arte cinematográfica.

Seria preciso falar numa tentativa de perseguir entradas nas imagens em um diálogo com formulações conceituais, mas de forma a ter em vista a potência própria do cinema de instaurar um pensamento. Assim, a análise seria mais do que sobre os filmes, mas um contato com os afetos e perceptos da arte, para colocar o cinema já como uma prática das imagens e dos signos (DELEUZE, 2009a, p.332). O que tento pensar, a partir de Deleuze, é em teoria e metodologia como instâncias indissociáveis no âmbito do pensamento. Uma teoria já como prática de conceitos, menos sobre o cinema, do que numa articulação com os conceitos que o cinema suscita.

Nesse sentido, as categorias que se tentem propor precisam buscar problemas efetivamente imagéticos, como nos indica Parente (2000). Certas dicotomias na leitura do cinema, já discutiu o autor, acabam instalando falsos problemas, porque operam em dimensões que não são propriamente imagéticas, mas partem de estruturas de reflexão de outra natureza. Como nos caminhos de análise fílmica propostos pela semiologia, que trabalham em termos das relações do significante e do significado, do paradigma e do sintagma, critérios linguísticos para pensar uma matéria a-significante e não-linguisticamente formada, como nos indica Deleuze (2009a). O cinema não opera, a partir dessa perspectiva, por meio de discursos significantes ou por enunciados linguísticos, que poderiam ser organizados numa grande sintagmática, como queria Metz (1972), que faria a organização dos planos corresponder a uma estrutura de encadeamento. O cinema é, antes, segundo Deleuze, um *enunciável*. Parente (2000) vai dizer que, se falamos em narrativa cinematográfica, não se trata de uma associação de enunciados, não se trata de uma forma linguística de narrar, mas antes de procedimentos narrativos/imagéticos:

Os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos. [...] Parece-nos que a semiologia e seus métodos não são de grande utilidade para o estudo da narrativa em geral, e da narrativa imagética cinematográfica em particular: a abordagem semiológica da narrativa é inspirada nas teorias estruturalistas que reduzem a narrativa a uma seqüência de enunciados que representam um estado de coisas e submetida às regras linguísticas e discursivas. (PARENTE, 2000, p.27).

Há política aí, poderia dizer. O foco no enunciável refere-se à possibilidade de o cinema não reproduzir o mundo, mas formular modos de estar junto e propor sensualidades que habitam os corpos para inventar formas de vida. Não se trata de rejeitar a linguagem, mas de tensionar com as regras linguísticas e discursivas, os modos ordenadores da experiência, os fatos majoritários que formulam línguas maiores, como tentarei discutir a partir de Deleuze e Guattari (2003). Talvez com um uso menor da língua seja possível pensar possibilidades de resistências na arte, tentativas de

percorrer intensidades e traçar linhas de fuga. Essa é uma possibilidade que me põe em movimento com *Câncer*, quando tento lançar a leitura de que se trataria aí de um filme menor, em sua precariedade, em seu improviso, em sua abertura ao caos e ao devir-menor. Não uma estruturação de esquemas, de modelos e de enunciados sobre uma organização dos corpos na cena e na vida, mas uma abertura à fissura. Um devir para o qual os participantes da realização e os espectadores são arrastados de forma intempestiva. Talvez, como diz Deleuze (2009a), uma via para inventar o povo, o que falta e, por isso, não pode ser apontado como instância localizável de antemão, mas precisa vir, é o que vem, não para chegar e ser capturado como maioria, mas para envolver-se num processo, numa passagem – o transe, no pensamento glauberiano. Em outro momento, Deleuze (2011) dirá a respeito do devir:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 2011, p. 11).

Instalar-se no devir como forma de minorar talvez seja uma questão em *Câncer*, colocado na indiscernibilidade, na possibilidade de abrir fendas para resistir. Seriam resistências minoritárias ligadas à própria experiência cotidiana e à constituição de um comum pelo acontecimento. Essa dimensão de análise, que imbrica a experiência estética à vida ordinária, dialoga com estudos de César Guimarães (2002, 2006), que enfatizam a recusa às separações, responsáveis por distribuir, de um lado, a experiência reservada às obras de arte, de outro, a experiência em geral. O ato estético insere-se na dimensão mesma da vida em comunidade, porque já são tensionadas as perspectivas de tratar a Estética – essa que teria letra maiúscula – como lugar para o discurso sobre o sensível, o estabelecimento de regras de fruição, as ordenações sobre as competências para julgar. A dimensão do *pathos* da vida ordinária é enfatizada por Guimarães (2006) como aquilo que interessa à discussão sobre a experiência estética, pois é este mundo qualquer – no que o autor dialoga com Agamben (1993) – que é “desdobrado e transformado esteticamente” (2006, p.24). Busco, então, destacar também a experiência estética de *Câncer* como prática que dilui fronteiras e interfere na existência, para imbricar o político e o estético. Guimarães (2002) preocupa-se em situar essa discussão, inclusive, do ponto de vista epistemológico, naquilo que diz respeito ao campo de conhecimento e de estudos em Comunicação e a como a experiência estética se associa ao olhar comunicacional.

A existência de experiências estéticas capazes de colocar em crise essa divisão entre estética e política que remete ao nó entre o *logos* e a *aisthesis*,

na contra-corrente da autonomização da Estética enquanto partilha do sensível e do discurso sobre o sensível, interessa ao campo da comunicação por dois motivos: de um lado, ela permite estabelecer as relações entre arte, experiência estética, vida cotidiana e fenômenos comunicativos para além do tema recorrente da mediatização da cultura; de outro lado, ela oferece a oportunidade de imaginar a constituição de comunidades não apenas através da natureza argumentativa dos discursos, mas também por meio das formas expressivas que abrigam o afeto e o *pathos*. Eis a comunidade estética por vir... (Guimarães, 2002, p.97)

Nessa linha, busco a composição de um olhar comunicacional que pense problemáticas contemporâneas referentes aos possíveis da comunicação em dimensão estética, com ênfase naquilo que se configura para o sensível, no que se articula a essa ideia indicada por Guimarães de uma comunidade estética por vir. É, assim, que me interessa, ao tratar de cinema, menos o aspecto midiático e discursivo e mais a produção de temporalidades pelas imagens, o uso intensivo de uma matéria plástica, o pensamento por afetos e sensações do cinema como arte (FRANÇA, 2003, p.108). Uma arte que se produz aberta ao mundo, imbricada com a vida. Há aqui um diálogo com a proposição de Deleuze e Guattari (2010), a respeito daquilo que é próprio à arte, que operaria no sentido de extrair seres de sensação, num plano de composição e num devir sensível de perceptos e afectos. Essa noção de seres de sensação permite buscar as relações do artista com o público e com o mundo, as relações entre as obras de um mesmo artista e a possível afinidade de artistas entre si. Estou com Glauber ao longo de todo o trabalho, mas também com Straub/Huillet, Godard, Cassavetes, Kafka, John Cage, Hélio Oiticica, Lygia Clark. Nessa perspectiva, Deleuze e Guattari falam que o artista acrescenta variedades ao mundo, os seres de sensação. Propõem que se diga a respeito de toda a arte: “o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.207). Há aqui a importância de seguir pelo composto sensível nos filmes de Glauber, na preocupação que persigo de não trabalhar a dimensão política das imagens em termos de um discurso significativo ou das temáticas, mas na imbricação com as formas de sensibilidade em jogo na montagem, na *mise-en-scène*, na composição do plano, na produção de temporalidades e de variedades no mundo. O método de estar com esses filmes será buscado, então, na chave daquilo que Deleuze propõe sobre o pensamento com imagens, de modo que é preciso abrir-se ao devir-outro do sensível. E aqui nos vale a consideração de Aumont e Marie (2009), ao exporem uma grande quantidade de métodos de análise fílmica: “não existe qualquer método aplicável *igualmente* a todos os filmes, sejam quais forem”

(2009, p.31). A análise pode, então, mais do que aplicar categorias, buscar caminhos de diálogo com as teorias, para tentar, no corpo a corpo com as imagens, apontar para leituras, composições sensíveis, dos conceitos com os perceptos e os afetos. É por isso que Aumont e Marie preferem tratar de possibilidades ou maneiras de analisar um filme, mais do que colocar em termos de “um método geral de análise” (2009, p.14).

Passo, assim, a traçados de *Câncer* a outras formas de pensamento, na arte, na filosofia, na ciência. Tento estabelecer pontes, parto do que as teorias me estimulam como deslocamento de lugar e parto das imagens de Glauber. Duas partidas, buscas de encontros. Aonde podemos chegar? Espero que a mais problemas. Sobretudo na tensão sobre os caminhos do cinema, essa ideia que me parece tão forte em *Câncer* e para a qual voltarei a todo o momento, indicando-a diretamente ou passando por ela em lampejos. O filme seria uma proliferação de possíveis. Glauber diz que realiza o trabalho com os amigos para mostrar que no cinema, não há regras, não há uma linguagem arrumada, não existe apenas um caminho, mas “o caminho do cinema são todos os caminhos” (2004, p.180). Glauber desejante. Glauber que busca resistir, ao embarcar num processo, colocar-se na arte como na vida, traçar desvios. Esse procedimento reverbera em uma contemporaneidade que talvez permita pensar as maneiras de conexão do filme com o próprio tempo e, também, um não-pertencimento, um aderir por dissociação, como diz Agamben (2009) a respeito do contemporâneo. É o jogo de temporalidades que está aí envolvido, a fuga a linhas cronológicas e a perspectivas teleológicas de caminhos. Já não seriam, então, etapas, mas convivências no entre, sem que se precise remeter a uma evolução. Outro desafio da análise: ser contemporâneo das imagens de *Câncer*.

Essa tentativa dá-se tanto pelos procedimentos de estar com o filme, acompanhado em planos, sonoridades, vibrações, mas também na tentativa de remontar o acontecimento, em conversas com pessoas que realizaram o trabalho. Remontar o acontecimento não implica aqui resgatar um passado cristalizado, mas mergulhar, junto àqueles que participaram da experiência em 1968, nas indiscernibilidades, na invenção coletiva e na fabulação sobre a reverberação das imagens no devir, mais do que na História. Parecia-me uma possibilidade bastante potente conversar com aqueles que tivessem disponibilidade de falar comigo, justo pelo processo tão singular de *Câncer*, em que Glauber envolvia-se de amigos para criar um comum, para inventar junto, para rir e resistir. Pude notar como o caráter de co-criação era forte nesse processo, na liberdade dada à equipe técnica e aos atores, que poderiam suscitar acontecimentos e criar cenas, libertos de roteiros, no que dialogo também com Comolli (2008). Tive

oportunidade de conversar com Eduardo Coutinho, que atuou em uma sequência, Luiz Saldanha, diretor de fotografia e também ator em algumas sequências, Zelito Viana, produtor e ator também, Antonio Pitanga, Hugo Carvana e Odete Lara, atores que participam da maior parte das sequências. Visões múltiplas puderam aí ser compostas no percurso, modalidades de se relacionar com a realização e de revisitar o gesto do imponderável. Penso que, mais do que entrevistas para coletar dados e informações, busquei conversas, para tentar encontros com os afetos despertados pelo processo e pelas imagens de *Câncer*. Dos mais empolgados, casos de Saldanha e Pitanga, que parecem ter afeto especial pelo filme, aos mais despreocupados com a importância do que foi feito, como Carvana, para quem o acontecimento foi uma aventura de jovens “que fumavam muita maconha”, a experiência pôde ser bifurcada e redobrada em movimentos de se pôr em jogo. Essa visão mesma de Carvana é bastante forte para mim, uma possibilidade de conceber o menor como aquilo sem importância, no que tensiono com o menor potente, na outra entrada que ensaio. Esses encontros me promoveram deslocamentos, me ajudaram a explorar algumas leituras, me retiraram de algumas seguranças que, às vezes, ingenuamente, acreditamos ter no processo de pesquisa – me instalaram no entre, de certa forma. O imponderável, mais uma vez. Absolutamente fantástico, devo dizer, foi quando Saldanha, em sua imensa generosidade, assistindo ao filme na íntegra comigo, diante de uma falha técnica da mídia exibida, disse apenas: “Deixa, deixa”. Eu, preocupado, ansioso para que tudo corresse bem – ironias de momentos de pesquisa que, mesmo se debruçando em torno do acaso, ainda tentam algum controle –, levantei-me para tentar algum reparo e disse, vacilante: “Mas o problema é com o DVD, não é com o filme...”. E Saldanha, em absoluta tranquilidade: “Sim, eu sei, mas tudo nesse filme é aleatório”. As imperfeições da película de 16 mm misturavam-se aos pixels do DVD, aos travamentos no momento da reprodução.

Ainda no processo da pesquisa, tive oportunidade também de visitar o Tempo Glauber, que mantém arquivos dos escritos do realizador, textos, cartas, manifestos, poesias, desenhos, dossiês, em versões datilografadas e manuscritas, além de cartazes, filmes, recortes de jornais catalogados com todo o cuidado pelos pesquisadores da instituição, para fazer um apanhado de referências ao universo glauberiano. O Tempo Glauber também me acolheu, por meio de seus pesquisadores Ruy Gardnier e Luciana Orleti, e pude mergulhar em memórias pulsantes, para pesquisar documentos ainda não

publicados em livros ou disponibilizados no site da instituição<sup>1</sup>. Tive a chance de encontrar fontes importantes para a pesquisa, como um poema que trarei mais adiante e textos de jornal que tratavam do *Câncer*. O fato de não reunir aí grande quantidade de material documental, como poderia acontecer se pesquisasse outros filmes, como *Terra em Transe* (1967) ou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) – só para ficar com dois dos mais destacados em pesquisas e pelo próprio Glauber – não deixou de ser uma indicação sobre o lugar de *Câncer* nos interesses do realizador, que menciona o filme em passagens, cartas sobre o processo de finalização, momentos de recapitulação do conjunto da obra. Talvez para o próprio diretor um momento de experimentação que teria pouca importância.

\*\*\*

“O caminho do cinema são todos os caminhos”. O desafio da análise talvez seja, então, estar à altura dessas potências do cinema de se bifurcar e escapar ao nosso controle. A análise precisaria se dar sob o risco: deixar-se afetar pelos seres de sensação de *Câncer* é arriscar e é já uma questão política para o pensamento, forma de *estar com*, mais do que *falar sobre*, pensar as multiplicidades e resistir ao enquadramento da matéria plástica e sonora em modelos pressupostos. Como nos diz Comolli (2008) a respeito dos desafios do realizador em como fazer para que haja filme, é preciso instaurar cenas e não roteiros, colocar-se sob o risco do real. Proporíamos: que arrisquemos no devir das imagens, para buscar uma escritura, que seja também ela estética e política. O texto aqui se modula, de alguma forma, em notas e planos-sequência, numa tentativa de pensar como faz Glauber em *A Idade da Terra* (1980), poema em verso livre. Planos longos e caóticos como os de *Câncer*, caleidoscópio e montagem nuclear, como em *Di Cavalcanti* (1977).

---

1 <http://www.tempoglauber.com.br/>

## Capítulo 1 – Das potências estético-políticas de um filme menor

Que seria um filme menor? É aquele menos importante, de valor reduzido no conjunto de cinematografias maiores? Talvez essa pudesse ser uma forma de uso da palavra menor, mas aqui me interessa uma outra perspectiva, qual seja, a da formulação de problemas estético-políticos para o processo de realizar um filme e de inventar sensibilidades por uma imagem que já não significa nem simboliza, mas capta forças e tensiona com cinemas maiores – e esses não são os mais importantes, mas os que trabalham procedimentos do visível configurados para representar e pressupor estados, fornecer um todo orgânico, aproximar-se, talvez, de ideais do belo e de perfeição técnica. Glauber escrevia em março de 1968: “A *linguagem arrumada* e o programa, em qualquer arte, são o fundamento do conformismo, do fascismo” (ROCHA, 2006, p.351, grifos do autor). A questão neste capítulo leva às multiplicidades de *Câncer*, às operações que se encontram no desencadear do filme e na experiência estética do acontecimento suscitado. A questão do menor levaria, então, a tentativas de aproximação das imagens, para pôr em relevo a estética e a política, as potências de deslocar lugares pelo sensível, na tensão e na fissura de um devir-menor. O minoritário, nessa linha, como postura estética e política para abrir fendas no que se apresenta como fato majoritário, possibilidade de um uso menor de uma língua maior, traçados de linhas de fuga, como tentarei compor aqui a partir das discussões de Deleuze e Guattari (2003).

Formular o problema minoritário seria uma possibilidade de já questionar qual a política de *Câncer*. Filme urgente. A própria experiência fílmica instaurada é de ordem intempestiva, nasce de um impulso inventivo de um realizador que não queria ficar parado. E o que surge daí? Minha questão ao longo de todo este trabalho será uma tentativa de colocar em que termos se constitui a política das imagens de *Câncer*. O que me move é uma articulação da experiência estética no acontecimento fílmico a uma política que não se efetua apenas em temas ou mensagens, mas na composição das forças, dos afetos e das sensações em jogo numa massa plástica e sonora. Essa busca pela política das imagens no filme passa por um esforço inicial de situar o objeto de estudo, não apenas do ponto de vista histórico, mas, sobretudo, em termos de aproximações estéticas que se possam colocar na articulação com outras formas de pensar com imagens. É já um ensaio que tento empreender na proposição de leituras para *Câncer*, que será, nesse primeiro momento, colocado em diálogo, sobretudo, com experiências do cinema moderno do pós-guerra, embora seja preciso destacar, desde já,



que acredito numa leitura que extrapole esses limites cronológicos e que possa dar relevo a uma contemporaneidade do filme de Glauber para além de uma linearidade e de uma sucessão de períodos de uma história do cinema e de uma história da arte. Isso será desenvolvido em maiores detalhes no terceiro capítulo. Para aquilo que nos importa agora, é preciso ter em mente que *Câncer*, ainda que seja uma experiência de diálogo com realizações situadas em certa noção de cinema moderno, carrega a potência de um anacronismo, o caráter inatual de um acontecimento desestabilizador para certo momento (AGAMBEN, 2009), capaz de ressoar para o espectador de hoje com uma força que emana de imagens carregadas de intensidade.

Essa intensidade se produz na materialidade da imagem fílmica em *Câncer*, capaz de deslocar pela imanência, sem uma instrumentalização por elementos exteriores ou uma busca por totalizações. Esse ponto, particularmente, será abordado neste capítulo e exigirá um percurso pelas leituras das obras de Glauber, que têm, em geral, o caráter alegórico como chave de análise importante. Estando com as imagens de *Câncer*, buscarei um tensionamento dos caminhos de entrada no universo glauberiano, para nele entender o que há de particular no *Câncer* e o que do *Câncer* vibra em outros filmes de Glauber. Nisso, uma questão de provocação: é possível falar de uma estética glauberiana? O filme menor nessa cinematografia não seria uma indicação de múltiplas possibilidades? Tento, com essas questões, não resolver um problema, mas fazer problema, buscar, na medida do possível, tensões de um filme com algo às vezes pensado como um projeto, mas que talvez seja menos um traçado de finalidades claras que tateios de um pensamento incontido, elaborado com imagens, textos, cartas, manifestos. Glauber, que fazia das imagens e da vida um puro devir, coloca-se em gesto inventivo constante, com alta capacidade de reformular o pensamento, modular projetos conforme o estado criador, proliferar caminhos para o cinema e para a própria vida. É nessa convulsão que tentarei localizar a experiência de *Câncer* como um filme menor, não no sentido de um valor que reduz a obra, mas no sentido da potência estético-política de uma experiência urgente, ocorrida sem planejamento, cálculo ou rigor técnico, um filme feito na alegria de uma produção entre amigos. Filme que não pôde ser visto na época em que foi realizado, teve périplos para ser montado, foi guardado por quatro anos e só teve as primeiras exibições no Brasil a partir de 1984. É, inclusive, deste ano texto de Bernardo Carvalho na revista Filme Cultura, importante para minhas tentativas de ensaiar leituras para *Câncer*. Seguirei com ele em outros momentos, justo por essa ênfase na ideia do filme menor e, desde já, cabe destacar as primeiras considerações de Carvalho:

Alegria, alegria. Não que *Câncer* seja um filme alegre, não o é pelo menos no sentido mais evidente do termo. Também não é um filme alegre na temática. Sua alegria é outra. Não é a alegria do espectador, mas dos que estão do outro lado da tela: dos atores, técnicos e do diretor. Uma alegria das imagens, uma alegria fantasmagórica, se é que isso seja possível. *Câncer* foi feito por amigos, entre amigos, poucos dias antes de começarem as filmagens de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1968. [...] *Câncer* lembra um desses filmes Super 8 que se decide fazer durante uma viagem de fim de semana. Uma obra menor. (CARVALHO, 1984, p.105)

O filme menor surge, a partir dessa perspectiva de Carvalho, de uma forma casual em que fazer cinema já não precisa de grandes estruturas. Uma postura que acredita na possibilidade de explorar caminhos do cinema. Pode-se mergulhar numa experiência de alegria – alegria das imagens –, sem cálculos ou planejamento. Os amigos se reúnem para fazer um filme rápido, só a tempo de poder passar a outra obra. Era uma espera pelas filmagens de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), que começariam naquele ano de 1968, mas foram atrasadas por problemas burocráticos. As latas com os negativos tinham sido retidas pela alfândega e demoraram a ser liberadas. Num impasse, Glauber não queria aguardar, nele pulsava um desejo. Era preciso criar, e a espera o deixava ansioso. “Filmei o *Câncer* dias antes de começar *O Dragão* porque a filmagem ia se atrasar e eu ia ficar um mês sem fazer nada” (ROCHA, 2004, p.180)<sup>2</sup>. Decidiu, então, marcar com os atores já contratados para *O Dragão* e reuniu amigos, tanto da equipe técnica quanto artistas companheiros nas questões de invenção. Antonio Pitanga lembra que Glauber havia recebido um dinheiro de pagamentos atrasados referentes a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), recursos escassos que foram divididos entre uma reforma na casa de Dona Lúcia Rocha, mãe do realizador, e o apoio pequeno para custos eventuais da realização de um novo filme, que se chamaria *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*. Era o *Câncer*, como viria a ser colocado o nome posteriormente.

Glauber filmou na Zona Sul e na Zona Norte do Rio de Janeiro, chamou Antonio Pitanga, Hugo Carvana e Odete Lara, que fizeram os papéis principais. Além deles, atuaram Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Zelito Viana, José Medeiros, Eduardo Coutinho, Luiz Carlos Saldanha, Tácito Val Quintas, Tineca, Mireta, Bidu e amigos do morro da Mangueira<sup>3</sup>. Saldanha era, também, diretor de fotografia e operador de

---

2 O texto é, originalmente, de 1969: Frederico de Cárdenas e René Capriles, “Glauber: el 'transe' da América Latina. *Hablemos de Cine*, Lima (47) 34-38, mayo-jun. 1969. Entrevista feita no Rio de Janeiro, 27 abr. 1969. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 170-192.

3 Tineca, Mireta e Bidu trabalhavam na Mapa Filmes à época em que *Câncer* foi realizado. Nas conversas com as pessoas envolvidas na experiência de *Câncer*, os nomes só eram lembrados dessa

câmera, Viana era o produtor, responsável pela Mapa Filmes, com quem Glauber já havia trabalhado em *Terra em Transe* (1967) e faria, ainda, *O Dragão e Cabeças Cortadas* (1970). O som direto foi realizado por José Ventura, e a montagem só aconteceu quatro anos depois, quando Glauber estava em Roma e já tinha passado, também, por Cuba, no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), depois de uma série de dificuldades para resolver questões técnicas na sincronização do som do filme. Raul Garcia trabalhou nessa sincronização em Cuba com Glauber, e Tineca e Mireta montaram o filme com o diretor. Na Itália, o Canal Experimental da RAI (Radiotelevisione Italiana), por meio de Gianni Barcelloni, entrou na co-produção do filme em 1972.

Todas essas referências, vale dizer, são dadas pelo próprio realizador no início do filme, em gravação posterior, que remonta o acontecimento, destaca o momento cultural e político de realização, cita os envolvidos no processo, como numa espécie de ficha técnica falada em *off*, além de enfatizar uma particularidade do filme: “Demorou quatro dias pra filmar e quatro anos pra montar e sincronizar”, destaca Glauber. Seria um gesto que busca dar sentido a essas imagens, trabalho de uma escritura política, presentificação de um ato inventivo que reverbera. Glauber opera a montagem em outra circunstância, e é nessa nova inflexão do pensamento que comporá os afetos e perceptos a partir da matéria produzida quatro anos antes. Nos quatro dias de filmagem, Zelito Viana lembra que o esquema foi totalmente de colaboração, com as pessoas já à espera para a realização de *O Dragão*: “Não custou um tostão, ninguém pagou nada a ninguém, todo mundo em cooperativa, os negativos nós arranjamos com o Thomaz Farkas, ele tinha umas latas de negativo 16 mm, meio vencidas, e ele me deu as latas”. Sobre o momento que desencadeou a realização de *Câncer*, vale aqui trazer a retomada feita por Viana da situação burocrática em que se viu envolvida toda a equipe de realização e como esse estado desencadeou o processo de fazer o filme:

*O Câncer* é um produto da burocracia. Nós importamos, na Mapa, 60 latas de filme colorido para fazer *O Dragão* e 60 latas de filme preto e branco para fazer outro filme, chamado *Os Marginais* [1968, Carlos Alberto Prates Correia e Moisés Kendler], em preto e branco. O cara que embarcou essas mercadorias trocou as latas, então o que era preto e branco ele botou no colorido, o que era colorido ele botou no preto e branco. Aí a alfândega queria me multar por superfaturamento e subfaturamento, superfaturamento de um lado e subfaturamento do outro. Prendeu o filme, e nós estávamos com tudo pronto para ir embora e fazer *O Dragão*. E parou o filme, esperando resolver esse problema burocrático. Tava todo mundo contratado, todo mundo na Mapa, os atores, Odete, Hugo, todo mundo ali... Aí o Glauber

---

forma, sem a referência completa. O próprio Glauber refere-se assim a eles na introdução que faz em *off* para o filme, e a ficha técnica do filme também os nomeia assim.

falou: “Vamos fazer um filme”. Pegamos a Éclair, uma Éclair 16 mm, e o Saldanha, que era o diretor de fotografia, e resolvemos fazer aquilo ali, que é uma experiência, uma experiência de linguagem. E todo mundo foi ator do filme, [Glauber] me botou de ator do filme, foi uma experiência terrível, porque ele me deu uma marcação que duraria dois minutos e meio, e depois de dois minutos e meio, não cortava, e eu não sabia o que fazer... De repente, me baixou um racismo, eu comecei a dar porrada no Pitanga: [Relembra a fala na sequência:] “Crioulo safado...” E foi muito engraçado, porque eu nunca tinha tido experiência de ator, ali como personagem, nunca.

Essa dificuldade de atuação lembrada por Viana é vinculada à dinâmica de filmagem do filme, que tinha os planos concebidos para durarem um chassis da câmera Éclair, em torno de onze a doze minutos. O momento de cortar, efetivamente, não era dado, Glauber e Saldanha filmavam o improviso dos atores em cena até o esgotamento, buscavam “estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada” (ROCHA, 2004, p.180). Para Pitanga, já não teria sido tão problemático o imponderável da duração do plano, o desconhecimento quanto ao momento do corte. “O corte é dele [de Glauber], não é meu, minha formação é essa, o corte é do diretor, se diz que tá bom ou ruim, corta”, comenta o ator hoje. Experimentar o tempo, perceber as potências do plano, o *Câncer* como investigação intensiva das possibilidades técnicas e estéticas das imagens no esgarçar. Saldanha retoma o processo e destaca que Glauber, na inquietude diante dos atrasos de *O dragão*, operou uma torção nos caminhos do cinema, para extrair daí a potência de um filme.

Ele transformou o fato de revolução dentro do filme dele num fato positivo, de feitura de um trabalho. Então, o trabalho tinha muita liberdade, e ele foi muito hábil em experimentar. Mas o que ele queria experimentar? Eu só fui descobrir isso anos mais tarde. Ele queria experimentar o plano-sequência, a duração do plano-sequência, quanto um plano-sequência poderia aguentar.

Odete Lara destaca o aprendizado da experiência de *Câncer*, importante para o trabalho com a duração do plano cinematográfico e a improvisação em *O Dragão*, que também teve cenas rodadas sem combinação prévia de quando viria o corte e de quando a ação seria interrompida. A atriz lembra, também, que Glauber, simplesmente, passou em um carro na casa dela, já com Antonio Pitanga e Hugo Carvana, e a chamou para filmar, sem explicar o roteiro, sem planejar as cenas, com base no improviso. Nesse mesmo dia, rodaram sequência na praia da Barra da Tijuca, diante do mar e com uma situação de disputa entre os personagens de Pitanga e Carvana, o marginal negro e o marginal branco. “Eu aproveitei para falar de tudo que eu não tinha falado para meus namorados. Foi um exercício maravilhoso que eu nunca tinha feito antes. Eu tive que criar na hora, inventei meu personagem”, conta Lara. Com Hugo Carvana, a experiência vibra com indiscernibilidades, o ator parece relacionar-se com as imagens em uma

mistura de encantamento pelo gesto inventivo e de estranhamento quanto à natureza do que participou. “Uma experiência surrealista que não tinha lógica, não tinha explicação, mas que me fascinou”, lembra o ator. Ainda que o fascínio exista, Carvana acredita que *Câncer*, dentro do conjunto da obra de Glauber, não tem tanta importância, prefere os filmes que tiveram maior planejamento, elaboração e pesquisa. “O *Câncer* foi uma aventura, um filme atípico”, comenta. Ele lembra que Glauber telefonou, na véspera de iniciar as filmagens, para “convocar” a se apresentar às oito da manhã na Mapa Filmes, sem explicar detalhes, resistindo a perguntas. “‘Filmar o quê, Glauber?’”, eu perguntei. ‘Não interessa! Amanhã a gente conversa, tchau!’ [muda o tom de voz para rememorar a fala de Glauber]”. E Carvana foi e embarcou na “trip do Glauber”, como diz. Mas até hoje, reconhece não saber exatamente como pensar as imagens inventadas na época, imagens de uma “alegoria louca”.

O único filme que eu trabalhei que eu não sei o que eu fiz. Levei anos sem ver o filme. Um personagem que não tinha nome... Não havia vida... Se você me perguntar o que é o *Câncer* hoje, até hoje eu não sei dizer o que é. Lá fui eu fazer e fiz. [...] Eu era um ator com outra formação, pra mim foi um susto. Mas valeu a pena, porque eu também, como ator, experimentei fazer uma coisa que era um caminho desconhecido pra mim, mas não sei o que foi que eu fiz.

Carvana e Zelito Viana têm relação semelhante diante dessa experiência. Ambos destacam que se tratou de um mergulho com Glauber num processo de natureza desconhecida, sem muitas orientações do realizador. Para eles, Glauber mesmo parecia não saber exatamente o que queria, movido pela inquietude da espera pelo início das filmagens de *O dragão*, todos nas imponderabilidades dos percursos. Antonio Pitanga faz ponderações à ideia de um completo desconhecimento do que viria e acredita no filme como dimensão de risco e de quebra com esquemas de produção. Destaca bastante que isso não implica absoluta desorientação ou irresponsabilidade no mundo. “*Câncer* é um soco na boca do estômago, do conservadorismo, da ditadura, de todo um comportamento bem conservador, é um nocaute, tal a força... Esse é o Glauber, conectado com o mundo”, defende. O ator remonta o acontecimento sempre com ênfase na conexão do filme com o calor do período de 1968, a efervescência em diferentes lugares do mundo, os movimentos dos estudantes em Paris, as manifestações na Tchecoslováquia, as reivindicações no Brasil.

Não é um filme em que as pessoas estão irresponsavelmente batendo cabeça, é um tipo de proposta em que todos nós entendemos qual era o sinal que o Glauber tava dando, e nós todos envolvidos politicamente em um caos de uma ditadura, em um caos mundial, em que as pessoas estavam assumindo

um comportamento cidadão, um comportamento de uma luta pela democracia... Então, não é um não sei pra onde tô atirando... Ele tá conectado politicamente, e o *Câncer* tá corretíssimo. Não é um filme porra louca, não é uma porra louquice da cabeça do Glauber. É a leitura do mundo que nós estávamos vivendo. Estávamos ali exatamente dentro de uma panela de pressão, e essa panela de pressão tinha que explodir e explodiu. A democracia que a gente vive hoje é por causa dessas lutas. Onde vai dar? A gente não sabia. Mas a gente sabia que a gente tava lutando por uma democracia, por um novo tipo de comportamento, de conscientização, isso a gente sabia. Não tava ali de cabra-cega não, a gente tava sabendo, não éramos tele-guiados, nós éramos co-autores de uma ideia Glauber. No meu caso, que tinha feito outros filmes do Glauber, tava conectado, sabia... Trabalhar com gênio. A cabeça dessas pessoas é de um aguçamento fantástico. Ou você capta ou você dança.

Poderia, então, ser apontado que *Câncer* era uma proposta de risco para tensionar com esquemas e lógicas de pensamento, uma experimentação política menor que se abre ao mundo, para buscar brechas, formular possíveis no próprio campo democrático. Diria que isso se dá pelo próprio procedimento imagético. Pitanga fala de uma conexão com o mundo e coloca bastante em termos de uma influência do contexto na realização. Além desse movimento, talvez seja possível pôr em relevo a própria imagem que se inventa como potência estético-política que faz fissuras com as configurações maiores de organização dos corpos no mundo. A questão do plano-sequência seria aí pesquisa estética em torno da constituição de novos arranjos sensíveis, novas dinâmicas na cena e outras vibrações entre os corpos. Essa investigação movia Glauber, que conta ter conversado com Jean-Marie Straub sobre a experimentação em torno da duração do plano cinematográfico. “O que estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico”. (2004, p.180). A experiência de *Câncer* procura sair da ocultação da técnica e expor os mecanismos de realização, a partir de uma desnaturalização da narrativa e da discussão sobre o próprio processo na introdução falada, em *off*, por Glauber. Feito em 16 mm, com 27 planos longos, o filme ensaiaria modalidades outras de pensamento com imagens, de articulação do espaço e do tempo, de formulação de uma política dos corpos em cena e do trabalho de invenção coletiva com atores e equipe técnica. Comolli (2008) já observou como a dimensão da técnica cinematográfica permite formular possibilidades inventivas no âmbito da estética, outros caminhos para a escritura fílmica. Ele indica algumas questões trazidas especialmente por câmeras como a Éclair.

Mais uma vez, como ao longo de toda a história do cinema, a transformação das exigências técnicas provoca respostas formais que operam sobre o sentido. [...] Como não ver que os dez minutos de filme carregados em uma Éclair 16 não apenas permitem, mas induzem uma cinematografia da duração

que é também a constituição de um novo objeto fílmico: o monólogo ou o diálogo em plano-sequência de longa duração? Uma nova economia da narrativa aparece, novas formas de articulação, novos sistemas de corte (por exemplo, um papel maior das inserções). (COMOLLI, 2008, p.119)

Essa cinematografia da duração, de que fala Comolli, constitui-se numa espera, para permitir a irrupção de forças e afetos na cena, a fala dos seres, a percepção da materialidade da imagem e do som. Em *Câncer*, com frequência, nos deparamos com sequências em que a câmera é ligada, e cabe aos corpos em cena viverem, para formular um comum, num compartilhamento com a própria câmera, que propõe relações e encontros. Aos atores, era dada uma problemática: a violência, “psicológica, sexual, racial, tudo isso num plano de improvisação” (2004, p.181). Essa violência será incorporada menos ao que poderíamos pensar como um tema e mais às imagens mesmas, que vibram e violentam os sentidos, desestabilizam, instalam um devir. Situações filmadas, para além da ação e da representação, *Câncer* traz choques, rupturas, enquadramentos não convencionais, elipses na imagem, aspectos que tentarei discutir a partir dos planos do filme no segundo capítulo. Pitanga destaca que esses procedimentos marcavam uma *mise-en-scène* carregada das questões glauberianas e da liberdade típica do diretor. A grande mudança, segundo o ator, estaria na proposta desencadeada pelo filme.

Nós fizemos esse filme em 16 com uma liberdade glauberiana. Não muda muito o comportamento do Glauber na *mise-en-scène*, muda na proposta, que quebra todo tipo de eixo, de dogma, de comportamento, de desenho. De câmera aqui, ângulo aqui, corte aqui, contraplano aqui... Não. Tinha um chassis, cada um de nós já tinha trabalhado com o Glauber e sabia como o Glauber trabalhava. Se você rende em um plano, você é o co-autor desse plano. Ele te dá o que vem a ser essa cena, e você desenvolve. [...] É todo um tipo de proposta e de liberdade que o Glauber dava. A partir de um “entendeu?”, a gente desenvolvia essa história. Era uma maneira de o Glauber trabalhar que não foi só no *Câncer*. No *Barravento*, foi assim, na *Idade da Terra*, foi assim, no *Dragão da Maldade*, foi assim. Ele já vinha construindo um tipo de proposta ou de pensamento de uma nova cinematografia brasileira. *Câncer* rompe com todo tipo de conceito cinematográfico e lança uma nova proposta também de uma linguagem de cinema.

A liberdade glauberiana, como destaca Pitanga, fazia parte de movimentos no pensamento do realizador, preocupado em torcer as maneiras de operar o sensível. No caso de *Câncer*, ele reunia tanto os atores já parceiros nos filmes, quanto outros artistas também preocupados com transformações nos modos de sensibilidade cotidianos. Hélio Oiticica e Rogério Duarte participam de sequências alegres em que brincam com as possibilidades do plano, das maneiras de estar junto na cena, de criar relações num comum. Em carta para Lygia Clark, escrita no Rio de Janeiro, em 15 de outubro de

1968, Oiticica fala de um momento da própria vida e cita *Câncer*, ainda com outro nome:

Rogério ficou morando aqui de maio a agosto. Tudo aconteceu: Glauber filmou cenas do seu filme experimental “Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante”, no qual as pessoas improvisam in loco cada cena: eu apareço com uma pistola falando nem me lembro o quê; Tineca fez uma cena de amor com Pitanga que Glauber chegou a chorar. (Oiticica, 1996, pp. 45-46).

