

Câncer: filme menor que inventa um povo

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Érico Oliveira de Araújo Lima

Resumo: Neste artigo, procuramos trabalhar com duas articulações centrais: o problema do menor e a invenção de um povo. Colocamo-nos com as imagens da obra em questão, *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, matéria plástica e sonora que guia o percurso aqui traçado. A análise é movimentada, sobretudo, pelas potências das imagens, pensadas como um composto sensível capaz de produzir fissuras nas ordenações dos modos de ver, dizer e sentir. Falamos em maneiras de fazer tensão com os consensos e instaurar outros pensamentos em torno dos possíveis do espaço e do tempo. Como hipótese lançada, a noção de que *Câncer* seria um filme menor que traria problematizações com formas maiores de cinema e com os fatos majoritários, procedimento entendido em dimensões políticas. O devir-menor é percorrido como possibilidade de desencadear outras formas de vida, outras maneiras de estar junto e de pensar o comum, para inventar um povo.

Palavras-Chave: *Câncer*; Glauber Rocha; devir-menor; povo.

Abstract: *Câncer: a short film that invents a people* – This article discusses two main points: the problem of minor films and the invention of a people. Our analysis involves a film called *Câncer* (1968-1972), by filmmaker Glauber Rocha. This analysis is driven by the power of images, seen as sensitive elements capable of producing cracks in the ways of seeing, speaking and feeling. We talk about ways to produce tension with consensuses and establish other thoughts about the possibilities of space and time. Our hypothesis is the notion that *Câncer* is a minor film that can bring about tensions with major forms of cinema and with major facts, a procedure understood in political dimensions. The notion of becoming minor is examined as a possibility for trigger other life forms, other ways of togetherness, and of envisioning the common, to invent a people.

Keywords: *Câncer*; Glauber Rocha; becoming-minor; people.

Que seria um filme menor? É aquele menos importante, de valor reduzido no conjunto de cinematografias maiores? Talvez essa fosse uma forma de uso da palavra menor, mas aqui nos interessa outra perspectiva, a da formulação de problemas estético-políticos

para o processo de realizar um filme. Interessa-nos a invenção de sensibilidades por uma imagem que já não significa nem simboliza, mas capta forças e faz tensão 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.

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, é visto 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 discutem Deleuze e Guattari (2003).

É dentro dessa perspectiva que talvez seja possível indicar que *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, é um filme menor, que mergulha em uma proliferação de caminhos para o cinema, ao ser desencadeado como experiência urgente, às vésperas da realização de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968).

Filmada em quatro dias, em esquema de completa colaboração entre amigos, sem roteiro, a obra é guardada por Glauber e só é montada em 1972, quando o diretor retoma as imagens e opera a matéria sensível em modulações do pensamento, em novas vibrações na relação com os longos planos produzidos em 1968, a partir da ideia de experimentar a duração. A Éclair 16 mm, utilizada no filme, quase sempre nas mãos do fotógrafo Luiz Saldanha, tinha um *chassis* que durava em torno de 10 minutos. Era o fim desse *chassis* que orientava o encerramento da cena, inventada por atores em processo de improvisação e sem indicação de quando haveria um final.

Tentamos aqui propor que *Câncer* abre fissuras nas formas de estar no mundo, nos modos de sentir, ver, falar, ouvir. “O caminho do cinema são todos os caminhos”, diz Glauber (2004, p. 180)¹ a respeito da obra realizada. Propomos que há no filme uma reconfiguração das visibilidades e sensibilidades que instalam crises nas ordenações do sensível e que geram uma tensão com os consensos, essas que são questões centrais na teoria estética de Rancière. A dimensão política dessas imagens dá-se pela própria experiência estética desencadeada, pelo esquadrinhamento do espaço e do tempo em jogo, pelo desentendimento instalado.

Esse seria o processo fundante da política, como dirá Rancière (1996a), que destaca o dissenso como desencadeador 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

¹ 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, *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004).

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 (RANCIÈRE, 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. Há aí a 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 marginal negro vivido por Antônio Pitanga 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.

A marginalidade em *Câncer* é operada pelo corpo dos personagens, pela invenção dos atores e é também procedimento condutor desse filme menor. Uma marginalidade que pode ser formulada pela dimensão da postura minoritária e pela possibilidade de o povo ser fundado como sujeito flutuante de uma cena litigiosa. O marginal negro, e também o marginal branco (Hugo Carvana), os artistas amigos de Glauber e o pessoal do morro da mangueira vivem uma marginalidade estético-política. 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. Um sambista dá batidas leves num caixinha de fósforos,

como num tamborim, e canta, marca um ritmo, faz a trilha sonora direta. 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, tenta 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 tenta 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. 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.

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 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. Em *Câncer*, a imagem é um corpo improvisado, aberto ao acaso. 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.

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 tentava mergulhar, como na experiência de *O Leão de Sete Cabeças* (1970), filme que realizou na África também em meio ao improviso, no que acreditava ser uma possibilidade de o povo criar a cena.

