



Do moderno e do contemporâneo: políticas da imagem em *Câncer*, de Glauber Rocha¹

Érico Oliveira de Araújo Lima²

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará

Resumo

O filme *Câncer*, de Glauber Rocha, foi filmado em quatro dias em 1968 e montado só quatro anos depois. Experiência radical que explorava a duração do plano cinematográfico e trabalhava o risco como procedimento estético, o filme pode ser entendido numa chave moderna e numa perspectiva contemporânea. Aqui, o foco é colocar essas modulações em termos da relação entre estética e política, para além dos temas e das mensagens. Busco investigar a modernidade do gesto estético-político em *Câncer*, a partir de considerações sobre as rupturas com a representação do cinema clássico, e procuro apontar a contemporaneidade do acontecimento estético-político desencadeado pelo filme de Glauber, que já colocava a arte imbricada com a vida, o processo de realização fílmica inserido no cotidiano dos morros cariocas.

Palavras-chave: cinema; estética; política; Câncer

Introdução

Qual a política do filme *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-1972)? Estaria ela nos temas, nas mensagens, na dimensão discursiva do filme? São os temas políticos que indicam se um filme é político?

Se é possível pensar estratégias de politização da arte, aqui a preocupação é, antes, com os momentos em que o cinema e a política encontram-se imbricados por uma investigação comum da experiência sensível. A relação que se estabelece entre estética e política é colocada, nesse sentido, em um nível mais geral, ligado ao estar no mundo; a arte é política pelas formas de sensorialidade que coloca no mundo e pela relação estabelecida com os regimes artísticos constituídos. Seria possível pensar uma política da imagem? Meu foco aqui será buscar a constituição de uma política para além da dimensão temática de *Câncer*, de modo a centrar a análise na experiência estética provocada pela imagem cinematográfica.

Interessa-me a relação entre cinema e política, a partir de uma compreensão da criação cinematográfica inserida no universo das artes. Mais do que um estudo de

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual, do Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Comunicação Social da UFC. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) – Funcap. Integrante do Programa de Educação Tutorial da UFC (PET-UFC). E-mail: ericooal@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Instituto de Cultura e Arte da UFC, e-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com



mídia, veículos ou suportes, penso em um estudo de cinema ancorado a uma reflexão sobre estética. Pois o campo da comunicação não se restringe a estudos sobre mídia. Trazer a problemática da estética implica um movimento em dois eixos: propor novos possíveis dentro do próprio campo de pesquisa e afirmar a experiência estética como presença fundamental na vida cotidiana. Articulada à política e pensada a partir de uma obra cinematográfica específica, a abordagem estética pode delinear novas chaves conceituais e alternativas de relação com o sensível. Configura, também, políticas do pensamento que movimentam e instauram perspectivas múltiplas de construir conhecimento sobre o mundo. Guimarães (2002) destaca a importância da experiência estética no campo dos estudos em comunicação:

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)

Analisar os elementos que criam as condições para uma resistência no campo artístico é fundamental para pensar as possíveis relações entre cinema e política. Esse encontro pode ser verificado em movimentos marcantes da história do cinema, como a *nouvelle vague* francesa e o cinema novo brasileiro, que integram o que se chama cinema moderno. É nessa chave que me concentro num primeiro momento aqui, a partir de uma reflexão sobre os procedimentos da modernidade estética de embate com o mundo e de tentar contatos com a política. Nesse sentido, a reflexão deve focar as possibilidades de se promover um pensamento político pela imagem, a partir do que Deleuze (2007) chama de imagem-tempo. Mas busco ainda identificar a contemporaneidade da experiência estética de *Câncer*, sobretudo o processo de realização do filme, que imbricava arte e vida e fazia a obra ser atravessada pelo corpo social. Essa política sob a chave do contemporâneo, em alguns momentos, tensiona com as idéias de modernidade, mas isso não significa uma dicotomia, nem uma perspectiva cronológica.