*Câncer* parece aí ser um acontecimento inseparável da própria vida, um filme que passa pelas dinâmicas em jogo nas práticas ordinárias – Duarte que já morava uma temporada com Oiticica, amigos que se juntam para filmar laços e compartilhamentos. Em uma das cenas a que se refere Oiticica, Pitanga e Tineca, em momento de amor, se envolvem em afetos, costuram o encontro, mudam posições como numa dança, sorriem, a câmera recortando a poesia, aproximando-se dos rostos, investigando os gestos de entrelaçamento. “De repente pintou um clima, e ele [Glauber] deu corda. Acho que o *Câncer* é tudo isso, é amor, é tragédia, é luta, é grito, é afirmação, é um tipo de proposta bem do momento que tava vivendo”, relembra Pitanga. Essa potência inventiva surge em um espírito de despojamento e de uma liberdade que confere ao processo mesmo o caráter de uma alegria criadora, como dizia Carvalho acima, alegria que é já uma política, compondo com Deleuze e Guattari (2003), ao falarem da literatura menor de Kafka. “A alegria de Kafka, ou daquilo que escreve, não é menos importante do que a sua realidade e o seu alcance políticos” (2003, p.79). O cômico perpassa a obra de Kafka como toma conta do processo de diversão de fazer um filme entre amigos, o *Câncer* como uma arte menor, feito entre um filme e outro, depois de *Terra em Transe* e prestes a realizar *Dragão*, obra colorida e em 35 mm, de orçamento grande para os padrões a que até então Glauber estava habituado. Forma de proclamar que o filme menor permite dar vazão aos desejos, à política da vida, à alegria de viver. Pitanga destaca o espírito de humor que envolvia a equipe na realização com Glauber.

O Glauber era uma pessoa muito alegre, muito feliz. A gente, mais ou menos da mesma faixa etária, a gente tinha o prazer... a gente sabia que tava escrevendo a história do cinema brasileiro, uma nova história do cinema brasileiro, tanto Carvana, quanto eu, quanto Glauber, quanto a Odete Lara. Onde vai dar, a gente não sabe, mas a gente sabia que tava mudando alguma coisa. E nós éramos pessoas felizes, você não pode fazer uma história dessas sendo uma pessoa amarga, o Glauber não era uma pessoa amarga, era uma pessoa muito feliz, ele cantava, gostava de ler poesia, escrevia, cheio de entusiasmo... total, total, senso de humor.

Senso de humor como modo de invenção. Fazer filme não como uma produção repleta de etapas, programas, roteiros e controles. Mover-se com os desejos, naquilo que pode abrir caminhos para tensionar com representações e colocar-se na potência de



mudar alguma coisa, como diz Pitanga. Mas talvez mudar pela imagem, poderia destacar, como potência de um devir-menor nas materialidades sensíveis. Uma tensão capaz de criar uma língua menor na linguagem, em vias de inventar outras possibilidades de dizer e de ver. O artista menor como quem desarticula enquadramentos do pensar e do sentir. A escritura de uma obra menor como “uma micro-política, uma política do desejo que põe em causa todas as instâncias” (2003, p.79), históricas, políticas e sociais. Retomando Deleuze e Guattari sobre Kafka:

Há o riso de Kafka, rir extremamente alegre, tão mal compreendido [...] Dois princípios para nos dedicarmos a Kafka: é um autor que ri, profundamente jovial, com uma alegria de viver, mau grado e juntamente às suas declarações de palhaço, que ele arma como uma ratoeira ou como um circo. É um autor político de ponta a ponta, adivinho do mundo futuro (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.78).

Seria possível, então, buscar a tensão do político como projeto maior ao longo da vida e da filmografia de Glauber, voltado para questões da identidade, da nação, do papel do intelectual, com o político do filme menor, voltado para um embate com a imagem, com a superfície, com a criação de linhas de fuga a partir de um gesto alegre de abertura ao imponderável. Seria, como vimos com Pitanga, esse filme menor um momento de dar vazão às questões já recorrentes no pensamento de Glauber, só que numa modulação distinta? O realizador comenta a respeito da própria relação com o filme: “O *Câncer*, filme meu, de 16 mm, como todas as coisas que faço, estão ligadas a mim. O que acontece é que cada um tem sua forma. Em pintura, às vezes se decide fazer um mural, outras um quadro pequeno. Isso não quer dizer que o mural seja por isso mais importante” (ROCHA, 2004, p.179). *Câncer*: quadro pequeno? E *O Dragão*, com suas cores, seu tom operístico: mural?

Há uma interessante passagem em que Glauber fala de dois de seus filmes, que, em determinada ocasião, seriam exibidos em conjunto. Eram *Cabeças Cortadas* e *Di Cavalcanti* (1977): “*Cabeças Cortadas* parece um concerto de Bach e o *Di Cavalcanti* parece uma batucada. Quer dizer, um outro tipo de cerimônia. *Cabeças Cortadas* é um ritual e *Di* é uma festa. Então eu os apresento como se Villa-Lobos apresentasse uma peça precedida de um dos choros dele” (ROCHA, 1979)<sup>4</sup>. A leitura que Glauber costumava fazer da própria obra pode ser trazida aqui como uma forma mesmo de pensar a arte, mais do que de servir como um indicador da intenção do autor. É uma tentativa de compor com esse Glauber que se produz e se pensa o que busco também.

---

4 ROCHA, Glauber. Eu sou um operário do imaginário. Entrevista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1979. Acervo do Tempo Glauber.

Essa consideração sobre *Di e Cabeças Cortadas* pode apontar para momentos de inflexões nas investigações estéticas do realizador, que percorre diferentes caminhos do cinema e se preocupa em buscar novas possibilidades para a invenção. Retomo aqui ainda algumas formulações de Glauber sobre *Câncer*:

O *Câncer* era filme que não tinha sentido fazer em cor ou em 35 mm. Não é filme comercial, não o fiz para ser exibido em circuito. É obra com que me diverti com meus amigos. Decidi fazer um filme em 16 mm, chamei meus atores, meus amigos, e lhes disse: “Vamos fazer um filme”. Fiz e não me custou nada, o material está aí, mas não está pronto e não sei quando vou prepará-lo. Fiz o filme também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. [...] Naquela época alguns diziam: “O caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo”, e outros: “O caminho do cinema é o filme de 16 mm, *underground*”. O caminho do cinema são todos os caminhos. Em vez de fazer uma superprodução em cores fiz um filme em 16 mm, com equipamento reduzido, para demonstrar que alguém pode fazer tudo, que não existem preconceitos... Minha guerra é contra isto: a intolerância, os preconceitos, a demagogia. (ROCHA, 2004, p.180)

Se o cinema não tem um só caminho, mas todos os caminhos, *Câncer* será a exploração de novas questões, associadas a problemas já presentes, numa ligação com preocupações que ganharão mais força anos mais tarde em Glauber. Os quatro anos durante os quais o filme aguarda para ser montado integram o próprio processo de criação, para acumular novas questões ou organizá-las de outras formas. O acontecimento das filmagens se dá às vésperas da imposição do Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968, que daria início no país a um período de maior aprisionamento dos desejos, perseguição aos que fugiam ao consenso imposto pelo regime e mesmo de busca por novos caminhos em setores da resistência à ditadura civil-militar, com o crescimento dos movimentos de guerrilha urbana e rural. Pitanga discute essa conexão com a efervescência social e política do período.

Nós estávamos no *front*, nós estávamos na boca do canhão, nós estávamos sabendo da nossa participação, nós estávamos filmando em pleno acontecimento, em pleno AI-5, é um momento muito difícil. Filmar tava em cadeia com tudo que tava acontecendo no país, no mundo. Não é um filme regional, não é um filme de fundo de quintal, é um filme com gigantismo, um olhar pro mundo, com movimento, uma interpretação do que tá acontecendo.

O *front*, em *Câncer*, talvez seja estético e político, efervescência de tensões, busca de olhares. Tudo dentro de uma dinâmica que não se esgota no momento das filmagens, mas que reverbera e passa por reinvenções ao longo do período em que fica guardado o material para ser montado posteriormente. Nesse processo, Glauber ainda irá exhibir, em 1969, *O Dragão* e, em seguida, ficará fora do país, que poderia não ser, naquele momento, um ambiente ideal para a resistência estético-política do realizador. Ficará no exílio de 1969 a 1976, “um périplo romanesco, um nomadismo radical e vital”, como diz Bentes (1997, p.41). Participará do filme de Godard e Gorin, *Ventos do*

*Leste* (1969), numa cena em que é questionado, numa encruzilhada, por uma moça (Isabel Pons): “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas qual é a direção do cinema político?”. Glauber aponta: “Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso”. A questão do cinema político passará por múltiplas inflexões em Glauber, que se debate no traçado dos caminhos, inclusive em encontros estéticos de idas e vindas com Godard<sup>5</sup>. No exílio, serão realizados *O Leão de Sete Cabeças* (1970) e *Cabeças Cortadas*, até que a retomada das imagens de *Câncer* se desse mais tarde, em 1972. O filme poderia esperar, em meio às preocupações maiores de Glauber, ainda aqui colocando nos termos do filme menor, inclusive posto lateralmente, “sem nenhum interesse para o grande público” (ROCHA, 2004, p.182). Era um filme particular, ainda dirá o diretor, que não planejava exibi-lo nos cinemas ou enviar a festivais. “Ou talvez o exiba, mas ainda não o terminei, falta fazer a montagem. No momento não estou interessado em fazê-lo porque meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância” (2004, p.180). A finalização será motivada quando Glauber estava na Itália e já tinha tentado resolver problemas ligados ao som, que foi gravado em sincronização diferente ao da imagem, o que resulta num efeito de retardamento da voz dos atores em determinadas cenas, uma voz aberrante, deslocada, provocadora de estranhamento. O problema, como outros aspectos da realização do filme, torna-se mais um acaso incorporado como potência, ainda que Glauber tenha se preocupado em alterar essas condições técnicas.

É um filme maldito [...] Perdeu o som, perdeu as cópias, fui para o exterior. Em 1972, por acaso, um dos diretores do departamento de filmes experimentais da TV italiana viu o material do filme na moviola e praticamente me forçou a concluí-lo. Foi lançado na TV italiana em fevereiro de 1975 e teve uma crítica muito boa. (ROCHA, 1976, p.2)<sup>6</sup>.

Em carta a Cacá Diegues, de Paris, no dia 5 de julho de 1972, é possível encontrar um Glauber angustiado com mais um fator burocrático que barrava *Câncer*, dessa vez já finalizado:

Imagina que terminei o *Câncer* que está excepcional mas a alfândega francesa pegou cópia negativo tá dando um bolo filho da puta pra liberar. depois de quatro anos só me faltava esta. ou este filme vai estourar ou nunca deve ser visto. que urucubaca! parece que coordenadas fatalistas me cercam pra fuder. [...] atualmente passo fome: durmo por aí, não tenho roupa e mal consigo beber uns copos de leite. minha esperança era o *Câncer*, aconteceu esta cagada. (ROCHA, 1997, p. 446).

---

5 Mateus Araújo Silva (2007) discute os encontros de Godard com Glauber a partir, sobretudo, dessa experiência de *Ventos do Leste*. Ver: SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. In: Devires, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, pp. 36-63, jan.-jun. 2007

6 Glauber Rocha está em outra. Entrevista. Movimento, agosto de 1976. Texto original no Acervo do Tempo Glauber.

E ainda na Paris de 1972, Glauber escreve um poema que seria referente ao momento em que vê concluído o *Câncer* pela primeira vez. Com elementos, certamente, nem de todo decifráveis, numa escrita de irrupção de sensações, o texto é um estado de espírito. Pareceu-me uma poesia também de urgência, como a realização do filme em 1968, desta vez num sentimento que extravasa inquietações também no exílio, na experiência do desterritorializado. Reproduzo aqui na íntegra esse poema, com a escrita particular que o toma<sup>7</sup>:

#### **CANCER**

hoje vi depois de quatro anos pronto  
cancer com que salvo minha vida até agora valeu tres mil dolares  
e outras promessas de fortuna na crise do mercado  
cancer inofensivo de uma semana de sessenta e oito  
da bruta desinformação nas ruas escondidas  
no peito afugentado nas tardes chuvosas cariocas  
cancer cancer do mapa do tunel da cidade de pedras  
cancer a clandestinidade o contrabando o lucro  
o engano a força bruta a vingança a morte resposta  
rosa oh rosa esquecida na traição de brasilia  
tudo para trás tudo me afasta de paris cortado da frança  
do mesmo geito que cortei do brasil estas partes da terra proibida esquecida  
na ilha na ilha gloria gloria por mais azarados os  
risos de quem delira na palavra mas morre na tristeza de não ter o  
amor ó amor que não resiste os Andes que vive acima dos passaros  
destroçados há dez anos ou tenebrosos nos sonhos de Agosto em  
Paris. ABC, Cancer – do quanto vivo do cancer do documento ezquizofrenico  
da bolsa carioca do subdesenvolvimento na boca do leão.  
aqui em paris capital da comuna vi e resisti à bêsta da  
luxuria pra me guardar só pra ti ó tu só tu puro amor a quanto podes  
recuperar a saudade dos lagos parados nas almoiredas.

E o filme que teve montagem e sincronização concluídas em 1972 passou ainda, além do lançamento da TV italiana em 1975, na TV alemã e em Paris. Só em 1984, é promovida no Brasil a exibição inédita de cópia recuperada. Do dia 22 a 24 de agosto, projeções foram realizadas em uma mostra póstuma de filmes do realizador na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, e no Teatro da Aliança Francesa, em São Paulo. Em dossiê do Jornal do Brasil, de 22 de agosto de 1984, *A Paixão do cinema segundo Glauber Rocha*, são destacadas as dificuldades de recuperação e divulgação da obra de Glauber, três anos após a morte do realizador. Eram, ainda, dados os primeiros passos de estruturação do Tempo Glauber. “*Câncer*, para que pudesse ser exibido, dependeu de uma contratipagem da única cópia que existia e que estava na Cinemateca de São Paulo” (Jornal do Brasil, 22/ago/1984). Na mesma oportunidade, o jornal

---

<sup>7</sup> O texto original encontra-se no Acervo do Tempo Glauber, datilografado e datado de 1972. Tentei aqui colocá-lo da forma que Glauber o escreveu, já incorporando as correções que o autor fez à caneta sobre o texto datilografado. Evitei usar a expressão *sic*. Essa opção se repete, de modo geral, em todos os momentos em que trago textos de Glauber, notadamente quando isso se refere à forma da escrita.

publicava artigo de José Carlos Avellar intitulado *O texto como imagem, a imagem como texto, o câncer como estilo*, que situava *Câncer* na obra de Glauber e apontava para formas de ressoar um estilo por toda uma cinematografia.

Filmado entre *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Câncer* tem alguma coisa desses dois filmes. E alguma coisa de *Deus e o Diabo*, que veio pouco antes. E alguma coisa ainda de *A Idade da Terra* [1980], que veio bem depois. É como uma retomada daqueles pequenos espaços que nos primeiros filmes de Glauber parecem uma interferência subversiva, o resultado de um impulso não controlado pela razão. É como uma antecipação daqueles espaços mais longos em que seus últimos filmes, e em praticamente tudo o que fez para a televisão, Glauber deixou em aberto para pegar o que viesse da *performance* no instante de filmagem, o que viesse da improvisação [...] *Câncer* é um esboço de tudo isso. Do que veio antes e do que veio depois dele, aquela vontade de desarrumar o arrumado gritada pelo Corisco de *Deus e o Diabo* [na *Terra do Sol*, 1964] e pelo Paulo Martins de *Terra em Transe* e gritada depois pela câmera e pela própria voz de Glauber em *Di*, em *A Idade da Terra* e na entrevista de tevê com o Brizola em Botafogo [no programa *Abertura*]. Um esboço do que foi feito antes e do que veio depois – um esboço porque o filme se quer como um esboço, as cenas mais sugeridas do que armadas de fato, as imagens mais como idéias de imagem que como imagens acabadas. O som algo deformado (porque gravado originalmente em ciclagem diferente da que usamos) reforçando a sensação de traço não acabado que se recebe das imagens. Mas, que não se confunda: o inacabado da forma não faz da ideia que ela contém coisa igualmente inacabada. A ideia era a de fazer algo cuja natureza fosse bem assim, inacabada, desmanchada, corroída, como um câncer. (AVELLAR, 1984)

*Câncer*, esboço de um projeto de cinema? Filme menor integrado a uma estética glauberiana? Avellar destaca a dimensão do inacabamento do filme e discute a noção de câncer como corrosão, o que desordena a imagem, já não uma organização clara, mas um caos, poderia dizer. Penso que não seja tanto uma metáfora, mas uma intensidade corrosiva da imagem revestida de precariedades, de impurezas, de tensões que agenciam forças detonadoras de metamorfoses. Talvez a noção de filme como texto possa ser problematizada, por implicar, em certa medida, leituras no âmbito linguístico, tão caras à perspectiva semiológica e aos ordenamentos sintagmáticos, como em Metz (1972). Tentaria pensar essa dimensão do inacabamento na dimensão imagética propriamente, naquilo próprio às temporalidades e aos devires dos regimes de imagem em jogo nas sensações de *Câncer*. Talvez, então, um esboço imagético, um esboço intensivo. Isso não implica que o acabamento será atingido em outras obras, que se trate aqui de uma etapa para fazer algo melhor – ou maior. O menor, o esboço: talvez seja a questão mesma no filme, não para partir a outro lugar, mas a experimentação já como dimensão de pensamento aqui e agora, gesto de bifurcar e operar os possíveis imagéticos. A composição de Avellar com outros filmes de Glauber interessa, também, por localizar as reverberações estéticas no realizador, as modulações do trabalho com as sensibilidades.

Eis alguns motes para mover o pensamento aqui também e tentar apontar alguns aspectos e passagens de uma estética.

### **Aspectos e passagens de uma estética**

Primeira pergunta lançada por Deleuze e Guattari (2003), ao discutirem a literatura menor de Kafka: “Como é que se entra na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, esta obra” (2003, p.19). Com os autores, colocaria também a questão: como é que se entra na obra de Glauber Rocha? E como seguir por ela tendo por guia *Câncer*, esse esboço do que veio antes e do que viria depois, como diz Avellar? Estética e política estão imbricadas no pensamento de Glauber, as possibilidades e os caminhos da arte são buscados, sugeridos, proclamados pelos textos e pelas imagens do realizador múltiplo e rizomático, poderia dizer, seguindo na composição com a filosofia de Deleuze e Guattari. Proliferação de séries, a escritura do autor escava e mergulha na experiência sensível. Em apropriação do visível e do dizível, da materialidade imagética e das sonoridades, Glauber organiza os afetos do cinema em busca de um embate com o mundo. O gesto do artista é da ordem de uma subversão da forma de organizar os corpos e de articular os lugares dos sujeitos. Essa operação dá-se pela imagem, que racha e promove fissuras, seja encaminhando projetos de futuro para a nação, seja mergulhando nas incertezas e na instalação de crises e transes. Seria preciso colocar em termos de passagens o que se observa nos filmes que Glauber realiza ao longo da vida, preocupado, constantemente, com um projeto estético e político de cinema, capaz de tensionar com formas consolidadas de organizar os corpos em cena, preocupado com uma composição em outras chaves da experiência sensível e imerso na busca pela constituição de um cinema político do Terceiro Mundo.

Conectado às questões artísticas em diferentes países, essa busca por caminhos no cinema não irá se restringir à estruturação de um movimento brasileiro. Com a organização do Cinema Novo, há uma preocupação com formas próprias de inventar o Brasil, mas isso não implica circunscrever o pensamento glauberiano à categoria de um cinema brasileiro. “O cinema é uma colocação internacional e as contingências nacionais não justificam, em qualquer nível, um anulamento da expressão”, dizia o diretor em texto de 1967, *Tricontinental* (ROCHA, 2004, p.109). Dentro dessa perspectiva que extrapola fronteiras, a revolução cinematográfica que Glauber vai defender precisará da força de um processo cinema, organizado em constante articulação e diálogo. Será preciso realizar filmes independentes com a potência de

operar no público “um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo *cinema americano*. Esta revolução não é obra de um filme, mas de toda uma produção internacional permanentemente revolucionária” (2004, p.101, grifos do autor). Talvez fosse possível mesmo falar em um cinema que se espalha, não só porque, efetivamente, Glauber circulou por diferentes países, no continente europeu, na América Latina, na África, mas também porque a elaboração imagética do realizador era articuladora de mundos, carregada da leitura que fazia dos cinemas modernos proliferados em distintas regiões e marcada também por relações, tanto com as matrizes culturais e estéticas do próprio país, quanto com referências do cinema clássico – nesse aspecto, em movimentos de tensão, em idas e vindas, que destacavam a resistência aos modelos institucionais de representação dos filmes hollywoodianos, o que não implicava a simples dicotomia ou o rótulo talvez por demais redutor de anti-industrial. Há, de fato, no pensamento glauberiano um embate ético, estético e político contra as convenções, na resistência à postura de colonizado e no grito frente aos aprisionamentos dos desejos engendrados pelo cinema americano em sua dimensão estético-formal, no que dialoga com a discussão de Parente (2009) em torno da forma cinema, constituída em um “modelo de representação institucional, cujas bases se encontram no cinema clássico, em particular no hollywoodiano” (2009, p.28). Mas essa tensão se dá em Glauber de forma mais complexa que na lógica da dicotomia – fazer uma devoração: à maneira dos artistas brasileiros modernos da primeira metade do século XX, reunidos na Semana de 1922, e sobretudo, pela antropofagia de Oswald de Andrade, a questão era inventar novos lugares para a arte, sem lidar de forma a simplesmente negar outras matrizes. Os caminhos de ruptura e as frases enfáticas de Glauber, em alguns momentos, contra a indústria hollywoodiana, podem ser vistos menos como estabelecimento de polos, mas como tensionamentos no entre, busca de brechas, pelas fendas que outras formas de vida e de arte podem desencadear. Bentes (1997) enfatiza que o combate de Glauber ao cinema americano é marcado por uma oscilação que vai do fascínio ao horror (1997, p.16). Lembremos, a esse respeito, que o *western* norte-americano tem relação especial com obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, só que atravessados pelas preocupações de uma estética da violência, como mostram as análises de Xavier (1993, 2001 e 2007). Dirá Glauber: “Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós diretamente. É importante o *western*, não somente para mim. Nós somos historicamente um povo ligado à saga, à épica” (ROCHA, 2004, p.152).

É, nesse sentido, que não se devem ignorar em Glauber preocupações em criar bases para um cinema com possibilidades de se instalar e se efetuar, inclusive do ponto de vista de viabilidade. Seria possível falar na proposição de um outro cinema que se viabiliza segundo novos modelos de organização e de viabilização mesmo da produção, “um cinema que implica um novo projeto de indústria cinematográfica e um novo projeto de ‘nação’” (BENTES, 1997, p.17). A colaboração vai ser chave para a efetivação dos filmes que Glauber planejava e dos trabalhos dos amigos, durante a reflexão conjunta em torno do Cinema Novo. Bentes lembra o quanto Glauber valorizava o produtor, papel que seria, num planejamento inicial, desempenhado por ele em *Barravento* (1961), plano que, numa mudança de percursos, acabou alterado, e o resultado foi a entrada de Glauber como diretor. “Podemos criar as tradições de uma indústria na qual o produtor é o autor. [...] Tínhamos de construir as estruturas e descobrir os cineastas. Isto foi feito. Agora existe uma mudança de tática, com um trabalho enorme (mas planejado, organizado) para difundir as possibilidades do cinema” (ROCHA, 2004, p.152). Era o desejo de garantir que os projetos ocorressem que mobilizava as ações e os pensamentos. “A finalidade dos cineastas independentes deve ser a de conquistar o poder da produção e da distribuição em todos os países”, defende Glauber (2004, p. 101). Além de teórico e pensador de cinema, retomando Bentes, será possível encontrar “um Glauber furiosamente empreendedor, produtor, hábil negociante, com uma visão da indústria cinematográfica que desfaz qualquer ideia romantizada do artista perdido nas flores do estilo” (BENTES, 1997, p.17). É, nesse sentido, que a invenção vai se organizar também em rede, que articulava esforços, buscava colaborações e tentava concretizar o desejo de transformação política e estética (1997, p.24). Esse processo vai exigir, segundo Glauber, a transformação do cineasta tanto em produtor quanto em distribuidor e a reformulação do conceito de produtor capitalista, que precisa dar lugar à noção de produtor criador, “um profissional especializado em organizar a produção de um filme em termos de participação e igual aos outros técnicos e artistas especializados” (ROCHA, 2004, p.102). E o projeto de Glauber não queria circunscrever a distribuição dos filmes a pequenos espaços, o que nos traz algumas nuances de um pensamento preocupado com a ocupação de territórios e com a garantia de que a experiência estética dessa proposta de cinema político chegasse a públicos mais amplos: “É necessário que o maior número possível de produção independente, com distribuição controlada pelos cineastas-produtores, invadam as grandes salas” (2004, p.102).



Se pensarmos na própria logística do Cinema Novo, lembraremos a defesa de uma postura que incorpora as dificuldades técnicas como potência inventiva, mas isso não significava ignorar a busca por condições de produção e distribuição, num esquema mesmo de guerrilha: “poucas pessoas em pontos cruciais revezando-se nas funções (produção, direção, distribuição, articulação teórica, agitação política) e formando uma rede que potencializa esforços isolados” (BENTES, 1997, p.24). A proposta para viabilizar a realização dos filmes estabelecia caminhos para o cinema, numa postura estética e política distinta da configuração hollywoodiana. “Insisto num cinema de guerrilha como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista” (ROCHA, 2004, p.109). Essa articulação coletiva vai afirmar o lugar do realizador como sujeito múltiplo, que não se contenta com a distribuição de lugares esquematizada pela lógica empresarial, mas que se faz proliferar e se instala na busca por um cinema épico/didático, formulação central nas ideias de Glauber. Em *A Revolução é uma Eztetyka*, texto de 1967, ele estabelece um imbricamento da arte com a política, unidas pelo processo de criação, já envolvido num processo revolucionário. De um lado, “a didática será científica”, do outro, “a épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético” (2004, p.99). Na articulação das duas, “a arte passa a ser revolução”, já que “criar é revolucionar, [...] é agir tanto no campo da arte quanto no campo político” (2004, p.100). O texto vai ressoar em outro do mesmo ano, com desdobramento e elucidação de algumas questões. Em *Revolução Cinematográfica*, diz Glauber:

O cineasta não pode ser considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para luta. Um filme independente deve ser improvisado a partir dos meios possíveis, a baixo custo e em pouco tempo. Mas, o que é fundamental: as técnicas de produção devem permitir ao cinema se desenvolver, porque somente a partir de uma revolução integral o cinema poderá abalar a dominação estética e política e econômica do cinema americano. Assim o cineasta deverá ser, sobretudo, um criador, um intelectual, um político, um artista, um cientista. Antes de tudo o filme deverá ser realizado pelo cineasta, um criador que deve ter cultura cinematográfica e cultura política. O cinema deve ser um método ao mesmo tempo que expressão. E esta expressão deve ser agitação ao mesmo tempo que didática. Daí o cinema deve se integrar no processo revolucionário. *É o cinema Épico/Didático!* (ROCHA, 2004, p.103, grifos do autor).

Toda essa questão da indústria nos leva a voltar para a problemática da formulação de um projeto por Glauber para o cinema e para as possibilidades de efetivar a realização dos filmes. “A questão é que Glauber queria ‘industrializar’ a inteligência,

industrializar a linguagem e a experimentação” (BENTES, 1997, p.18). Mas será preciso pensar o lugar de *Câncer* nesse projeto. A própria lógica desse modelo, como tenho tentado destacar, não é a mesma da indústria do cinema clássico, nem se faz simplesmente na relação dicotômica com ela, mas é proposição de uma outra perspectiva de produção, uma dimensão colaborativa, talvez uma cooperativa, como vimos com Zelito Viana, ao falar do processo em *Câncer*. Lanço, aqui, uma proposição de aproximação com a ideia trazida por Migliorin (2011) de um cinema pós-industrial, que não é uma simples oposição à indústria, mas uma elaboração do sensível em outros termos, a partir do diagnóstico de crises e inflexões nos modos de pensamento. O que me parece central na argumentação de Migliorin é a crise contemporânea de um modelo industrial, baseado no paradigma de linha de montagem, que estabelece fins e meios, estrutura os corpos de acordo com ocupações, separa e ordena. “A indústria é um regime discursivo e estético que opera no sensível, no dizível e no visível” (Migliorin, 2011, s/ p.). Com esse paradigma em crise, novos arranjos se dão, novas dinâmicas de produção surgem no que Migliorin destaca como uma estética de equipes. “O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam”, segue Migliorin. Isso vai ser verificado, ainda, na “dimensão processual das obras que com frequência têm rejeitado a ideia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial”. Estaria o espírito colaborativo e despojado de *Câncer* em afinidade com esse modelo pós-industrial de que fala Migliorin? Parece-me que já não se está no paradigma da indústria, da distribuição clara de funções, do controle sobre os resultados de um produto e do planejamento de como o filme será executado. Migliorin fala, sobretudo, de momentos recentes da produção cinematográfica, mas talvez seja possível vislumbrar também nos procedimentos sensíveis de *Câncer* a torção de regimes de visibilidade baseados na linha de montagem. Retomando Bentes (1997), pode-se identificar uma aproximação desse caminho de cinema com outros filmes posteriores do realizador, sobretudo se tivermos como referência a radicalização da última obra de Glauber, *A Idade da Terra* (1980):

Além da ruptura estética, Glauber pretendia romper em *A Idade da Terra* com a própria ideia de um processo cinematográfico industrial, o que tinha feito em *Câncer, Claro* [1975] e explicitamente no seu *Di Cavalcanti*, curta-metragem filmado com pontas de negativo, equipe mínima e improvisada, realizado num impulso, sob o impacto da notícia da morte do pintor. (BENTES, 1997, p.66)

Há um caminho explorado em *Câncer* que convoca a equipe, envolvida em imprevisto na interpretação e na técnica, a ser co-criadora em um processo. A experiência de descontrolo nesse filme encontraria um prosseguimento na realização de *Claro em Roma*, num tom que mergulha, em carácter ensaístico, na falta de estrutura totalizante e no limiar entre ficção e documentário. *Di Cavalcanti* parece reverberar muitas questões de *Câncer*, pela urgência da realização, pelo caos sensorial e pelo mergulho intempestivo na invenção de visualidades outras. Radicaliza tanto o processo de filmar, no espírito urgente de *Câncer*, quanto o pensamento com imagens e sons, de forma caótica e nuclear, como Glauber já indicava em seus textos. Essa perspectiva de montagem é reverberada pela subversão de *A Idade da Terra*, o último filme, com a ênfase marcada no fragmentar, na disjunção e na simultaneidade. Era projeto de Glauber, inclusive, exibi-lo em uma ordenação aleatória dos 16 rolos. Na conversa com Antonio Pitanga, ele observava que “o *Di Cavalcanti* é um *Câncer*, é primo-irmão do *Câncer*”. E ainda Saldanha fará relação com *A Idade da Terra*: “Esse filme começa uma série de pesquisas do Glauber que vai terminar em *A Idade da Terra*”. Realizar um filme seria, nessas pesquisas, um processo de abertura à colaboração, ao processo mesmo de experienciar um acontecimento estético. Vale destacar uma passagem de Glauber, em entrevista de novembro de 1971, dada em Cuba, ao jornalista Jaime Sarusky e ao presidente do ICAIC, Alfredo Guevara, e organizada por Eryk Rocha, no livro *Rocha que voa* (2002), que compila o material utilizado no filme homônimo realizado pelo filho de Glauber sobre percursos do pai na América Latina. Glauber discute o papel do intelectual e a possibilidade de integrar no cinema dimensões diversas de trabalho, já não mais pensado segundo a racionalidade da divisão e compartimentação das funções.

não existe na verdade essa diferença entre o trabalhador manual e o trabalhador intelectual. Por exemplo, no cinema acontece o seguinte: fazer um filme é um processo teórico e prático, porque alguém escreve uma estória para ser filmada e para essa estória ser filmada depende de um conjunto, de uma mão de obra técnica e artística enorme. Você precisa de câmeras, de cenógrafos, de montadores, de maquinistas, de eletricitas, de mecânicos, de atores, do diretor do filme... Não? Então, é um processo de produção intelectual técnico. Porque a técnica também é uma produção intelectual. [...] A técnica e a estética estão paralelamente juntas. O que acontece na mistificação culturalista é que o próprio intelectual se classifica como classe à parte. Então, quando se faz um filme fala-se muito do diretor... E se omite praticamente todos os outros que participaram do filme. Isso foi inclusive uma invenção intelectual dos franceses nos anos 50/60, eles criaram a política dos autores de cinema. Então se diz “um filme de Fellini”. Não é um filme de Fellini! É um filme criado ou coordenado por Fellini em que participaram duzentos, trezentos homens... (ROCHA, 2002, p.21).

Se pensarmos com Rancière (1996b), essa lógica de integração envolve a dimensão da partilha do sensível, a que o autor atribui tanto o sentido de separação quanto de comunidade. O partilhar como comunidade, experiência do comum, ganha relevo nessa proposta de cinema integrada e não fragmentada em funções. Aquilo que Glauber critica como uma separação de esferas completamente distintas no processo de realização de um filme, a partir da rejeição a uma das bases da organização do capitalismo – a divisão entre produção intelectual e produção manual –, se insere na lógica da partilha como pôr à parte, princípio ordenador dos corpos, que estabelece a estética como discurso sobre o sensível, mais do que uma esfera imbricada à política, o que, na perspectiva de Rancière, é chave de leitura fundamental para pensar a arte e os processos de estar no mundo. “A ‘estética’ é, ao contrário, o que coloca em comunicação regimes separados de expressão” (1996b, p.68).

É, assim, uma questão estético-política que percorre o pensamento com imagens, já uma prática com potência revolucionária, que não se compartimenta em um setor específico da vida, mas se processa num corpo a corpo com o mundo. A formulação de Glauber a respeito da revolução como uma estética traz a urgência de um cinema político que não se efetua, simplesmente, na abordagem de temas políticos, mas que se investe de um jogo em que as imagens já não são viciadas pelos clichês e podem se libertar dos esquemas sensorio-motores, para discutirmos nos termos trazidos por Deleuze (2009a). O cinema poderá, assim, investir-se de uma nova composição dos afetos e das sensações, para instalar outra ordem de experiência sensível. Será preciso fazer filmes que resistam: “ao invés de um cinema que tolera e suporta praticamente qualquer coisa, Glauber vai dar um sentido estético e ético à palavra *Revolução*” (BENTES, 1997, p.28).

Mas a problematização que se encontra na entrevista acima de Glauber, dada em 1971, é um tensionamento dos próprios caminhos trilhados por ele e das próprias crenças do realizador a respeito da constituição de um cinema político. Será possível colocar em contato a negação da formulação de uma política dos autores – “Não é um filme de Fellini!” – com outro momento em que o cinema de autor era, em Glauber, o caminho para traçar o projeto do Cinema Novo. Não quero aqui colocar essas modulações em termo de contradições, mas como tenho destacado, trata-se de localizar essa dinâmica do pensamento glauberiano como uma produção constante, um devir. Assim, cabe trazer para a discussão o que Glauber diz em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), lançado originalmente em 1963, momento cinematográfico e político bem particular para os percursos do diretor. Estávamos antes do golpe civil-militar de

1964, e os primeiros trabalhos de uma geração de realizadores identificados com as preocupações de um cinema novo começavam a ser discutidos. Glauber era movido pela preocupação de rever os momentos do cinema brasileiro, na postura de eleger os autores que inspirariam um novo projeto estético. Como na defesa de Benjamin (1992), em seu texto sobre o autor enquanto produtor, era preciso aliar uma tendência política a uma tendência estética, numa defesa da necessidade de ultrapassar “a infrutífera controvérsia entre forma e conteúdo” (1992, p.140), o que no contexto de Benjamin, voltava-se para a questão da política da poesia: “a tendência de uma poesia só está politicamente correta se, do ponto de vista literário, também estiver correta. Isso quer dizer que a tendência política correta implica uma tendência literária” (1992, p.138).

Fazendo uma leitura da política dos autores, na matriz francesa dos *Cahiers du Cinéma* e do cinema da *nouvelle vague*, além do neo-realismo italiano, Glauber vai guiar-se por um método que foca a *mise-en-scène* como objeto de análise, como procedimento, a um só tempo, estético e político. Serão destacados como os autores de destaque, sobretudo, Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos, e os modelos seguidos pela Vera Cruz e pelas chanchadas estarão preocupados com outras questões que não interessariam a um cinema de *mise-en-scène*: seriam, na leitura de Glauber, filmes muito mais de artesãos que de autores. “O advento do ‘autor’, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo” (ROCHA, 2003, p.36). Era a preocupação em colocar os termos em diálogo com uma noção de modernidade estética, mas já com o olhar voltado para problemáticas próprias ao cinema do Terceiro Mundo, à atuação estético-política diante do subdesenvolvimento e dos movimentos camponeses que se articulavam no Brasil às vésperas da ditadura militar. A colocação da Revolução dava-se com foco numa prática autoral por parte dos realizadores.

O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. [...] A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* [Acossado, 1959] define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia. (ROCHA, 2003, p.36).

As leituras de Ismail Xavier a respeito desses caminhos traçados por Glauber estruturam a obra do diretor em momentos que passam da crença na ideia de um mandato por parte do autor ao desengano com os rumos do país, após o golpe de 1964 e, sobretudo, com a imposição do Ato Institucional número 5 em dezembro de 1968. As análises de Xavier buscam inserir o cinema no contexto social brasileiro e estabelecem

relações entre as questões formuladas pelas imagens e as implicações simbólicas no âmbito da cultura. Como eixos conceituais importantes para o autor, estão as categorias de identidade e nação, formuladas filmicamente pela mediação da alegoria. O simbólico e o metafórico são chaves para estruturar os desdobramentos levados por Xavier nas considerações que faz a respeito dos trabalhos de Glauber. São, sobretudo, categorias relacionadas à reflexão em torno do cinema como representação: os filmes de Glauber seriam organizados “através da cristalização do movimento do mundo em metáforas capazes de fornecer a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social” (XAVIER, 2001, p.128).

