

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ÉRICO OLIVEIRA DE ARAÚJO LIMA

**Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se
bifurca, o tempo se abre**

FORTALEZA

abril | 2014

ÉRICO OLIVEIRA DE ARAÚJO LIMA

Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

FORTALEZA

abril | 2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- L697n Lima, Érico Oliveira de Araújo
Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre /
Érico Oliveira de Araújo Lima. – 2014.
206 f.; 30 cm.
- Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Comunicação e Linguagens.
Orientação: Profa. Dra. Sylvania Beatriz Bezerra Furtado.
1. Cinema. 2. Anacronismo. 3. Cinema – Estética. 4. Rocha, Glauber, 1939-1981. I. Título.

CDD 791.437

ÉRICO OLIVEIRA DE ARAÚJO LIMA

Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

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

Aprovada em: 28/04/2014

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães (Membro)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Silas José de Paula (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Agradecimentos

À Beatriz Furtado por topar estender a parceria que já tínhamos iniciado quando fiz minha pesquisa de monografia na graduação. Pelo carinho imenso e pela amizade. A Bia é um dos maiores presentes que esse período de universidade me deu, um encontro que reverbera com muitas intensidades e que me anima sempre mais na pesquisa e na vida.

Ao Silas de Paula, ao César Guimarães e ao Osmar Gonçalves, por aceitarem participar da banca de defesa da dissertação. Ao Silas e ao César, agradeço pelas contribuições generosas que deram no exame de qualificação, comentários que me seguiram no percurso da escrita. Ao Silas, agradeço ainda as interlocuções em tantos outros momentos, sobretudo no Grupo de Pesquisa em Cultura Visual, e também pela amizade nesse período. Ao César, também gostaria de agradecer pelas contribuições nos encontros da Compós e da Socine, sempre bastante precisas e muito atentas aos trabalhos apresentados. Ao Osmar, sou muito grato pela amizade e também por conversas fundamentais para essa pesquisa, em grupos de estudo, nas disciplinas cursadas e nas mesas de bar também.

À Gabriela Reinaldo, por sempre nos instigar com imensa delicadeza. Ao Wellington Jr., pela alegria, pelas provocações fundamentais no primeiro semestre do Mestrado e por nos contar as histórias vividas com a Gabi.

A todos os professores com quem tive oportunidade de ter encontros nas disciplinas e estabelecer trocas: Júlia Miranda, Meize Lucas, Sylvio Gadelha, Thereza Rocha, Edgard Patrício e Philippe Dubois.

À Deisimer Gorczewski. Nos dois anos do Mestrado, nosso contato se deu com menos frequência do que eu gostaria, mas os encontros com ela são sempre fundamentais e seguem reverberando desde a graduação.

À Marcia Vidal e à Catarina Oliveira, que me abrem para um encontro fundamental com outras perspectivas de pesquisa. Os encontros no Grupo de Pesquisa de Mídia, Cultura e Política são de grande importância para pensar a multiplicidade de caminhos do gesto de pesquisar.

Ao Paulo Germano de Albuquerque, pelos generosos comentários e pela leitura atenta do texto que apresentei no Seminário de Pesquisa do PPGCOM.

À Lara Vasconcelos, uma parceira de tanto tempo. É sempre muito bom estar perto de quem compartilha com a gente uma crença nas potências da arte e das trocas da vida.

À Janaina de Paula, por essa energia imensa que tem e que irradia para todos nós, espalhando um sorriso e dando os abraços mais vibrantes.

O Mestrado teve certamente como um dos melhores aspectos o encontro com grandes amigos. É sempre incrível compartilhar momentos de alegria, de festa e de inquietação com o Emerson da Cunha, a Mariana Fontenele, o Bruno Xavier e o Edmilson Júnior.

A todos os colegas de turma do PPGCOM-UFC. Acredito que uma das turmas que mais se empenhou em constituir o comum em meio à diferença. Obrigado pelo compartilhamento dos momentos em sala de aula e nos encontros fora dela.

Aos colegas do LEEA (Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual), do LICCA (Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte), do Grupo de Pesquisa em Cultura Visual, do Grupo de Pesquisa sobre Vilém Flusser, do Grupo de Pesquisa em Mídia, Cultura e Política e do Grupo de Estudos do PPG em Artes. Estar junto em cada um desses coletivos era sempre fundamental para lembrar que o pensamento se faz em rede.