Uma primeira entrada em Câncer



Cinema de fissura. Estética da violência. Como aproximar-se de *Câncer* sem ter em perspectiva o projeto estético-político tão intensamente pesquisado ao longo da vida de Glauber Rocha? Mergulhar em uma seqüência glauberiana requer a consciência da abertura ao mundo e ao risco propostas pelo realizador: é cinema que se constrói às claras, diante do espectador; cinema de fratura; espaço fílmico de dissenso.

São dois marginais: é assim que Glauber chama os dois personagens que irão expor-se a uma situação de violência – marginal branco (Hugo Carvana) e marginal negro (Antonio Pitanga). As seqüências, no filme, são fragmentos, ligados entre si por relações muito tênues ou mesmo inexistentes. No momento em questão, só se sabe pela seqüência 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, eles buscarão negociar, e será preciso, sobretudo, pensar a violência que se segue 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-seqüência, na tentativa de explorar a duração no plano cinematográfico. 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. Glauber deixava a câmera ligada e orientava os atores a improvisarem dentro da situação dada. Mais ainda: a incorporação do imponderável dá-se na própria *mise-en-scène*, também 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, o realizador 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, invadem o campo 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 atores conversam, falam, gritam, chocam-se, trocam socos e pontapés. Desentendimento, dissensualidade, abertura à deriva de sentidos e ao transe. A câmera vai movimentando-se, aproxima-se, volta, dá um *zoom*. 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. 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!”. É política, fissura interna da representação. Os atores não interpretam, vivem entregues ao acontecimento. Glauber não captura imagens simplesmente: é realizador produtor de lugares e de mundos. “Sua mãe pariu quarenta filhos, doutor Zelito!” – “41!”.

Pode-se pensar que, em *Câncer*, não há consenso: o espaço fílmico abre-se para o dissenso, pensando à luz de Rancière (1996). Os personagens estão em puro devir: a forma de filmar o país e o povo extrapola concepções de encontrar uma imagem a ser mostrada – o filme todo é um processo, uma invenção. A partir dessa sequência, quero seguir agora a um movimento que situa os procedimentos estético-políticos do filme de Glauber dentro do contexto do cinema moderno, dos embates com as formas de representação institucionalizadas no cinema clássico, da procura de uma política da imagem pelo processo de não tronar claro o filme enquanto filme.

Cinema político moderno

Que tensionamentos estético-políticos propõe a modernidade? Que é um filme político moderno?

Glauber Rocha é caso exemplar de uma tentativa de unir estética e política no cinema. Com *Câncer* (1968-1972), o realizador empreende aquilo que é considerado um de seus trabalhos formalmente mais radicais, pela ruptura marcada em relação aos regimes de representação ordenados da arte, pela violência estética, pelo devir revolucionário com que constrói a imagem. Bentes (1997) fala, a respeito do pensamento glauberiano: “Glauber vai dar um sentido estético e ético à palavra Revolução” (1997, p.28).



A experiência de *Câncer* procurava sair da ocultação do procedimento técnico e expor o processo de realização, a partir de uma desnaturalização da narrativa e da reflexão sobre o próprio filme na introdução falada, em *off*, por Glauber. Pode-se propor que, em *Câncer*, há uma ruptura com os modos de visualidade instituídos e um questionamento das possibilidades de filmar. Feito em 16mm e filmado em quatro dias, com 27 planos longos, o filme foi uma tentativa de explorar as possibilidades do plano-seqüência, de pensar a duração na imagem e o trabalho cênico com os atores. A experiência dialogava com o chamado cinema *underground*, nos Estados Unidos, na Europa e posteriormente no Brasil, com a experiência do cinema marginal⁴. Era, ainda, resultado de conversas de Glauber com o cineasta Jean-Marie Straub sobre o plano-seqüência. A respeito do filme, o próprio Glauber diz:

É obra com que me diverti com meus amigos. [...] Fiz o filme também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. [...] O caminho do cinema são todos os caminhos. Em vez de fazer uma superprodução em cores fiz um filme em 16mm, com equipamento reduzido, para mostrar que alguém pode fazer tudo, que não existem preconceitos. Minha guerra é contra isto: a intolerância, os preconceitos, a demagogia [...] O filme não tem história. São três personagens dentro de uma ação violenta. 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. (ROCHA, 2004, p.180)