Na elaboração que faz sobre os momentos do Cinema Novo, Xavier identifica que a preocupação de uma primeira fase do movimento estaria compelida a despertar o sentimento revolucionário e pautar no âmbito social a urgência de transformações na organização das instituições políticas e nas condições de exploração e subdesenvolvimento. Haveria em questão a utopia de deslocar as estruturas estabelecidas, o desejo de mostrar à nação aquilo que precisaria ser alterado. “O cineasta se via como portador de um mandato que, no caso brasileiro, se concebia como vindo do próprio tecido da nação, suposto muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar” (XAVIER, 2000, p.99). Seria formulado no cinema de Glauber, então, o que Xavier caracteriza como alegorias da esperança, no momento de apontar a certeza do sentido rumo à revolução, o que Xavier discute em termos de uma teleologia da história que seria marcante, sobretudo, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e já se expressaria, também, na preocupação em articular os termos da cultura popular e da religião do oprimido em *Barravento* (XAVIER, 2007). Há o impulso de totalização, de conceber os espaços do país como microcosmos capazes de reunir os conflitos gerais da nação, mas sempre pautado pela contradição na forma de elaborar o olhar e de formular o problema como uma estética. A esse respeito, vale destacar o caminho percebido por Xavier em *Barravento*, usualmente compreendido em termos de um momento em que Glauber aponta para a religião como alienação do povo. Trata-se, antes, seguindo com o autor, de “um movimento descentrado”, que não se dá em sentido unívoco, mas expõe uma fratura interna, a partir mesmo da problematização do olhar que o realizador lança para a comunidade de pescadores, relação que se dá no campo da alteridade e da expressão da busca conflituosa pela identidade. Ao contrário de uma intenção racional de constituir o filme como uma tese de concepções exteriores e anteriores, o filme de Glauber “se contorce para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural [...] e os valores da consciência de classe” (2007, p.51).

Esse movimento tem em *Deus e o Diabo* momento de novo conflito no âmbito do “desejo de história” (XAVIER, 2001). A configuração será, sobretudo, barroca, a partir das tensões estilísticas entre parte e todo, no impulso pela elaboração alegórica de um Sertão-mundo. A recapitulação da história se dará para apontar os caminhos da Revolução, encontrar nas tradições as matrizes populares para a revolta, buscada na ponte entre passado e futuro, numa caminhada em direção ao mar, que se instala em descontinuidade: da imagem de Manuel em corrida, para a imagem do mar, sem que a ligação seja explicada, sem que a transformação do sertão em mar seja já dada de antemão. A implicação dessa descontinuidade é, para Xavier, a confirmação de um hiato entre um futuro que é certo e a experiência particular de Manuel (XAVIER, 2007, p.91). É, também, mais um ponto de encontro entre Glauber e a política dos autores, no que Nagib (2006) identifica como uma citação ao filme de Truffaut, *Os incompreendidos* (1959), pela semelhança do percurso do personagem que busca liberdade na corrida em direção ao mar. A citação é, também, apontada, para ter as diferenças expostas. “Fascinado como estava no início dos anos 60 pela ‘política dos autores’ [...], Glauber a interpreta como lhe convinha. Como ação revolucionária a cargo de um líder ao mesmo tempo artístico e político” (2006, p.37).

*Deus e o Diabo* será momento de elaboração da estética da violência glauberiana, em sequências que alternam montagem descontínua em cortes rápidos com momentos de plano-sequência em câmera na mão. Xavier fala de uma “estenografia da violência” na elaboração visual em *flashes* rápidos da montagem de inspiração eisensteiniana. E identifica, nos momentos de plano-sequência, que o tom de improvisado guia a *mise-en-scène*, numa câmera que vai e vem, insere-se na experiência da violência dos corpos, instável e em movimento de procura, “como se o narrador renunciasse ao seu saber do fato para se ajustar ao comando de uma disposição, para agir ou refletir, que vem das personagens” (2007, p.102). A disposição estética do filme afirma um *télos* salvacional, mas de forma violenta e sem clareza ou controle quanto aos caminhos de um processo revolucionário. Na leitura de Xavier, “a alegoria antiga, didática, totalizadora, se vê invadida pela alegoria no sentido moderno, figura do dilaceramento” (2007, p.143).

Essa experiência de dilaceramento se encaminhará em tom mais forte, sobretudo, a partir da ditadura militar, que marcará posturas diferentes no cinema realizado no Brasil, numa conjuntura em que a obra de Glauber terá reverberações na perspectiva artística mais ampla, com a articulação do Tropicalismo, das experiências de colagem e de incorporação de elementos da cultura de massas e do cotidiano ao

universo da arte. *Terra em Transe* é central na instalação de outros tons no embate do cinema com o mundo. Ainda na chave de leitura proposta por Xavier, será o momento das alegorias do desengano, em que as certezas se desfazem, e passa-se ora a uma crise da teleologia, como no filme de Glauber e em *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Saganzerla, 1968), ora a uma antiteleologia, seja a partir da relação de questionamento diante da modernização conservadora do governo militar, como no caso de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, seja na “recusa de síntese”, com *Câncer* e filmes do Cinema Marginal, como os de Júlio Bressane, Rogério Saganzerla e Andrea Tonacci (XAVIER, 1993, pp.13-14). Interessam a Xavier nessas passagens estéticas a elaboração de uma crítica ao populismo, as mudanças na relação com a história e a autocrítica dos cineastas diante do papel do intelectual na cultura. E, sobretudo, em relação ao biênio 1967/1968, o autor destacará o processo de recusa a uma visão dualista do Brasil em processos de “invenções-traduições”, em que se contaminam mutuamente elementos que seriam opostos, na mistura tropicalista (XAVIER, 2001, p.30). Nessa configuração, as imagens glauberianas introduzirão novos elementos para o pensamento, se processando em delírio, em simultaneidade, em desrazão. É uma nova torção na forma de pensar, como identifica Bentes (2002), ao localizar em *Terra em Transe* momento em que começam as passagens de uma estética da fome e da violência para a instalação de uma estética do sonho. E nesse acúmulo de uma preocupação com a pedagogia da violência e com o descontrole, tem relevo o processo de pôr em transe:

Fazer entrar em Transe ou em crise é uma das características do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro. Eis porque seus filmes por mais “alegóricos” ou “metafóricos” que se apresentem têm a força de uma “verdade” ou melhor têm uma consistência, são críveis, as imagens não representam, entram em “transe” ou “fase” com os personagens, cenários, objetos, com o espectador, formam um só fluxo. (BENTES, 2002, p.7).

Na *Eztetyka da Fome*, texto de 1965, a violência é a forma de manifestar a fome da América Latina, a miséria que o estrangeiro só cultivava como sabor exótico. Essa estética da violência será revolucionária, na medida em que será a forma de fazer o colonizador “compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA, 2004, p.66). Não será uma violência movida pelo ódio, mas pelo amor, que também não é o “velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação” (2004, p.66). A realização desse projeto de



cinema baseava-se numa “política da fome” (2004, p.67). Quando escreve *Eztetyka do sonho* em 1971, Glauber retomará essas formulações com outro olhar: “A ‘Estética da fome’ era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965” (2004, p. 251). O que ele proclama agora é uma nova relação entre arte e revolução colocada nos termos de uma anti-razão, uma abertura ao imponderável. O racional carrega elementos repressores, e é pela via dessa tensão com qualquer razão, de direita ou de esquerda, da burguesia ou do povo, que se processa a arte revolucionária. “A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*” (2004, p.250, grifos do autor). Será preciso que a arte revolucionária tenha tanto o caráter político, quanto a possibilidade de filosofar, como operadora de um pensamento novo, “criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (2004, p.249). Essa questão desembocada na estética do sonho é mais um momento da produção que Glauber faz de si e do que ele projeta para a arte. Pensará, também, em novos termos com imagens, sem que isso implique uma imediata correspondência entre os escritos e os filmes: muitas vezes, os textos explicitam uma preocupação que já vinha sendo gestada nas imagens, outras vezes eles irão ressoar de alguma forma só mais à frente. Glauber, ao escrever *Eztetyka do sonho*, em 1971, estava, como vimos, na produção dos filmes do exílio e montaria *Câncer* em 1972. Era um momento de novos embates estéticos, da proliferação de fluxos nas imagens e da busca por uma nova via: “A radicalização da mise-en-scène, as intervenções do próprio Glauber em off (*Claro, História do Brasil*), a dissolução do narrativo, (*O leão, Cabeças Cortadas, Claro*), a exacerbação da via política” (BENTES, 1997, p.45). Ele chegará a dizer, em 1971, que *O leão* seria seu filme mais radical, já que “nos outros existe um certo tipo de representação ligada à ficção, ao teatro, ao cinema colonizador. Esse, realmente, é o mais radical. É uma ruptura com a arte e com o cinema imperialista” (ROCHA, 2002, p.110).

Se retomarmos as reflexões de Xavier (2001) a respeito das tensões estilísticas de caráter barroco no cinema de Glauber, será possível colocar as passagens da estética glauberiana em termos de um conflito entre a parte e o todo, entre o impulso por categorias mais amplas, pela totalização, e as discontinuidades, a valorização das materialidades e dos desequilíbrios. Nas improvisações de *Câncer*, segundo o autor, essa tensão entre parte e todo se resolve “em favor da fragmentação e heterogeneidade, de colagem de episódios autônomos, em que ficção e documentário não mais procuram o encaixe invisível, a continuidade, mas exibem sua franca diferença” (XAVIER, 2001, p.141). Seguindo com *Claro, Di* e *A Idade da Terra*, a tensão prosseguiria como

experiência dissociativa, em que um todo orgânico desaparece por completo, a parte tem mais autonomia, o plano-sequência e a movimentação de câmera carregam-se de assimetrias e deslocamentos, compondo com Xavier. A *mise-en-scène* glauberiana reveste-se dessas fissuras e oscilações, carrega-se de uma convulsão que vai do enquadramento articulador das partes à câmera desestabilizadora dos sentidos e produtora de intensidades.

O campo da cena é circunscrito mas, dentro dele, a imagem é de uma riqueza admirável, pois a câmera não para. Ora se aproxima ora se afasta de pessoas e objetos; movimenta-se na mão do operador em planos-sequências, a fazer círculos, investigar rostos, gestos e a textura do mundo. Em verdade, apalpa o que se põe à sua frente, com a voracidade própria desse cineasta que procura tudo incluir no seu universo. O olhar de Glauber é tátil, sensual, enquanto a moldura da sua representação é alegórica, tendente à abstração, numa convivência de contrários tipicamente barroca. (XAVIER, 2001, pp. 139-140).

Ainda é preciso desdobrar em que termos se constitui *Câncer* como filme menor, o que pode ser importante para tensionar até que ponto a alegoria ainda é uma questão aí. Essa sensualidade ou taticidade de que fala Xavier são constituintes da experiência estética de *Câncer*, que explora os corpos, numa proximidade do rosto, das mãos, dando-nos uma imagem háptica, se pensarmos naquilo de que nos fala Deleuze a respeito do cinema de Bresson (2009a) ou da pintura de Bacon (2007). Se os vínculos sensório-motores foram rompidos, talvez já não se trate de metáforas o que o cinema nos apresenta, nem tanto de uma representação indireta de estados ou de elementos que precisariam ser remetidos ao que está fora da imagem para encontrar uma correspondência. Eis o que nos indica Deleuze:

Se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser justificada, como bem ou como mal... (DELEUZE, 2009a, p.31)

Talvez seja possível, então, arriscar outras entradas nas imagens de *Câncer*, para pôr em relevo um uso intensivo do cinema, organizado não tanto a partir da categoria do esquema que reuniria o todo na parte ou das considerações em termos da significação e da metáfora. Se há o elemento alegórico no cinema de Glauber, o impulso à totalização e a preocupação com um projeto de nação, como as análises, sobretudo, de Ismail Xavier tão bem destacam, quero tentar outras abordagens, que permitam pensar *Câncer* e mesmo os caminhos do cinema e da arte. França (2003) problematiza o que caracteriza como teorias contextualistas do cinema, referindo-se notadamente aos estudos de Jameson e Xavier, preocupados em estabelecer conexões entre as dimensões

históricas, culturais e sociais e as formas de operar imagetivamente no mundo, sobretudo pela noção da alegoria. Propondo uma crítica à composição de uma totalidade e ao que chama de uma “pragmática normalizante e reducionista”, a autora acredita que se acabam construindo “análises externas ao filme, ficando este subjugado por alusões, comparações, analogias, metáforas que, em nenhum caso, substituem a experiência de instalar-se no devir das imagens em movimento” (2003, p.107). Acredito já estarmos aqui em uma consideração, a um só tempo, teórica e metodológica, com reverberações para as formas de nos debruçarmos sobre as imagens. Essa problematização feita por França interessa aqui, na medida em que propõe, em suas implicações, uma aproximação das imagens naquilo que têm de acontecimento. É que talvez coubesse à análise fílmica buscar a produção de temporalidades próprias às imagens, o uso intensivo de uma matéria plástica, o pensamento por afetos e sensações da arte (FRANÇA, 2003, p.108). Como dizem Deleuze e Guattari (2010), “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (2010, p.197). Colocar em termos do filme menor é o ensaio que proponho como exercício de pensar novos lugares para o sensível a partir dos afetos nas imagens do filme de Glauber. Uma experiência a-significante que pode ser compreendida não só em termos dos referências linguísticos ou culturais. Embora as implicações exteriores à materialidade fílmica sejam importantes para compreender o acontecimento estético, como já destaquei a respeito da conjuntura político-social dessa passagem de Glauber, meu esforço será no sentido de elaborar a experiência da agitação nas ruas como uma constituição estética na própria urgência das imagens de *Câncer*, não em termos de uma figuração dos embates sócio-políticos, mas na discussão em torno da experiência estética já como uma dimensão política, uma forma de estar no mundo e participar de um embate com o real, um corpo a corpo que tensiona as ordenações do visível e do dizível e tenta resistir ao aprisionamento dos desejos. Essa potência estético-política do filme menor, subterrâneo, um quadro pequeno que não quer ser um mural, já passa ao ato, pela política que traça linhas de fuga e escapa ao controle, pela experiência estética de vibração, transe e possessão – puro devir.

## Por um cinema menor

O filme menor não se esgota na interpretação. Talvez esteja numa dimensão linguística a postura teórico-metodológica de interpretar, que elabora a experiência da arte como organizada em termos de significação, como coloca a semiologia, nas dicotomias significante/significado, paradigma/sintagma, língua/fala. *Câncer* como produção intensiva, que só significa ele mesmo. Isso não implica a pura auto-referencialidade, na colocação tão cara ao moderno da forma em embate com a própria forma. É mais que isso, já que o significar a si mesmo não quer dizer aí o isolamento da arte em relação ao mundo; pelo contrário, a questão é investir em forças imanentes que já são forma e conteúdo imbricados, um cinema como arte de viver. “Não olhar para o mundo, mas mundo como olhar” (COMOLLI, 2008, p. 79). As questões que as imagens de *Câncer* agenciam, como imagens em devir-menor, estão conectadas à “agitação arretada” de agosto de 1968, para usar as palavras de Glauber na introdução em *off*, mas é uma conexão a partir de uma política formulada como um problema estético. A proposição de fazer um filme é postura de ação no mundo, gesto de esquadrinhamento do espaço e do tempo, não para registrar positivamente o que há como dado, mas para adotar a força de uma “negatividade arisca”, compondo ainda com Comolli: “Colocar em dúvida ou em crise aquilo que filmamos” (2008, p. 73). Questão de entrar em tensão com o mundo e, então, questão de violência. “A dimensão de fobia da *mise-en-scène* é exatamente aquela da *mise-en-scène da violência*” (2008, p.63). Com Glauber, a estética da violência é momento de arriscar para não considerar o mundo como algo dado, não reproduzir ou representar. A questão não será tanto contar histórias numa narrativa como sucessão de enunciados, nem figurar o real, mas ir dos dados figurativos à Figura, como diz Deleuze (2007), ao falar da lógica da sensação na pintura de Bacon. Escapar aos clichês, manipulá-los, entrar no filme, maltratar as imagens. É transformando o clichê que se pode “colocar na sensação a diferença de nível constitutiva” (DELEUZE, 2007, p.95). O que se vai processar em *Câncer*, como efeito de superfície e de textura, são traços a-significantes, que vão além tanto da figuração quanto da abstração, para instalar tensão e vibração na imagem. Cinema de intensidade: “a linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 49).

O fragmento ganha relevo no filme de Glauber, o plano como captação de forças, as ações como percurso errante pelo mundo, as situações não baseadas na relação de causa e efeito. Poderíamos falar de uma imagem-intensidade em *Câncer*,

compondo com o conceito proposto por Beatriz Furtado a partir do cinema de Aleksandr Sokurov e de sua imagem bidimensionalizada, inserida no fluxo do tempo e com proximidades em relação à pintura. Um conceito que “sugere a captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer de um puro devir” (FURTADO, 2007, p.47). Na experiência de um fluxo contínuo de um filme como *Arca Russa* (2002), o plano-sequência de 96 minutos, sem montagem e sem *raccord*, arrebatada as imagens “em direção a uma experiência de pura intensidade” (2007, p.48), em que não há um tempo cronológico, mas um fluxo contínuo no tempo presente (2007, p.55). É uma “intensificação das forças do tempo na imagem que forçam o sentir do insensível, o ver do invisível, o ouvir do insonoro, o tocar do intangível” (2007, p.47).

A câmera de Luiz Saldanha em *Câncer* trabalha nos limites do visível e do invisível, o som trabalhado por José Ventura é grito de dor ou de protesto, som aberrante e descentrado, de provocação ou delírio tomado pela alegria e pela desrazão. Produções intensivas de sensações, imagens e sonoridades exploradas nas extremidades e no puro devir, compondo com a noção de imagem-intensidade. Quando os marginais negro e branco, Pitanga e Carvana, negociam um objeto roubado com o doutor Zelito (José Medeiros), o que está em jogo seria menos uma relação simbólica de disputa de poder que uma política da imagem, política dos corpos em choque, da deformação visual e dos gritos de Glauber no extracampo. A câmera, em *zoom in*, aproxima-se do rosto de doutor Zelito, que transborda pelos extremos do quadro e, em olhar frontal, responde à provocação de Glauber: “Sua mãe pariu quarenta filhos, doutor Zelito!”, grita Glauber – “41!”, confronta o outro. O movimento de câmera é inquieto, elabora-se no processo, esquadrinha o acontecimento e inventa um olhar. E será já o procedimento que perpassa o filme, em que o plano-sequência carrega forças intensivas para desencadear crises e experimentar a matéria plástica e sonora. É a questão do experimental, de alguma forma, como Glauber já se referiu ao filme, mas é preciso revestir a palavra de uma força que dê maior noção dessa sensação estética. O gesto de experimentar é como um roçar pelos corpos, um arriscar com a câmera num carro que segue pelas ruas da cidade, um sentir a experiência sonora e plástica, um prolongar-se para que a película mesma, conforme transcorre o filme, seja percebida em sua textura, em seus pontos, em seu tremer, em sua impureza. Componho aqui com Deleuze e Guattari sobre a literatura menor de Kafka: “Só acreditamos numa *experimentação* de Kafka, sem interpretação nem significância, mas apenas protocolos de experiência” (2003, pp. 25-26, grifo dos autores). Na expressão material intensiva, será possível

encontrar outras possibilidades para a palavra e para a imagem, um novo uso da língua e do cinema, que se torna político pela potência inventiva que tensiona com configurações consolidadas, com a língua maior. Em Kafka como em Glauber, escapa-se à transcendência e à reterritorialização, para se alcançar a imanência e a desterritorialização nas linhas de fuga.

“Vê-se, então, que um conflito estético se estabelece no momento em que Glauber faz um filme que, além de ser menor quanto à produção, é menor quanto à questão estética que apresenta” (CARVALHO, 1984, p.106). Bernardo Carvalho enfatiza uma tensão que se desenrola no âmbito dos próprios objetivos de Glauber como realizador e formulador de projetos para o cinema. A questão formal no filme traz diálogos com o minimalismo das artes plásticas e dos filmes de Straub e Huillet, pensados com a simplicidade do posicionamento de câmera que deixa transcorrer a ação dentro do plano, para filmar a própria música, como em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967), em que o sonoro se faz matéria plástica. Carvalho indica a criação formal de um efeito de superfície da tela na estética de Straub, um “materialismo cinematográfico” em filmes transformados em objetos – “filme-filme”, propõe o crítico (1984, p.105). O próprio Glauber (2004) dirá que, em Straub, a palavra vira música, e a música vira palavra. “Para Straub, o cinema é algo físico, concreto. Na sua linguagem simples e desesperadora, isso quer dizer: atores imóveis em diálogos de alto nível literário. Cenas fixas longuíssimas” (2004, p.223). Na experiência com o plano-sequência em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, a música de Bach é executada em planos longos, intercalados, ocasionalmente, por alguns diálogos sobre os percursos do músico. Essa preocupação com a superfície, retomando Carvalho, encontrará ecos em *Câncer*, numa tonalidade distinta de outros filmes de Glauber. As questões mais amplas, de identidade nacional e da história do país, “são abafadas pela ‘pequenez’ da imagem” (CARVALHO, 1984, p.105). No jogo entre o filme e o autor, *Câncer* será “obra única dentro da produção de Glauber Rocha, o veneno e o antídoto para a concepção alegórica de grande parte da cinematografia nacional a partir do Cinema Novo” (1984, p.106). Esse tensionamento com a alegoria vai se dar, sobretudo, em uma imagem que reforça um efeito menos da profundidade e mais da superfície.

Aparece então a novidade de uma poética de superfície, em oposição à alegoria e ao símbolo que pretendiam criar uma profundidade referencial e uma totalidade com o social. Isso não quer dizer, entretanto, que os outros filmes de Glauber não trabalhavam a superfície. Pelo contrário, a disposição dos atores nos planos e mesmo a utilização da alegoria também vinham criar um efeito de superfície fílmica. Mas era um efeito que tinha como prioridade a referencialidade com o real, com o social; uma profundidade simbólica. Em *Câncer*, o efeito de superfície é colocado de outra maneira, inédita na filmografia do diretor. A textura surge através de *closes* e desfoques de forma

a não remeter a nada, deslocando a prioridade da alegoria social para a concretude do filme como material. (CARVALHO, 1984, p.107)

Glauber mesmo tensionará com a concepção de um cinema basicamente alegórico, em entrevista de 1971, referindo-se aos filmes que realizou: “Surge como uma coisa simbólica ou alegórica. Mas não é nem simbólica nem alegórica. É a pura realidade, é apenas porque a cultura do povo está na tela. E desde o meu primeiro filme, *Barravento*, até meu último filme, *Cabeças Cortadas*, sempre estive voltado para isso” (ROCHA, 2002, p.84). Quando Deleuze e Guattari (2003) destacam o devir-animal em Kafka, essa entrada pelo alegórico também será problematizada: “O devir-animal nada tem de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria. [...] É um mapa de intensidades. [...] É uma linha de fuga criativa que só significa o que ela é” (2003, p. 69). Então, mais do que uma metáfora sobre o poder, uma metamorfose, Gregor Samsa que acorda como um grande inseto, a escrita como uma intensidade propiciada pelo devir-outro. Estaria em jogo aí uma outra sensibilidade da própria experiência cotidiana. Propõe Rancière (2007) a respeito dessa questão: “Deleuze recusa que a metáfora seja, em última instância, a verdade da sua verdade. Ele quer que ela seja uma metamorfose real: a literatura deve produzir não uma metáfora, mas uma metamorfose” (2007, p.137). E, em Glauber, o transe é passagem concreta na imagem, que desordena e retira da segurança, desloca os sujeitos, corrói e faz vibrar.

De alguma forma, *Câncer* será um caminho particular dentro do que era proposto nas dimensões de um Cinema Novo e apontará para problemas estéticos que moverão, também, realizadores do chamado Cinema Marginal, como já vimos a respeito da conjuntura das passagens do cinema no Brasil após o AI-5. Xavier (1993) destaca a mudança aí do tom das alegorias do subdesenvolvimento, com momentos de uma “estética do lixo”, se pensamos em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), até as preocupações geométricas e de composição de novas configurações de tempo e espaço em filmes como *O Anjo Nasceu* (Julio Bressane, 1969), *Matou a Família e Foi ao cinema* (Bressane, 1969) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1970). A exploração do plano-sequência, seguindo com Xavier, marca nesses trabalhos e em *Câncer* um procedimento que “se põe como uma constante que convida à fruição da estrutura” (1993, p.194). Haverá a radicalização da precariedade que se defendia no início dos anos 1960, numa chave mais agressiva e pautada por um estilo disjuntivo, “marco de separação entre os procedimentos narrativos e a diegese, postura de autonomização da câmera que muitas vezes retira a ação encenada do centro e obriga nosso olhar a se deter no que, em princípio, ‘não participa’ da estória” (1993, p.197). A experiência da duração no plano e

o destaque ao fragmento colocarão em contato essas realizações, preocupadas com o gesto de experimentar e colocar em crise os esquemas. Nessa confluência, tornam-se mesmo problematizáveis os conflitos entre Cinema Novo e Cinema Marginal, especialmente se partimos do que Glauber fala a respeito de *Câncer* como uma defesa de um cinema que tem múltiplos caminhos. O próprio rótulo de *udigrudi* e de marginal dado aos percursos de Bressane, Tonacci, Saganzerla, Ozualdo Candeias, Neville D’Almeida, Carlos Reichenbach e tantos outros que buscaram os possíveis da invenção pode criar confusões, especialmente se tratarmos a ideia de marginal como associada apenas aos personagens, às situações ou aos temas em cena. E o *udigrudi* como nome irônico para um cinema que se tentaria associar ao *underground* norte-americano de artistas como Jonas Mekas, Stan Brakhage e Andy Warhol pode não dar conta, também, da potência desse cinema, sobretudo porque se sabia pouco efetivamente sobre a natureza dos trabalhos nos Estados Unidos, como lembra Xavier (1993, p.268). Talvez a proposta de Jairo Ferreira (2000) em torno de um cinema de invenção, como categoria que reúne as experiências de um cinema “independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes” (2000, p.23), em que se inclui *Câncer*, forneça alguma entrada possível. “É um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções, que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do (im)provável” (2000, p.23). Ferreira afirma uma identificação com processos de vanguarda e o início de estratégias de invenção no Brasil a partir dessa filmografia que experimenta outros caminhos. Ele incorpora o termo experimental, embora demarque um distanciamento frente às posturas do *underground* norte-americano.

Pessoalmente, até 1977 (quando crítico do jornal Folha de S. Paulo), relutei em usar o termo experimental, tal o seu desgaste local, desde os anos 50, no mínimo, ao longo de sucessivas mostras e festivais autodenominados de cinema-amador (com filmes em 8 mm, 16 mm e mais recentemente Super 8 e vídeo). Porém, como a invenção aqui em foco pouco tem a ver com o famigerado *underground* norte-americano, sendo a sua corruptela (*udigrudi*) uma infeliz realização de Glauber a algo de novo que inclusive estava na genialidade de *Terra em Transe*, resolvi adotar sistematicamente o termo experimental como o mais adequado à identificação de uma nova estética, que começou a ser cultivada entre nós precisamente a partir de 1967. Justiça a Eisenstein, homenagem a Welles. Em todo o caso, o que mais lamento é que o Glauber tenha morrido antes de ver o livro publicado<sup>8</sup>, porque certamente teríamos discussões homéricas em torno da questão Cinema Novo/Experimental. (FERREIRA, 2000, p.18).

Ivana Bentes destacará que essas tensões não surgem de uma oposição e não têm tanto uma natureza estética. Referem-se muito mais à preocupação quanto à

---

8 O livro de Jairo Ferreira teve primeira edição em 1986. Glauber faleceu em 1981.



continuidade de um projeto: “Glauber não conseguia ‘fazer’ seus herdeiros, e para alguém que pensava longe, isso significava a primeira ‘ruptura’, quebra da linha evolutiva que Glauber traçava” (BENTES, 1997, p. 40). Em texto publicado em 1975, Glauber ainda insistirá nessa relação conflituosa, dando destaque para o pioneirismo de *Câncer*:

Os jovens cineastas Tonacci, Saganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o cinema novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça. Para precisar historicamente: o primeiro filme udigrudi brasileiro é o “Câncer”, agosto de 1968, com dois marginais, Carvana (branco) e Pitanga (negro). Logo, “O Anjo Nasceu”, com Carvana (branco) e Milton Gonçalves (negro), é um plágio. A crítica, frustrada diante do cinema novo, tentou usar esses revisionistas. Os filmes udigrudi são ideologicamente reacionários porque psicologizantes e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da história e formalmente, por isso mesmo, regressivo.<sup>9</sup>

O filme de Bressane, bem se sabe, vai além de um plágio. Faziam parte da postura de Glauber as afirmações extremas e provocadoras. Mas, se consideramos algo mais do que a semelhança de personagens marginais, coincidentemente, um negro e um branco, será possível apontar as particularidades de cada um, ainda que aproximações sejam possíveis, inclusive para situar preocupações estéticas. Bressane não abre tanto para o descontrole quanto Glauber, é mais geométrico nos enquadramentos e elabora planos com uma preocupação rigorosa. Hugo Carvana lembra que Bressane trabalhava com indicações mais claras, um roteiro, um planejamento. “O filme do Júlio tem mais sustança”, é a forma de comparação colocada por Carvana hoje. Indo além da perspectiva em termos do valor, trago aqui esse paralelo de Glauber com esse filme em particular de Bressane, justamente pelas aproximações que se costumaram fazer e que o próprio Glauber colocava, em alguns momentos, em tom de provocação, ponto de demarcação de posturas de cinema. Mas se há, em ambos, por um lado, o espírito estético de trazer a sensação da materialidade fílmica, da experimentação das possibilidades da imagem e da duração do plano, há, por outro lado, contrastes que poderiam ser colocados, para tomarmos uma proposição de Deleuze (2009a), em termos de um cinema do cérebro e de um cinema do corpo. O radicalismo de *O Anjo Nasceu* se organiza estruturalmente e reflexivamente, já a irrupção e o jorro de sensações de *Câncer* dá-se em meio ao risco e a uma aproximação tátil, física, uma câmera montada sobre um corpo cotidiano: “Dê-me portanto um corpo”, dirá Deleuze (2009a, p.227). João Carlos Rodrigues (2004) destaca que, no filme de Bressane, “estamos bem distantes da câmera frenética e das falas caudalosas, improvisadas e barrocas do diretor

---

9 Glauber por Glauber. Em: “Crítica”, Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1975.

baiano [Glauber]. O radicalismo de Júlio Bressane é muito mais cerebral e, em vez de tentar envolver o espectador, o abandona solitário na poltrona da sala de projeção” (RODRIGUES, 2004, p.62). Ora, aqui a questão barroca nos encontra novamente – e é justamente a percepção nas dobras barrocas que nos traz a exigência de ter um corpo: “O que expreso claramente é o que sucede ao meu corpo” (DELEUZE, 2009b, p.166).

Dessa exigência de ter um corpo, podemos tentar incluir mais uma questão que surge a partir do filme menor. A uma materialidade da imagem acrescenta-se uma materialidade do corpo, um intensivo do corpo, sentido de perto e acompanhado em sua duração. O plano-sequência insere o tempo nos corpos, esse corpo que já faz a ponte do cinema com o pensamento. “A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior” (DELEUZE, 2009a, p. 228). Há um dentro e um fora postos em contato na cotidianidade do corpo teatralizado e deixado como desencadeador de acontecimentos. Em Glauber, a violência se dá no choque dos corpos, personagens em conflito, que caem no chão, gritam, rolam. Dirá Deleuze a respeito do corpo em Godard: “Corpos que se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam. [...] Não apenas os corpos se chocam, mas a câmera se choca contra os corpos” (2009a, p.232). Política: a violência se efetiva na sensação mesma da imagem que está no corpo – “restituir a imagem às atitudes e posturas do corpo” (2009a, p.232). *Câncer* traz uma câmera como um corpo implicado na situação que não se prolonga em ação, envolvido no jogo da *mise-en-scène* já não representativa ou figurativa. A imagem é um corpo improvisado, aberto ao acaso. E entendamos aqui o acaso associado ao imperativo colocado por Bacon a respeito de uma manipulação do acaso, pois não é a escolha ao acaso ainda o ato propriamente estético. Para livrar-se dos clichês, é preciso o gesto estético que mergulha nas probabilidades. E assim poderíamos compor que a escolha ao acaso implica um ato de filmar, “à medida que consiste em marcas manuais que vão reorientar o conjunto visual e extrair a *Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas*” (DELEUZE, 2007, p.99, grifos do autor). O acaso em *Câncer* como postura estética, princípio de realização para suscitar acontecimentos. Na condução da câmera, Saldanha não tinha orientações específicas de Glauber, não havia esquadrinhamentos esquematizados, era preciso extrair o improvável da cena. Retomo Saldanha e o olhar dele diante do filme:

Eu tinha que achar um lugar que fosse o melhor lugar para aquilo que fosse acontecer naquele espaço. Eu escolhia e deixava as coisas se desenrolarem, não sabia o que eles iam fazer. [...] O acaso é que era importante, o acaso é

que ia governar o que fosse acontecendo, aquele fluxo de coisas acontecendo, não precisava ficar correndo atrás [se o ator sai do quadro]. Deixa, espera...

Como quando Hugo Carvana e Odete Lara estão na sala tomados pelo tédio, não sabem muito o que fazer, apenas esperam, leem jornal, televisão ligada. Em um plano aberto, a câmera observa os dois sentados no sofá, ainda em espera. Aos poucos, os planos ficam mais entrecortados, em duração mais reduzida, e recortam detalhes dos corpos dos atores: a testa ou o nariz da mulher, o bigode do marginal branco. Proximidade e afeto na relação do corpo-câmera com o corpo do ator. A esses momentos de planos mais curtos, sucede-se um plano longo em que os dois conversam sobre dilemas e impasses da própria vida, expõem conflitos, falam da revolução e das classes populares. Carvana: “Nós não temos nada a ver com a massa. Nós somos dois otários, vendo televisão. Ao meio-dia, alguém que vê televisão merece ser violentado, você merece ser violentada por quatro crioulos com a camisa do Flamengo na estrada de Petrópolis!”. Odete Lara se abre existencialmente e coloca questões que bem poderiam estar associadas à própria vida, incorporadas à invenção da personagem. “O pessoal aí fora fica pensando que eu tenho uma vida maravilhosa, não tenho!”. É já uma ponte entre o privado e o político. E a câmera enquadra borrões, sustenta o desfoque ora na mulher ora no marginal branco, mas não conforme a elaboração imagética dos moldes clássicos, que organiza a clareza e enfatiza o foco em quem fala. Assistindo ao filme com Luiz Saldanha, ele me chamava a atenção para esse plano em particular: “A Odete tá falando, e você ficar focado no Carvana e manter o foco no Carvana, apesar de a tensão voltar pra mulher desfocada... Segura, fica ali, não se mexe... Não se faz isso, não tá na linguagem. Na linguagem, quem tá falando, tá em foco”. Aqui a invenção do olhar não se orienta pela convenção de dar visibilidade mais nítida a quem detém a palavra, é um jogo de outra ordem que se coloca. Uma boca deformada emite o som, o rosto sai em parte do quadro, só a boca é vista, e o fundo se achata. A imagem abre-se à sensação, reúne forças no corpo que, na enunciação dos desejos, é já experienciado em uma intensidade. Glauber como Klee: “não apresentar o visível, mas tornar visível”, citado por Deleuze (2007, p.62). “A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (2007, p.62). O achatamento, os extremos do quadro e a chegada da imagem aos limites são trabalhados em *Câncer* na experiência mesma dos corpos desejanter, que terão uma temporalidade e uma vibração.

Essa corporalidade imagética leva a uma aproximação de Glauber com um realizador improvável. Digo improvável, porque talvez não seja uma referência muito

frequente nos textos de Glauber, pelo menos não tanto quanto Godard, Straub e Eisenstein, por exemplo. Apesar disso, a experiência de *Câncer* aproxima-se, em grande medida, do que Cassavetes fazia em filmes como *Shadows* (1959) e *Faces* (1968). Um cinema que passa pela cotidianidade do corpo, pela improvisação e, sobretudo, pela indiscernibilidade do real, que elimina fronteiras entre arte e vida, ficção e documentário. Aí a improvisação afirma a vida como arte do encontro (PARENTE, 2000, p.122). É o que Deleuze (2009a) desenvolverá a partir da noção brechtiana de *gestus*, colocado nos termos de uma relação das atitudes coordenadas umas com as outras, “na medida em que não depende de uma história, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação” (2009a, p.231). Passa-se a uma teatralização dos corpos: desfeitas quaisquer intrigas, ações ou mesmo espaços, o tempo é introduzido nos corpos e o pensamento na vida. “A personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que se deve sair disso é o *gestus*, isto é, um ‘espetáculo’, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga” (2009a, p.231). Nesse jogo, haverá uma mistura do tempo fílmico com o tempo vivido, o que leva Comolli (1986)<sup>10</sup> a dizer que em *Faces*, os personagens se definem gesto a gesto e palavra a palavra, conforme o filme se processa. Cassavetes, então, “não usa o cinema como meio de reproduzir ações, gestos, faces ou ideias, mas como maneira de *produzi-las*” (1986, p. 326, grifos do autor). O que, para Comolli, torna-se fundamental no cinema de Cassavetes será a eliminação de fronteiras, em um cinema que se aproxima do documentário, já que, para o autor, é na noção de inscrição verdadeira que se constituirá como núcleo do documentário, que traz para a imagem os acontecimentos em sua presença. No compartilhamento de temporalidades entre espectador e filme, é possível viver a experiência que transcorre nos corpos. “O cinema torna sensível, perceptível, e, às vezes, como aqui, diretamente, visível, o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos” (COMOLLI, 2008, p.226). E aqui a inscrição verdadeira encontra-se com a inscrição do tempo. Há uma revelação materialista em Cassavetes, dirá Comolli, nos corpos que pulsam, liberam tensões e saltos de energia. Intensidades levadas ao extremo, no momento em que já não se está no âmbito da encenação, mas da experiência vivida (2008, p.228). Essa postura nos filmes de Cassavetes tem já um caráter político de resistência às configurações maiores de cinema e às imagens redutoras da potência inventiva da arte:

---

10 O texto foi publicado originalmente em 1968: COMOLLI, Jean-Louis. Deux visages de *Faces*, *Cahiers du Cinéma*, 205, outubro de 1968. Recorro à versão em inglês desse texto: COMOLLI, Jean-Louis. Two Faces of *Faces*. In: HILLER, Jim (editor). *Cahiers du Cinéma: 1960 – 1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

Os filmes de Cassavetes – ficções minoritárias da crise americana, filmadas elas mesmas como pedaços de crise, tomadas elas mesmas ondas de crise que arrebatam em sua provocante ressaca as colunas do templo hollywoodiano – estão perfeitamente em seu lugar em uma manifestação dedicada sobretudo ao cinema documentário – ele mesmo minoritário e resistente ao inoxidável sorriso dominante da publicidade. (COMOLLI, 2008, p.225).