Glauber conta que as orientações dadas eram mínimas: “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” (ROCHA, 2002, p. 102).

Bentes (1997, p. 33) indica que “a pedagogia da dor e da violência em Glauber é o primeiro momento da constituição de um povo, de fabulação”. O espancamento e a humilhação de personagens passam pelas imagens glauberianas, 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.

Segundo 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” (ibid.). A invenção do povo de que nos fala Deleuze (2009) 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 concordamos 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, numa radicalização da própria ideia de classe, que passa a ser uma não-classe (ibid., 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. É operada uma torção no comum, que passa pela palavra e pelo corpo. Pela palavra, não como instância discursiva, mas como aquilo em torno do qual há uma disputa. 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 (2009) a partir das implicações da imagem-tempo. O plano tem situações intensivas, 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 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 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 (2009) 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. É 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. É preciso inventar um povo, já que ele é o que falta. 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, 2009, p. 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. A tensão aí colocada 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” (ibid.). 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 marca uma tensão 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 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 (2008a, 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 ajoelhamento.

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, 2009, 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, segundo Deleuze (2009), 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” (ibid., p. 264). O menor é aqui condição revolucionária de uma arte no seio daquela que se chamaria grande, segundo 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 e 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. “O autor dá um passo no rumo de seus personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir”. (DELEUZE, 2009, p. 264).

Personagens e cineasta tornam-se outros, já não podem ser separados de um devir que se confunde com um povo (ibid., p. 185). 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 (2009) 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 se colocarem 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 comum da cena, quanto às relações dos corpos com a câmera.

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 de um quadro na cena, 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, é importante 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.

Esse cinema menor instala um processo em que é preciso se deixar arrastar por caminhos desconhecidos, de acordo com a noção de minoria em Deleuze (2010). 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 ator se inventa, a *mise-en-scène* também não é suposta, mas intempéstiva.

O devir minoritário tem por base, como nos indica Deleuze (2010), 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 qual Deleuze remonta a Foucault, 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 (Deleuze, 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” (ibid., 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 do 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 não contados. A parcela pode se relacionar a uma ausência de parcela, e o povo pode se constituir como um múltiplo em novo campo de 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. (idem, 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 (idem) nos diz 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 (ibid., 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” (idem, p. 48).

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 (2008a), 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 (2008a), 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” (MIGLIORIN, 2008b, p. 204).

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 reapresentar” (idem, p. 10).

A invenção de um povo em *Câncer* passa pelas formas de irrupção dos sujeitos flutuantes na materialidade audiovisual. 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. Os atos de fala são 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.

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 preestabelecidos 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.

É, assim, em determinado momento, com Eduardo Coutinho, que tenta falar, voz baixa, mas no início constantemente interrompido por Hugo 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, com 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.

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 entoia 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. 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 Carvalho (1984) já discutiu em uma crítica sobre *Câncer*, em torno da noção de um 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).

De acordo com Deleuze (2007), diríamos 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 cujas distinções no campo do visível já não são a questão, porque estamos diante de uma catástrofe, um caos (DELEUZE, 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. 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.

E o que nos exigem as imagens dissensuais postas nesses limiares? Podemos abarcá-las numa visada? Talvez seja preciso estar aberto a esse outro mundo sensível, 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 (idem, p. 117).

Que pode aí o plano do cinema? Que será enquadrar e cortar? Seriam questões para pensar uma resistência possível já na operação de esquadriñar um espaço e um tempo pela elaboração do olhar fílmico. 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: trata-se de recusar um plano anterior, uma forma pressuposta de enquadrar, uma maneira de passar de um plano a outro.

Assim parece-nos 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. Assim talvez a questão do povo possa ser formulada, se ele falta. Assim talvez estejamos com imagens dissensuais que pensam a falta do povo como potência de inventar o porvir.

Sylvia Beatriz Bezerra Furtado é professora adjunta do curso de graduação em Cinema e Audiovisual e dos Programas de Pós-Graduação em Artes e Pós-Graduação em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte – ICA, da Universidade Federal do Ceará. É coordenadora do LEEA – Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual – grupo de pesquisa sobre cinema e imagem contemporânea.

sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com

Érico Oliveira de Araújo Lima é Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. Integrante do Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual (LEEA-UFC).

ericooal@gmail.com

Referências

- BENTES, Ivana. “O devorador de mitos”. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo: Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CARVALHO, Bernardo. “Filme-filme”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 43, jan.-abr./ 1984.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- _____. **Conversações (1972-1990)**. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2008a. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf>. Último acesso em: 16/02/2014.
- _____. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese de doutorado em Comunicação. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008b.
- RANCIÈRE, Jacques. “O dissenso”. In: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996a.
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996b.
- _____. “Os paradoxos da arte política”. In: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- ROCHA, Glauber. **Rocha que voa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

*Artigo recebido em julho
e aprovado em outubro de 2013.*