Aos atores, foi dado um tema: violência, “psicológica, sexual, racial, tudo isso num plano de improvisação” (2004, p.181). A violência faz parte das obras de Glauber de forma ampla: Xavier (2007) já falou de uma “estética da violência” nos trabalhos do cineasta. Situações filmadas, para além da ação e da representação, *Câncer* trazia choques, rupturas, enquadramentos não-convencionais, elipses na imagem. Está entre as experiências mais radicais de Glauber, sobretudo em comparação com o filme imediatamente posterior, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filmado no mesmo ano, 1968. Os negativos de *Câncer* foram guardados, e o filme só foi montado em 1972, em Cuba, na forma de ensaio, com uma contextualização informal sobre o processo de produção, narrada em *off* pelo cineasta. Sobre o filme, diz Ismail Xavier:

Não concluído em 1968, *Câncer* permanece como referência hoje indispensável mas, na época, teve sua participação no debate limitada aos poucos que tiveram acesso à experiência e estavam próximos de Glauber. Enquanto criação do cineasta, integra o ciclo de experimentações do cinema brasileiro entre 1968 e 1974, devendo fazer parte de qualquer análise mais ampla do conjunto da produção. (XAVIER, 1993, p.28)

⁴ Glauber, envolvido em constantes polêmicas, rejeitou o caminho de contemporâneos que experimentaram dentro da estética do Cinema Marginal, como Rogério Sganzerla e Julio Bressane. O próprio Glauber chegou a sugerir o nome *udigrúdi* para a proposta contida nas obras desses cineastas. Para maiores detalhes, ver: FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Editora Max Limonad/Embrafilme, 1986, e XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.



Com que modelos representativos seriam tensionados os filmes modernos? Há o que Deleuze (2007) vai chamar de rompimento dos esquemas sensório-motores, típicos da imagem-movimento. Com um novo regime de imagem no cinema moderno, o da imagem-tempo, faz-se do tempo a medida do movimento. Nas imagens ópticas e sonoras puras, mais do que a representação de tramas, temas, espaços, encontram-se situações puras, que já não se prolongam em ações. “A ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (2007, p.13). A marcação da postura estética de muitos realizadores do cinema moderno dá-se como uma postura de formulação de novos possíveis da imagem, diferenciados em relação aos procedimentos codificados e aos clichês: Glauber Rocha expressava esse pensamento em termos de uma oposição à indústria hollywoodiana e a um cinema hegemônico.

Na imagem-movimento, é sobretudo a idéia de representação que tem relevo, e a arte que busca representar e figurar o mundo ocupa-se, sobretudo, do que é visível e do que é dizível. Comendo com Rancière (2005), pode-se identificar a lógica da *mimesis* como elemento norteador da representação:

[A *mimesis*] Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. [...] [A lógica representativa] entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais. (RANCIÈRE, 2005, pp.31-32)

Ao regime representativo, Rancière opõe o regime estético das artes:

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. (RANCIÈRE, 2005, p.32)

Se a lógica representativa é problematizada, já se podem irromper da imagem cinematográfica novos procedimentos de embate com o mundo, não mais para encontrar elementos já dados, mas para operar invenções. Um aspecto que se reveste de caráter estético-político passa pela postura do filme diante do povo. Deleuze (2007) já dizia que, nos filmes políticos do cinema clássico, o povo estava dado em sua presença, “real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato” (2007, p.258); supunha-se a existência de um povo, a ser encontrado e retratado. Com o cinema político moderno, há uma inversão dessa fórmula: o povo não está dado, ele *falta*, diz Deleuze, e cabe inventá-lo, mais do que representá-lo.