“Só o menor é que é grande e revolucionário. Odiar qualquer literatura de mestres”, defendem Deleuze e Guattari (2003, p.54). Como as ficções minoritárias de Cassavetes, fará também Glauber um excuro que extrai uma língua menor de configurações maiores de organizar a imagem. O corpo todo é já uma linha de fuga criada por tensores e forças intensivas que desorganizam, no sentido daquilo que afasta qualquer organização reterritorializante. Libertar os corpos desse controle dá-se no caminho do menor em *Câncer*, o que me parece aqui ser uma possibilidade de leitura que coloca em relevo questões propriamente imagéticas e políticas para a análise fílmica. Como Parente (2000) destaca, são por vezes redutoras algumas divisões em certas classificações de cinema, que reúnem amplos modos de olhar, como cinema experimental, cinema direto, cinema não-narrativo, e acrescentaria ainda, cinema marginal, cinema *underground*. São, muitas vezes, formas de pôr em evidência falsos problemas, a começar pela bipartição tão criticada por Parente, que seria a de narrativo/não-narrativo. Estão em questão aí referenciais semiológicos que articulam a experiência fílmica como sucessão de enunciados, encadeamento de planos em uma grande sintagmática, como destaquei a respeito das análises de Metz (1972). Para Parente, os distingos classificatórios não incorporam, em muitos desses casos, os processos fílmicos, efetivamente, e se concentram em elementos exteriores e anteriores à imagem. Se, compondo com Parente e Deleuze, me distancio de uma concepção de cinema como uma organização de enunciados, é para buscar aproximações daquilo que é próprio às imagens de *Câncer*, àquilo que carrega, efetivamente, uma potência estético-política. As próprias imagens do filme de Glauber me convocam a essa busca, na medida em que as imagens estão imbricadas a um pensamento, que já não é linguístico ou representativo, não é envolvido nas dicotomias que perpassam processos de significação. Como diz Parente, “a imagem cinematográfica não consiste em representar os objetos e atos da realidade, ela apresenta a realidade por meio da realidade” (2000, p.27). E, assim, analisar planos não implicará recair na dimensão discursiva, na referência a um discurso significante. “No cinema, não podemos separar os planos de seus conteúdos, como na linguagem submetida às regras denotativas” (2000, p.27). Na consideração de Deleuze (2009a), o cinema é massa plástica e matéria a-significante, não é formado linguisticamente, embora se constitua do ponto de vista

estético. “É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*” (DELEUZE, 2007, p.42). Enunciável que, pensado a partir do minoritário, nos permite falar de um agenciamento coletivo de enunciação, em que tudo já toma valor coletivo, em que o individual, visto em seu aspecto micro, é imediatamente político, e em que a matéria é tomada por um coeficiente de desterritorialização (DELEUZE & GUATTARI, 2003). Fazer o uso intensivo de uma máquina de expressão permite encontrar um ponto de subdesenvolvimento e o próprio terceiro mundo da imagem, compondo com Deleuze e Guattari (2003, p.42). E assim a ideia que os autores operam a partir da literatura menor de Kafka traz fortes implicações para as possibilidades de aproximação de uma experiência estético-política da ordem de um devir-menor em *Câncer*.

Houve muitos debates sobre o que é uma literatura marginal? Assim como o que é uma literatura popular, proletária, etc.? Os critérios são evidentemente muito difíceis enquanto não se passar primeiro por um conceito mais objetivo, o de literatura menor. É a única possibilidade de instaurar de dentro um exercício menor de uma língua mesmo maior que permita definir uma literatura popular, marginal, etc. Só desse modo é que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, apta a tratar e exercitar conteúdos. Kafka diz precisamente que uma literatura menor está muito mais apta a trabalhar a matéria. (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 42).

Há que se criar um devir minoritário. Glauber e o filme menor pensam os lugares dos sujeitos, as distribuições dos corpos, o que está dado a ver e a ser partilhado e o que é extirpado da participação em comum. A minoria precisará já passar por uma invenção, já que, no embate com o mundo, o filme menor resiste aos dados e trabalha para além do que se apresenta como evidência. Ida além dos clichês, manipulação da matéria para fazer irromper uma nova experiência estética, de transe, de choque, de devir-menor. Passagens operadas nas imagens. Não são questões anteriores ou exteriores, mas procedimentos imagéticos de pensar intensivamente o estar no mundo e o sensível de um povo que falta.

## Capítulo 2 – Dos encontros entre estética e política em imagens dissensuais

Cinema de fissura. Estética da violência. Mergulhar em uma sequência glauberiana requer a consciência da abertura ao mundo e ao risco proposta pelo realizador: é cinema que se constrói às claras, diante do espectador; cinema de fratura; espaço fílmico de dissenso. Voltemos a uma sequência do filme, para desdobrá-la um pouco mais.

São dois marginais: assim Glauber chama os dois personagens que irão expor-se a uma situação de violência. Nomeações que já têm implicações políticas, que nos permitem um diálogo com o menor, com as minorias apartadas de um jogo de sentidos e de visibilidades, à margem de uma divisão do sensível. A situação em que eles se envolvem sinaliza para uma cena de conflito, em imagens que vão instalar uma dissensualidade na própria experiência estética que envolve o espectador e o esquadrinhamento do espaço e do tempo da *mise-en-scène* que irrompe no filme.

Se as sequências são fragmentos – ligados entre si por relações muito tênues ou mesmo inexistentes –, no momento em questão, só se conhece pela cena anterior que o marginal negro roubou de um “gringo” um aparelho que ninguém sabe exatamente o que é. Cabe, então, tentar vender o objeto. Na casa do doutor Zelito (José Medeiros), eles buscarão negociar, e será preciso, sobretudo, pensar a violência que se seguirá como um problema estético, mais do que um tema do momento em análise.

Três planos bastam a Glauber: dois iniciais mais curtos demarcam a chegada dos marginais, e o terceiro que se segue é uma experimentação com o plano-sequência. Na aproximação diante da casa, a câmera filma os atores de cima, movimenta-se para acompanhar a subida das escadas e a chegada à porta. Segue-se um corte, e tem-se então plano curto de dentro da casa: doutor Zelito olha de uma janela a entrada dos marginais – ele está na sombra, ao lado do microfone que capta os sons da ação fílmica, e o lado de fora, em segundo plano, é mais iluminado e revela já o início de movimentos convulsos dos atores.

Inicia-se, então, o plano mais longo. A incorporação do imponderável dá-se na própria *mise-en-scène*, pensada ao longo do processo mesmo de captação, sem esquemas prévios, sem marcação pré-definida, sem decupagem elaborada. As decisões são invenção em ato – com o mínimo de planejamento, Glauber busca mergulhar nas possibilidades do cinema, nos múltiplos caminhos de visibilidade e invisibilidade, de dizível e indizível.

O plano inicia com a câmera recortando um espaço pequeno, levemente abaixada, doutor Zelito ao fundo e microfone à mostra. Três atores, os dois marginais e outro personagem que surge, vivido por Zelito Viana, invadem o quadro, e tem início a negociação de compra e venda. A iluminação vai se estabelecendo, primeiro pouco pode ser distinguido, o que se tem são sombras. Com o tempo, a fotografia permite um pouco mais de luz, e passa-se a visualizar o desenrolar da ação. Uma voz: “Sua mãe pariu quarenta filhos, doutor Zelito!”. A todo instante, o grito repete-se: é Glauber, fora de campo, provocando, integrante ele também da ação fílmica – é a forma de ser visto que o diretor escolhe, a maneira de também participar da *performance* de violência dos atores.

E os personagens conversam, falam, gritam, chocam-se, trocam socos e pontapés. Desentendimento, dissensualidade, abertura à deriva de sentidos. A câmera vai movimentando-se, aproxima-se, volta, faz um *zoom in*. É um vai e vem, uma câmera que se insere num entre, não para simplesmente observar ou registrar, mas para efetivamente ser um corpo a mais que se envolve na situação de violência, na confusão de sentidos, na disputa jogada. Doutor Zelito fala, pouca atenção é dada a ele, os outros três personagens revolvem-se, jogam-se ao chão.

Glauber: “Sua mãe pariu quarenta filhos, doutor Zelito!” – o ator olha para a câmera: “Não enche o saco!”. Política, fissura interna da representação. Os atores vivem entregues ao acontecimento. Glauber não captura imagens simplesmente: é realizador produtor de outros lugares e mundos. “Sua mãe pariu quarenta filhos, doutor Zelito!” – “41!”.

### **Produzir dissenso**

Em que medida se pode falar de uma imagem dissensual? Que seria essa experiência que a sequência de negociação do objeto e de violência dos corpos instala como cena de litígio? Tento aqui partir do pensamento de Rancière e propor que *Câncer* abre fissuras nas formas de estar no mundo, nos modos de sentir, ver, falar, ouvir. Proponho que há no filme de Glauber uma reconfiguração das visibilidades e sensibilidades que instalam crises nas ordenações do sensível e que geram um tensionamento com os consensos. A dimensão política dessas imagens dá-se pela própria experiência estética desencadeada, pelo esquadramento do espaço e do tempo em jogo, pelo desentendimento instalado.



A política é uma estética, está na base da própria arte, constitui a *aisthesis*, se compormos com Rancière. E o que funda a política, para o autor, é o dissenso, como desencadeador de outra racionalidade e de uma nova forma de tornar comum. A política não está dada no curso natural dos eventos, não se faz naturalmente nos regimes de governo e nas relações de poder, mas é justo o desvio da distribuição de lugares tida como natural. “A política não é em primeiro lugar a maneira como indivíduos e grupos em geral combinam seus interesses e seus sentimentos. É antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996a, p.368). Mais do que de relações de poder, a política é feita de relações de mundos (1996b, p.54), e uma das potências da arte e das imagens de *Câncer* está em propor novos lugares e novos mundos, desinstalar os corpos de uma ordenação natural, constituir percepções disruptivas, que pela violência dos sentidos, inserem uma nova lógica para o visível e o dizível. Na imagem dissensual, há uma torção e a proposição de novas partilhas do sensível, um movimento em que não estão em jogo a clareza e a possibilidade de distinguir o que é dado a ver na cena, mas prevalece a escritura do caos, do grito, do corpo jogado ao chão, da deriva e da possessão. O plano como uma rachadura. A imagem como interrupção de formas constituídas de operar o visível. O dissenso, dirá Rancière, é uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade. “Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Esse efeito é a instituição de uma divisão ou de uma distorção inicial” (1996a, p.370). Torcer o que se apresenta como dado seria uma tarefa da arte como instauradora de novas experiências. A interrupção da ordem natural da dominação dá-se pela instituição de uma parcela dos sem-parcela, que expõe uma fratura, o erro de contagem no mundo sensível (RANCIÈRE, 1996b). O que o autor nos propõe é que a política não existe corriqueiramente, não se dá normalmente, a ponto de podermos denominar tudo de político. Ora, se tudo é político, nada o é, dirá Rancière (1996b, p.44). As coisas não são em si políticas, as imagens não são transportadoras de mensagens anteriores de um caráter político suposto e já dado. É preciso expor um dano, o desencadeador inicial da política. “Só há política mediante a interrupção, mediante a torção primária que institui a política como desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental” (1996b, p.28). É por base nesse litígio fundamental que começaria a política.

Pois, ainda com Rancière, é preciso explicitar uma distinção fundamental. No cuidado com as palavras e com a potência dos conceitos, o autor faz já, ele também, uma torção política, que me parece importante para pensar as imagens dissensuais. Se

usualmente dá-se o nome de política aos acordos feitos sobre a gestão das coletividades, a destinação das funções, a distribuição dos lugares e das funções e os processos de legitimação dessas dinâmicas, como eleições, representações partidárias e governamentais, Rancière propõe chamar esses processos de polícia. Falar em lógica policial será, então, justamente, referir-se àquela ordem natural que precisa ser desestabilizada para surgir a política. O esquema policial instala uma partilha do sensível, no sentido que vimos ainda no primeiro capítulo, de uma divisão em partes separadas, uma ordenação dos corpos que organiza a estética como uma esfera apartada da política, um discurso sobre o sensível. A polícia estabelece, então, uma ordem de como os corpos devem aparecer, do que cabe ser dito, visto e sentido.

A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 1996b, p.42)

Essa ordenação dos corpos em jogo na lógica policial seria tensionada por imagens dissensuais. Será uma tarefa política a irrupção de uma sensibilidade que desorganiza esse esquema da polícia conceituado por Rancière. Cabe criar uma forma de estar no mundo instalada em zonas de indiscernibilidade e de contaminação, sem mais dizer o que é discurso e o que é ruído. No âmbito do cinema, poderíamos então indicar que também nem tudo é político, nem todo filme será, desde já, político. Ou mesmo que nem todo filme é, unicamente, político, já que podem estar em tensão ordenamentos de lugares e desorganizações litigiosas. Migliorin (2008) chama a atenção para diferentes maneiras pelas quais a polícia atravessa a produção de imagens. No documentário clássico, ele vai destacar como a voz *off*, onipresente e onisciente, exerce uma função propriamente distribuidora de lugares e organizadora da partilha. Nos *reality shows*, ele observa o exemplo contemporâneo mais bem acabado da instância organizadora policial, em que as pessoas filmadas são direcionadas e julgadas por uma instância externa (2008, p.6). É quando se torce essa destinação de lugares que se pode irromper uma experiência estético-política, capaz de deslocar os corpos das funções a que estavam destinados. Pela potência inventiva da arte, é possível passar a novos pensamentos e cenas, um movimento que se faz de dentro, sem submissão a instâncias externas à imagem. Retomando Rancière, a atividade política “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996b, p.42). Mais do que um discurso feito pelos indivíduos e grupos que buscam novas configurações, a política

será aquilo “que acontece sem um fim predeterminado, anterior a um objetivo. Antes de ser uma informação, ou uma comunicação, ela é uma operação de esquadramento do espaço e do tempo” (MIGLIORIN, 2008, p.7).

É nessa perspectiva trazida por Migliorin, em cruzamento com Rancière, que me parece importante fazer aqui um esclarecimento sobre como se compreende a política das imagens em *Câncer*. Se ela não se dá a partir de um objetivo anterior nem com um fim comunicativo ou informativo, o que está em jogo na cena política do filme de Glauber não é a denúncia ou a crítica de determinada situação policial. Mais do que uma relação externa ao acontecimento fílmico, talvez fosse preciso pôr em relevo uma outra forma pela qual as imagens possam resistir. Se pensarmos na urgência do filme, na ligação com os eventos de 1968, trata-se em *Câncer* menos de uma oposição discursiva ao estado de exceção do que uma forma de sensibilidade que se busca, uma maneira de articular a palavra e a imagem, de pôr o corpo na cena, de a câmera esquadrihar o espaço e o tempo e de um gesto que retoma, em 1972, o material para montar uma experiência disjuntiva e fragmentar. A produção de dissenso aqui, tanto na dimensão de seqüências analisadas individualmente quanto na articulação do conjunto da experiência fílmica, permite libertar *Câncer*

de duas possibilidades para o filme político, aquele que trata o cinema como forma de conscientização sobre alguma injustiça e que parte de um ideal absoluto de direito, distante da imanência da vida daqueles sem direito – excluídos e explorados. E aquela que busca a política no sublime. Na latência das imagens raras e do olhar privilegiado do realizador. Nem embate dialético ou explicitação da injustiça, dependente de uma força exterior à cena, nem a pura latência dos objetos. (MIGLIORIN, 2009, p.257)

A fissura estabelecida no filme não se dá, compondo com Migliorin, pela denúncia de algo que estaria dado no real ou pela elaboração imagética que colocaria Glauber como visionário capaz de compor planos de pura beleza. A imagem em *Câncer*, na verdade, é tomada por outras preocupações com a técnica de posição e movimento de câmera, colocação do microfone, trabalho de atores, direção de cena. E essa relação com a estrutura do cinema vai instalar um pensamento, uma estética que é já política. Pois, como nos diz Rancière (2005), a estética “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2009, p.16). Esse recorte, prática de produzir novos lugares e novos mundos, irrompe no acontecimento fílmico pelo embarque em uma aventura menor, como vimos no primeiro capítulo, capaz de experimentar a vibração da matéria plástica e sonora.

Quando Glauber grita, na sequência da negociação de um objeto roubado: “Sua mãe pariu quarenta filhos, doutor Zelito!”, ele faz surgir um corpo na cena, o corpo do próprio realizador, presente pela voz. E estabelece uma ponte do que está enquadrado com o que está fora de campo, do que foi recortado e dado a ver com o que não estaria visível. Esse grito de Glauber não corresponderá a uma atualização posterior do que estava no extracampo, pois não há uma imagem seguinte do corpo de quem emitiu o som. Poderíamos pensar, com Deleuze (2009a), que já não temos aqui mais os dois extracampos típicos da imagem-movimento, um relativo, outro absoluto, pois se perdeu a própria ideia de colocar uma separação entre a imagem visual e a imagem sonora. No cinema clássico, o extracampo ora é capaz de atualizar outros conjuntos, o ruído de um caminhão que ainda será mostrado ou de uma conversa que ainda poderemos ver, pelo contraplano, na imagem seguinte; ora estabelece uma relação virtual com o Todo, sons e vozes em *off* que evocam, comentam, carregam uma onipotência e uma onisciência – lembremos o que Migliorin falava a respeito do caráter policial dessa elaboração –, com forte poder sobre a sequência das imagens (DELEUZE, 2009a, pp. 279-280). Mas, se agora, por um lado, a imagem visual já não tem a sua exterioridade, e por outro, a imagem sonora ganhou autonomia e conquistou um enquadramento próprio, será de outra natureza a relação entre os componentes imagéticos no regime de imagem-tempo. “A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo *insterstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro*, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora” (2009a, p.298, grifos do autor). Há uma imbricação entre imagem visual e sonora, que permite falar numa conquista consolidada do audiovisual (2009a, p.300). O ver e o ouvir ligados assim por uma heautonomia, que não implica a formação de um todo orgânico como no esquema sensorio-motor, se relacionam pela dimensão da resistência, constituída numa disjunção. Separadas, mas integradas, reunidas, mas não totalizáveis, imagem visual e imagem sonora são ligadas por “uma relação incomensurável ou um ‘irracional’” (2009a, p.303). A voz de Glauber que extravasa na cena, seja captada pelo som direto no momento das filmagens, seja proferida sobre a imagem, após a montagem e sincronização, promove uma experiência de desrazão, de irrupção estético-política a partir de um novo estatuto adquirido pelo visual e pelo sonoro, relacionados no interstício.

Essa voz, mais do que um esclarecimento sobre o que está em jogo, se situa muito mais na ordem de um desentendimento, noção relacionada ao dissenso em Rancière. Mesmo na sequência inicial em que Glauber fala sobre a situação de

realização do filme, o contexto político de 1968 – quando as imagens percorrem uma sala de conferência no Museu de Arte Moderna, com um conjunto de intelectuais reunidos para debater a arte revolucionária, como diz Glauber –, mesmo aí, é menos uma informação que temos disponibilizada e mais uma produção de novos sentidos para uma disputa de lugar, em jogo no debate e no contexto a que somos remetidos. Penso que temos aí não uma voz policial, ordenadora da experiência e totalizadora de um quadro congelado num passado – já que Glauber volta para as imagens quatro anos depois –, mas um gesto de embate que já não se situa na dimensão do dar a ver uma situação já constituída, mas que vai interferir e inventar palavras para tentar uma inserção produtora e fabuladora. Xavier (1993) já observou nessa sequência inicial de *Câncer* que há algo como uma saída de Glauber do universo da intelectualidade preocupada em discutir os caminhos de uma arte política em lugares legitimados de discurso, em meio aos pares portadores de uma tradição e acostumados a falar entre si. Desse espaço para as ruas, para o morro, para outras formas de viver e pensar. Glauber inicia, então, “o passeio pelo avesso desta área iluminada, num movimento em direção aos excluídos” (1993, p.272). Ele vai tentar fazer da revolução uma estética, como vimos no texto que escreve em 1967, identificar a arte já com um gesto revolucionário, uma política de invenção no embate com o mundo e com as imagens. Aqui podemos compor com o que André Brasil (2009) propõe como uma definição cinematográfica de revolução: “o momento de defasagem entre uma imagem do mundo e outra imagem do mundo em vias de se criar. Ou melhor, o momento de defasagem entre um mundo de imagens e outro mundo de imagens ainda por vir” (BRASIL, 2009, p.19). O que está em jogo no processo revolucionário de natureza estética e política é o estabelecimento de uma crise em determinada configuração do mundo sensível “diante de outro mundo por se inventar” (2009, p.19). O tom ensaístico da fala de Glauber diante das imagens produzidas em 1968 vai tentar pensar novos possíveis para as visibilidades e sonoridades em jogo no audiovisual. E a saída do realizador para a rua, na sequência seguinte, que já é um percurso de carro pela cidade do Rio de Janeiro, com falas captadas em som direto, de forma caótica, nos mergulhará numa busca pela emergência de novas imagens, novos sujeitos de fala, outras cenas para dizer o indizível.

Ainda compondo com André Brasil, penso que seria possível falar de uma escritura em *Câncer*, uma forma propriamente política de pensar com imagens em embate com os consensos. Brasil analisa o filme-ensaio de Harun Farocki e Andrei Ujica, *Videogramas de uma revolução* (1992) e discute, também, aspectos de *História(s) do Cinema* (1988-1998), de Godard, trabalhos que procuram reinventar o

porvir pelo gesto da escritura que vai além da reafirmação dos fatos. São filmes que inserem heterogeneidades na experiência, numa ida além dos registros factuais. “A escritura se define como o que não responde a um modelo previamente dado, ela não se deixa submeter completamente ao cálculo do sentido” (2009, p.24). De um lado, o filme de Farocki e Ujica opera com as imagens, mais do que sobre elas, inventa uma outra forma de ver no gesto de voltar às imagens emergenciais da queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu por meio de uma análise (2009, p.27), de outro, Godard opera uma rememoração das imagens do cinema, pela montagem, que “coloca em relação o que não tinha relação” (2009, p. 26). “Como ensaios, as obras compartilham de uma recusa ao *fato* e, conseqüentemente, à sua posterior *explicação*” (2009, p.27, grifos do autor). O que está em jogo nesses filmes e na leitura de Brasil é a potência da escritura ensaística como desencadeadora de sensibilidades que não estão dadas e que promovem fissuras, numa elaboração imagética que não é da ordem do homogêneo, da totalização dos sentidos e da reiteração de fatos supostos no mundo. Por essa via, podemos compor a definição de revolução proposta por Brasil com a busca de Glauber por uma estética capaz de criar novas disposições dos corpos e dos lugares. Haveria em *Câncer* outras imagens emergindo do embate com o mundo, outras sensações e visibilidades em vias de se criar, remontadas no gesto de escritura ensaística de Glauber em 1972.

Essa irrupção de outras sensibilidades se instala pela dissensualidade da passagem das imagens e dos sons, pela experiência descontínua em blocos e séries no filme. Há sequências que flutuam sem conexão no todo, inseridas sem entrar numa concordância estrutural para transmitir alguma mensagem ou gerar o efeito de síntese. Glauber, tão admirador do cinema de Eisenstein e da montagem dialética, aqui opera a relação entre as imagens num outro tom, já não mais com a preocupação de produzir o choque pelo que a atração de uma imagem poderia trazer para a outra e extrair o sentido pela unidade que se poderia alcançar na montagem. A questão residiria mais nas imagens aparentes como instâncias, por si, dotadas de uma potência. A métrica, a rítmica, o tom, instâncias notadamente musicais que Eisenstein conscientemente incorporava a seus escritos para defender determinada forma fílmica, orientavam uma justaposição de planos que causasse impacto no espectador, pela não-naturalização da reunião dos espaços e dos tempos e pela preocupação em explicitar a ideologia por trás da técnica, numa crítica aos modelos narrativos-representativos do cinema clássico. Como nos diz Xavier (2008), em Eisenstein, “o Cinema é um discurso e é ideológico” (2008, p.132), e é na relação de um plano a outro que o choque e o conflito se instalam, capazes de deslocar o espectador da atitude cotidiana. A forma revolucionária,

reivindicada por Eisenstein ao cinema – inspirado em Maiakovski, na ideia de que só há arte revolucionária com forma revolucionária – é o caminho para expor que existe uma intervenção no discurso cinematográfico e para sair da ocultação do mecanismo, ou da estética da transparência, na expressão proposta por Xavier. A montagem figurativa de Eisenstein “interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante de uma ideia” (2008, p.130). O que predomina no pensamento por imagens, defende Eisenstein, é o trabalho com a matéria fílmica para produzir também no espectador um novo pensamento, e a saída que o cinema encontraria seria de caráter intelectual.

O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe (EISENSTEIN, 2002, p.87).

A operação intelectual e dialética das imagens em Eisenstein será uma forma de inserir o pensamento na imagem-movimento, sobretudo por uma montagem de caráter metafórico (DELEUZE, 2009a, p.194). A questão política no realizador passa pela necessidade de chegar à consciência do espectador e de compor um pensamento imagético em termos afetivos, no sentido daquilo capaz de afetar os sentidos do espectador. É um circuito que reúne “o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo” (2009a, p. 195). A existência de elipses e fragmentações no mundo é operada de modo a refazer uma unidade utópica, na perspectiva do futuro que estaria após a revolução, para constituir o que ainda não está ali (MIGLIORIN, 2009, p.247). “Essa aproximação entre várias imagens não se dá no sentido de uma problematização da imagem em si, mas da utilização dessas imagens para produção de um sentido que não está em nenhuma delas” (2009, p.248). Ou como diz Deleuze, “o conjunto forma um Saber, à maneira hegeliana, que reúne a imagem e o conceito como dois movimentos indo um em direção do outro” (DELEUZE, 2009a, p.195).

Se, então, em Eisenstein, o sentido se constitui na reunião do todo, a partir de uma perspectiva dialética, a experiência de *Câncer* já não guarda conciliação possível de contrários, a política não está contida na possibilidade formal que pode advir da unidade composta pelas imagens, mas do que é brecha, do que está num entre-dois, remetendo a uma expressão deleuzeana. Não são dois que se reúnem para formar o todo, para guardar uma relação de identificação e produzir um Saber que mobilizaria os

sujeitos no sentido de uma consciência de classe. Trata-se mais de marcar um descompasso na experiência, o impasse de já não ter chão. É na passagem que iremos nos situar, no caminho de ida sem certeza do ponto aonde chegaremos. Não há segurança quanto ao que está por vir, é nos consensos que estamos diante de objetivos e finalidades, orientados por pressuposições dos caminhos por onde seremos conduzidos. Diante das imagens dissensuais de *Câncer*, nos vemos diante da impossibilidade de síntese, de abarcar um conjunto. Já vimos aspectos desse deslocamento que o filme instala na própria cinematografia de Glauber, em termos das tensões barrocas em jogo nos diferentes trabalhos do realizador e de como aqui a parte tem força diante do todo. O que isso implica, em termo estético-políticos, é a tarefa de fazer ver e ouvir como não se via ou ouvia, fazer sentir o que não era sentido. Não só uma experiência diferente, mas uma forma de se situar diante da imagem para investi-la de uma potência artística, não uma imagem que ilustra ou reitera, mas uma imagem que resiste. Pois “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”, comendo com Rancière (2005, p.17). Essa possibilidade de intervir dá-se pela dimensão sensível mesma do cinema, no experienciável da coisa-cinema, para usarmos uma expressão de Daney (2007). Como Straub e Godard, a questão seria “tornar visível a heterogeneidade inicial da coisa-cinema [...] Tudo se disjunta sempre e deixa aparecer, no jogo, sem fundo e sem saída, o escândalo do gozo-cinema. Da coisa-cinema” (2007, p.97). Tornar essa coisa-cinema uma pura sensação adquire em *Câncer* não só o caráter, tão caro ao moderno, de mostrar que existe uma intervenção, um mecanismo por trás da produção de imagens, mas ganha o aspecto de um mergulho nas maneiras de fazer da arte cinematográfica, uma forma de ensaiar nova percepção e novo gozo-cinema. “O gozo acontece apenas ‘entre’”, dirá Daney (2007, p.98). Entre os corpos, entre as imagens, entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível. O intersticial como o litigioso. As imagens já não são escravas umas das outras, numa cadeia com fins a um todo, e nós já também não somos escravos das imagens, dirá Deleuze (2009a), em composição com Godard.

Dada uma imagem, trata-se de escolher outra imagem que induzirá um interstício *entre* as duas. Não é uma operação de associação, mas de diferenciação, como dizem os matemáticos, ou de disparação, como dizem os físicos: dado um potencial, é preciso escolher outro, não qualquer outro, mas de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambos, que venha produzir um terceiro ou algo novo. [...] É o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo cinema do Ser = é. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer



dizer, a fronteira (*Six fois deux* [1976]). O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens. (DELEUZE, 2009a, p.217)

O entre como lugar da fissura, por onde a experiência de *Câncer* passa para abrir caminhos para o cinema. Se o microfone aparece, se as sequências não se conectam por encadeamento nem por justaposição, o que está em jogo, poderia ser colocado, é uma nova relação da imagem com o pensamento. Se as referências de Eisenstein no campo da música eram as experimentações das tonalidades e dos ritmos no limiar do tonal com o atonal, em referências explícitas à teoria e à metodologia da “harmonia atonal” de Debussy e Scriabin (EISENSTEIN, 2002, p.77), talvez fosse possível dizer que Glauber dialoga – talvez involuntariamente – com o serial de Boulez, se temos como referência a composição imagética de intensidades e durações, dobra conforme dobra, e com Cage, se enfatizamos o processo, a incorporação do aleatório e a manipulação do acaso. A possibilidade de um paralelo com Cage me foi destacada por Luiz Saldanha e já foi vislumbrada, também, por Real (2008), que empreende uma retomada de artistas que teriam, a partir dos anos 1950, proposto novas formas de relação da arte com a vida, sobretudo na chave da *performance* e da abertura ao improvisado e à indeterminação. Cage “rejeitava noções de ordem ou controle na atividade artística. A opção pelo acaso demonstrava a intenção de superar a identificação da arte como obra-prima criada pela habilidade e gosto pessoal do artista e direcionada para o deleite de uma elite refinada” (REAL, 2008, p.55).

Aqui faço essa analogia com a música para propor que os blocos e séries em *Câncer* estão libertos de uma tonalidade que orientaria uma ordenação das sequências. Como na música serial, que encaminha a experimentação do atonalismo, não existe uma dominante, não há uma sinfonia em ré, um concerto em dó<sup>11</sup>, mas movimentos de dobras e redobras, como nos indica Deleuze (2009b) a respeito da contemporaneidade do conceito da dobra, como possibilidade operatória para compreender o barroco, não só como movimento histórico, mas como preocupação estética. Assim, a polifonia barroca vai, contemporaneamente, a uma escala ainda mais prolongada, proliferando as séries, expandindo as linhas, extrapolando a experiência da multiplicidade. “Não só as dissonâncias já não têm de ser ‘resolvidas’, como as divergências podem ser afirmadas em séries que escapam à escala diatônica e nas quais toda tonalidade se dissolve” (DELEUZE, 2009b, pp. 227-228). Os blocos de sensação em *Câncer* já não têm o baixo

---

11 Para detalhes sobre os possíveis das sonoridades nas composições musicais, como tonalismo, atonalismo e serialismo, ver: WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

contínuo ordenador da harmonia e vão proliferar numa dissonância que é só preparada e já não precisa de resolução ou de reconciliação. *Não-reconciliados* (1965) era já o nome de um dos primeiros filmes de Straub e Huillet, e a não-reconciliação, dirá Daney (2007) será ideia-mestra não só aí, mas também em outros trabalhos dos diretores, como *Moisés e Aarão* (1974) e *Machorka-Muff* (1962). A não-reconciliação como “uma maneira de fazer filmes, de os fabricar. Ela é a recusa obstinada de todas as forças de *homogeneização*” (DANEY, 2007, p.99). Uma questão política.

Como nos Straub, poderia dizer que, em *Câncer*, não há uma lei transcendente reguladora da experiência e dos acordos/acordes entre as sequências, mas um plano de imanência em que as imagens seguem linhas sem um vértice a que teriam referência. Não há uma condução das posturas dos corpos na cena, mas o improvisado como abertura da possibilidade de reverberações de um corpo com o outro, que se curvam e se erguem, revolvem-se em tapas e pontapés, morrem e tornam a viver, como quando, na sequência final, Pitanga atira em Rogério Duarte, que revolvido em risos, cai no chão, mas se recusa a morrer, teima a deixar sua participação na cena, pois teria que ficar deitado, enquanto as outras ações se desenrolassem. Pitanga fica gritando: “Matei, matei mais um!”. Duarte levanta com riso de deboche, e é só depois, sob a mira do revólver e a ameaça de mais alguns tiros, que ele finalmente desce ao chão e fica deitado ainda rindo. Brincar na cena, fugir à convenção e rejeitar que será preciso fingir-se de morto. É que a dissensualidade interrompe uma ordenação na cena, nos corpos, na destinação dos lugares.

Interrompe, também, um sentido único. Por isso, a série é importante aqui para compor com a noção de dissenso estético. Como foi abordado no primeiro capítulo, há em *Câncer* um uso intensivo da imagem que tende aos extremos, e a essa operação por intensidades se imbricam a modulação serial e o papel dos blocos descontínuos. Vamos de um percurso de carro pela cidade do Rio de Janeiro a uma sequência deslocada em que Rogério Duarte, Hélio Oiticica e Antonio Pitanga discutem questões ligadas a trabalho, preconceito e violência. O trio Carvana, Pitanga e Lara ora estão numa espécie de delegacia, ora na praia em que travam conflitos em torno de uma mala, surgida sem muitas explicações. Em um momento à parte, já estaremos diante de uma cena repleta de ternura em que Tineca e Pitanga jogam numa paquera que é quase uma dança de amor, Pitanga rodeando Tineca, as posições intercambiando, a duração nos corpos prolongada. Segmentos intensivos, séries segmentares, irrupções repentinas de ramificações. Poderíamos dizer que se trata de uma desmontagem que parte de dentro, “até uma desterritorialização molecular” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.103).

Andréa França (2003) propõe em seu estudo sobre um cinema político contemporâneo a operação com a noção de narrativas dissensuais, fundadas nessa modulação serial, que lida com “travessias e ligações transversais, em meio a uma narrativa cujo movimento libera-se de seu poder de síntese e de reconhecimento, para explorar devires insólitos, passagens afetadas pelo tempo” (2003, p.135). A autora centra a análise em casos nos quais as terras e fronteiras se constituem como imagem, para trazer novas experiências de mundo. O múltiplo e o descontínuo são centrais nessas proposições, e as narrativas de dissenso vão trazer algo da ordem de uma resistência pela instalação em experiências de oscilação (2003, p.137). Com espaços de passagem, heterogeneidades e sensações já não mais partidas da ideia de identidade, há uma abertura a perspectivas distintas de pensar com imagens.

A vontade diferente de poder, própria às narrativas em série, é organizada por desacordos, dissociações que produzem dissenso, e não uma associação de imagens marcadas pela unidade. Através do serialismo, estas novas narrativas dissensuais abandonam o cinema da identidade e da totalidade, promovendo um campo para a virtualidade e tornando possível a emergência de novos valores e novas formas de pensamento. (FRANÇA, 2003, p.135)

Essas novas formas de pensar têm como implicação política outra relação do cinema com as coletividades e com a própria noção de povo. Em França, o foco recai sobre os errantes do cinema político contemporâneo, que já perdem referências identitárias e vão ser inventados pelo gesto estético-político do realizador. Os nômades são os novos desgarrados que essas imagens fazem irromper. Em um filme como *Trem da Vida* (Radu Mihaileanu, 1998), ambientado durante a Segunda Guerra e no interdito do Holocausto, França percebe como a composição em série implica um perpétuo tornar-se outro na imagem e nos personagens, fazendo com que o povo judeu, foco desse filme, seja múltiplo e heterogêneo (2003, p.173). Pela relação fundada no encontro, já é possível ir além do reconhecimento daquilo já referido no mundo, para que “todos os personagens caiam em uma relação de não-identificação e de não-determinação consigo mesmos” (2003, p.174). E aqui talvez possamos encontrar um elo entre a noção de dissenso com a formulação de Deleuze (2009a) sobre o cinema político moderno, aquele que se elabora a partir da seguinte base: “o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*” (2009a, p.259, grifos do autor). É uma nova inflexão que proponho para tentar mover o pensamento, que de certa forma, ainda remonta àquela ideia inicial quanto ao caráter de filme menor em *Câncer*. Tentarei pensar, então, em que sentido se pode inventar um povo pela instalação de um devir minoritário, percorrido em imagens de dissenso que instalam o povo como uma parcela dos sem-parcela.