À Regina Oliveira, uma das pessoas mais belas, alegres e carinhosas que já conheci. Obrigado demais por toda a dedicação e por toda a amizade. A Regina é um tempero para a vida. Salve, São Jorge!

À Andréia Costa, uma amiga que cuida como uma mãe. Obrigado pelas lições de dança, pelos saraus, pelas cachoeiras, pelos sorrisos juntos, pelos abraços apertados. Ao Thiago Freitas, agradeço imensamente por todas as conversas, os gestos delicados, as lições de culinária. Sou bastante grato aos dois, que juntos me inspiram e animam tanto.

À Thaís Jorge, amiga que me dá a alegria de compartilhar uma presença contagiante e um desejo de encarar o mundo com leveza.

À Camila Vieira e ao Bruno Reis, pela parceria em torno do exercício da crítica, no Sobrecinema.

Ao Ronaldo Salgado, grande amigo, que tem o “1/4” de bar mais animado da cidade. Obrigado pelo chapéu.

À Turma Luiz Gama do Curso de Jornalismo da Terra, pelas trocas e por tanto que me ensinaram no decorrer de nossos contatos.

A todos os membros da equipe de *A Idade da Terra* que tão gentilmente se disponibilizaram a conversar comigo durante pesquisas em Salvador e no Rio de Janeiro: Ana Maria Magalhães, Antonio Pitanga, Carlos Caetano, Paula Gaitán, Ricardo Miranda, Roque Araújo, Raul William e Sylvia Alencar. Agradeço ainda ao Joel Pizzini por intermediar alguns desses contatos e por conversas a respeito desse último filme de Glauber.

À Tia Lucinha, pelo carinho com que me recebeu no Rio, durante o período em que estive lá para a pesquisa.

Aos meus pais, por todo o amor.

À Amanda, irmã querida, por existir na minha vida.

Às instituições que possibilitaram a pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC e CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

RESUMO

Numa cama, numa greve, numa festa ou numa revolução: era assim que Glauber Rocha imaginava que *A Idade da Terra* (1980), seu último filme, poderia ser experimentado. A obra leva ao limite um processo de pesquisa que radicalizava o fazer cinema e inventava novos possíveis para a experiência estética. É um trabalho que tento pensar junto a duas outras obras do realizador, *Claro* (1975), filmado durante o exílio em Roma, e *Di Cavalcanti* (1977), curta-metragem que ele produziu no impulso, ao saber da morte do amigo pintor.

Cada um desses filmes desencadeia procedimentos singulares de ocupação do mundo e de invenção de caminhos para o cinema. Eles são entendidos aqui como bifurcações em formas configuradas de sensibilidade, na medida em que embarcam na proliferação de veredas para a fabricação fílmica. Trata-se de uma preocupação mais ampla em discutir as políticas dos filmes, maneiras singulares pelas quais o cinema pode inscrever no mundo uma operação de rotura estética que é já uma política. Nesse sentido, cabe pensar com as obras algumas figuras que afirmam o cinema como campo de resistências. Uma das questões que norteiam as discussões deste trabalho é a dimensão de um devir minoritário, pensado a partir de Deleuze e Guattari, um movimento no qual o cinema pode se engajar para tensionar com um visível e um audível que se apresentam como fatos majoritários. Nesse processo, é a própria vida em comum que está em jogo.

Essas operações de invenção se dão em um emaranhado de temporalidades, o que leva a uma abordagem metodológica que se coloca como assumidamente anacrônica, na medida em que tenta pensar o que uma obra faz agitar no tempo e como ela pode fazer esse tempo se abrir, numa articulação que tento fazer com os pensamentos de Benjamin, Warburg, Didi-Huberman e Agamben. Dessa maneira, cabe investigar a dimensão de uma contemporaneidade desse cinema de Glauber, na medida em que as proliferações buscadas pelas formas fílmicas não estão circunscritas a um instante de uma cronologia de eventos sucessivos, mas se espalham rizomaticamente pelos tempos, em movimento proliferante e diferenciante. A política e a estética seriam questões de como fazemos pontes nas temporalidades, de quais traçados são arrancados como possíveis. Ou de como os engajamentos no tempo podem suscitar acontecimentos e instaurar resistências em devir.