Se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*. [...] 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. (DELEUZE, 2007, p.259, grifos do autor)

Migliorin, em seu ensaio *Igualdade Dissensual* (2008)⁵, esclarece essa formulação do pensamento deleuziano e amplia seu sentido no campo da política:

Esta ausência do povo se configura como uma impossibilidade de representá-lo. Uma impossibilidade de uma instância exterior à matéria fílmica apontar para o povo e para o seu futuro. Conhecemos os acontecimentos na imagem que racham e introduzem vazios nessa representação; o que acontece com o falso *raccord* (como corte irracional), a imagem desencadeada e atonal de Godard, a ruptura da unidade entre ator e personagem, a ruptura dos monólogos interiores como unidade (Pasolini), a constituição de séries, o *off* que tende a desaparecer, as fronteiras entre o pessoal e o coletivo se dissolvem etc. A imagem-tempo é assim parte de um projeto de *desidentificação* do povo com ele mesmo. 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)

Já não se preocupa com a representação do povo, pois ele não está dado, mas precisa ser criado: a idéia contida no regime representativo das artes supunha o comando da forma sobre a matéria, como diz Rancière, no ensaio *Será que a arte resiste a alguma coisa?* (2007, p.133). A partir do regime estético das artes, criam-se novas formas de sentir, com a abolição de hierarquias na fruição artística: “a experiência estética traz consigo a promessa de uma ‘nova arte de viver’ dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade” (2007, p. 134). Inventar o povo é pensar uma nova articulação dos lugares no mundo.

Gesto estético-político de potência em *Câncer*, a invenção passa pelas elipses da imagem, pela inserção dos personagens num devir, pela proposição de novos espaços e tempos na imagem. A câmera de Glauber busca gerar o transe, a deriva de sentidos, a desidentificação do povo com ele mesmo. Se a questão do negro aparece, por exemplo, no personagem de Antonio Pitanga, não se trata de buscar uma identidade, apontar um tipo, mas desestabilizar, propor novos arranjos dos lugares. A *mise-en-scène* de Glauber busca linhas de fuga, passagens e intensidades imagéticas, para pulsar na dimensão mesma da imagem a política de resistência ao controle.

⁵ Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf. Último acesso: novembro de 2010



Pode-se pensar a cena fílmica em *Câncer* como espaço conflitual, da violência, não só de personagens, mas sobretudo dos sentidos, a partir de uma imagem que busca reconfigurar o espaço e o tempo. Como diz Migliorin (2008), “esta é uma das dimensões políticas das imagens, uma vez que elas se apresentam como maneiras de fazer, dizer e sentir que têm a potência de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade” (2008, p.5). O autor oferece conceito particular de política, que nos parece fundamental para pensar a problemática, articulada à imagem cinematográfica:

a política é antes a possibilidade de reordenar o que está dado a sentir e dizer por sujeitos quaisquer, do que propriamente os discursos feitos pelos indivíduos e grupos que operam estas reconfigurações. A política assim pode ser pensada como o 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)

Num encontro especial com a arte, a política também lida com espaços e com tempos. E o cinema organiza formas possíveis de pôr em cena os personagens, os corpos e o próprio espectador: pela forma de constituir a experiência estética, a imagem pode instaurar múltiplas sensorialidades.

O contemporâneo como uma nova relação entre arte e política

Que deslocamentos a arte pode causar? Que tipos de embates com o mundo estão em jogo nos processos de invenção artística? Quais as fissuras instaladas a partir da experiência sensível provocada pela arte? Parece-me que o contemporâneo está preocupado com uma constante formulação dessas questões, de modo a promover encontros entre arte e política, para além de um foco nos elementos discursivos, nas mensagens ou nos temas. Era já o que aparecia com grande força em *Câncer*. Agora, passo a uma nova modulação: se o filme de Glauber carrega questões modernas, como a estética e a política de *Câncer* podem nos ser contemporâneas?

Na forma de organizar o sensível, de recortar o espaço e o tempo, projetam-se novos lugares, podem ser convocadas novas formas de vida em comunidade. Estética e política não estão separadas nas investigações contemporâneas: uma e outra estão imbricadas, não segundo a lógica da instrumentalização, mas no impulso comum de tornar visível o invisível e dizível o indizível – é a mudança na destinação de um lugar, de que nos fala Rancière (1996), pois a atividade política “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho” (1996, p.42).