## **Inventar um povo**

O marginal negro é, volta e meia, espancado, humilhado, ameaçado. Chamado de crioulo, leva tapas, mas também responde, parte para o confronto, provoca. Na sequência final, ele matará o personagem de Rogério Duarte e gritará para a câmera: “Eu vou matar o mundo, eu quero matar o mundo! O mundo não presta, o mundo não presta!”. Deixa de ser vítima, porque também tem uma marginalidade heroica, como minoria que pode resistir ao intolerável do mundo, buscar lugares e formas de aparência. Ele marca, a todo o momento, uma postura diante da câmera, traça com o corpo linhas desordenadas na cena, faz surgir uma experiência da ordem de um imponderável. “Eu acho que, dentro da ideia, nós éramos contra o negro bem comportado. O negro, na situação em que tá vivendo, ele tem que gritar, se necessário for, até matar”, pensa Pitanga ao retomar o processo hoje. Para o ator, talvez uma questão colocada durante a realização fosse pensar “como é que esse personagem se defende, se torna forte, que proposta [traz] esse marginalizado personagem, diante de uma sociedade toda bem comportada, como é que esse personagem quebra essa espinha dorsal dessa sociedade e faz uma nova proposta. Então, eu não sou um coitadinho”.

“Seja marginal, seja herói” – era já a famosa proclamação lançada por Hélio Oiticica, capaz de propor novas partilhas do sensível, outras formas de habitar o mundo, de instalar-se num devir-outro. A marginalidade em *Câncer* é operada pelo corpo dos personagens, pela invenção dos atores e é também procedimento condutor desse filme menor. Talvez seja menos a ideia de marginal que se passou a associar aos filmes experimentais no Brasil que receberam do próprio Glauber o nome de *udigrúdi*, concepção pensada, como vimos, muito mais a partir das possíveis escolhas temáticas, de personagens, de cenários, que pela dimensão da postura minoritária e de como o povo se funda como sujeito flutuante de uma cena litigiosa. O marginal negro, e também o marginal branco, os artistas amigos de Glauber e o pessoal do morro da mangueira, vivem uma marginalidade estético-política, talvez fosse possível dizer aqui. Essa forma de estar à margem seria aquilo que os dissocia de uma consensualidade, os institui como sujeitos fundantes da política, na medida em que expõem um erro de contagem no mundo sensível. Os personagens marginais instituem um descompasso na experiência estética.

Como na sequência em que o marginal negro tenta argumentar com Rogério Duarte quanto à necessidade de um emprego. Ele procura e não encontra trabalho, pede

uma chance. Cabeça baixa, postura levemente encurvada, ele tenta estabelecer uma relação pela fala. É interrompido pelo interlocutor. “Um momento, um momento”, diz Duarte. Será exposta uma teoria para o fato de o outro não ter emprego: “Seu mal não é nem ser crioulo, rapaz, é ser vagabundo”. Pitanga acuado tenta ainda refutar e falar da disposição imediata em trabalhar, em pegar uma vassoura ou um pano para limpar o carro.

Na cena, as vozes se multiplicam, Hélio Oiticica, que já estava lá, pede a palavra para concordar com o marginal negro, e enquanto isso, a todo o momento, um sambista dá batidas leves num caixinha de fósforos, como num tamborim, e canta, marca um ritmo, faz a trilha sonora direta, poderia dizer. A ação da sequência começa a tender para o caos, a música continua. Diante de uma arma, um conflito se instala, tenta-se desviar dela, mas Duarte brinca e aponta para Pitanga: “Você devia levar um tiro na testa, seu crioulo!”. Pitanga já ajoelhado no chão, tentando segurar os braços de Duarte: “Me mate, me mate, doutor!”. Oiticica intervém para tomar a arma de Duarte. Quando Pitanga se levanta, ele sacode Duarte, puxando-o pela roupa e grita: “Eu quero trabalhar, doutor, eu quero trabalhar!”.

Aos poucos, Duarte já parece desistir de um prosseguimento no diálogo em torno do emprego que não dará e só passa a se divertir, ri, dança, finge uma luta e começa a dar tapas em Pitanga, que ainda vai tentar falar da busca por emprego com Oiticica, tentando escapar dos golpes de Duarte. De vez em quando, Duarte olha para a câmera, parece esperar o corte de Glauber, que não vem. E o passo do sambista se intensifica, ele muda de posição vai para o primeiro plano da cena, ajoelha-se, segue o batuque na caixa de fósforos e faz música com a boca, como se entoasse um samba para passistas no carnaval. Temos, então, uma construção de quadro, que traz os três envolvidos na ação verbal em segundo plano, em pé: Duarte, Oiticica e Pitanga. O sambista fica mais próximo da câmera, tem as mãos erguidas para os três, seguindo no entoar do som. Depois de uma tentativa de conversa sobre a democracia, se se acredita nela ou não, a ação já em rarefação, Pitanga sai do quadro e, quando retorna, vai com mais um impulso de grito: “Você sabe quem descobriu o Brasil?! Quem descobriu o Brasil?! Eu quero trabalho!”. Interpela todos, Duarte, Oiticica, o sambista. Vai para o corpo a corpo e bate nos peitos em desespero. A cena é, então, cortada abruptamente, quando se passa a outra instância dos blocos de *Câncer*, já com o marginal branco.

Que pensamento haveria aí nessa tensão em que são colocados os corpos? E de que forma Glauber abre fendas na cena política para fazer irromper um povo? A instabilidade da câmera, que já venho destacando, é tateante, aberta a incertezas, no

jogo com os atores, também em disputa para, juntos com o realizador e toda a equipe técnica, participar de um processo inventivo. O olhar de Rogério Duarte para a câmera talvez seja um questionamento: “é hora de parar?”. A saída de Pitanga de cena marcaria uma liberdade do processo sem marcações, sem controles. O sambista é também criador, com movimentos soltos pelo quadro, música operadora de sentidos outros para o embate. E Oiticica parece também imergir no transe, leva as mãos à cabeça em alguns momentos, joga a dança de Glauber, a aberração, a deriva dos sentidos. Já não há cálculos, por isso destacava, no primeiro capítulo, a importância de ter em mente o texto-manifesto escrito por Glauber em 1971, *Eztetyka do sonho*: estaríamos aqui diante de momento que aponta, já nas filmagens de 1968, para reverberações no pensamento glauberiano, a inflexão da estética da fome para a estética do sonho. A política de invenção preocupada em mostrar as relações de exploração de forma agressiva, nos termos da estética da violência e da estética da fome, imbrica-se à questão de incorporar o irracional, forma de resistir ao controle por uma anti-razão. Talvez estejamos em momento de passagens em *Câncer*, zona de multiplicidades nas posturas glauberianas. O conceito mesmo de povo, suscitado pelas próprias imagens, não passa por uma racionalização da experiência, povo violentado e inventado por meio de uma fabulação comum às imagens e aos corpos em cena. Glauber defendia, em entrevista de 1971, a necessidade de uma arte que não mais fale sobre o povo, mas que seja a voz do povo (ROCHA, 2002, p.47). Seria esse um caminho revolucionário em que o realizador tentará mergulhar, como na experiência de *O Leão de Sete Cabeças*, filme que realiza na África também em meio ao improviso, no que acreditava ser uma possibilidade de o povo criar a cena. Glauber conta que filmou “com as tribos africanas utilizando as formas de representação próprias dos africanos” (2002, p.101). As orientações de cena eram mínimas, segundo o realizador:

Eu não indiquei nada a eles, apenas expliquei o problema e discuti com eles... Inclusive os movimentos são todos improvisados... Então, é um tipo de cinema em que o povo verdadeiramente cria seu movimento de cena e seus diálogos. É diferente do cinema imperialista, do cinema burguês em que o diretor chega e determina da sua cabeça como o povo deve funcionar. (ROCHA, 2002, p.102).

Bentes (1997) indica que “a pedagogia da dor e da violência em Glauber é o primeiro momento da constituição de um povo, de fabulação” (1997, p.33). O espancamento e a humilhação de personagens passa pelas imagens glauberianas: é o ato de Paulo Martins contra o povo em *Terra em Transe*, é o que acontece a Antão em *O dragão da maldade*, é o que se passa em vários momentos ao marginal negro em *Câncer*. Mas não se trata, nessa violência, de reiterar dados de um mundo, gerar

imagens do consenso, mas imprimir uma desidentificação pelo cinema, que busca ir além da correspondência entre o que há no mundo e o que o filme tem de potente. É, então, uma questão de promover torções. Torcer o que se apresentaria como dado para instalar crises pela política da fome e do irracional. Compondo novamente com Bentes, trata-se de forjar o povo não por uma relação de passividade diante do intolerável, mas num movimento que “traz um sentido ativo para a dor” (1997, p.33). A invenção do povo de que nos fala Deleuze (2009a) passa, assim, por um movimento de luta e de dor, não é um movimento consensual, porque envolve, justamente, novas relações com o mundo, novos regimes de sensibilidade. É, por isso, que tentaria compor com Rancière (1996a), dizendo que inventar um povo seria um movimento dissensual, que instala o escândalo da democracia. Ela é escandalosa, porque é “o nome de um desvio singular no curso normal dos assuntos humanos” (RANCIÈRE, 1996a, p.370). Essa operação instala sujeitos políticos já não identificados a funções ou a partes, numa radicalização da própria ideia de classe, que passa a ser uma não-classe (1996a, p.378).

O marginal negro entra em um movimento litigioso em torno, sobretudo, da busca por uma função. Não se trataria disso a questão do emprego? A empregabilidade, a necessidade de ocupar um espaço já suposto, para integrar-se a um esquema de produção, seria a forma policial de garantir a organização do corpo social e assegurar a manutenção de uma democracia consensual. Mas há nos embates desencadeados entre Pitanga, Duarte e Oiticica um movimento de exacerbação da tensão com a correspondência de lugares, para ultrapassar a discussão em torno de ter um emprego. Sujeitos falantes, desejantes e sem chão entram em transe, para trazer um conceito suscitado pelas próprias imagens glauberianas. É operada uma torção no em comum, que passa pela palavra e pelo corpo. Pela palavra, não como instância discursiva, mas como aquilo em torno do qual há uma disputa. “A fala como manifestação de uma separação, configura, antes do embate discursivo, uma tomada do espaço expressivo e sensível como dissenso político” (MIGLIORIN, 2008, p.9). Pelo corpo, como o que é vibrado pelas imagens, o que imerge em uma situação pura, já não mais prolongada em ação, como diria Deleuze (2009a) a partir das implicações da imagem-tempo. O plano tem situações intensivas, puros meios sem fim, e o que valeria como dimensão da experiência é a própria situação em decurso imponderável.

Assim, o desordenamento propiciado pela liberdade dada aos atores, que ao improvisarem, se inventam e contribuem para inventar um povo, vai abrir a cena ao devir instalado nos atos de fala e na postura cambiante pelo espaço. Pode-se ir para qualquer lugar, pode-se dar início a qualquer outra ação, pode-se deixar tomar por um

outro, para devir. Se a imagem-movimento, fundada nos vínculos sensório-motores, precisava da segurança da posição dos corpos, do desenrolar de uma cadeia de eventos, em relações de causa e efeito, num encontro da câmera com os corpos marcado pela busca do já dado, a imagem-tempo, abrindo-se a situações óticas e sonoras puras, vai instalar uma falta de correspondência entre imagem e dados do mundo, porque é o próprio mundo que não está dado, mas precisa ser torcido e inventado. Deleuze (2009a) traz esse quadro de análise, e é a partir dessas bases que se poderá tratar da relação desses dois regimes de imagem com o povo. No cinema clássico, ele já está presente, real, sem ser atual na imagem. O cinema soviético revolucionário ou o cinema americano teriam esse ponto em comum, na medida em que inserem o povo em esquemas, subsumem o múltiplo numa ordem de eventos pressuposta, anterior ao encontro. Será nas questões estéticas trazidas pelo cinema político moderno – nos filmes de Straub e Huillet, Godard, Resnais, nos cinemas do Terceiro Mundo, de Glauber, Sembene, Perrault – que o povo deixa de existir como instância anterior a ser representada. Impõe-se agora uma nova tarefa política para a arte, seguindo com Deleuze. Isso vale para o cinema, também para a literatura, como em Kafka, também para a pintura, como em Klee. É preciso inventar um povo, já que ele é o que falta. Essa ausência de povo configura a própria impossibilidade de representá-lo, como discute Migliorin (2008, p.10). Passa-se, então, a uma nova base para o cinema político no Terceiro Mundo e nas minorias, diz Deleuze.

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (DELEUZE, 2009a, pp.259-260).

Quem descobriu o Brasil? É a pergunta que faz o marginal negro quando volta a entrar no quadro. Uma questão feita já no esgotamento da sequência, mas que introduz uma nova torção na ordem dos lugares. Mote para um grito de Pitanga, confrontando os interlocutores, batendo os punhos cerrados no peito – teríamos aí uma pergunta imbricada ao próprio pensamento glauberiano. Pitanga já era amigo do realizador, compartilhava preocupações com ele e opera aí uma fricção lançada ao mundo, sem solução fácil, sem resposta passível de internalização nos esquemas. Ela encerra a sequência, cortada abruptamente, sem qualquer deslizamento para a outra imagem, uma interrupção súbita da fala. E também uma violência, exposição de um problema estético-político, interdição do prosseguimento do berro. Em *Terra em Transe*, a



irrupção da fala de um homem em meio à festa dos políticos é interdita pela força. Amarrado, espancado, chamado de “extremista”, ele tentava apenas dizer: “Com a licença dos doutores, mas o seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Esse sujeito que tenta proclamar uma visibilidade põe em tensão formas sensíveis na comunidade, e as operações consensuais tentam calá-lo para restituí-lo a um papel pressuposto e restaurar o espírito de festa em que todos se congratulam com o candidato populista. Mas “o povo sempre aparece ali onde é declarado extinto”, nos diz Rancière (1996b, p.101).

Glauber põe em questão o povo como uma forma de aparência, aquilo que divide a realidade e a reconfigura como duplo (RANCIÈRE, 1996b, p.102). O povo seria uma forma de torcer a experiência e de introduzir “um visível que modifica o regime do visível” (1996b, p.102). Ele faz parte do dispositivo singular de subjetivação desencadeado por uma democracia como a interrupção da ordem na distribuição dos corpos em comunidade. O povo tensiona com um bom funcionamento e com a previsibilidade que a lógica policial quer tornar pacífica. É que o povo e seu litígio ampliam o campo de possíveis para a experiência do em comum, tornam problemática a inclusão dos indivíduos e das coletividades em instâncias compactadas e identitárias. O homem silenciado em *Terra em Transe* era a forma de Glauber expor os processos de conflitos entre mundos sensíveis, formas de dizer e sentir o mundo. Ele mergulha pelo transe nos impasses da relação entre arte e povo. E o que os personagens põem em jogo é menos uma relação de poder que um movimento litigioso em torno da palavra e da aparência, do dizível e do visível. “A palavra habita assim a cena política como produtora de um dissenso, trazendo para esta cena a possibilidade de irrupção de atores intempestivos, não roteirizados, que adentram a política sem serem chamados”, indica Migliorin (2008, p.7). Esse intempestivo estaria em *Câncer* pela abertura às potências do plano como instância de multiplicidade, que promove encontros entre os corpos dos atores e entre eles e a própria câmera, nas movimentações aberrantes de Luiz Saldanha, ora bem próximo do rosto, ora abrindo o quadro para mostrar a interação do conjunto, as posturas, a queda, as curvaturas, o ajoelamento. Deleuze já via na câmera de *Terra em Transe* um movimento que proporciona a deriva dos sentidos, não mais uma tomada de consciência pelos personagens ou pelo espectador diante do que teria sido denunciado – o gesto estético-político consiste em “fazer tudo *entrar em transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado” (DELEUZE, 2009a, p.261). Essa aberração glauberiana tem outra

modulação em *Câncer* pela potência do fabular dos atores e pela intensidade do menor, como forma de experiência estética tensionada com os cinemas maiores, como multiplicação do povo em devir-menor, o povo sempre como minoria. Em Kafka, seguindo com Deleuze (2009a), é por conta da falta de um povo que se pode produzir enunciados coletivos, “que são como que os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável” (2009a, p.264). O menor é aqui condição revolucionária de uma arte no seio daquela que se chamaria grande, no que volto a compor com Deleuze e Guattari (2003). A arte menor, movida como máquina coletiva de expressão, diz respeito ao povo. Não que o trate como um tema discutido para propor uma ação revolucionária ou uma conscientização social. Imbricada à política, a experiência estética em devir minoritário já se produz coletivamente. “As condições não são dadas numa enunciação individuada pertencente a este ou aquele ‘mestre’, separável da enunciação colectiva [...] O que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.40). E no cinema, o artista já não age como etnólogo do povo ou como formulador de uma ficção pessoal que ainda seria história privada. Ele fabula com os personagens e pode se dar intercessores.

É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos, e Perrault denunciar toda ficção que um autor possa criar. Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de seus personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2009a, p.264, grifos do autor).

Personagens e cineasta tornam-se outros, já não podem ser separados de um devir que se confunde com um povo (2009a, p.185). Já não mais a fórmula de correspondência Eu = Eu, já não mais a busca de certezas. Com *Câncer*, Glauber e os amigos com quem realiza o filme se envolvem em processo que, no lugar da identidade, instala o devir. Estaria em jogo na aventura experimental o flagrante delito de criar lendas, como nos diz Deleuze (2009a) sobre a fabulação. Pelo ato de fala e pelas posturas dos corpos, os envolvidos movem os mundos, os lugares, as funções, já como modos de desmontagens. Os marginais produzem novos arranjos sensíveis ao colocarem-se em diálogos aleatórios, que seguem caminhos improváveis e se abrem às ramificações. São colocados diante da câmera, precisam tomar escolhas quanto ao que será feito do tempo e do espaço, quanto às operações do em comum da cena, quanto às relações dos corpos com a câmera. Nesse processo, como o povo irromperá? Como o

mundo será habitado pelos desejos? No regime da imagem-tempo, trata-se de um movimento de desidentificação do povo com ele mesmo, como nos lembra Migliorin:

Fazer o povo faltar não é apenas uma característica do povo que não se representa mais nos nomes que lhe são atribuídos, mas um projeto estético e político, produtor de uma crise identitária no povo para que este possa constantemente se rerepresentar. A criação perpétua da política e a invenção de um campo democrático substituem, assim, o povo como um ator que prevê o efeito de sua existência, o efeito de suas palavras. O cinema político moderno, nesse sentido, seria a invenção do povo como parte política e falante em um campo democrático em que o próprio povo não está imune à consequência de seu movimento. (MIGLIORIN, 2008, p.10)

Parece-me bastante múltipla quanto às possibilidades de arranjos o momento em que Carvana, Odete Lara e Luiz Saldanha – agora como ator – encontram-se em uma espécie de delegacia para resolver pendências. Eles estariam lá para resolver impasses quanto aos enlances amorosos. Uma sequência anterior já colocava os três em conflito, Saldanha e Carvana em disputa, Odete envolvida entre os dois, sempre afirmando a liberdade para amar e escolher de forma independente. Quando o corte repentino introduz a cena da delegacia, já somos jogados em uma outra situação, com um pequeno fio de ligação com o momento anterior. Mas será uma relação bem tênue, um mote apenas, para que, na liberdade do cinema como âmbito do viver, se encaminhem mais digressões, como vimos na sequência com Pitanga, Duarte e Oiticica, em que as questões sucedem-se constantemente, potencializadas pela improvisação diante da câmera que segue filmando a situação. Aqui a montagem terá uma intervenção maior, com cortes que tornam mais perceptíveis na experiência os saltos no caminho. Reúno esses fragmentos no que compreendo como um bloco de intensidades que tem início com a imagem de Odete Lara e Saldanha abraçados e segue até o final da discussão com o agitador político vivido por Eduardo Coutinho.

Esse percurso tem uma primeira torção quando Carvana, já ignorando o mote da questão dos relacionamentos amorosos, começa a falar de independência em sentidos mais gerais, respondendo ao que Odete afirmava como a questão da independência feminina. Daí já passamos para a independência do Brasil e do povo, na fala solta do marginal branco, que se desenrola em modulação diferente do que víamos com o marginal negro de Pitanga – este, por vezes acuado, em outras ocasiões, em grito de resposta contra a opressão, em outros momentos, em pura alegria. O marginal branco tem uma maneira mais malandra de se colocar na cena, de gesticular e de discutir com os interlocutores. Em determinado momento, quando temos o primeiro corte, ele vira-se para a câmera em posição frontal, para falar de si – e nesse falar de si, expõe uma forma particular de estar no mundo, de apreender a vida, como diz.

Na composição do quadro, temos um delegado ao fundo (Tácito Val Quintas), segurando uma cruz, e o casal Odete Lara e Saldanha, que no decorrer da cena, se senta ao chão. Carvana, em uma cadeira, em primeiro plano, começa a remontar uma trajetória, da escola para a vida, dos estudos para as sensorialidades que abraça na vida. Já foi torneiro mecânico, marceneiro, engraxate, vigia de automóvel. “E agora o que você é, hein?”, pergunta a mulher. “Agora, eu sou o marginal brasileiro!”, responde Carvana em tom descontraído, sorriso no rosto, braços abertos. “Tô aí andando na rua, vendo as coisas, vendo o mundo, vendo o Brasil, vendo tudo, eu tô apreendendo a realidade, doutor”. De vez em quando, é interrompido pelo delegado, que tenta afirmar outros caminhos, do trabalho na indústria e no comércio, o ideal de uma forma de se constituir pelo valor da empregabilidade. O marginal branco refuta essa lógica, para abraçar a escola da vida. Em postura de resistência, não quer ser enquadrado em funções e em papéis anteriores. “A melhor universidade, a melhor escola, é a universidade da vida, é na vida que a gente aprende e apreende as coisas”, diz. Nessa abertura ao mundo, o sujeito produz um mundo sensível em tensão com outras formas de esquadrihar o espaço e o tempo. Pela fala solta, pelos gestos, o ator dá um passo no sentido de se deixar atravessar pela experiência do constante vir a ser, do mergulho na vida, na experiência do múltiplo. Carvana abre-se para se imbricar a esse marginal branco, contaminar-se por uma forma de aparência na cena e no mundo. Receoso de mergulhar na experiência sem roteiro, algo completamente novo e louco para ele, o ator produz enunciados coletivos e se põe num processo de movimento perpétuo, que se desenrola sem que seja possível saber aonde chegar.

Penso que temos aí uma fabulação que se constitui no ato de fala e na própria *mise-en-scène*, em que as partes já não são exatamente reais, mas recompostas (DELEUZE, 2009a, p. 265). O plano tem em *Câncer* a potência de desencadear passagens, e assim a câmera fabula junto com os personagens, produz vibrações sensíveis, tem uma instabilidade que faz do próprio cinema um processo a ser inventado no caminho. É como se estivéssemos aprendendo a filmar e a ser filmados. Não sabemos para onde vai apontar a câmera. Não temos a segurança do que deve vir em seguida. Não estamos num regime de controle. Antes de chegar à composição do quadro da cena com Carvana, a câmera vai percorrendo o espaço, tenta encontrar pontos de ancoragem, coloca em campo e retira de campo, mostra quem fala e vai para quem apenas espera. Estamos abertos a apreender os afetos e os perceptos em jogo nas sensibilidades produzidas pelo encontro. Não há previsibilidade, não apenas se pensamos em termos de uma comparação com modelos dramáticos, mas principalmente

porque não se sabe aonde o filme nos levará como acontecimento estético-político. A invenção contida na potência do filme menor se constitui, então, como ato de insubordinação a uma postura de olhar, a uma forma de filmar. Por isso, que se filme como se não se soubesse filmar, que se fale em experimentação como forma de, efetivamente, saborear os possíveis, uma maneira de tatear sem que haja procedimentos certos. Questão minoritária para o povo e para o cinema. Daí insistir: esse cinema menor instala um processo em que é preciso se deixar arrastar por caminhos desconhecidos, compondo com a noção de minoria em Deleuze (2010a). As formas maiores de cinema lidam com certezas, por isso se dirigem a um povo já suposto. Dizer que a câmera também fabula com os atores implica, então, que há um compartilhamento de vidas nesse corpo a corpo, que assim como o marginal branco se inventa, a *mise-en-scène* também não é suposta, mas intempestiva.

O devir minoritário tem por base, como nos indica Deleuze (2010a), a falta de modelos, a possibilidade de linhas de fuga e de não se deixar capturar pelos poderes dominantes e pelos saberes constituídos. É uma maneira de habitar o mundo e de possibilitar a subjetivação. Esse gesto estético-político, no que Deleuze remonta a Foucault já com uma torção própria, não é um retorno ao sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas como obra de arte, uma dobra das linhas de força, forma de constituir modos de existência e de inventar possibilidades de vida (2010, p.120). Dirá ainda Deleuze: “Penso até que a subjetivação tem pouco a ver com um sujeito. Trata-se de um campo elétrico ou magnético, uma individuação operando por intensidades (tanto baixas como altas), campos individuados e não pessoas ou identidades” (2010, p.121). Nessa invenção de modos de existência, a possibilidade de desfazer os consensos é uma atividade política da arte. Uma forma de abrir “mundos singulares de comunidade, mundos de desentendimento e de dissensão” (RANCIÈRE, 1996b, p.70). Em Rancière, a subjetivação é fundada no arrancar os corpos da naturalidade de lugar a que foram submetidos, uma desidentificação e uma tensão com as funções pressupostas. Aí estamos diante de um espaço em que todos podem ser contados porque se trata do em comum no qual é possível uma contagem dos incontados. A parcela pode se relacionar a uma ausência de parcela, e o povo pode se constituir como um múltiplo em novo campo de experiência.

Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência. [...] A subjetivação política produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se põe como contraditória com a lógica policial. Povo é o primeiro desses múltiplos que desunem a comunidade dela mesma,

a inscrição primária de um sujeito e de uma esfera de aparência de sujeito no fundo do qual outros modos de subjetivação propõem a inscrição de outros “existentes”, de outros sujeitos do litígio político. (RANCIÈRE, 1996b, p.48).

O que o povo institui, assim, é a uma forma de aparência capaz de reconfigurar o campo de experiência já dado. Pela subjetivação política que inventa esse povo, seria possível recompor os possíveis da fala, das visibilidades, do som e dos arranjos dos corpos. O que Rancière nos fala é da ordem de uma torção nos caminhos para pensar essa instância a que denominamos povo. É por ele que se institui um campo de experiência democrático, em que estão em jogo mundos sensíveis em conflito. Não reduzível à dimensão da representação, ele é múltiplo e tem natureza paradoxal, na medida em que se instala no litígio para afirmar outra lógica sensível, a da igualdade. É sobre esse princípio igualitário que repousa a política, dirá Rancière, mas é preciso que ela esteja baseada em um dissenso, uma igualdade dissensual. Como condição primeira para o exercício da política, é preciso que o povo seja diferente de si mesmo (1996b, p.94). Cabe pôr em relação o que não tinha relação. “Em política, um sujeito não tem corpo consistente, ele é um ator intermitente que tem momentos, lugares, ocorrências e cujo caráter próprio é inventar, no duplo sentido, lógico e estético, desses termos, *argumentos e demonstrações* para colocar em relação a não-relação e dar lugar ao não-lugar” (RANCIÈRE, 1996b, p.95). A política opera, assim, na tensão com as evidências, nas zonas de limiares e de reconfiguração do que consensualmente se pressupõe para as relações do comum. Os seres se constituem como povo ao saírem das formas de manifestação na *pólis* a que estavam destinados. Pode-se, então, inventar “uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (RANCIÈRE, 2010, p.90). As formas de estar junto, sentir o mundo e apreender a vida entram em litígio na invenção de um povo como expositor de uma igualdade fundada no dano. Para Migliorin (2008), a noção de igualdade dissensual é central na discussão em torno das possibilidades democráticas no âmbito da imagem, ela é o que perpassa as tensões políticas e imagéticas com as ordenações do mundo, para que já não se aceite o mundo como é – dimensão do consenso – nem sejam negadas quaisquer formas de intervenção no campo democrático – dimensão do niilismo. A democracia é rara, diz Migliorin, aparece em vislumbres na imanência das imagens, mas seria o que permite propor novas relações entre mundos.

A democracia como embate, tensão e dissenso, não é simples, requer um risco, um excesso, uma luta, uma *igualdade dissensual*. O povo como *demos* é atravessado pela contingência do lugar em que se encontra. Pela contingência do que legitima um determinado lugar. A democracia aparece como a potência que separa um indivíduo ou grupo do lugar que ele se

encontra ao mesmo tempo em que produz novos laços de pertencimento. É nesse deslocamento que é possível pensar a igualdade em que se luta pela contingência dos lugares subjetivos e pela igualdade. É a contingência desses lugares que enseja a formação de um mundo comum, mas também de mundo impossíveis. (MIGLIORIN, 2008b, p. 204).

Os mundos impossíveis são uma referência ao que Leibniz formulava em termos da possibilidade de que mundos singulares e divergentes possam existir simultaneamente. Na leitura deleuzeana dessa formulação, os movimentos de dobragem contemporaneamente permitem a irrupção de impossibilidades na mesma cena, de forma a emancipar a possibilidade das divergências já não resolvidas nem reportadas a uma totalidade (DELEUZE, 2009b, p.141). Era o que víamos a respeito das dissonâncias barrocas. Agora é preciso colocar essa experiência em termos das tensões políticas na cena e de como podemos partir da noção de igualdade dissensual para tentar pensar a dimensão de resistência nos planos de litígio em *Câncer*. Voltemos, então, ao bloco de que falava, para pensar a torção inserida a partir do corte que interrompe a sequência da fabulação do marginal branco, para introduzir o interrogatório de um agitador político, vivido por Eduardo Coutinho. Os papéis passam a novo encaminhamento, e se Carvana era um marginal que estabelecia fissura nas lógicas policiais, agora ele está no papel de quem faz o inquérito ao acusado, pressiona e coage. Esse devir ininterrupto de lugares é processado no percurso mesmo da invenção de um olhar no filme.

Coutinho entra na cena como o subversivo preso por conta de distribuição de panfletos revolucionários. No interrogatório comandado por Carvana, as vozes se misturam em muitos momentos, o som é carregado de rachaduras. O que o subversivo fala, inicialmente, é apenas ruído, não tem direito a ser escutado, porque o interlocutor só o repreende, o acusa de comunista e teima em enquadrá-lo. Aos poucos, a negociação se processa, e será o momento da fabulação de Coutinho, no início em voz bem baixa, a ponto de o outro exigir: “Fala mais alto!”, depois ele começa a se constituir na cena, dirige o olhar para o interlocutor, elabora uma história burlesca para os caminhos da revolução. Ele não é militante, como vai defender, só tem um caderninho, para organizar a hora da revolução, porque é importante ter horário, tanto para quem pretende revolucionar quanto para quem se ocupa de reprimir, fala o agitador ao interrogador. A cena ganha, então, como temos visto em outros momentos de *Câncer*, uma direção improvável, em que o embate ganha conotações de pura alegria inventiva a partir de um mote fincado na conjuntura social e política do país. É aí que o aleatório do procedimento permite à imagem impor a própria força, quando a cena institui uma

sensibilidade que, embora conectada a elementos conjunturais, acaba valendo em uma nova relação de sentidos. Coutinho conta hoje como entrou na sequência de forma totalmente imprevista, quando saía dos estúdios da Mapa Filmes e foi chamado, de súbito, por Glauber. “Eu tava descendo a escada para ir embora. E aí o Glauber: ‘vem aqui, vem filmar!’ É um negócio que ele pensou em inserir no filme, chamou a gente, sei lá se ele pensou ou não”. Coutinho aceitou a proposta, nem sabia muito do que se tratava e depois não teve muito retorno sobre o que era aquilo, só anos mais tarde, quando pôde assistir ao filme montado na Itália. “Eu não sabia o que ia haver, descia a escada, filmei e fui embora”. Diante apenas de indicações de que ali seria uma delegacia e que teria de fazer o papel de um comunista, ele conta ter optado por falar do que conhecia sobre os dilemas da esquerda, brincou com os questionamentos sobre a subversão, falou do caderninho e da importância de horário para organizar a revolução. Lembra o clima da filmagem:

Eu não sou ator, eu não tenho nada a perder. Eu me senti inteiramente à vontade. Eu lá contando a minha história de sempre, bolei mais ou menos na hora. Que o Brasil não é sério, aqui não teve esquerda e direita nunca, por isso que não dá certo. Acabou lá o chassis ou sei lá o que, e eu fui embora. Me diverti.

E essa diversão não é uma brincadeira inconsequente, mas uma forma de aderir ao mundo, sem uma determinação externa, mas por um mecanismo produtor de questões outras. Se para isso contribuem, mais uma vez, os atos de fala soltos, o jogo de argumentações dos seres envolvidos em litúgio, é também a câmera que vai fazer digressões, para carregar a sensibilidade emanada do plano pelas forças dos possíveis olhares e escutas que podem ser elaborados. É assim que ora Coutinho tem o rosto recortado em destaque, num plano bem próximo, que nos deixa ver o corpo na particularidade do olho e da boca que inventam lugares no mundo. Ora já somos encaminhados para um plano em que o conjunto dos demais corpos é trazido para o quadro, com o delegado e sua cruz, Carvana, Coutinho e um rapaz que segura um bule de café durante todo o esgarçar do plano. Esse sujeito será foco da atenção do fotógrafo, que efetuará um *zoom in* para perceber seu olhar atento, calado, sem tomar para si a palavra em nenhum momento, mas fazendo gestos com os olhos para o delegado que está ao lado e, em determinada altura, dirigindo o olhar fixo para a câmera, talvez surpreendido por se achar observado. Que olhar é esse? Faz parte, poderíamos arriscar, de um movimento estético-político já relacionado ao próprio início do filme. Não era essa a questão quando se sai da discussão sobre arte e revolução no Museu de Arte Moderna para as ruas filmadas do carro em percurso? Não era já aí um movimento de



buscar outras imagens, outros espaços e tempos, outros olhares? A câmera desvia do centro da ação verbal em *Câncer* para ver quem está participando de outra forma, talvez ainda não completamente reunido a um mundo comum, um espectador de alguma forma, que está, mas não está, se relaciona, mas não se relaciona, ainda precisa ser contado. A imagem vai tentar abraçá-lo pela aproximação que também questiona, também estranha. Não se trata de um socorro ou um resgate para restituir uma visibilidade, é que ainda não se sabe como tornar esse sujeito um corpo que toma lugar e se insere no campo democrático. O movimento de inventar um povo, sendo por sua própria natureza, imprevisível, não pode calcular como se processará. Não é um movimento linear, seguro de uma conquista. Como nos diz Rancière (2010), há problemas quando a arte tenta encontrar a política por uma antecipação dos efeitos. Quando mergulha, de forma não calculada na questão da separação e nas formas de partilhar o em comum, está diante de um exercício de crítica, em que a política se efetua na prática mesma da elaboração do olhar e da escuta. “O trabalho crítico, o trabalho acerca da separação, é também aquele que examina os limites próprios da sua prática, que recusa antecipar o seu efeito e leva em conta a separação estética, por intermédio da qual este efeito se encontra produzido” (RANCIÈRE, 2010, p.114). Talvez assim seja possível encontrar, não uma interpretação, mas uma forma de se aproximar da experiência desencadeada por essa relação da câmera com os corpos em cena, especialmente com esse sujeito que tem uma forma particular de estar junto nesse mundo comum. “O filme que põe em questão a separação estética em nome da arte do povo permanece um filme, um exercício do olhar e da escuta”, nos dirá Rancière (2010, p.121), a respeito dos encontros entre cinema e política.

E aqui ainda seria possível pensar em que termos a questão do povo por vir e da dissensualidade estética se enlaçam nas imagens de *Câncer*, tomando por referência justo essas potências do plano no filme. O que constitui o enquadrar aí? E o que dizer desses movimentos que interrompem abruptamente as sequências? Para retomar uma questão tão cara a Godard, talvez pudéssemos pensar as implicações, no campo da experiência, do movimento de iniciar e terminar um plano em *Câncer*. O bloco de intensidade que recortei aqui como unidade para a análise é encerrado com um plano de Odete Lara e Luiz Saldanha sentados em pura espera, trocando carícias e num estado de transe. Estamos diante deles e já não ouvimos o som direto, mas uma trilha sonora dissonante com gritos, falas desordenadas que permitem entreouvir, por relances, alguns xingamentos. A câmera não se estabiliza, desce para perceber sensualmente os corpos, tatear com o olhar, fluir no curso do tempo. E, então, vem o corte, para um mergulho

nas ruas, uma câmera que segue em passeio dentro de um carro. O som caótico continuará no encaminhamento da nova sequência.