Esse movimento que tensiona fronteiras e que vai além da autonomização da estética como “divisão do sensível e discurso sobre o sensível” (Rancière, 1996, p.68) já se delineia desde a modernidade e ganha potência particular na abertura ao mundo abraçada pelos artistas contemporâneos. A relação entre arte e vida é questão central em torno da qual são desenvolvidas pesquisas estéticas na contemporaneidade – é preciso deixar-se afetar pela experiência cotidiana, levar a obra de arte a outros espaços, dessacralizar os locais de fruição, desmaterializar o próprio objeto artístico. Vislumbram-se caminhos outros para a os processos artísticos. Num regime poético das artes, prevalecia um isolamento do campo artístico, ocupado em representar, imitar o mundo; no regime estético, encontra-se uma investigação em torno da especificidade das artes, dos modos próprios de ser dos objetos: “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). Trata-se, nesse regime, de um gesto propriamente político que vai além da hierarquia de temas, gêneros e artes.

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 a certa idéia de modernidade não são suficientes para operar os conceitos, porque a própria idéia 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). As misturas de gêneros e suportes, de tempos e, mais ainda, de arte e experiência cotidiana, podem ser percebidas para além do paradigma moderno: 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 – as formas contemporâneas das artes carregam polivalências políticas, defende Rancière.

É, pois, também na relação com o antigo que se constitui o contemporâneo, no entrecruzamento de tempos, na operação de fluxos. Ir além das cronologias é afirmar novas experiências de temporalidades de mundo, novas de 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). 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.

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. (AGAMBEN, 2009, p.59. Grifos do autor.)

O contemporâneo escapa das cronologias: é política de resistência, na arte e no pensamento. Nos termos de Deleuze (1992), 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” (1992, 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, eis o que propõe Deleuze: que os processos de subjetivação dos indivíduos e das coletividades aconteçam de forma a escapar aos saberes constituídos e aos poderes dominantes. O movimento perpétuo, o inventar-se, o fabular – a medida da resistência na vida dá-se também 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 próprio 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” (1992, p.219). O gesto estético-político dá-se, com efeito, a partir de uma abertura ao mundo, de uma imersão nas intensidades e no que move a vida cotidiana. Dirá, pois, 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, 1992, p.222)

Na noção de um povo por vir, Deleuze vai enfatizar o ato político próprio da arte, a resistência à ordenação dos lugares, num movimento de desidentificação do povo consigo mesmo. “O povo falta”: a compreensão dessa fórmula fratura a experiência do mundo e permite ao artista inventar um povo. Ir além do monumento, posto em luta e em devir, é o que insere efetivamente a idéia de povo na própria definição de resistência



da arte, como desenvolve 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 promessa de uma nova vida. O campo democrático interrompe a ordem já dada nos esquemas policiais que nomeiam e gerem os lugares, poderes e funções (Rancière, 1996). É preciso falar de uma política que desinstala os sujeitos da experiência habitual, reconhece a existência de uma “parcela dos sem-parcela”, incorpora o litígio e não tenta ocultá-lo. O dissenso é o caminho da resistência em Rancière, uma dissensualidade artística que acarreta vibrações e extirpa o sensível ao sensível. A democracia não é entendida como simples forma de governo, mas como o que instaura a política, ao instituir “sujeitos flutuantes que transtornam toda representação dos lugares e das parcelas” (Rancière, 1996, p.103). Pelo dissenso aí desencadeado, deslocam-se as formas de democracia consensual, em que, negado o conflito e consideradas as partes pressupostamente dadas, não há espaço para a política – como “um certo regime do sensível”, o consenso é o próprio “desaparecimento da política”, diz Rancière (1996, p.105).