Poderia ser dito que a questão do plano em *Câncer* é a da resistência. Não apenas naquele sentido que vimos já exposto pelo próprio Glauber, a questão da resistência no prolongar do tempo, de deixar os corpos em cena e a câmera ligada, para experimentar o problema do plano em seu esgarçamento. A esse respeito, já tentei discutir alguns aspectos até aqui. Mas uma possibilidade aliada a essa seria a de pensar a resistência do plano pela dimensão das sonoridades e das visualidades em jogo, das possibilidades de reelaboração do visível e do dizível, do trabalho com o invisível e com o indizível. Essa seria uma questão estético-política na medida em que a invenção de um povo passa pelas formas de irrupção dos sujeitos flutuantes na materialidade audiovisual. Se o ato de fala contribui para a fabulação, ele também reconfigura aqui a forma de sentir as vozes, de se deixar penetrar pelos gritos e de não abarcar completamente o que é dito. A voz vai flutuar, espalhar-se pelo plano, rodopiando e perdendo qualquer finalidade comunicativa, para se revestir de uma política de resistência sem preocupação discursiva. As questões que tentei levantar a partir dos atos de fala diziam respeito à maneira de elaboração de um campo de experiência, trata-se aí do processo de invenção no decorrer da cena, a forma que o aleatório torna possível a constante passagem e o devir. Esses atos de fala são também inventivos pelo caos sensorial instalado, pela forma que são arrancados dos corpos e pela ordem de afetos produzidos. O som direto em *Câncer* tem particular contribuição para a forma de capturar as forças da relação entre os atores na cena. Especialmente pela maneira de usar essa técnica, não só pela ferramenta em si mesma. A questão da liberdade de posições e de arranjos, liberdade quanto a quem pode falar e quanto à maneira de irromper na cena, desencadeia momentos de uma sonoridade descentrada, ramificada, por vezes um bombardeamento de sons que se misturam, reverberam uns nos outros, a ponto de já não ser possível mais saber de onde vêm. Quando todos falam ao mesmo tempo, inclusive Glauber, o dizível e o indizível já não têm correspondências, e já não estamos no âmbito de direcionamentos pré-estabelecidos quanto às competências para o uso da voz. Será encaminhada, no âmbito mesmo do embate, a tentativa de ser ouvido e de instalar-se na esfera de uma aparência da escuta. Era, assim, com Coutinho, que tentava falar, voz baixa, mas no início constantemente interrompido por Carvana. Assim também com Pitanga na busca pelo espaço entre as falas dos que chama de doutor, sendo recorrentemente interrompido por Rogério Duarte. Quando o marginal negro dirige ao final do filme, o grito de que o mundo não presta, arma apontada para a

câmera, a resistência é visual e sonora, ele toma a palavra, ocupa o quadro com um corpo vibrante e uma voz rouca que violenta os sentidos e desordena as formas de representação que configuram o campo da política e o âmbito da experiência estética no cinema. “Já não basta dizer que o ato de fala deve se arrancar ao que resiste a ele: é que ele resiste, é *ele o ato de resistência*. Não se destaca o ato de fala daquilo que lhe resiste sem o fazer resistente, contra o que ameaça. É ele a violência que ajuda, ‘ali onde reina a violência’<sup>12</sup>”, dirá Deleuze (2009a, p.301, grifos do autor), a respeito dos Straub, no que componho com Glauber. Seguindo-se ao grito do marginal negro, ficamos, então, com a trilha sonora executada no momento mesmo da filmagem, o pessoal do morro da mangueira que toca com instrumentos mínimos, um tamborim, a palma da mão, o canto de um samba que entoa a dor da morte. Nesse momento, a câmera volta-se para o que foge à ação, encontra um vulto de um sujeito que observa lá longe, apenas um borrão. Se na sequência do agitador político, tínhamos esse procedimento com um sujeito convidado para participar da cena, agora temos um curioso que deve ter se interessado por algo e que foi percebido pela câmera. Não vemos nada muito bem, o desfoque é a questão levantada pela própria visualidade. Naquilo que discutíamos no primeiro capítulo, a partir de Carvalho (1984), sobre a questão do filme-filme, essa cena é particularmente potente pela tendência a outros contornos e pela maneira de fazer visível. “As referências figurativas à realidade quase desaparecem, criando um espaço geométrico, abstrato. As imagens, com suas formas e texturas, saem vencedoras. O filme termina” (CARVALHO, 1984, p.107). Compondo com Deleuze (2007), diria que, mais até do que um procedimento de abstração, o gesto da câmera que borra e imprime forças na imagem estaria relacionado a uma maneira de traçar a sensação confusa, uma desorganização ótica em que as distinções no campo do visível já não são a questão, porque estamos diante de uma catástrofe, um caos (2007, p.103).

A tensão política em *Câncer* coloca em jogo modalidades de visível, produzida pelas relações sensoriais na imagem, pelo ritmo, pela tonalidade, pela luz que se elabora. Na sequência que discutia no início deste capítulo, notava como a fotografia se define do decorrer do processo, tudo ainda escuro nos primeiros momentos, aos poucos possibilidades de perceber melhor os corpos em cena. Pitanga, Zelito Viana, Zé Medeiros e Carvana podem, então, ser vislumbrados em seus movimentos convulsos. Mas o que o procedimento põe em relevo é também a própria sensação da coisa filme, o mergulho no escuro inicial, para ver nele uma potência estética de indiscernibilidade, a

---

12 Aqui Deleuze faz referência ao subtítulo de *Não-reconciliados: só a violência ajuda onde a violência reina*, de Straub e Huillet (1965).

definição progressiva de uma luz tremida que imprime na invenção do olhar um lusco-fusco, uma experiência de limiar. Não estamos diante de uma iluminação que deixa tudo às claras. Há que se investir de uma postura ativa para entrar no plano, estar com a imagem, participar desse regime de sensibilidade crepuscular. Entre o dia e a noite, a todo o instante, entre ver e não ver. “Neste intervalo breve, quase um lapso, a vida se deixa experienciar menos como um jogo, que precisa ser estrategicamente conhecido, previsto, administrado, do que como dança, que não precisa de nada além da fluidez dos corpos”, nos diz Brasil (2006) a respeito do gesto ligeiro e imperceptível de um prestidigitador operando os liames do ver e do não ver, das dimensões ordinárias da experiência. Dança das imagens, dança dos corpos em conflito ou em relações de poesia terna – dança de Pitanga e Tineca, em cena de amor.

E o que nos exigem as imagens dissensuais postas nesses limiares? Podemos abarcá-las numa visada? Talvez seja preciso estar aberto a esse mundo sensível outro que se produz, essa nova possibilidade de comunidade estética que se coloca. Glauber e Saldanha trabalham a plasticidade do preto e do branco, dos tons cinza, do borrão, da luz fraca, do escuro, da luz estourada. A imagem adquire modulações: na presença sensual estão em conexão heterogeneidades, e o que se poderia produzir como semelhanças só se dá sob a condição de meios não semelhantes (DELEUZE, 2007, p.117). As discontinuidades que sentimos de uma imagem a outra nas séries, como discutido aqui, são operações sensíveis também no próprio descompasso da plasticidade que não mimetiza o mundo, mas investe novas questões para a experiência, traça um plano de composição e novos problemas de ordem estética e política. Como o problema que Didi-Huberman (1998) nos apresenta a respeito de uma modalidade do visível fundada no limiar e na ordem do inelutável. Há um diante e um dentro, nós vemos o que nos olha, dirá o autor. Nesse jogo, algo nos escapa, já não podemos abarcar toda a experiência. É preciso abrir os olhos para experimentar o que não pode ser visto com toda evidência, ainda que nos olhe como uma obra de perda. A experiência familiar do que se vê coloca a questão do ter, pois pensamos que vendo, será possível ganhar o visto. “Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34). Dilema do visível, dilema da política da arte.

Que pode aí o plano do cinema? Que será, retomemos o ponto, enquadrar e cortar? Seriam questões para pensar uma resistência possível já na operação de esquadrihar um espaço e um tempo pela elaboração do olhar fílmico. Será preciso filmar lá onde algo resiste, nos diz Daney (2007), falando de *Da nuvem à resistência*

(Straub e Huillet, 1979). Na composição straubniana, os planos nunca passam um a outro por sobreimpressão ou fusão encadeada, seria um convite ao esquecimento, para o pensamento imagético do casal de realizadores. As imagens terminam como de surpresa, de um homem que caminha na estrada, de costas para a câmera, para a cena em uma casa, outra conversa, outra composição do quadro. Essa forma de encaminhar uma imagem sobre a outra, diz Daney, seria um dos limites do plano straubniano. Será preciso que a imagem humana ganhe força, tenha uma pregnância em tudo. “É nesse sentido que esses filmes ‘nos olham’: um homem nos olha no fundo de cada imagem, uma impossível sobreposição” (DANEY, 2007, p.174). O sensível que aí se elabora seria uma forma de resistir por uma aproximação da materialidade, uma recusa a tateios de longe.

A fabricação do plano straubniano está inteiramente numa prática do enquadramento que rompe com essa distância, que ensina a “olhar de perto”, que deforma o espaço homogêneo da contemplação paranoica por onde os deuses-espectadores destituem os homens (os atores) de sua infelicidade e por onde os homens, para satisfazê-los, tornam-se palhaços de sua condição, transformada em destino. É essa recusa de um mundo anterior, de um *plano anterior*, que confere a *Dalla nube* essa sensualidade imediata, patética, onde a lembrança de um mundo “onde estamos em casa”, de uma intimidade com as coisas, deve ser confiada aos sentidos mais ligados à periferia do corpo – à audição, ao tato. Não ao olhar. (DANEY, 2007, p.172, grifos do autor).

Percebemos com todo o corpo essas imagens, que se aproximam dos personagens também em uma multiplicidade de possíveis. E não há formas *a priori* para proceder a essa experiência: nos Straub e em Glauber, trata-se de recusar um plano anterior, uma forma pressuposta de enquadrar, uma maneira de passar de um plano a outro. “Não à toa os filmes (e certos planos) parecem acabar em momentos inesperados, que reorganizam em nossa cabeça o significado do que acabamos imediatamente de ver; não à toa há uma lógica entre o visto e o não-visto que mais evoca do que dá a ver”, já disse Ruy Gardnier (2007) em texto homenagem a Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Assim me parece também se processar *Câncer*, imagens interrompidas de forma abrupta, tensões expostas e não resolvidas, fraturas colocadas como problemas que dizem respeito ao nosso estar no mundo, à nossa composição de possíveis para o espaço e para o tempo. Evocações, para partir do que indica Gardnier, mais do que uma questão de dar a ver. Assim talvez a questão do povo possa ser formulada, se ele falta. Assim talvez estejamos diante e dentro de imagens dissensuais que arriscam no contato com o real, para incorporar a falta do povo como potência de inventar uma comunidade estética por vir.

## Arriscar

A questão do risco já passou em alguns momentos até aqui quando tentei propor algumas leituras para o procedimento fílmico em *Câncer*. Queria agora explicitar algumas implicações do que tenho falado a partir dessa ideia do arriscar. Que seria, mais precisamente, então, estar sob um risco? Risco de quê? Parto aqui do que fala Comolli (2008) a respeito do risco do real, como modo de fazer filmes, de promover encontros e desencadear acontecimentos. Sob o risco do real é a ideia central do texto de Comolli que aqui terá grande importância, mas é a discussão mais geral do autor que também me interessa, uma preocupação política de como fazer cinema para escapar ao controle e aos programas. O foco de Comolli no documentário não implica uma restrição a ideias ligadas a um gênero, mas a um método de produzir imagens, independentemente das convenções em torno de termos como ficção e documentário. Tentarei colocar esses termos mais no sentido de procedimentos estéticos de relacionar-se com o mundo. Parece-me importante formular, com Comolli, essa questão não em categorias estanques, preocupadas em enquadrar os filmes e facilitar o consumo do espectador. A estética e a política são as questões que me permitem passar por esses problemas, com ênfase em procedimentos propriamente imagéticos e de *mise-en-scène*. “No cinema, a *mise-en-scène*, a escritura de um filme, quando são fortes, dirigem-se contra o nosso desejo de ver-e-saber e o constroem a uma elaboração mais poderosa que a simples satisfação dos prazeres e dos desejos” (COMOLLI, 2008, p.15). É assim que, compondo com o autor, penso que os desafios da *mise-en-scène* são duplos, pois estéticos e políticos, e talvez no risco, *Câncer* encontre um procedimento de escritura potente para constituir cenas e não roteiros.

Essa distinção é norteadora para Comolli ao falar de uma violenta necessidade para o cineasta, a questão de como fazer para que haja filme. Realizar sob o risco do real seria uma maneira de tensionar com a crescente roteirização da vida. O próprio estar no mundo está em jogo aí, para que já não estejamos capturados pela lógica dos programas e não sejamos resumidos à condição de espectadores consumidores, impotentes mesmo para compreender o programa do qual participamos (2008, p.168). Os roteiros que se espalham buscam o ordenamento dos corpos, a previsibilidade, a organicidade nas formas de sensibilidade. São tentativas consensuais, ensaiando uma composição entre Rancière e Comolli, de estabelecer o que cabe ser dito e visto, o que pode o corpo, até onde podem ir os desejos. São modelos para regular nossas relações,

pela língua do roteiro, e indicar como será governada a experiência, como será abarcado o mundo.

Por isso é que os roteiros, que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários. Programas que não se ocupam daquilo que do real lhes escapa, que se imaginam sem restos, sem exterioridade, sem tudo que estivesse fora do cálculo (como falamos de fora-de-campo ou de fora-de-cena). A versão do mundo que eles nos propõem é acabada, descrição fechada. Ora, é uma sorte (para nós) que o mundo capturado na teia dos cálculos esperneie, permaneça impalpável, além do perfeito e do imperfeito. (COMOLLI, 2008, p.172).

Para escapar a essa totalização, o cinema documentário busca uma fricção com o mundo. O que caberia ao método de se pôr em risco é uma fuga ao controle e ao cálculo, para se deixar atravessar, furar e transportar pelo mundo, como nos diz Comolli (2008, p.170). Em jogo, está a realidade da inscrição como o que fará esse atravessamento no encontro do cinema com os corpos na cena. “O mundo se faria entrever no ponto em que a representação perde seus efeitos e falta seu objeto... O real como erro, aproximação, tateamento, transição” (2008, p.150). É uma possibilidade de caminho para a fabricação de filmes, para não ter pressuposições, seguranças, mas instabilidades, precariedades, abismos. A saída do documentário para fugir à roteirização e ao consenso é arriscar, como “chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (2008, p. 172). O realizador parte para o real já não mais para domá-lo ou discipliná-lo, mas para imergir num encontro. Talvez seja uma possibilidade, dirá Comolli, de abrir “buracos ou borrões nos programas” (2008, p.173), maneira de resistir e de constituir uma cena. Questão política, volto a dizer, porque é dessa instabilidade que o trabalho na matéria fílmica tenta extrair outras dimensões para o sensível. Como nos diz Migliorin (2009), “a cena é sempre uma pluralidade de objetos, atores, sujeitos” (2009, p.244). E seria do roteiro para a cena que se instalaria a política, na medida em que se desordena a lógica policial. Se podemos pensar o roteiro como a polícia que já antecipa e desenha os papéis e funções dos sujeitos para que tudo transcorra conforme os modelos, a cena é política, na medida em que estabelece uma tensão com a ordem narrativa, com a distribuição dos lugares e com a operação na *polis*. “O sujeito na cena tem o seu papel a definir, ou seja, ele tem a experimentar sua função na *polis*, a forma como sua palavra vai operar e transformar” (MIGLIORIN, 2009, p.244).

Parece-me ser possível partir dessas tensões entre cena e roteiro para pensar o atravessamento de *Câncer* pelo mundo, a experiência de fugir a uma estrutura programática e calculada. Todo o filme já surge de uma tentativa de arriscar e tatear por novos caminhos para o cinema, novas experimentações dos sujeitos políticos,

compondo com Migliorin. Diria que o método do risco perpassa a operação toda de *Câncer*, o que diz respeito à escritura política, como já destaquei, ao improvisado das situações com os atores e ao tom ensaístico de Glauber no gesto que retoma as imagens em 1972, para montá-las e buscar outros arranjos sensíveis nelas. O filme se realiza em meio ao risco, não se sabia o que viria dele, não se tinha conhecimento dos rumos para onde ir, dos passos que seriam dados. Nas conversas que tive com os participantes dessa experiência, era comum a ênfase no fato de que o chamado de Glauber para a aventura experimental se dava sem nenhum esclarecimento sobre a natureza do que seria feito. Essa me parece uma abertura potente, uma subversão de convenções, uma aposta num caminho de cinema feito sem planejamento, para embarcar no descontrole. Pitanga lembra que, na sequência rodada na Barra da Tijuca, em que se desenrola um conflito entre ele, Carvana e Odete Lara, a constituição da cena acontece de forma inesperada. “Na ideia do Glauber, o meu personagem deveria ser morto pelo Carvana, e o Carvana fugiria com a Odete Lara. E aí eu mudo. Tem um momento que tá comigo a cena, eu mato o Carvana e fujo com a Odete Lara”, relembra. É bem verdade que o método de Glauber já era, em filmes anteriores, aberto aos imprevistos, não era preso a roteiros, e mesmo as indicações de falas, cenas, planos não funcionavam como amarras para o processo. “Tem que estar ligado. Não tem um plano A, um plano B, vai aqui, vai aculá, dessa maneira, e vai terminar assim. Pode ser que não, na maioria das vezes não”, diz Pitanga. Mas há em *Câncer* a incorporação do risco como princípio ético, maneira de operar no mundo. Seria o que faz o filme acontecer. As fabulações dos atores, a abertura à multiplicidade, os conflitos dos corpos na cena, a irrupção de Glauber pela voz são instâncias possibilitadas pela escolha de arriscar no âmbito dos possíveis do plano e do encontro da câmera com os seres do cinema. Os que são filmados e os que filmam entram em fase e tornam-se sujeitos singulares na relação inventada no ato, na escritura aqui e agora operada pela *mise-en-scène*. Passo, mais uma vez, a Comolli, para trazer uma discussão que parece nos dizer respeito aqui. Trata-se da relação filmada, do que acontece aos que são postos no encontro proposto pelo diretor.

Eles nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema. Isso demonstra o quanto estamos, de saída, sem condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, ao máximo, indicações), de “avacalhar” sua própria *mise-en-scène* (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem). (COMOLLI, 2008, p.175).



Os atores em *Câncer* tomam para si as possibilidades de se inventar, de constituir uma *auto-mise-en-scène*, noção que Comolli nos traz. O filme é operado nesse entrelaçar de *mise-en-scènes*, do realizador, dos personagens, e acredito que poderíamos seguir para toda a equipe técnica, já que não podem ser desconsideradas as liberdades que Luiz Saldanha tem na fotografia e nos movimentos de câmera e que José Ventura tem na operação do som direto. O outro que se encontra diante da câmera está numa partilha e se constitui num jogo efetuado pela colocação do corpo sob o olhar, corpo que se coloca no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (2008, p.85). O cineasta, dirá Comolli, vai se encontrar com formas de se pôr em cena dos seres, rituais de se postar diante do outro, maneiras de estar junto. Aqui me parece já não importar tanto a distinção entre documentário e ficção, pensando com Pedro Costa, que lembra: “Um filme é sempre um documentário sobre sua própria realização” (2010, p.154). Ou como Godard diz a respeito de *O Desprezo* (1963): documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot – Comolli remete a essa colocação do diretor em alguns momentos de seus textos. É, então, da potência documental do cinema que se trata aqui, da maneira de relação que se opera no jogo de filmar e de compartilhar *mise-en-scènes* no plano. “As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói” (COMOLLI, 2008, p.60). Os sujeitos filmados nessa dor do plano experimentam novos lugares, outras formas de aparência, e a questão já não é mais “colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens” (2008, p.60). É um compartilhamento que, em *Câncer*, envolve realizador, atores convidados para o projeto urgente e outros sujeitos chamados, no meio do caminho, a também atuar nessa relação. Já não caberia, talvez, pôr em termos de não-atores, porque eles passam a fazer parte de um jogo e colocam a própria *mise-en-scène* no estar junto. Será possível estar agora com uma sequência particularmente potente pelo processo de risco, quando o marginal negro vai à rua pedir emprego e se coloca em jogo com pessoas inesperadas que abraçam o compartilhamento da experiência sensível.

Pitanga se coloca em risco, junto a Glauber e Saldanha nessa sequência que percorre as ruas e põe em jogo as multiplicidades das *mise-en-scènes* dos sujeitos. Somos jogados nesse encontro, de forma repentina, como no procedimento que tenho discutido a respeito das passagens entre as imagens dissensuais de *Câncer*. O marginal negro vai pedir emprego aos passantes, vai fabular com eles, trazer singularidades para a invenção comum de um povo. A câmera segue o ator em percursos aleatórios, trajetórias

intempestivos, negociações improváveis. Pitanga lembra hoje que Glauber deixou a cena com ele, para desenvolver o problema estético e político, embrenhado nas ruas. “Ele [Glauber] dá a corda, e você vai embora. Ele nem sabe o que eu ia fazer, ele sabe o que ele me deu. Como é que eu ia garimpar, era um problema meu”, diz o ator. Na cena, ele conversa com um conjunto de pessoas, explica a situação em que se encontra, a necessidade de um emprego e fuma um cigarro com os sujeitos. Combina uma possibilidade de trabalho com uma mulher, para fazer uma faxina na casa dela e pede mil cruzeiros. Marca encontros posteriores – “Estou sempre por aqui” – e não consegue convencer um senhor sobre a possibilidade de trabalhar para ele. “A minha firma está demitindo empregados”, argumenta o sujeito parado na rua. Ao redor, os olhares observam a cena, entre rostos desconfiados e curiosos. “Eu não quero roubar pra comer, eu quero trabalhar pra comer”, diz Pitanga na cena. A câmera se coloca também na relação, embrenhada no meio das pessoas que percorrem as calçadas, inserida junto aos corpos de Pitanga e dos interlocutores. E aqui o ator é ainda mais condutor dos caminhos, porque a câmera já não está colocada em um local para captar o acontecimento fílmico da situação, como em outras sequências, mas precisa acompanhar o marginal negro nos percursos que decide fazer, envolver-se no risco do corpo a corpo com o espaço urbano e com os possíveis dos encontros. Aqui a fuga ao controle e a possibilidade de desprogramar as relações cotidianas tem força pelo procedimento de pôr em comum, reunir seres e suscitar acontecimentos. A cena e a vida imbricam-se numa formulação de mundos sensíveis no aqui e agora em que as ordens já não são possíveis, em que o realizador não é organizador policial de posições e funções pré-estabelecidas e roteirizadas, em que o filme permite abrir-se a fendas promovidas pelos que existem fora de um projeto. Os seres do cinema surgem desse embate, ou para retomar Pedro Costa (2010), é preciso colocar fogo no plano, para fazer algo entrar em chamas e permitir a resistência. “Acredito que um dos pilares da prática do cinema seja a resistência, o resistir a tudo” (COSTA, 2010, p.158). Talvez pudesse ser dito que o arriscar em *Câncer*, a forma de a câmera mergulhar nas ruas, de criar cenas, seria mais uma modalidade de resistência. Uma torção polêmica das ordenações do fazer, dizer e sentir, como nos diz Rancière (2010). Comenta Pitanga, ao retomar a experiência:

Eu ia lá para a Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, Cinelândia... E começava a entrevistar as pessoas, quer dizer, não entrevistar, mas fazia um tipo de questionamento em relação a esse trabalhador e mostrava que eu não sou nenhum pedinte, não era nenhum ladrão. E tava questionando, tava exigindo que eu tinha condição de estar também numa situação melhor que aquela. O *Câncer* é uma proposta de que, até se prove o contrário, o Rio de Janeiro tá doente. E vou eu provar que o Rio de Janeiro não tá doente. De que

maneira cada personagem marginal pode conduzir um tipo de cura para o Rio de Janeiro dessa doença. [...] Fazer com que o povo fossem os seus reais representantes, co-autores daquela história. As pessoas que estão transitando na rua, indo pro seu trabalho, saindo pro seu trabalho, indo pro seu almoço, saindo do seu almoço, e eu interrompo essas pessoas e faço perguntas... Eles são, verdadeiramente, a matéria prima desse projeto do Glauber. As pessoas entravam mesmo, assinavam embaixo, davam legitimidade a essa ideia do Glauber. Até onde me lembro, nunca aconteceu nenhum tipo de rejeição, nenhum tipo de estupidez, nem que as pessoas tivessem um comportamento estranho, as pessoas queriam participar.

E aqui é possível retomar o que falava ao iniciar esta questão do risco. Mais do que categorias estanques que dividiriam o cinema em ficcional e documentário, polos separados e incomunicáveis, talvez nos renda uma discussão com mais nuances colocar em termos de procedimentos diante do mundo, formas de relação. É assim que, mais uma vez, trago Rancière para problematizar os nomes tradicionalmente dados em algumas classificações. Ficção, segundo o autor, seria uma forma de operar o real, para poder pensá-lo, mais do que um termo oposto ao documentário. “O cinema documentário, o cinema que se dedica ao ‘real’ é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos” (RANCIÈRE, 2005, p.57). O documentário, dirá Rancière (2006), em outro momento, é uma maneira mais complexa de ficção, pelas possibilidades de arranjar imagens heterogêneas. Retomando a origem latina da palavra ficção,  *fingere*, o autor lembra que não se trata aí de fingir, mas de forjar, de dar corpo. Pondo essa noção em estreita relação com a política, ele destaca:

A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera  *dissentimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos, o modo segundo o qual o nosso mundo está povoado de acontecimentos e de figuras. (RANCIÈRE, 2010, p.97, grifos do autor)

A ficção teria, então, a potência de rearranjar a experiência, propor alterações que fujam às linhas seguras e às pressuposições sobre o sensível, para trabalhar as dimensões dos afetos e dos desejos em jogo na estética. Um gesto de pensar com as imagens, poderia ser dito, como Glauber diante da já discutida introdução em  *off* ou diante de sequência de imagens da sociedade em clima festivo na época, em que o realizador reelabora a experiência, grita frases caóticas, rememora a situação do período, mais uma vez a repressão pela ditadura, o AI-5, o espírito da burguesia, a

guerrilha, a classe operária, o desemprego. E ainda grita também: “Naquele dia fascinante, a cidade era um câncer alucinante!”.

Forma de apropriar-se das imagens e do mundo, o risco e o descontrole estarão mesmo na experiência posterior de montagem, que não busca apenas informar sobre dados de um período, mas investir em reconfigurações, para abrir espaço às potências inventivas de novos mundos pelas imagens. Como já observou Deleuze (2009a), o devir das imagens nos permite trabalhar em sistemas falsificantes e tensionar com regimes de verdade, para não ter o real como já preexistente, algo a ser desvelado pela câmera. Em vez de girar em torno de um centro verdadeiro, as imagens liberam-se em potências do falso, potência entendida como “o poder de afetar e de ser afetado, a relação de um força com outras” (DELEUZE, 2009a, p.170). As operações da montagem das imagens em *Câncer* e de arranjar os corpos na relação com o real traz formas de afetar já não baseadas na busca de verdades, mas de movimentos em falso descentrados, cambiantes, Pitanga e os sujeitos na rua em busca de uma relação, as pessoas entrando em um jogo ficcional, fabulando no entre-dois. O que o risco do real fratura nessas imagens dissensuais são as formas de dizer já dadas, as competências pressupostas. A tensão seria não com a ficção num sentido absoluto, mas com ficções consensuais, que se lançam como modelos de verdade e de restrição dos possíveis.

A ficção artística como a ação política atravessam esse real, fraturam-no e multiplicam-no segundo um modelo polêmico. O trabalho da política que inventa novos sujeitos e introduz objetos novos e uma outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. De igual modo, a relação da arte com a política não é uma passagem da ficção ao real, mas sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em benefício de uma política que lhes fosse exterior. Mas também não saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível. Contra o consenso de outras formas do “senso comum”, forjam formas de um senso comum polêmico. (RANCIÈRE, 2010, pp.112-113).

Compondo com Rancière, diria que a dissensualidade de *Câncer* passa por um trabalho ficcional que inventa formas polêmicas de articular os mundos e os sujeitos. Invento um povo, como tentava discutir anteriormente. Penso que não se trata de um encontro das imagens com a política a partir da transmissão de uma mensagem ou da perspectiva de uma arte militante, que prega um discurso em nome de uma verdade pressuposta sobre como deve ser a vida em comunidade. Glauber se entrega ao imponderável e convida amigos para seguirem com ele nessa exploração de caminhos para o cinema. O processo fílmico seria a prática de desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível. O real e a maneira de filmar não estão dados nem

previstos em programas, por isso a experimentação intensiva permite pensar novas maneiras de viver e de criar cenas. Acredito que essa abertura ao mundo em *Câncer* nos diz respeito a todo o momento, carrega uma contemporaneidade, que não se trata tanto de uma atualidade cronológica, mas de uma forma sensível particular de relacionar-se com as temporalidades. Essas imagens dissensuais, como tentarei ensaiar a seguir, nos propõem contágios da arte com a vida, da estética com a política, pela dimensão de um acontecimento, suscitado pelo gesto de fazer um filme sob o risco do real.

### Capítulo 3 – Da contemporaneidade de um acontecimento estético-político

Uma contemporaneidade de *Câncer*, que quer dizer isso? Tento agora mais uma modulação nas discussões no sentido de pensar os encontros da estética com a política na experiência do filme de Glauber. Essa tentativa passa por uma discussão sobre a maneira mesma de trazer palavras para inventar mundos e propor leituras, e nisso as noções de moderno e de contemporâneo precisam ser formuladas de modo mais explícito, porque não são evidentes. Como conceitos, operam recortes no mundo, não encontram correspondências em instâncias dadas, mas são invenções de possíveis. Dentro dessa perspectiva, parece-me importante situar algumas entradas nas imagens para pensar as temporalidades nelas em jogo e a ordem de aderência com o mundo por elas instalada. A forma de relacionar arte e política passaria por esses caminhos: que contemporaneidade teriam as imbricações dessas esferas?

Alguns apontamentos que desenvolvi até aqui partiram, em larga escala, de aproximações entre o filme de Glauber e outros filmes colocados dentro da concepção de uma modernidade cinematográfica e concebidos como práticas artísticas situadas no pensamento de uma imagem-tempo, daquilo que Deleuze (2009a), como vimos, coloca em termos de rupturas dos vínculos sensório-motores e elaboração de situações óticas e sonoras puras, notadamente a partir dos cinemas do pós-guerra. Mas, como tentei destacar em alguns momentos, algumas leituras para os trabalhos de Glauber podem ser expandidas e formuladas a partir de alguns ensaios no sentido de multiplicar os procedimentos de relação do realizador com as imagens e com o mundo. Talvez não seja de todo evidente que o regime da imagem-tempo esteja circunscrito ao momento de um cinema moderno.

Moderno? A provocação do ensaio de Aumont (2008) coloca-nos diante de alguns impasses no momento de tratar a questão do moderno, percorrida nas diferentes elaborações de realizadores como Welles, Rossellini, Antonioni e Godard. Aumont vai concordar com a noção de uma modernidade no pós-guerra para, inclusive, num caminho diferente do que ensaio aqui, problematizar a ideia de contemporâneo, de sentido “movediço, flutuante, indeciso. A única verdadeira definição de arte contemporânea é institucional: é o que se expõe nas galerias conhecidas ou nas manifestações de balanço” (AUMONT, 2008, p.12). Se trago aqui a discussão de Aumont, é justamente para expor que a questão envolve nuances múltiplas, e embora busque outra leitura para essa contemporaneidade – penso que ela tem definição mais complexa do que a institucional, do museu, da galeria ou do curador –, acredito

compartilhar com a preocupação constante do autor em por perguntas para fazer problemas, como na interrogação lançada já ao final do ensaio: “Como o cinema ainda é nosso contemporâneo?” (2008, p.91). Talvez seja um desafio esse exercício de perceber a contemporaneidade dessa arte singular e, acrescentaria, de ser contemporâneo do cinema.

Penso, neste capítulo, em trazer problemas e tentar proliferar mais algumas questões, que enfatizem novas dinâmicas para conceber as temporalidades dos regimes de imagens e algumas imbricações no universo das artes. Como diz Rogério Luz (2010), “em arte, ver o tempo demanda desvarios e reversões” (2010, p.31). Trata-se aqui de trazer mais uma camada para a discussão e propor, compondo com Rancière (2006), que as perspectivas deleuzeanas podem ter uma maior radicalidade na tensão com uma história do cinema e com a periodização na classificação das imagens e dos signos. Deleuze já propunha como método mesmo de estudo de cinema caminhos que não fossem pela linearidade histórica, mas Rancière observa que as noções de imagem-movimento e de imagem-tempo ainda têm uma transição marcada por um recorte histórico bastante delimitado, que seria o final da Segunda Guerra Mundial. O novo regime de imagem que se passa a formular, a começar pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle vague*, traria um emblema de novo como o que faz tensão com períodos antigos ou clássicos. Esse caminho talvez possa ser colocado em outras dinâmicas, de modo a tornar operáveis as classificações deleuzeanas para além de demarcações históricas. Rancière propõe que qualquer imagem pode ser analisada a partir das noções de imagem-movimento e de imagem-tempo, e isso ele traz como problematização interna aos próprios livros escritos por Deleuze a partir das questões suscitadas pelo cinema. Bresson, nesse caso, é um exemplo destacado por Rancière, por se tratar de um realizador discutido nos dois volumes do estudo deleuzeano. São as mesmas imagens bressonianas que Deleuze examina no primeiro livro como componentes da imagem-movimento e retoma no segundo livro, agora discutidas em torno dos princípios constitutivos da imagem-tempo (RANCIÈRE, 2006, p.112). A preferência seria, então, pela própria noção deleuzeana de indiscernibilidades nas passagens entre os regimes de imagens, e a ruptura dos esquemas sensório-motores discutida por Deleuze (2009c), ao tratar de uma crise da imagem-ação em filmes de Hitchcock, seria mais do que um ato já concluído e identificável na composição do quadro ou na relação entre os planos. “A ruptura está sempre ainda por vir, como um suplemento de intervenção que é simultaneamente um suplemento de desapropriação” (RANCIÈRE, 2006, p.118). E assim a relação da imagem-movimento com a imagem-tempo já não seria de uma

oposição, não se trataria de um corte dicotômico de dois momentos históricos, divididos por um evento exterior às imagens.

Concluiríamos perfeitamente que imagem-movimento e imagem-tempo não são, de modo algum, dois tipos de imagens postos em oposição, mas dois diferentes pontos de vista na imagem. Embora fale de filmes e realizadores, o real projeto de Deleuze em *A Imagem-Movimento* é analisar formas da arte do cinema como eventos de matéria-imagem. E embora *A Imagem-Tempo* importe as análises de *A Imagem-Movimento*, ele analisa essas mesmas formas cinematográficas como formas de pensamento-imagem. A passagem de um livro ao outro não marca a passagem de uma era da imagem cinematográfica para outra, mas a passagem a outro ponto de vista nas mesmas imagens. (RANCIÈRE, 2006, pp.112-113)

Nesse sentido, acredito ser possível trabalhar com noções remetidas à imagem-tempo em perspectivas que excedem um corte contextual – como já tentei em alguns momentos até aqui –, ampliando a noção para uma contemporaneidade, já não no sentido cronológico, mas numa perspectiva que fuja a esquemas teleológicos, justo para formular em termos de um devir das imagens que suscitam um acontecimento, que seria, a um só tempo, estético e político. É um caminho com a própria filosofia deleuzeana, mais próxima à dimensão de uma geografia que de uma história – uma geofilosofia, como ele propõe na escrita conjunta com Guattari (2010), ao discutirem o plano, o território, as zonas, o aqui e o alhures.

O acontecimento na escritura das imagens será o fio condutor para esse ensaio em torno de um filme menor contemporâneo, como já adiantava no primeiro capítulo. A questão dos encontros entre cinema e arte contemporânea têm sido foco de estudos que destacam dissoluções de fronteiras entre essas esferas, imbricações nos procedimentos, seja pela dimensão de um efeito cinema na arte contemporânea (DUBOIS, 2009), seja pelos procedimentos de passagens de outras artes ao cinema, como as artes plásticas, a *performance*, o *happening*. Há as instalações de cineastas, os filmes de artistas, os movimentos improváveis. E para esses múltiplos fenômenos são buscadas possibilidades de nomeação, como recapitula Dubois: cinema de exposição? Outro cinema? Pós-cinema? Terceiro cinema? As relações são complexas, enfatiza o autor:

de um lado, o cinema na arte; do outro, a arte no cinema. A arte como cinema e o cinema como arte. Em outras palavras, o cinema VÍRGULA arte contemporânea. A vírgula aqui é o essencial, pois faz uma ponte entre “cinema” e “arte contemporânea”, deixando a conexão entre os pólos aberta em todos os sentidos possíveis. (DUBOIS, 2009, p.181, destaque do autor).

O que penso como composição possível desses estudos da diluição de fronteiras entre universos artísticos e a experiência estética desencadeada por *Câncer* estaria na dimensão dos procedimentos de escritura ensaística, a partir da perspectiva que a noção de André Brasil nos indicava, um procedimento de não reafirmar o dado e de não se



submeter a modelos prévios, uma forma de trabalhar as imagens, produzir sentidos e buscar outros rearranjos das sensibilidades. Arte contemporânea e cinema podem estar relacionados em múltiplas perspectivas: nos artistas que fazem instalações de trabalhos nas galerias, como Godard, Agnès Varda, Pedro Costa, Harun Farocki, nos procedimentos de cinema expandido, conforme a expressão formulada nos anos 1970 por Gene Youngblood, nos filmes que Lygia Clark e Hélio Oiticica realizam nos anos 1970, nos termos de um cinema do dispositivo, trabalhos com circuitos de imagens, maneiras de fazer o espectador participar da experiência, como nos indica Parente (2007): “A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso. Engajado em um percurso, envolvido em um dispositivo, imerso em um ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra” (2007, p.39). Nesses múltiplos caminhos, algumas contemporaneidades: poderiam ser buscadas, também, aproximações de certos procedimentos diluidores de fronteiras nas temporalidades de *Câncer*? As imagens vistas na tela não cessam de querer sair, o processo de realização é da ordem de compartilhamentos e de encontros com as ruas, o carro que percorre a cidade, os atores que mergulham no risco, a situação deixada no prolongamento de ensaios com o corpo. Aqui penso em diluições no sentido de deslocamentos sensuais, provocados por um cinema que, mesmo projetado em uma tela, parece saltar para habitar o mundo e colocar o espectador em movimento, trazendo algumas considerações de Maciel (2009) em torno de um cinema fora da moldura. E aqui trago, mais uma vez, Dubois (2009) que lembra ter sido o cinema experimental, já desde os anos 1920, pelas possibilidades de trabalhar a película, os fotogramas, as passagens das imagens, uma espécie de inaugurador do que já se poderia pensar como espécie de “instalação”.

Justo no entre-lugar desses universos, entre esses artistas-que-trabalham-com-o-cinema e esses cineastas-que-se-acreditam-ou-se-experimentam-no-trabalho-de-artista, há um mundo pequeno, porém intenso, inquieto, hiperativo, diverso e aberto de cineastas experimentais e videoartistas. Histórica e esteticamente, são esses os verdadeiros *mediadores* entre os dois universos tratados (DUBOIS, 2009, p.186).

São formas minoritárias de fazer filmes e de trabalhar as imagens no entre-lugar. As experiências do vídeo e do cinema experimental, destacadas por Dubois, buscavam outros caminhos para a arte, outras possibilidades de pensar o cinema, na tensão com modelos maiores, na constituição de devires numa produção atrelada ao cotidiano, em filmes Super-8 ou em 16 mm, em trabalhos de vídeo caseiro, em realizações menores. São cinemas de invenção, cinemas marginais, cinemas experimentais, cinemas menores, que se desenrolam pelas beiradas, para mostrar que outros caminhos de cinema são possíveis, que não sejam simplesmente os trabalhados na forma cinema (PARENTE,

2009). Como diz Kátia Maciel (2009), “sempre houve outros cinemas no cinema” (2009, p.179). Essa forma de desvincular-se das formas maiores talvez fosse uma primeira possibilidade de colocar a questão da contemporaneidade, uma maneira de desconectar-se e dissociar-se, de ser anacrônico, como indica Agamben (2009, p.58). Glauber já falava que fez *Câncer* num momento em que se tentavam estabelecer caminhos para o cinema, e o gesto dele será no sentido de mostrar uma multiplicidade ainda mais ampla de possíveis, de não se adequar a modelos e de explorar vertentes tensionadas com as tendências do que ele mesmo costumava realizar. Ser contemporâneo é da ordem de um intempestivo, uma tarefa que põe em jogo diferentes regimes de temporalidades, movimentos de aproximação e de distanciamento, dobras sobre si mesmo e formas de habitar o mundo. A contemporaneidade, na perspectiva de Agamben, está ligada à constituição de singularidades. Estão em jogo aí as relações do comum com o próprio, a possibilidade de individuação e a constituição de uma comunidade que vem (AGAMBEN, 1993). Talvez a contemporaneidade de *Câncer* esteja nesse complexo pôr em jogo a singularidade de uma experimentação e a relação comum com outros experimentos, preocupações artísticas que buscam uma invenção de formas de viver.

A análise de Real (2008) preocupa-se justamente com as aproximações entre *Câncer* e a arte contemporânea, a partir de um levantamento das produções e articulações de diferentes artistas nos anos 1950, 1960 e 1970. A Tropicália, os movimentos concreto e neoconcreto, a *pop art*, as experiências de grupos como o Fluxus e diversas outras reuniões para formular pensamentos estéticos são considerados pela autora, que enfatiza contatos entre Glauber e um conjunto de artistas, a começar pelos que atuam no filme, Hélio Oiticica e Rogério Duarte. Real destaca, ao longo do apanhado que realiza em torno das movimentações artísticas, pontos de semelhança entre o processo de criação em *Câncer* e as pesquisas estéticas que também se desenrolavam naquele contexto. Nos procedimentos coletivos e na convocação à participação do espectador, haveria encontros com propostas de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, a respeito do novo estatuto do objeto de arte e da relação com o espectador proposta em novos termos pelos artistas, que demandam a constituição de sentido pelo fruidor e buscam formas táteis de aproximação, como nos parangolés de Oiticica e em *Os bichos* (1960), de Clark. Real formula, então, uma possibilidade de leitura dos procedimentos processuais de Glauber em *Câncer*:

o diretor parece mais preocupado com a busca de um processo de criação intensamente ligado à realidade do que com aceitação ou com a compreensão imediata do filme por um público condicionado. A preocupação maior não é

com a obra acabada, o filme “bem feito”, nem com a adequação aos parâmetros calcificados que permitiriam eficientemente comunicar ao público suas ideias, mas provocar no espectador a necessidade de reconstruir o processo de criação e só assim entender o que se passa na tela. (REAL, 2008, p. 47).

Talvez essa experiência de entendimento nem chegue mesmo a se efetuar, pois volto a insistir no caráter a-significante das imagens em *Câncer* e no caráter dissensual e de desentendimento em jogo nelas. Mas a perspectiva destacada por Real aponta para caminhos possíveis de entrar no universo desse filme menor, que não é acabado nem “bem feito”, tem na precariedade a potência de afetar e de instaurar variedades ao mundo, como consideram Deleuze e Guattari (2010) a respeito das potências da arte. “A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para formar um caos composto que se torna sensível, ou do qual retira uma sensação caoide enquanto variedade” (2010, p.242). Somos apanhados no composto sensível de *Câncer*, nos vemos envolvidos pelas imagens dissensuais dessa obra produzida em caos e instalados em um ambiente produtor de seres de sensação que nos permitem imergir em multiplicidades e temporalidades. Dizia que essa experiência não significa nada, só ela mesma, isso no sentido de que ela não é interpretável de forma transcendental, mas se imbrica ao mundo de forma imanente, é já uma forma de viver o processo de fazer filme e participar da experiência estética de uma matéria plástica e sonora.

Na contemporaneidade, a arte vai se encontrar com a vida, não estará mais separada em templos sagrados, mas será restituída ao uso comum dos homens, compondo com a ideia de profanação de Agamben (2007). Na contaminação e no contágio, a arte se imbrica com o mundo, deixa de ser sagrada e acontece no corpo a corpo com os dispositivos, para propor novos lugares, novas cenas, novos campos de possíveis. Significar a si mesmo tem aqui uma inflexão diferente de uma possibilidade de pensar a arte moderna, envolvida em embates com a própria forma, com modelos representativos, para colocar-se em propriedades específicas e destacar as puras dimensões objetuais da obra, a pintura como pintura, o teatro como teatro, o cinema como cinema. Cocchiarale (2007) fala de sinais da contemporaneidade na modernidade, com os modos de ser artísticos já preocupados em incorporar o cotidiano ao processo de criação, em expor-se aos riscos e ao acaso. Quando destaca trabalhos de artistas a partir dos anos 1960, os filmes de artistas, operadores de cruzamentos de experiências, o autor vai destacar uma reaproximação entre arte e vida, que supõe “a revogação das ideias de transcendência e autonomia da arte” (2007, p.19). Na atitude experimental de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, haveria um “teor não só estético, como

também ético-político”, que nos inscreve na contemporaneidade (2007, p.21). Tal seria um acontecimento desencadeado por uma disponibilidade de abertura. O que me parece ser um caminho da contemporaneidade, como tenho colocado, é justo uma mistura, seriam novos arranjos e outras práticas artísticas. Será necessário precisar isso, e meu fio condutor permanece com as relações entre arte e política. O estudo de Real indica possibilidades de cruzamentos de *Câncer* com a arte contemporânea, foco da discussão desenvolvida por ela. Meu ensaio aqui tenta considerar essa ligação, mas será menos pelo que a autora traz como eixo de análise, as semelhanças entre procedimentos do filme e de outras artes. Apesar de essa problemática passar pela discussão, a tentativa aqui enfatiza a própria noção de contemporaneidade, para mergulhar nas possibilidades inatuais da experiência de Glauber.

### **O contemporâneo como outra relação entre arte e política**

Para propor leituras em torno das relações do estético com o político e formas de aproximação das potências da arte, Rancière (2005) problematiza duas categorias centrais na compreensão de práticas artísticas do século XX, as noções de vanguarda e de modernidade. Esses dois conceitos, para o autor, lidam em regimes de historicidade que recobrem as potências das artes, ao reduzir as singularidades a lógicas de ruptura e a dicotomias situadas na dimensão representativo/antirrepresentativo, narrativo/não-narrativo, antigo/moderno. Carregam, também, uma carga teleológica, ao postularem direções para a arte no sentido de etapas a serem seguidas para atingir a pura potência da arte, em um trabalho sobre os meios específicos. O que as misturas contemporâneas colocam em questão passa a ser a própria impossibilidade de separações, já no sentido de instalar indiscernibilidades e propor ações nos limiares. “O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os ‘próprios’ das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte” (RANCIÈRE, 2005, p.41). A esse questionamento da modernidade relaciona-se a problematização da concepção de vanguarda como tentativa de determinar sentidos em uma evolução histórica, uma marcha rumo ao futuro. A conexão do estético com o político, nessa perspectiva, estaria ligada à organização em movimentos e em partidos que tomariam a frente na tarefa de dirigir, ler e interpretar os signos da história (2005, p.43). Seria uma concepção estratégica e militar de força, que pode ser tensionada com uma concepção a que Rancière denomina de estética, de inspiração schilleriana: já não mais no lado de um foco em novidades artísticas trazidas por destacamentos avançados,

mas “da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (2005, p. 43). A preferência pela noção da estética vai ser formulada em Rancière, de forma mais clara, com a proposição de três regimes das artes, a partir da tradição ocidental: o regime ético, o regime poético e o regime estético das artes, este último o nome que ele prefere em lugar da “denominação confusa de modernidade” (2005, p.34). Não se trata de uma classificação feita em cortes históricos que determinariam conjunturas externas à produção artística, mas a própria noção de regime enfatiza jogos de temporalidades e sensibilidades, regime de artes entendido como “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (2005, p.28).

Como princípio norteador do regime ético, encontra-se a questão de um *ethos*, uma maneira de ser dos indivíduos e das coletividades, que se vincularia ao modo de ser das imagens, num movimento em que a arte ainda não se individualiza enquanto tal. Trata-se mais de imagens, envolvidas em perspectivas platônicas e analisadas em termos das origens, dos usos e dos efeitos que induzem (RANCIÈRE, 2005, pp. 28-29). No regime mimético ou poético, é o par *poiesis/mimesis* que organiza o sensível, não só no sentido associado à concepção de clássico, que enfatiza a cópia e a imitação – o foco recai mais sobre como o dizível e o visível são formulados em termos de competências para julgar, fazer e ver. *Mimesis* aqui já não se trata de uma lei que estabelece a semelhança como princípio norteador da arte, nem constitui um regime de semelhança ao qual a noção de modernidade pela via da não-figuração ou do irrepresentável queria se opor (RANCIÈRE, 2007). A *mimesis* “é, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (2005, p.31). É um princípio ordenador da experiência. As obras, executadas por grupos específicos e apreciadas segundo uma classificação já determinada, seriam formas de indicar como as sensibilidades podem ocupar o mundo. A questão da representação é, então, menos um procedimento artístico que uma maneira de visibilidade, forma de reproduzir as distribuições do comum. Essa lógica representativa:

entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2005, p.32)

Seria nessa ideia de representação que o regime estético cria fissuras e brechas, ao implodir a barreira mimética e a necessidade de distinções do visível e do invisível, do dizível e do indizível. A singularidade da arte é afirmada, menos pela dimensão de

uma objetualidade pura, do que pela tensão com a lógica de uma analogia com a hierarquia de funções. O regime estético valoriza uma pura suspensão, já não mais um prolongamento das práticas artísticas e das funções sociais. Isso implica uma torção na própria relação entre arte e política, já que não se concebe mais esse jogo em termos de uma mobilização ou de um ativismo – já não temos qualquer continuidade “entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2010, p.88). Em outras palavras, à arte não cabe pregar manutenções ou mudanças sociais, postular discursos em defesa de justiça ou carregar-se de mensagens militantes sobre um arranjo dos corpos em detrimento de outro. A desconexão trazida pelo regime estético não lida com fins sociais, mas com problemas políticos, no sentido já discutido aqui a partir de Rancière também: seria o dissenso estético um caminho que faz tocar a arte e a política.

Se a experiência estética se cruza com a política, é porque ela se define também como experiência de dissentimento oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. Aí as produções artísticas perdem a sua funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava um destino antecipando os seus efeitos; são propostas dentro de um espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que se encontra separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido. O que daí resulta não é a incorporação de uma virtude ou de um *habitus*. É pelo contrário a dissociação de um certo corpo de experiência. (RANCIÈRE, 2010, p.91).

A partir dessa perspectiva, é possível dizer que estética e política não estão separadas nas investigações contemporâneas: uma e outra estão imbricadas, não segundo a lógica da instrumentalização, mas na mudança da destinação de um lugar, de que nos fala Rancière (1996b). Vislumbram-se caminhos outros para a os processos artísticos. No regime estético, “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível [...], habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Rancière, 2005, p.32). Não se coloca aí apenas, segundo Rancière, a questão da pura forma, da arte que se volta para o embate consigo mesma e para a investigação das características próprias de cada meio: questões tão caras à modernidade não seriam suficientes para operar os conceitos, porque a própria ideia de modernidade carrega um regime de historicidade baseado na cronologia, num sentido único, “quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2005, p.37). A distinção antigo/moderno cabe à estrutura de pensamento do regime representativo, ao passo que, no regime estético, “o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (2005, p.35).

Seria, então, pelas formas de releituras do antigo, de relacionar-se com outras perspectivas de tempo, que se instala o regime estético. As misturas de gêneros e suportes, de tempos, de arte e experiência cotidiana, podem ser mais bem percebidas já não tanto dentro do paradigma moderno, conforme a tensão proposta por Rancière nos indica, e tento uma composição com essa perspectiva para pensar as irrupções de forças heterogêneas em *Câncer*. Penso que o contemporâneo enfatiza outras inflexões nas relações da arte com o mundo, numa estreita imbricação com a política e com as potências de resistir ao que está dado, com as hierarquias das maneiras de fazer, dizer e sentir. As formas contemporâneas das artes carregam polivalências políticas, defende Rancière (2005, p.38). Dão-se como tensões diante dos enquadramentos cronológicos e reterritorializantes, para imprimir-se em uma insubordinação, uma maneira própria de produzir temporalidades e de intervir de maneira incondicionada, como indica Luz (2010):

Para ganhar a forma de resistência, a arte não pode ser estudada apenas sobre o fundo de seus condicionantes histórico-sociais, a não ser de modo negativo. Nesse sentido, ela é incondicionada, tanto conceitual, já que se refere à esfera cognitiva mas dela não decorre, quanto social e politicamente, na condição de prática de intervenção autônoma, criadora de acontecimentos. E também indeterminada, sem finalidade, porque sua ação moral dá-se no próprio âmbito estético e se efetiva simultaneamente na regressão a estados anteriores aos imperativos morais efetivos e na superação de comportamentos por eles estabelecidos. Com isso, a arte contribui para a reestruturação e o alargamento do campo da ética, sem que abandone sua maneira própria de operar sobre a vida das sensações, dos valores, das normas de conduta e dos conteúdos intelectivos. Ela abre a história para outra história, transmuda, na oportunidade da operação artística, o tempo cronológico em manifestação de uma temporalidade que o uso da linguagem poética implica: tempo mortal, mas incessante em sua indeterminação. (LUZ, 2010, pp.28-29).

Ir além das cronologias seria afirmar experiências de temporalidades de mundo, novas maneiras de sentir o que é próximo e o que é distante, o que está dentro e o que está fora, “introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 71). É, pois, também na relação com o antigo que se constitui o contemporâneo, no entrecruzamento de tempos, na operação de possíveis anacrônicos. A rejeição de Rancière à noção de modernidade é, sobretudo, um tensionamento de pensamentos lineares de história, que operam por evolução e rupturas, pela evocação de movimentos e períodos estáticos ao longo de uma linha do tempo. O contemporâneo, tanto na arte como nas estruturas de pensar, não diz respeito apenas ao presente, ao atual, mas move-se, a partir de um anacronismo e de um elemento inatual, em direção à apreensão do próprio tempo. Aqui trago a contribuição de Agamben para a conceituação do contemporâneo, que pode nos levar a alguns caminhos de pensamento, lançados pela

noção de regime estético e estendidos pelo deslocamento proposto pelo autor italiano quanto à maneira de colocar a questão sobre ser contemporâneo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59. Grifos do autor).

Há uma questão aí, que diz respeito ao caráter irrevogável do tempo. Por mais que se rejeite o próprio tempo, não é possível fugir dele. Mas o que Agamben indica não se trata de uma solução fácil para esse impasse. A adesão se dá por uma dissociação. Que quer dizer isso? Quando penso na experiência realizada por Glauber e amigos em *Câncer*, essa saída indicada por Agamben soa como uma estranha forma de ser contemporâneo das imagens. Como estar com elas, seguir o composto sensível delas, deixar-se perfurar por elas? Talvez elas nos ponham em movimento por conta dessa contemporaneidade, Glauber que toma distâncias do próprio tempo para não deixar de se conectar a esse mesmo tempo, reunião de amigos que mergulha numa experiência imponderável, aberta a caminhos desconhecidos, estranhos a eles mesmos. Ser anacrônico como forma de ser contemporâneo, já que o cronos não pode aprisionar as potências da vida, a invenção intempestiva. As imagens em devir-intensivo, produzidas em 1968 e retomadas em 1972, já percorrem aí temporalidades e heterogeneidades capazes de criar condições para singularidades. É ainda mais na escritura processual que penso essa experiência como contemporânea, um jogo polivalente em que tornar sensível o tempo se investe de uma força magnética. Há questões bem caras a uma leitura pela chave do moderno, se pensamos a própria exposição dos procedimentos fílmicos, como na sequência da negociação do objeto roubado, em que o microfone aparece, e a voz de Glauber irrompe do extracampo. Ao mesmo tempo, essa tensão com uma forma cinema talvez seja mais do que a afirmação de que aí se trata de um filme como objeto mesmo. Quando trago a questão do filme-filme, a partir de Carvalho (1984), pretendo enfatizar, sobretudo, a imanência das imagens, já não remetendo a uma política exterior ou anterior, mas uma constituição de cena na materialidade, no gesto inventivo de viver a realização fílmica. Não se trata tanto da forma em embate com a própria forma, mas uma operação vibratória, proliferante e múltipla de possíveis nas práticas artísticas, sem a proposição de uma virtude para o mundo, sem participar de conexões já estabelecidas previamente, mas



instaurando linhas de fuga, para resistir a prolongamentos de caráter teleológico ou postulações do que cabe à experiência.

O contemporâneo escaparia, assim, às cronologias, como política de resistência, na arte e no pensamento. Nos termos de Deleuze (2010a), é preciso empreender a distinção entre devir e história para que se remonte o acontecimento. “A história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de ‘devir’, isto é, para criar algo novo” (2010a, p.215). É por esse caminho que se pode encaminhar uma criação de mundos que resiste e é capaz de deslocar as coisas da forma que estão postas. Os sujeitos encontram no devir revolucionário a resposta ao intolerável. O movimento perpétuo, o inventar-se, o fabular – resistências na vida e na arte: o mundo não está dado, os lugares não são estáticos, por isso cabe torcer o que se apresenta como evidência e alcançar na arte o plano da imanência. Não se pode parar o movimento da invenção: “a arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha” (2010, p.219). O gesto estético-político dá-se, então, a partir de uma abertura ao mundo, de uma imersão nas intensidades e no que move a vida cotidiana. Dirá Deleuze:

Acreditar no mundo é o que nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. [...] É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo. (DELEUZE, 2010a, p.222)

O gesto de *Câncer* se constituiria como disposição de crença no mundo, para que a imagem tenha potência e materialidade em relevo, mas não no sentido de uma auto-suficiência. A ênfase nos procedimentos imagéticos não implica uma separação: compondo com Agamben (2007) mais uma vez, trata-se de profanar, uma tarefa política de se pôr em jogo, para fazer usos incongruentes do sagrado. O uso novo que profana o Improfanável emancipa os meios de uma finalidade, que já não se resumem a objetivos comunicativos. O meio “esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (AGAMBEN, 2007, p.75). Estamos sempre indo e voltando para essa questão do puro meio, mas em que isso agora se diferencia do que tenho falado a respeito do procedimento moderno? É que acredito não se tratar aqui de uma arte apartada do mundo, voltada só para si, como o que se basta. Na arqueologia que Agamben faz dos conceitos, ele nos remete aos juristas romanos para tratar de sagrado, profano e puro. O sagrado pertencia aos deuses, o

profano era devolvido à propriedade dos homens, e “puro” indicava “o lugar que havia sido desvinculado de sua destinação aos deuses dos mortos e já não era ‘nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero’” (2007, p.65). É aí que profano e puro fazem parte de um mesmo movimento, a restituição ao uso comum dos homens daquilo que foi separado, numa forma de promover os contatos e não mais estabelecer destinações. Agamben nos fala de liberdade, uma liberdade para rodar no vazio, subverter as ordenações prévias para priorizar o contágio e, ao mesmo tempo, não se enquadrar em nenhuma forma de captura. “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (2007, p.75). Como tarefa política da geração que vem, a profanação poderia ser pensada como um procedimento estético que já não precisa veicular mensagens ou discursos políticos, mas dobrar-se para abrir-se ao mundo, imantar-se para vibrar o sensível e envolver-se em meio aos homens nos usos cotidianos. Pensar com imagens tem aí a possibilidade de povoamento pelo próprio gesto artístico.

A imagem, então, não se produz em detrimento do mundo, compondo com Beatriz Furtado (2010), ao partir da obra de Rosângela Rennó e da noção de uma estética do desaparecimento. As imagens da artista dissociam-se de temporalidades já dadas e apropriam-se, como matéria de criação, da própria dimensão do desaparecimento. Em um trabalho como *Série Vermelha* (2000), estamos diante de “imagens que pedem a participação do olhar como uma provocação da ausência de nitidez” e somos colocados em jogo com “as projeções possíveis de cada um a partir de um mundo que lhes é estranho, deslocado e, principalmente, cheio de ruídos (como exercício mesmo de uma contracomunicação)” (FURTADO, 2010, p.6). Nessas pesquisas estéticas, a questão da contemporaneidade enfatiza novas problemáticas para o sensível:

Se à modernidade competiu fazer a crítica aos modelos da representação com as vanguardas artísticas, com a produção de efeitos de luz, de cor e de movimento e com a fotografia e o cinema, que romperam com este modelo dominante através de apostas estéticas, à contemporaneidade, desde nossa perspectiva, concerne uma estética do desaparecimento. Nesse sentido, podemos pensar uma estética que incorpore a possibilidade de tempo rizomático, tal como em Deleuze, como um emaranhado, em vez de uma linha do tempo; uma massa de tempo, em lugar de um fluxo de tempo; um turbilhão de tempo e não mais de um tempo circular, que estabelece não uma ordem, mas uma variação infinita do tempo. Não uma forma de tempo, mas um tempo em sua plasticidade, em relação com o que se dobra, o que se torce, com rasgamentos, com lacunas. (FURTADO, 2010, p.3)

Essa pesquisa estética da contemporaneidade traça temporalidades emaranhadas, que já não podem ser subsumidas a cadeias de eventos. A sensação do composto sensível nos remete a variações, que não são reunidas em um todo organizado nem

remetem apenas a jogos de velocidades e retardamentos, quebras de continuidades ou desvelamentos dos dispositivos. Essa dimensão do tempo em sua plasticidade parece-me uma potência de um filme menor, no que tenho discutido a respeito de *Câncer* e da constituição minoritária nas imagens do filme. O tempo como massa plástica e sonora faz sentir as imagens em relações de descompasso com as temporalidades constituídas, para formular pensamentos de dissensualidade e constituir a experiência na pólis como rachaduras nos sentidos unívocos. A imagem seria como a “restituição de uma desapareção, mas essa restituição se dá sempre de maneira inesperada, inacabada e aberta. Esse o ritmo do tempo original: o que permanece, permanece pela *desaparição*, o que desaparece *resta* e o que resta é o que *possibilita*”, indica André Brasil (2009b, p.2, grifos do autor), ao tratar da noção de origem no ensaio fílmico.

Trago os apontamentos a partir de Rosângela Rennó não no sentido de identificar procedimentos – não se trata, simplesmente, de dizer que Rennó e Glauber operam o sensível da mesma forma. Mas penso que a noção de contemporaneidade nos permite cruzar lugares e reelaborar movimentos. O filme de Glauber não antecipa os procedimentos artísticos de hoje, pois ainda estaríamos aí diante de modelos esquemáticos, no sentido de direcionamentos para um futuro. O que procuro destacar na perspectiva traçada aqui é que as questões suscitadas pelas pesquisas estéticas de diferentes artistas em temporalidades múltiplas formulam caminhos de relação com o sensível da ordem de aberturas ao mundo, num movimento de mistura nos limiares, tanto para não se bastar como objeto de arte quanto para propor dimensões improváveis, cruzamentos indiscerníveis, experiências do imponderável.

*Câncer* vai movimentar-se pelo improvável caminho de ser realizado. Que seguranças eram tidas quando Glauber reúne os amigos para fazer um filme? Não havia roteiro, não havia planejamento, a equipe era formada no percurso. A incerteza quanto aos trajetos possibilitam uma experimentação sensorial, sem racionalizações, sem entendimentos, sem esclarecimentos. Realiza-se uma obra às escuras, mergulha-se nas trevas. É já outra definição que Agamben (2009) propõe para o contemporâneo, “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p.62). Essa percepção do escuro requer uma atividade, que Agamben explica, num primeiro momento, de um ponto de vista neurofisiológico para precisar o conceito, remetendo a células dos olhos que produzem na retina uma espécie particular de visão, que é o escuro. Isso implica que ver esse escuro é uma produção, não mais uma passividade diante das luzes. E deslocando da dimensão biológica, Agamben vai desenvolver essa tese do escuro da contemporaneidade para destacar a percepção como

uma habilidade em “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (2009, p.63). Diria, a partir daí, que perceber o escuro se trata de uma atividade política produtora de tensão com formas racionais de cinema, controladas e precisas, clareadas quanto às posições dos corpos e quanto à composição dos planos. Glauber rejeitava o racionalismo burguês, de inspiração iluminista – uma das manifestações disso pode ser, novamente, o texto *Eztetika do Sonho*, manifesto da anti-razão. Voltar-se para as trevas pode ser uma maneira de rejeitar a racionalidade constituída, que captura e aprisiona a invenção. Dedicar-se, ativamente, à escuridão, seria uma torção nos procedimentos de estar no mundo. “O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p.64). De certa forma, Antonio Pitanga nos indica isso, ao retomar o acontecimento de *Câncer* como forma de se conectar ao clima efervescente de 1968, que ao mesmo tempo, nos diz respeito hoje. Dialogando com Agamben, penso que a realização do filme percebe o escuro do tempo, para aderir por dissociação, não propor que sejam iluminados os caminhos nem pregar uma mudança estrutural do sistema. Não seria tanto um uso da arte para propor modelos alternativos de poder. Com Deleuze e Guattari (2003), diria se tratar mais de uma desmontagem imanente. O filme não veicula pregações ideológicas de como a organização do sensível deve ser colocada, mas reelabora uma experiência e pensa formas de vida e de habitar o mundo. A questão vai além de racionalizações em termos de uma alternativa para substituir certa lógica dominante. O comum posto em jogo aí não é a unidade de um ideal pressuposto quanto à maneira de viver, mas forma de estar junto na realização artística e de constituir uma comunidade de dissenso nas imagens.

### ***Câncer* como acontecimento: comunidade estética por vir**

Nas temporalidades heterogêneas e rizomáticas das imagens de *Câncer*, talvez possamos dizer que nos instalamos em acontecimentos. Somos carregados pelas forças em devir e envolvidos em vibrações. O devir-menor do filme se prolonga em dobras sobre dobras, estendem-se na dimensão do sensível e instalam um caos em direção a forças cósmicas. O filme como acontecimento seria uma composição de variedades, uma experiência do turbilhão do tempo e dos acordos/acordes entre as imagens e nas imagens. Estar com o plano e entre os planos, resistência no meio. “Há concerto esta noite. É o acontecimento” (DELEUZE, 2009b, p.138). Nas reverberações sonoras do

concerto barroco, Deleuze fala das fontes instrumentais ou vocais que não se contentam em emitir sons: “cada uma percebe os seus e percebe os outros ao perceber os seus” (2009b, p.138). A noção de acontecimento, que tenho dobrado nos percursos com o filme de Glauber, remete a sensações no mundo e pode implicar sensibilidades inventivas que teriam modelação estética, no âmbito de como estamos na própria experiência, e política, nas tensões com as configurações pressupostas, justo para propor crises e desorganizações. Somos levados a desterritorializações moleculares e a linhas de fuga, que tornariam possível considerar as formas de estar junto para além de dados consensuais e controlados. Suscitar acontecimentos, como no diálogo que trazia acima com Deleuze (2010a), seria forma de resistir, ainda que de forma pequena, na tentativa de possibilitar novos espaços-tempos. *Câncer* como acontecimento vincula-se aqui à possibilidade de pensar a invenção entre amigos e aberta ao mundo como outra forma de comum. Com Pelbart (2009), diria que é possível pensar o comum “ao mesmo tempo como imanente e como em construção” (2009, p.41). Poderíamos, assim, resistir ao aprisionamento do comum em modelos e à roteirização da vida que tenta estabelecer programas, definir as funções de cada um numa divisão do sensível. Retornemos: a partilha pode ser também pôr em comum, com diz Rancière. *Câncer* pode apontar para um comum que está “por construir, segundo as novas figuras de comunidade que o comum assim concebido poderia engendrar” (PELBART, 2009, p.43).

Talvez poderia ser dito, assim, que *Câncer* vai se pôr em luta e em devir, no que já estou próximo à ideia de resistência da arte desenvolvida por Rancière (2007). “A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política” (2007, p.129). Na identificação da arte com a política, encontra-se a proposta de uma nova disposição dos corpos em comunidade, a preocupação com novas formas de vida. O campo democrático interrompe a ordem já dada nos esquemas policiais que nomeiam e gerem os lugares, poderes e funções (RANCIÈRE, 1996b). Há uma comunidade estética por vir. A resistência da arte seria a invenção política de mundos, a abertura à experiência do imponderável e da fratura. Não se trata simplesmente de oposição a um sistema de organização das coisas, mas de uma inserção efetiva nas brechas para afirmar o litígio, uma crença nas potências do gesto criador. Ser político é mais do que colocar-se de um lado ou de outro de um espectro ideológico, é estar na vida, que não se efetua tão somente em torno das dicotomias (esquerda/direita; liberal/conservador), mas na imersão numa rede de caminhos – o próprio multiplicar de percursos, instalar de crises, profusão de possíveis. Os caminhos da identificação entre

arte e política são de um perpétuo revolver-se, apostas de que fazer arte é uma forma de estar no mundo, de propor relações com o sensível, de remontar acontecimentos. E seria uma forma de ser contemporâneo, compondo com o que Agamben (2009) resume a seguir, a partir do fio que deixa em torno da percepção do escuro:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p.72).

Há nessa reflexão de Agamben uma proposta de relação com o tempo que retoma, em certa medida, as *Teses sobre a Filosofia da História* de Benjamin (1992), que de forma contemporânea, nos indica especiais maneiras de relacionar as temporalidades, de presentificar o passado e de não considerar a história como sucessão de eventos lineares que poderiam ser subsumidos a um resgate. O jogo de apropriações mistura perspectivas de estar no mundo. “Só podemos reter o passado como uma imagem que no instante em que se deixa reconhecer lança um clarão que não voltará a ver-se” (1992, p.159). Benjamin fala dos dilemas do anjo da história, a partir do quadro de Klee *Angelus Novus*, dilema de estar com o rosto voltado para o passado, visto como catástrofe e amontoado de ruínas, e de se ver envolvido em um movimento tempestuoso que impele para o futuro. Esses impasses constituem uma perspectiva de tempo não homogêneo e descontínuo, para distanciar-se de uma análise historicista. “O historicismo contenta-se em estabelecer um laço causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhuma realidade de fato é nunca, desde o início, a título de causa, um fato já histórico” (1992, p.169). O gesto de pôr em impasse as temporalidades pode ser pensado filmicamente como análise não mais sobre as imagens, mas com elas, para que se possa criar outra forma de ver, outra visibilidade (BRASIL, 2009, p.28). A tensão no acontecimento fílmico em *Câncer* é mais do que uma crise de contrários, na medida em que instala a experiência nas multiplicidades, uma forma de dobrar ao infinito e transbordar os limites, a dobra já entendida numa dimensão política, gesto de operar o comum e de constituir singularidades. “O povo é sempre uma nova onda, uma nova dobra no tecido social; a obra é sempre um dobramento próprio aos novos materiais” (DELEUZE, 2010a, p.201). Percebemos os corpos em cena como seres que ressoam um no outro, se chocam e buscam encontros, vivem a alegria e o acaso. Tornam-se sujeitos políticos de um litígio e podem reverberar como puras vibrações. *Câncer* nos chega

como turbilhão, e o povo que vem não é uma população ou uma homogeneidade de falantes, mas corpos vibráteis em perpétua variação, incontida e heterogênea. Como diz Pelbart (2009), “a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita da interrupção, fragmentação, suspense, é feita de seres singulares e seus encontros” (2009, p.33). O que está em jogo aí é uma comunidade que não se constitui por laços identitários e gregários, mas tem como princípio norteador a diferença ou, nos termos de Rancière (2005), o dissenso estético, ao mesmo tempo o que torce a distribuição dos lugares e o que inscreve práticas artísticas no sentido da comunidade. As sensibilidades das imagens dissensuais em *Câncer* se espalham como linhas em proliferação, variações contínuas, invenção em ato. “Comunidade como compartilhamento de uma separação dada pela singularidade” (PELBART, 2009, p.33).

O caos fílmico de que tenho falado é constitutivo da produção do acontecimento, mas sob a condição de um crivo, nos termos de Deleuze (2009b). O caos como uma abstração que não pode ser separada de “um crivo que dele faz sair alguma coisa (algo em vez de nada). O caos seria um puro *Many*, pura diversidade disjuntiva, ao passo que o alguma coisa é um *One*, não já uma unidade mas sobretudo o artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer” (2009, p.132). A partir daí, serão destacadas as três componentes do acontecimento: extensão, intensidade e indivíduo. Ele se espalha em séries infinitas em uma vibração, já que tempo e espaço não são mais limites (2009, p.133). A essa proliferação se associam propriedades intrínsecas, já não mais extensões, mas “intensões, intensidades, graus. Já não é algo em vez de nada, mas isto em vez daquilo. Não mais o artigo indefinido, mas o pronome demonstrativo” (2009, p.134). E, seguido às intensidades, está o indivíduo, “uma criatividade, formação de um Novo. Não mais o indefinido nem o demonstrativo, mas o pessoal” (2009, p.134). Nesse ponto, o que está em jogo são as apreensões, aquilo que apreende o que passou e o que vem, as formas de apreender o mundo. Apreender como forma de fazer pontes entre o indivíduo e os elementos públicos, como o que opera as ligações do acontecimento. “O acontecimento é, inseparavelmente, a objetivação de uma apreensão e a subjetivação de uma outra; ele é ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no dever de outro acontecimento e é sujeito de seu próprio dever” (2009, p.135). E aqui penso na possibilidade de partir da teoria do acontecimento em Deleuze para pensar a inscrição das imagens de *Câncer* na vida em comunidade, a ponte com o político, pela via de uma maneira de apreender o mundo.

A experiência serial nas imagens, não-reconciliadas e não submetidas a efeitos de síntese, como discutia no segundo capítulo, se associa a uma proposta de vida. Ainda

na concepção deleuziana, a discussão sobre o acontecimento diz respeito à divergência das séries e a relações de acordos/acordes nas sensibilidades, as associações entre parte e todo. A contemporaneidade exacerba os desacordos entre mundos sensíveis, ao mesmo tempo, uma afirmação das impossibilidades e uma forma de passar por elas, diz Deleuze.

O jogo do mundo mudou singularmente, pois tornou-se o jogo que diverge. Os seres estão esquartejados, mantidos abertos pelas séries divergentes e pelos conjuntos impossíveis que os arrastam para fora, em vez de se fecharem sobre o mundo possível e convergente que expressam de dentro. (DELEUZE, 2009b, p.140)

O sujeito já não tem o predicado como atributo, mas como puro acontecimento. Agamben (1993) falará de relações não-predicativas, dentro de uma discussão sobre o qualquer que constitui o comum, a singularidade qualquer – ou ainda o ser qual-*quer*, como desdobra o autor, para focar a dimensão do desejo. Qualquer seria “aquilo que, preso a uma simples homonímia, ao puro ser-dito, justamente e apenas por isso é inomeável: o ser-na-linguagem do não-linguístico” (1993, p.60). Esse ser-na-linguagem liberta-se de uma autoridade da língua, de instâncias de poder e de ordenações transcendentais. Será “a propriedade não-predicativa por excelência” (1993, p.57). Como forma de operação sensível, o ser-na-linguagem, de caráter não-linguístico, faria irromper outra ordem de experiência estética no mundo. As imagens de *Câncer* acontecem no meio, no limiar que bifurca séries e possibilidades. Inserir-se na passagem para, no lugar de estruturar polos, situar-se no entre. “O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio” (DELEUZE, 2010b, p. 34). E também o espectador parece ser convidado a ficar nessa zona de indiscernibilidade, nessa profusão de mundos singulares. A experiência do cinema é uma forma de viver que não se centra no lugar do autor dotado de visão especial para comandar a matéria ou no lugar da arte que, para se afirmar enquanto tal, rejeita o mundo. *Câncer*, filme que se faz com. Com amigos, com as ruas, com os passantes. E reverbera com o espectador, mais do que para ele.

Há caminhos para pensar essa participação do espectador. Real (2008) propõe aproximações entre *Câncer* e a *performance*, para discutir esquemas colaborativos de produção e de apropriação da cidade. Nas artes plásticas, as experiências de abandono do quadro de cavalete em movimentos neoconcretos buscariam “integrar organicamente o trabalho de arte no espaço real. Da mesma forma, incentivaram a participação mais ativa do espectador, que progressivamente foi-se tornando um participante” (2008, p.42). Nas investigações da Tropicália, de Hélio Oiticica e de Lygia Clark, a diluição de fronteiras também levanta questões quanto às modalidades de fruição da obra artística.



Real propõe relações entre o espírito estético colocado pelos artistas, nos parangolés de Oiticica, em *Os bichos* (1960) de Clark, e as questões processuais no filme de Glauber. A autora destaca transformações na relação do espectador com a obra de arte, as preocupações com a criação coletiva, a quebra de categorias compartimentadas no domínio das artes, o processo antropofágico das invenções (REAL, 2008, p.49). Nessa discussão, passa pelas inflexões de pensamento da arte conceitual, que retira o foco do objeto para pôr em relevo o conceito, e pelas propostas lançadas por Oiticica em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade*, originalmente publicado no catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. O artista falava de uma questão fundamental para a contemporaneidade, “uma ‘volta ao mundo’, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (OITICICA, 2006, p.165). Essa proposta de reatar a experiência da arte com a vida associava-se a preocupações políticas e éticas de como se aproximar do cotidiano de forma aberta e disposta ao encontro. Real já estabelece esse diálogo entre Glauber e Oiticica, mas aqui gostaria de destacar, especialmente, uma outra passagem do manifesto que talvez indique alianças, movidas em meio a investigações que não se davam por acabadas, mas eram justo a exploração de caminhos.