Compondo com o pensamento em imagens de Glauber em *Câncer* e ao processo de invenção artística que gestou a o filme, vale destacar a abertura ao risco da experiência em 1968. Foram quatro dias de produção com amigos, num processo marcadamente distinto dos procedimentos industriais. O produto em si e o objeto artístico já não eram os fatores de maior relevo, mas o puro acontecimento. *Câncer*, filme vivido. É um acontecimento estético-político. Bentes (1997) destaca um aspecto importante da realização do filme:

[Em *Câncer*] a classe média artística – Rogério Duarte, Odete Lara, Hugo Carvana, Pitanga, Hélio Oiticica – frequenta a marginalia dos morros, sambistas, punquiastas, o submundo das delegacias. Discutem com o povo a respeito de comunismo, sexo, miséria, revolução. Glauber descobre a vanguarda pelo submundo, como se Godard subisse o morro. Numa carta à Alfredo Guevara, pondera: é mais positivo fazer estes filmes do que falar de revolução nos bares e nas praias. (BENTES, 1997, p.40)

Real (2008) analisa *Câncer* na intercessão com a efervescência artística a partir dos anos 1950, com as experimentações no campo das artes plásticas, da música, da performance, dos *happenings*. Não é à toa a presença de artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica na realização do filme com Glauber: o espírito artístico brasileiro desencadeava processos de vida identificados com a arte. A experiência fílmica de

Câncer é atravessada por preocupações da arte contemporânea, de integrar o artista ao cotidiano, abrir a obra ao corpo social. A seqüência em que o marginal negro pede emprego na rua traz o risco e um embate com o mundo que insere o processo de criação no mundo. A câmera imersa na multidão, o ator que improvisa e mergulha no real: gesto político, o cinema passa a ser vivido.

A experiência de Glauber, em *Câncer*, e suas idéias remetem a um contexto mais amplo do que ocorria nas artes naquele período. A intenção de Glauber, seu objetivo declarado ao fazer o filme, de realizar uma experiência cinematográfica radical, com a câmera 16 mm, estendendo, ao máximo, as possibilidades do plano-seqüência, coadunava-se com a experiência de artistas de outras áreas, cuja radicalidade na experimentação levava à exacerbação de procedimentos estéticos – muitos dos quais já utilizados – na busca de ultrapassar limites expressivos estabelecidos. O improviso, a criação coletiva, a busca de utilizar-se de linguagens de outros campos, a ligação com a realidade e o cotidiano, são preocupações presentes nas pesquisas de artistas em todo o mundo, que começaram a tomar força a partir de meados da década de 1950. (REAL, 2008, p. 55).

Há uma comunidade estética por vir. A resistência da arte é 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 – é o próprio multiplicar de percursos, instalar de crises, profusão de possíveis. O caminho da identificação entre arte e política é de um perpétuo revolver-se, uma aposta de que fazer arte é uma forma de estar no mundo, de propor relações com o sensível, de remontar acontecimentos. Cabe ao artista escolher as próprias estratégias de ser político.

A estratégia de resistência na arte pode ser o caminho de negar o próprio objeto artístico, instaurar um problema estético que desloca as questões da especificidade da obra e das propriedades particulares de um meio. Trata-se de um movimento em direção à amplitude da criação e à reflexão em torno de processos mais do que de resultados. A obra a ser considerada não é puramente a que se coloca à disposição de uma contemplação do espectador, mas a experiência que a gestou, o acontecimento que ela desencadeou. A arte convoca o espectador, insere-se no corpo social e nas práticas cotidianas. Há o caminho de se pensar uma arte conceitual, organizada em torno de um conceito, um projeto estético, mais do que de um objeto com valor de exposição. Para além de uma auto-referencialidade, as questões éticas e políticas movem os artistas para o contexto em que estão inseridos (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 próprias instituições que definem o que é arte e de tornar necessária a participação do espectador na arte. O urinol que Duchamp inscreve em exposição nos Estados Unidos em 1917 não vale por si mesmo, não é um monumento, mas tem sentido quando se remete ao tensionamento com o mundo na ação do artista e quando se 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 questiona e resiste. Não há uma autonomização da experiência estética em relação ao corpo social: 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 artísticos resistem ao não parecerem com arte (Fervenza, 2005), ao desinstalarem-se do lugar tradicional destinado às obras artísticas e do processo habitual de criação. Dirá Rancière (2007):

Dizer que a arte resiste quer dizer que ela é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e seu poder de significação. Ora, esse jogo de esconde-esconde entre o pensamento e a arte tem uma consequência paradoxal: a arte é arte, resiste na sua natureza de arte, apenas enquanto não é arte, enquanto não é o produto da vontade de fazer arte, enquanto outra coisa que a arte. Essa “outra coisa” se chama, na obra de Hegel, espírito do povo: a estátua grega, para nós, é arte apenas porque era outra coisa para seu escultor: a representação do deus da cidade, a decoração de suas instituições e festas. (RANCIÈRE, 2007, p.132)

É uma *antiarte*, conceito que Hélio Oiticica vai defender, o 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. Nos parangolés de Hélio Oiticica, nos bichos de Lygia Clark, nos livros de carne de Artur Barrio e nas *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, a arte deixa de ser objeto, para ser um processo: já não é monumento a ser contemplado, mas processo de vida que atravessa o corpo social. 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. É no embate com mundo, mais do que consigo mesma, que a arte vai buscar resistir.

A maneira como a *arte que não se parece com arte* se relaciona com a sociedade passa pela atenção a qualquer aspecto das formas, dos meios e situações de vida dessa sociedade. A atuação desse tipo de arte produz-se *através* da vida social. (FERVENZA, 2005, p. 96. Grifos do autor).

A experiência da obra é de um imponderável, de um conjunto múltiplo de possíveis. A materialidade da imagem em *Câncer* já impregna os corpos dos sujeitos de uma arte que busca instalar crises. É um ato de fuga ao controle, à ordem, às regras. Abertura ao caos, o filme é uma experiência de deslocamento, um gesto estético-político de fratura por dentro. Não constitui monumento estático na sala de cinema, mas processo vivo, não traz metáforas de situações, mas é acontecimento puro. Em Glauber Rocha, a arte não fala sobre política, ela *é* política, para retomar a proposição de Rancière. É nessa identidade que *Câncer* pode ser visto como obra de resistência, de crença nas potências do mundo e de embate com esse mesmo mundo tal como dado a ver.

Considerações finais

Glauber realizou *Câncer* com completo despojamento, na busca por uma experiência de improviso, de ruptura, de violência estética. A política do filme está mais na materialidade da imagem que nos temas ou nas mensagens, pois a experiência estética é o que desestabiliza, é o regime de imagem na obra que desencadeia aberturas e linhas de fuga. As seqüências do filme incorporam a precariedade, a sensação pura do tempo, a situação que já não se prolonga em ação. Mais do que causas e efeitos, *Câncer* constitui-se como um puro acontecimento, e essa me parece aqui, compondo com Deleuze (1992), a instalação de um devir, que foge ao controle e resiste ao intolerável do mundo. A experimentação de Glauber inventa um povo e deixa-se atravessar pela busca de novas formas de estar no mundo.

Câncer, inserido em inquietações da modernidade e gestado sob questões caras a esse espírito estético-político, está vivo e formula problemas estéticos que dizem respeito também ao contemporâneo. A relação mesma entre arte e política empreendida por Glauber, ao ir além dos aspectos temáticos e discursivos, já traz presente as



problematizações recorrentes do espírito contemporâneo. Quando a obra fala ao mundo, ela interpela os sujeitos e convulsiona os sentidos – pode, assim, nos ser contemporânea e convocar a novas dimensões de vida em comunidade.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** In: Agamben, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009
- BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo: Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2007
- _____. **Controle e devir**. In: Deleuze, G. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo, Ed.34, 1992
- FERVENZA, Helio. **Considerações da arte que não se parece com arte**. In: Revista virtual Concinnitas – UERJ, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf>. Último acesso: 01/12/2010
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- 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
- MIGLIORIN, Cezar. **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
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo, Ed. 34, 2005
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Ed.34, 1996
- _____. **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
- 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
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- _____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007