Há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma seriação de obras (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de “feiras experimentais” de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam. São, porém, programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, denominou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). (OITICICA, 2006, p.166)

É uma *antiarte* o conceito que Hélio Oiticica vai defender como caminho para a resistência da arte, para a constituição de novas formas de viver. A vontade dessa arte que não se faz consciente de si é viver, estar no mundo, acontecer. Não há mais, como no regime poético, uma distinção de maneiras de fazer específicas, um papel próprio do artista, ocupado com a *poiesis*, separado de um contexto mais amplo. Se a arte é política, a preocupação será em torcer as evidências do mundo, mergulhar na vida. A *aisthesis* como experiência de estar no mundo, sentir os fluxos do tempo, imergir em sensorialidades múltiplas. É no embate com mundo, mais do que consigo mesma, que a arte vai buscar resistir. Trata-se de um movimento em direção à amplitude da criação e à reflexão em torno de processos mais do que de resultados. A questão a ser considerada

não é puramente um objeto que se coloca no museu ou numa sala de cinema, à disposição da contemplação do espectador, mas o acontecimento que ele pode desencadear. A arte convoca o espectador e insere-se nas práticas cotidianas. Há o caminho de se pensar uma arte conceitual, organizada em torno de um projeto estético, mais que de um objeto com valor de exposição. Para além de um auto-referencialidade, as questões éticas e políticas movem os artistas rumo ao contexto em que estão inseridos, como diz Freire (2006).

A Arte Conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional. A preponderância da idéia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. (FREIRE, 2006, p.10)

Vale remeter a Marcel Duchamp e ao princípio do *ready made* para encontrar o espírito desencadeador do questionamento do próprio objeto da obra. Trazer elementos do cotidiano para o espaço do museu era uma tentativa de provocar as instituições mesmas que definem o que é arte e de tornar necessária a participação do espectador na obra. O urinol que Duchamp inscreve em exposição nos Estados Unidos em 1917 tem sentido quando se remete ao tensionamento com o mundo na ação do artista que interpela o público, convocado a fazer parte do processo. “A obra é realizada duas vezes: primeiro pelo artista, depois pelo observador” (FREIRE, 2006, p.35). Duchamp buscava provocar um “curto-circuito entre arte e vida” (2006, p.37). Esse movimento fala ao mundo, é arte que se problematiza e que resiste. Não há uma autonomização da experiência estética em relação à pólis: o que Duchamp e, posteriormente, a arte conceitual empreendem é uma ação de crença no mundo, num devir que gera uma passagem e coloca o espectador na experiência de um entre. A princípio, há aí um paradoxo: esses processos resistem ao não parecerem com arte, ao desinstalarem-se do lugar tradicional destinado às obras artísticas e do processo habitual de criação, para inventar-se no comum. Ao mesmo tempo, é como arte que são políticos, como sensibilidades operadoras de uma experiência estética. Dirá Rancière (2007):

A “resistência” da arte aparece, assim, como um paradoxo de dupla face. Para manter a promessa de um novo povo, ela deve ou suprimir-se, ou diferir indefinidamente a vinda desse povo. A dinâmica da arte, há dois séculos, talvez seja a dinâmica dessa tensão entre dois polos, entre a auto-supressão da arte e o diferimento indefinido de seu povo. O paradoxo da política da arte remete justamente ao paradoxo da sua definição no regime estético da arte: as coisas da arte não se encontram aí definidas, como antes, pelas regras de uma prática. Elas se definem pelo pertencimento a uma experiência sensível específica, a de um sensível subtraído às formas habituais da experiência sensível. Mas essa diferença não seria uma diferença da natureza mesma dos produtos. O *sensorium* estético que torna visível os produtos da arte como

produtos da arte não lhes concede, com isso, nenhuma matéria, nenhuma qualidade sensível que lhes pertença propriamente. A diferença da arte só existe se ela é construída caso a caso, passo a passo, nas estratégias singulares do artista. (RANCIÈRE, 2007, p.136)

Não há, então, uma hierarquização e uma compartimentação de competências para dizer o que pertence ao domínio da arte. Ela já não se define por propriedades particulares de produção, mas por maneiras de sensibilidade insubmissas a regras. A arte construída caso a caso não se captura por modelos, nem de filiações, nem de interpretações. Há os encontros, por isso trazer Oiticica para compor afinidades com Glauber, nas pesquisas estéticas de cada um. A partir daí, é possível pensar de que modo se constituem os caminhos da relação de *Câncer* com o mundo. Nas imagens do filme, acredito ser possível falar na participação em uma comunidade de afetos que se desenha de forma heterogênea, percepção sensual que contamina o corpo, o olhar, o ouvir. As imagens que estão na tela parecem querer saltar, carregadas de movimentos incontidos, investidas de uma escritura que se põe em jogo com o espectador. Agamben (2007) fala do lugar, ou do ter-lugar da arte, que já não se situa nem na obra em si nem no autor, nem mesmo no fruidor, mas no gesto de se pôr em jogo, por parte de autor e espectador, que “ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p.63). No primeiro capítulo, a discussão em torno do cinema de autor era colocada, e talvez aqui seja possível trazer mais um elemento para pensar isso em *Câncer*, a partir do que fala Agamben sobre a vida infame que se coloca em jogo. “Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita” (2007, p.60). A vida infame como lugar de uma ética, uma forma-de-vida. “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (2007, p.61). A forma de presença do autor é pelo gesto, aquilo que o torna inexpresso, justo porque no pôr-se em jogo já não é ele que se realiza, mas o encontro. Encontro de Glauber com os amigos, encontro das imagens com os espectadores, da arte com a vida.

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – e se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura – toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2007, p.63)

Quando o filme menor entra em corpo-a-corpo com os dispositivos, notadamente, com a linguagem, ele pode buscar formas de minoração, para constituir

línguas menores ou usos menores de uma mesma língua, como diz Deleuze (2010b). A escritura de *Câncer* interessa-se pela brincadeira, pelos laços frouxos, pela postura de liberdade construída no instante. É o mundo que precisa ser vivido, ruas que arrastam, seres que surgem na tela de maneira improvável, frases que são ditas sem preocupação, em rodopios. Pitanga e Carvana brigam na rua, se chocam e se retorcem, em meio a várias crianças que observam, em pura alegria. A câmera abandona os dois marginais e vai girar pelas singularidades que instalam novas cenas, fazem gestos para a câmera, olham desconfiados, pulam para serem vistos, acenam, riem. *Câncer* como uma maneira de rir, produzir em alegria, propor variações de velocidade ou de lentidão em linhas de transformação, como diz Deleuze ao tratar dos usos menores da língua. O gesto artístico pode tensionar com os fatos majoritários, os esquemas já dados, para operar desvios nos modelos de poder. Não representar o povo, não apenas filmar pessoas quaisquer, mas captá-las como corpos desejantes que estão implicados no acontecimento. Elas não são reunidas em esquemas de classe, o povo no sentido de uma situação dada, aquele que sofre e que precisa do socorro, aquele para o qual caberia à arte apontar soluções sociais e econômicas ou restituir direitos. Talvez esses procedimentos sejam estratégias maiores, preocupadas apenas em incluir na ordem já dada, nos estados postos de ordenação dos corpos. *Câncer* interessa-se por um comum em produção, em movimentos de dobragem e de minoração. O devir-menor arrasta as imagens como máquinas de expressão, gestos de engajamento naquilo que falta, não no que se imaginava já existente. É preciso inventar. A política da arte, diz Deleuze, passa por estratégias menores, que têm a potência de um devir, enquanto o maior diz respeito mais à impotência de um estado.

Minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria. (DELEUZE, 2010b, p.63).

O artista menor já não é o gênio controlador dos corpos em cena, mas é o que não sabe mesmo o que pode vir. Glauber simplesmente dizia a cada um dos amigos: “Vamos fazer um filme”. Um convite de abertura. Mesmo os que sentiam necessidade de roteiros para atuar e que estavam mais habituados a serem dirigidos, como falou Hugo Carvana a respeito da própria formação, embarcaram na aventura. “Só porque Glauber era meu amigo, se não fosse, eu não ia”, destacou Carvana. Talvez a amizade seja o grande motor do filme, o que permite traçar as linhas de fuga em devir-menor, que arrasta para o acontecimento quem estava pelo caminho, Coutinho que

simplesmente passava no estúdio, Oiticica que topa participar, o pessoal do morro da mangueira que atua na invenção coletiva. O cinema formula aí o comum como arte de viver. “A arte de viver ultrapassa a personalidade burguesa, a coletividade burguesa ou estatal, e traz existências que abalam normalizações, legislações, regulamentações”, diz Passetti (2007, p.66), ao tratar da arte de viver como um ensaio entre amigos, uma aventura improvável sem planejamento. O deslocamento contemporâneo do culto ao objeto de arte como monumento sagrado no museu, apartado da vida, possibilita outras maneiras de perceber e de produzir. Volto a Rancière (2007), para quem a noção de estético fornece uma leitura dos procedimentos contemporâneos de novas associações do *sensorium* envolvido na arte e das possibilidades de experiência vivida nele desencadeadas.

A experiência estética é a de um *sensorium* inédito, em que se abolem as hierarquias que estruturavam a experiência sensível. É por isso que a experiência estética traz consigo a promessa de uma ‘nova arte de viver’ dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade. A resistência da arte define, assim, uma “política” própria que se declara mais apta que a outra para promover uma nova comunidade humana, unida não mais pelas formas abstratas da lei, mas pelos laços da experiência vivida. É portadora da promessa de um povo por vir que conhecerá uma liberdade e uma igualdade efetivas, e não mais apenas representadas. (RANCIÈRE, 2007, p.134).

O regime estético da arte faz mover a vida num processo de liberdade em relação à lógica representativa. Com a experiência estética de *Câncer*, podemos ensaiar que se configuram novos possíveis para a comunidade humana, não mais representada na tela, mas inventada em processo. O povo por vir não se refere a uma etapa a ser atingida, num modelo teleológico, não é a realização da revolução e a posterior instalação de um novo regime social. Seria, mais do que uma meta, um processo no qual o artista se engaja, um percurso que busca ter em mente que, se o povo falta, não é possível dirigir-se a um povo suposto, como vimos. Numa perspectiva moderna, talvez poderíamos considerar essa noção como um fim a que a arte deve se envolver. Mas a desomogeneidade temporal do contemporâneo pode ajudar a formular em termos de um devir, não uma História referente aos destinos da humanidade. E nessa linha, o povo seria, perpetuamente, o que está por vir, a comunidade seria, a todo o momento, uma forma de vida que vem. Se imaginamos que o povo ou a comunidade chegam, talvez sejamos capturados pelos modelos da maioria, talvez nos tornemos maioria e esvaziemos a potência do devir-minoritário. O desafio em que se lançam Glauber e os amigos está em mergulhar nas bifurcações e nas séries que não asseguram a chegada a lugar algum, mas prometem uma comunidade por não se submeterem a instâncias anteriores ao próprio processo. Essa comunidade estética por vir tem em Agamben

(1993) formulação no sentido de uma torção na própria maneira de pensar a política, já não mais ligada ao Estado ou à sociedade, mas uma política que vem.

O fato novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou controle do Estado, mas luta entre Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal. O que nada tem a ver com a simples reivindicação do social contra o Estado, que, em anos recentes, várias vezes encontrou expressão nos movimentos de contestação. As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertença para darem a reconhecer. (AGAMBEN, 1993, p.67).

Como podem as singularidades quaisquer nas imagens de *Câncer* operar essa nova torção política de que fala Agamben? O singular na vida que se delineia na matéria plástica e sonora não é uma defesa militante de um projeto social, uma proposta de agir no Estado para organizá-lo segundo uma nova racionalidade administrativa. A experiência na pólis é o que configura a política de *Câncer*, o pensamento com imagens que enfatiza a humanidade, os seres em suas políticas de desejos, o amor pelo cinema, pela vida com o cinema, a partir da conexão desse mesmo cinema com o mundo. A comunidade que vem passaria pela escritura fílmica, poderia ser dito. Interrompe e redireciona os caminhos, faz traçados desviantes, opera disjunções. Não chega a uma forma, resiste a ser moldada e organizada, corpo informe, compondo com Deleuze. *Câncer* faz o meio se abrir e se fender, os seres se relacionam numa comunidade de afetos, inventam cenas juntos, atores co-criadores, diretor de fotografia livre para ocupar o mundo com a câmera, produção do som que incorpora a imperfeição como potência. O acontecimento é compartilhado, processo de composição do caos, em que as funções são torcidas para fazer do filme um processo de sentir com. Dirão Deleuze e Guattari (2010): “o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito” (2010, p.232). O plano de composição é ser de sensação extraído do caos, o artista produz variedades numa cosmologia global, dirão os autores. O filme como composição do caos, caosmos, “caos composto – não previsto, nem preconcebido” (2010, p.241). O mergulho no caos em *Câncer* traria a força de um desconhecido, percorrido em meio ao prazer de fazer o filme, num composto sensível de transe e liberdade, ou de loucura, método que Glauber passa a abraçar na proliferação de caminhos da produção de filmes movidos pelas questões da estética do sonho.

Eu acredito que a obra de arte é um produto da loucura, no sentido em que fala o Fernando Pessoa, que fala o Erasmo, quer dizer, a loucura como a lucidez, a libertação do inconsciente. É por isso que eu não me considero um cineasta profissional, porque se o fosse teria que atuar segundo o ritual da indústria cinematográfica. Considero-me um amador, como o Buñuel, alguém que ama o cinema... (ROCHA, 2006, p.333).

Talvez no cinema isso se coloque contemporaneamente pelo que Migliorin (2011) chama de um cinema pós-industrial, como destacado no primeiro capítulo. A estética das equipes parece ser uma questão em *Câncer*, como tem sido procedimento frequente de produções já não mais preocupadas com repartição de tarefas claras, esquemas de funções e de competências. Os lugares se misturam, o processo se contagia pelo espírito colaborativo das equipes em que os componentes estão envolvidos por laços de amizade, não mais segundo uma linha de montagem industrial. O trabalho de realizar filmes perpassa a vida e já não se organiza a partir da previsibilidade e do cálculo quanto a finalidades. Esses processos abrem-se à possibilidade de acontecimentos, por já não suporem o controle sobre os caminhos que podem ser tomados. Uma amizade estaria na proposta desse pós-industrial, que penso não se tratar apenas de uma etapa do capitalismo, mas de uma possibilidade estética diante das configurações consensuais colocadas. O uso desse novo regime de relação pode produzir dissensos e formular possíveis no campo democrático, para radicalizar a proposta de uma arte de viver e investir a estética das equipes e a amizade de um caráter político. Glauber tinha uma liga ou uma química com a equipe, no que recorro à noção trazida por Antonio Pitanga, ao conversar sobre a colaboração envolvida em *Câncer*.

São os atores glauberianos e, por serem atores glauberianos, entendiam, tinham o dom de generosidade e de entrega muito rica, muito plena. Então eu acho que o grande trunfo da gente era acreditar em Glauber, no que ele tava propondo e nos convidando para sermos co-autores dessa história que estava na cabeça dele. E como cada um de nós materializava essa ideia, desenvolvia essa ideia, e ele louco, apaixonado... O Glauber trabalhava muito com atores que ele confiava, que tinha uma relação de liga, de química.

A amizade pode ser colocada na dimensão de um com-sentir, como faz Agamben (2009), ao associar o amigo à noção de *aisthesis* da existência, sensação do ser puro, o sentir-se existir equivalendo ao sentir-se viver.

Essencial é, em todo caso, que a comunidade humana seja aqui definida, em relação àquela animal, através de um conviver [...] que não é definido pela participação numa substância comum, mas por uma *condivisão* puramente existencial e, por assim dizer, sem objeto: a amizade como com-sentimento do puro fato de ser. Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política. (AGAMBEN, 2009, pp.91-92, grifos do autor).

Uma via política das imagens de *Câncer*, esse com-sentir. A amizade está no jogo entre os que participam da realização e no pôr-se em jogo de que já falei entre autor e espectador. A experiência estética como forma de com-sentimento elabora uma relação com as imagens que já nos envolvem sensualmente, nos arrastam como

operações de afetos. Em uma entrevista de 1978, Glauber falava na possibilidade de uma outra experiência espacial para o cinema, já não mais projetado em telas. Ele propunha a ideia de Kynorama<sup>13</sup>, união do cinema com o espaço. “Um Kynorama seria o cinema integral. O próprio filme é a própria sala de projeção. Você entra na sala, ali dentro é um filme. Tudo é um filme, inclusive o espectador integrado. É o estúdio, é projeção, é tudo. O mesmo que um universo cinematográfico total”. (ROCHA, 2004, p.383). Com *A Idade da Terra* e as reflexões sobre novos caminhos para o cinema, Glauber apontava para filmes a que o espectador pudesse assistir “como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução” (ROCHA, 1979 *apud* BENTES, 1997, p.67). Talvez *Câncer* já aponte para esse caminho, ao formular novos espaços e tempos nas imagens e fazer o espectador instalar-se na passagem. Deleuze (2010a) diz que “não são os começos nem os fins que contam, mas o meio. As coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra” (2010a, p.205). Situar-se no entre pode ser uma forma contemporânea de habitar o mundo e espalhar-se de forma intempestiva.

É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era a ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços. (DELEUZE, 2010b, p.35).

Pelo meio, as imagens dissensuais de *Câncer* se comunicariam com outros tempos e outros espaços, poderia dizer. O tempo da fala do marginal negro pedindo emprego na rua, o tempo do corpo e do encontro com o mundo. A passagem variante de uma imagem a outra, interrupção repentina da situação, tensão com esquemas. As esperas pelo corte, o esgotamento dos atores na criação da cena. Na espessura do acontecimento, Glauber experimenta a matéria, tateia os possíveis. *Câncer* como um devir que irrompe na história, um grito insubordinado, envolvimento de amigos que fazem ressoar entre si uma vibração. O filme reverbera em variabilidade contínua, um turbilhão que desmonta as ordenações postas previamente. Isso nos demanda, a todo o momento, ser contemporâneo dessas imagens, para poder formular, também, como elas nos são contemporâneas. Eryk Rocha (2002) já falou da proposta de estabelecer diálogos entre gerações a partir do filme *Rocha que voa* (2002), que destaca as passagens de Glauber, pai do realizador, por Cuba, no início dos anos 1970. Eryk

---

13 Agradeço a Joel Pizzini por me chamar a atenção para esse detalhe do pensamento de Glauber Rocha.



também busca contaminar-se pela experiência do mundo, pelo mergulho nas temporalidades, para discutir caminhos da arte política nesses anos, propor encontros de posturas e ver o que torna singular cada caso. “Hoje, a revolução se faz no dia-a-dia. E aí está o grande desafio de minha geração, aproveitar-se da ressonância dos gritos do passado sobre o espaço convulsionado do agora para projetar uma imagem do futuro” (ROCHA, 2002, p.14), diz o realizador, ao contextualizar o processo que o movimentou na produção do filme. Talvez fosse possível radicalizar essa perspectiva, já para misturar os percursos do tempo e falar menos numa sucessão de passado, presente, futuro, ou do ontem e do agora, para formular o problema do anacrônico como a potência da reverberação, menos o futuro que o intempestivo. Talvez *Câncer* seja a metamorfose das linhas do tempo em rizomas, e a revolução feita no dia-a-dia, de que fala Eryk Rocha, seria questão contemporânea, porque já não se preocupa com o que é projetado em etapas, mas com uma transformação imanente, mudar este lugar aqui, não outro lá, embarcar no processo de multiplicidade que é vivido, não remetido por vias indiretas. Como diz Guimarães (2006), “o mundo que constitui nossa tarefa, portanto, não é outro senão este daqui, desdobrado e transformado esteticamente” (2006, p.24). *Câncer* como acontecimento que torce hierarquias, para ser revolucionário pela experiência estética desencadeada.

## Considerações finais

A política das imagens nos coloca diante de encontros arriscados. *Câncer* não se subordina a uma interpretação, não se encaixa em modelos e roteiros. O filme carrega temporalidades próprias que escapam ao ordenamento e que nos demandam ensaios para percorrer entradas no composto. As possíveis imbricações entre a estética e a política na arte não são da ordem de soluções que resolvem as dinâmicas complexas desses encontros. No processo de estar com as imagens de *Câncer*, é importante destacar as potências do cinema como proliferador de caminhos, para que as próprias possibilidades abertas por ele não sejam consideradas como únicas, mas envolvidas no múltiplo. O que me interessa, particularmente, no filme de Glauber é esse grito de que fazer cinema dá-se na fissura, na abertura de fendas e na elaboração de campos de tensão com os fatos majoritários. Coloco-me aí diante de uma modalidade de encontro do cinema com a política numa via que não formula o político pela lógica da instrumentalização ou do socorro que a política prestaria à arte, compondo com os tensionamentos de Rancière. O cinema como possibilidade para a invenção, no gesto de liberdade que rejeita os esquemas e se abre à dimensão do menor. O cinema intensivo que pulsa na materialidade operada na contaminação com o mundo. O cinema dissensual que torce a distribuição de lugares formulada e busca a criação de cenas e a invenção de um povo. O cinema como acontecimento que, mesmo pequeno, pode trazer problemas para as maneiras de pensar o espaço e o tempo.

Nessa discussão, talvez seja possível dizer que o olhar do pesquisador também precisa ser político. Uma política na operação dos conceitos, nas tentativas de ensaiar leituras com as imagens e nas fissuras com as próprias falsas seguranças, para que se irrompam também aqui escrituras remodeladoras de possíveis. Inventar-se como instância que não fala sobre e não estabelece respostas instrumentais. Desafio de fazer problemas, mais do que apontar para um esquema que reduziria a obra a determinado conjunto de afirmações fechadas em si mesmas, impenetráveis e não porosas. Como fazer que também o gesto de dizer na pesquisa se bifurque e possa dar vazão ao enunciável, como no cinema? Como trazer a palavra, sem que isso implique tornar outras dimensões de enunciação como ruído? Debato-me com esses problemas que surgem a cada frase escrita, a cada tentativa de propor leituras para um plano, a cada diálogo com os conceitos. Esse constante embate na operação sensível da pesquisa também não se resolve nem garante acertos, mas talvez permita o inacabamento, a precariedade da escritura.

A operação da pesquisa poderia, então, também ser estética. Uma maneira de operar as variabilidades da língua, as intensidades da matéria, os devires que nos tomam no pôr-se em movimento com, no arrastar-se, no perfurar-se. A escrita também pode se investir de fluxos imanentes, tensões tateantes, desorganizações moleculares. Escrever como um processo, como diz Deleuze (2011): “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (2011, p.11). E além do movimentar-se pelo escrever, seria um devir também o próprio encontro com os afetos das imagens e com as remontagens do acontecimento, na investigação com os gestos de Glauber no mundo e com os participantes do processo. Os atos de invenção também podem se dar aí, nas fabulações, nas reelaborações das experiências, nas posturas diante das formas de vida construídas em comum. Hugo Carvana me dizia durante a conversa com ele: “A gente era muito louco. Se alguém me propusesse hoje, eu não aceitaria”. Esse olhar trazia uma potência especial para mim, eu focado e movido pelas possibilidades intempestivas de *Câncer*, Carvana numa relação menos afeita a conexões com o filme menor, a partir da formação que teve no decurso do tempo. Era um modo de falar e de instalar-se na experiência, maneira de sentir que me deslocava, diante de outra perspectiva de recortar o espaço e o tempo. Um encontro de sensibilidades, uma relação fundada na experiência estética.

Encontrava-me também com invenções de relações diferentes, Pitanga entusiasmado ao falar da experiência, voz firme para defender que *Câncer* estava conectado com o mundo, um gesto político de liberdade que convidava os atores a co-criação. Saldanha que parece ainda hoje disposto a aventuras experimentais, certamente já com outras questões, mas com o movimento em direção ao imponderável ainda vibrante. Cada plano do filme agitava o fotógrafo, que assistia comigo lá no Tempo Glauber a uma projeção a partir de um DVD. Cada cena era motivo de um olhar atento, para destacar a potência, a maneira de sustentar o plano, de mover a câmera, de aproximar-se pelo desfocamento. Os afetos eram agitados em outras dinâmicas, mas continuavam a fazer vibrar. Essas modulações do sensível se reconfiguram no meio. Por aí nos espalhamos em linhas, ramificações, temporalidades. Nós diante das imagens, diante do processo de pesquisa com o audiovisual e com os sujeitos que os produzem. Operamos passagens, produzimos trajetos. Entre regimes de imagem, entre regimes de possíveis, entre proliferações das temporalidades. Caminhava com os caminhos de *Câncer* e tentava estar com as formas de vida que dela poderiam irromper.

Tentei trazer esses movimentos aqui ao longo de três capítulos que, de alguma forma, se imbricam, vão do começo para o meio, do final para o meio, do meio para o começo e para o final, do meio para o acontecimento. O menor segue nas páginas como possibilidade de resistência, a partir do lançamento de potências estético-políticas que podem se configurar como invenção em ato, invenção de um povo que não está dado, não se aprisiona nos fatos majoritários, mas é sempre uma minoria que abre fendas. O filme, tento propor, traria novas formas de vida em comum, operação que se dá na imanência, nos encontros em limiares, na dissolução de separações. Contaminado pelo mundo, *Câncer* cria cenas que podem formular a questão de uma comunidade estética por vir, não segundo uma forma de projetar um sentido único e seguro quanto a novos ordenamentos, mas dissensos que torcem as continuidades para pensar as relações entre arte e vida numa dimensão política de impasses e disjunção. As sensibilidades passam a tensionamentos com princípios ordenadores e podem afirmar a potência mesma de uma produção entre amigos em meio ao risco e à possibilidade de desencadear acontecimentos. Essa noção me move e talvez seja um caminho ainda por ser mais explorado em filmes de Glauber, o que aqui tentei trazer em articulação com a questão da contemporaneidade. O acontecimento, em dimensão estética e política, pode trazer novas perspectivas de temporalidades, que nos permitem ser contemporâneos das imagens e que nos dão condições de falar na contemporaneidade do filme. Ele nos seria contemporâneo por nos convocar a estar com ele, habitar o mundo nesse processo de invenção, nessa sensualidade que envolve os corpos. Dizia no terceiro capítulo: *Câncer* acontece não só *para* o espectador, mas *com* ele. Uma via de a experiência na tela instalar-se no meio e ser prendida no entre-dois. Talvez sejam caminhos que Glauber também explorará em outros filmes posteriores, em modulações diferentes. Penso em *Di* e *A Idade da Terra*, o cinema caleidoscópico, a montagem nuclear, penso nas reflexões sobre o Kynorama, apontada e vislumbrada, o cinema integral, o transe formulado em novas tensões e radicalizado para produzir um caos em direção a uma integração cósmica.

Glauber nos movimenta. Reverbera para indicar a possibilidade de filmes livres, precários, arriscados. Desejos de liberdade que pulsam. Não uma filiação a Glauber, mas trilhas que proliferam mais caminhos a partir das bifurcações glauberianas. Lembro *Estrada para Ythaca* (2010), filme coletivo dos irmãos Pretti e dos primos Parente, que se relança na cena de Glauber em *Ventos do Leste*, diante da trilha aberta para dois caminhos do cinema. Os quatro realizadores seguem o cinema misterioso, cinema do Terceiro Mundo. Talvez mais adiante encontrem outras encruzilhadas, outras

multiplicidades. Os amigos se encontram no cinema, vivem possibilidades de afetos e misturam arte e vida. Ikeda e Lima (2011) propõem aproximações entre esse cinema e outros tantos, pela perspectiva de um inventário afetivo do cinema de garagem, filmes que se fazem no revolver-se da vida, na urgência e na pulsação dos desejos. Dimensões singulares de invenção, cada uma com potências próprias, mas que talvez partam das intensidades de um cinema menor.

Retomo mais uma vez o que Glauber nos provoca: “O caminho do cinema são todos os caminhos”. Talvez o devir-menor de *Câncer* seja uma escritura de mundos que resiste a uma linguagem arrumada para escapar aos consensos quanto às competências e aos modos de fazer, dizer, sentir. Fazer a linguagem vibrar como possibilidade de resistência a caminhos esquematizados previamente, como dimensão de crença no mundo, como maneira de buscar traçados. Os múltiplos caminhos do cinema talvez sejam o devir que arrasta a vida e as imagens “de um extremo a outro do universo”, compondo com Deleuze (2011, p.9). Gesto inventivo de comunidades de dissenso nas imagens. Talvez seja assim que, quando a obra fala ao mundo, ela interpela os sujeitos e convulsiona os sentidos – pode, então, nos ser contemporânea e convocar a múltiplos caminhos de vida em comum.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993
- \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papyrus, 2008
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa, Texto & Grafia, 2009
- AVELLAR, José Carlos. **O texto como imagem, a imagem como texto, o câncer como estilo**. *Jornal do Brasil*, 22/ago/1984
- BENJAMIN, Walter. **O autor enquanto produtor**. In: BENJAMIN, W. *Sobre, arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água, 1992
- \_\_\_\_\_. **Teses sobre a Filosofia da História**. In: BENJAMIN, W. *Sobre, arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água, 1992
- BENTES, Ivana. **O devorador de mitos**. In: ROCHA, Glauber (organização: Ivana Bentes). **Cartas ao mundo: Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- \_\_\_\_\_. **Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (bocc)*, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>>. Último acesso em: 28/nov/2011
- \_\_\_\_\_. **Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo**. In: MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. Itaú Cultural. São Paulo. 2003. pg 113-132
- BRASIL. André. **Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador**. In: *Comunicação e Experiência Estética*. Organizadores: Guimarães, Leal e Mendonça. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006
- \_\_\_\_\_. **O Ensaio, pensamento “ao vivo”**. In: FURTADO, Beatriz (org.) *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...Vol. I*. São Paulo: Hedra, 2009
- \_\_\_\_\_. **MODULAÇÃO/MONTAGEM: ensaio sobre biopolítica e experiência estética**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação, CFCH, 2008

- \_\_\_\_\_. **Tela em branco: Da origem do ensaio ao ensaio como origem.** XVIII COMPÓS: Belo Horizonte/MG, 2009b. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1145.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1145.pdf)>. Último acesso em: 28/nov/2011
- CARVALHO, Bernardo. **“Filme-filme”**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 43, jan.-abr. 1984. pp. 105-7
- CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-1974**. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996
- COCCHIARALE, Fernando. **Sobre Filmes de Artista**. In: **Filmes de artista: Brasil 1965-80**. Textos de Fernando Cocchiarale e André Parente. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Metropolis Produções Culturais, 2007
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2008
- \_\_\_\_\_. **Two Faces of Faces**. In: HILLER, Jim (editor). *Cahiers du Cinéma: 1960 – 1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986
- COSTA, Pedro. **Uma porta fechada que nos deixa a pensar**. In: O cinema de Pedro Costa. Catálogo da Mostra organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, setembro de 2010
- DANEY, Serge. **A rampa: cahiers du cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, Mostra, 2007
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 5.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009b
- \_\_\_\_\_. **A imagem-movimento (Cinema 1)**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009c
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2009a
- \_\_\_\_\_. **A literatura e a vida**. In: DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2011
- \_\_\_\_\_. **Conversações (1972-1990)**. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2010a
- \_\_\_\_\_. **Um manifesto de menos**. In: DELEUZE, G. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010b
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003
- \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** 3.ed. Rio de Janeiro, Ed.34, 2010
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998

DUBOIS, Philippe. **Um “efeito cinema” na arte contemporânea**. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Contra Capa: Rio de Janeiro, 2009

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000

FRANÇA, Andrea. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

FURTADO, Beatriz. **Imagem-intensidade no cinema de Sokurov**. In: LINS, Daniel (org.) Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, 2007

\_\_\_\_\_. **Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó**. Contemporânea, vol.8, nº1, Jul.2010. Disponível em:

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/3725/3397>>. Último acesso em: 28/nov/2011

GUIMARÃES, César Geraldo. **O campo da comunicação e a experiência estética**. In: Weber, Maria Helena et al. (org.) Tensões e objetos da pesquisa em comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2002

\_\_\_\_\_. **O que ainda podemos esperar da experiência estética?** In: Comunicação e Experiência Estética. Organizadores: Guimarães, Leal e Mendonça. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

GARDNIER, Ruy. **Homenagem à Danièle Huillet (e Jean-Marie Straub)**. Contracampo, Revista de Cinema, edição 84. Disponível em:

<http://www.contracampo.com.br/84/arthomenagemadanielehuillet.htm>>. Último acesso em: 28/nov/2011

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Fortaleza, 2011

LUZ, Rogério. **Um outro tempo**. In: O que se vê, o que é visto: uma experiência transcinemas. Rogério Luz (texto). Kátia Maciel e Antonio Fatorelli (vídeos). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010

MACIEL, Kátia. **O cinema “fora da moldura”**. In: FURTADO, Beatriz (org.) Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972



MIGLIORIN, Cezar. **A política do documentário.** In: FURTADO, Beatriz (org.) Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009

\_\_\_\_\_. **Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo.** Revista Cinética. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_migliorin.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf)>. Último acesso em: 28/nov/2011

\_\_\_\_\_. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo.** Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008b

\_\_\_\_\_. **Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate.** Revista Cinética, Fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Último acesso em: 28/nov/2011

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias.** São Paulo: Cosac Naify, 2006

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da Nova Objetividade.** In: Escritos de artistas: anos 60/70. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

PARENTE, André. **A forma cinema: variações e rupturas.** In: MACIEL, Kátia (org.) Transcineamas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009

\_\_\_\_\_. **Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo.** In: **Filmes de artista: Brasil 1965-80.** Textos de Fernando Cocchiarella e André Parente. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Metropolis Produções Culturais, 2007

\_\_\_\_\_. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** São Paulo: Papyrus, 2000

PASSETTI, Edson. **Arte e resistências: ensaio entre amigos.** In: LINS, Daniel (org.). Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 63-78

PELBART, Peter Pal. **Vida Capital: ensaios de biopolítica.** São Paulo: Iluminuras, 2009

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política.** 2.ed. São Paulo, Ed. 34, 2005

- \_\_\_\_\_. **Film Fables.** Londres, Berg, 2006
- \_\_\_\_\_. **O desentendimento.** São Paulo: Ed.34, 1996b
- \_\_\_\_\_. **O dissenso.** In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão.* Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996a
- \_\_\_\_\_. **Os paradoxos da arte política.** In: RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** Lisboa, Orfeu Negro, 2010
- \_\_\_\_\_. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia.* Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 126-140
- \_\_\_\_\_. **The Future of the image.** Londres, Verso Books, 2009
- REAL, Elizabeth. **As relações entre o cinema brasileiro e a arte contemporânea a partir da Tropicália – estudo dos filmes Câncer, A Lira do Delírio e Exu-Piá, Coração de Macunaíma.** (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2008
- \_\_\_\_\_. **Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais.** In: VI Encontro de História da Arte, Unicamp, 2010. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/elizabeth\\_maria\\_mendonca.pdf](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/elizabeth_maria_mendonca.pdf)>. Último acesso em: 28/nov/2011
- ROCHA, Glauber (organização: Ivana Bentes). **Cartas ao mundo: Glauber Rocha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- \_\_\_\_\_. **O século do cinema.** São Paulo: Cosac Naify, 2006
- \_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003
- \_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004
- \_\_\_\_\_. **Rocha que voa** (organizado por Eryk Rocha). Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002
- RODRIGUES, João Carlos. **O Anjo Nasceu.** In: PUPPO, Eugênio (Edição e organização). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras. Filmes produzidos nos anos 60 e 70.* 2.ed. Heco Produções, 2004
- SILVA, Mateus Araújo. **Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro.** In: *Devires, Belo Horizonte*, v. 4, n. 1, pp. 36-63, jan.-jun. 2007
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993
- \_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001
- \_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro nos anos 90.** Entrevista à revista *Praga – estudos marxistas*, São Paulo, Editora Hucitec, n° 9, junho de 2000, p. 97-138.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.**  
4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008

\_\_\_\_\_. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo:  
Cosac Naify, 2007

### **Referências das conversas**

Conversa com Eduardo Coutinho, em 11 de junho de 2011.

Conversa com Zelito Viana, em 18 de julho de 2011.

Conversa com Luiz Carlos Saldanha, em 18 de julho de 2011.

Conversa com Odete Lara, em 19 de julho de 2011.

Conversa com Hugo Carvana, em 19 de julho de 2011.

Conversa com Antonio Pitanga, em 20 de julho de 2011.

### **Referências documentais**

**A Paixão do cinema segundo Glauber Rocha.** Dossiê. Caderno B – Jornal do Brasil, 22/ago/1984. Acervo de recortes de jornal do Tempo Glauber.

**Câncer.** Poema sobre a finalização do filme homônimo, iniciado pelo verso “Hoje vi depois de quatro anos pronto”. Poesia. 1972. Acervo do Tempo Glauber.

**Eu sou um operário do imaginário.** Entrevista. O Globo. Rio de Janeiro, 1979. Acervo do Tempo Glauber.

**Glauber por Glauber.** “Crítica”, Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1975. Acervo de recortes de jornal do Tempo Glauber.

**Glauber Rocha está em outra.** Entrevista. Movimento, agosto de 1976. Acervo do Tempo Glauber.

### **Referências filmográficas**

Arca Russa (Aleksandr Sokurov, 2002)

A Idade da Terra (Glauber Rocha, 1980)

Bang Bang (Andrea Tonacci, 1970)

Barravento (Glauber Rocha, 1961)

Cabeças Cortadas (Glauber Rocha, 1970)

Câncer (Glauber Rocha, 1968-1972)

Claro (Glauber Rocha, 1975)  
Crônica de Anna Magdalena Bach (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1967)  
Estrada para Ythaca (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010)  
Faces (John Cassavetes, 1968)  
Da nuvem à resistência (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1979)  
Di Cavalcanti (Glauber Rocha, 1977)  
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)  
História(s) do Cinema (Jean-Luc Godard, 1988-1998)  
Machorka-Muff (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1962)  
Matou a Família e Foi ao cinema (Julio Bressane, 1969)  
Moisés e Aarão (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1974)  
Não-reconciliados (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1962)  
O Anjo Nasceu (Julio Bressane, 1969)  
O Bandido da Luz Vermelha (1968)  
O desprezo (Jean-Luc Godard, 1963)  
O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Glauber Rocha, 1968)  
Os incompreendidos (François Truffaut, 1959)  
O leão de sete cabeças (Glauber Rocha, 1970)  
Seis vezes dois (Jean-Luc Godard, 1976)  
Shadows (John Cassavetes, 1959)  
Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967)  
Trem da Vida (Radu Mihaileanu, 1998)  
Ventos do Leste (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1969)  
Videogramas de uma revolução (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992)