Palavras-chave: bifurcações; anacronismos; estética; política; Glauber Rocha

ABSTRACT

In a bed, a strike, a party or a revolution: that was how Glauber Rocha once thought that his last film, *A Idade da Terra* (1980), could be experienced. The work takes to the limit a research that turns making cinema a process more radical. It also invents new possibilities to aesthetic experience. It's a film that I try to think with two other works from Glauber: *Claro* (1975), shot when he was in exile in Rome, and *Di Cavalcanti* (1977), a short film that he produced on an impulse, when he heard that his painter friend had died.

Each of these films triggers singular procedures on occupying the world and on inventing paths to the cinema. They are taken here as bifurcations on configured forms of sensibility, as they try to proliferate ways of making a film. This is a broader concern in discussing the politics of films, singular ways in which cinema can inscribe in the world an operation of aesthetic fracture that is already political. In this sense, it is thinking with the works that we can propose some figures who claim cinema as field of resistances. One of the questions that guide the discussions of this work is the concept of a becoming minority, thought from Deleuze and Guattari, a movement in which cinema can engage to create tension with a visible and an audible that present themselves as major facts. In this process, it is common life that is at stake.

Those operations of invention are taken in an entanglement of temporalities, which leads to an approach frankly anachronistic, on thinking what a work can shake in time and how it can open this time, in which I try to articulate with the thoughts of Benjamin, Warburg, Didi-Huberman and Agamben. Thus, the idea is to investigate how we could consider a contemporaneity in this cinema of Glauber, in that the proliferations researched by filmic forms are not restricted to a chronology of successive events, rather they spread in a rhizomatic way through temporalities, a proliferative and differentiating movement. Politics and aesthetics would be questions of how we bridge the temporalities, of which tracings are turned into possibilities. Or how the engagements in time can raise events and create resistances in becoming.

Keywords: bifurcations; anachronisms; aesthetics; politics; Glauber Rocha

RÉSUMÉ

Dans un lit, une grève, une fête ou une révolution : c'était comme Glauber Rocha pensait autrefois que *A Idade da Terra* (1980), son dernier film, pourrait être expérimenté. L'oeuvre prend la limite d'un processus de recherche qui a radicalisé la réalisation de films et qui a inventé de nouvelles possibilités pour l'expérience esthétique. C'est un travail que j'essaie de penser avec deux autres oeuvres du réalisateur, *Claro* (1975), filmé pendant son exil à Rome et *Di Cavalcanti* (1977), un court-métrage qu'il a produit sur l'impulsion, au moment même où il a entendu de parler sur la mort de l'ami peintre.

Chacun de ces films engage des procédures singulières pour l'occupation du monde et pour l'invention des façons de filmer. Ils sont compris ici comme des bifurcations dans des formes configurées pour la sensibilité, dans la mesure où il y a la prolifération des trajets pour la fabrication d'un film. Il s'agit d'une préoccupation plus large à la discussion des politiques de films, des moyens singuliers dont le cinéma peut inscrire dans le monde une rupture esthétique et faire de ça déjà une politique. En ce sens, il faut penser avec les oeuvres des figures qui affirme le cinéma comme champ de résistance. Une des questions qui guident les discussions de ce travail est le concept de devenir mineur, chez Deleuze et Guattari, un mouvement dans lequel le cinéma peut engager des tensions avec un visible et un audible à se présenter comme des faits majeurs. Dans ce processus, c'est la vie en commun qui est en jeu.

Ces opérations d'invention sont donnés dans un enchevêtrement de temporalités, ce qui conduit à une approche qui se pose franchement anachronique, en ce qu'il essaie de penser à ce qu'un travail fait bouleverser dans le temps et comment il peut faire de temps ouvrir, dans une articulation que j'essaie de faire avec les pensées de Benjamin, Warburg, Didi-Huberman et Agamben. Ainsi, il faut se demander sur la mesure où ce cinéma de Glauber peut être contemporain, en ce que les proliférations recherchés par des formes filmiques ne sont pas limités à une chronologie des événements successifs, mais réparties selon une façon rhizomatique sur les temporalités, en mouvement de prolifération et de différenciation. La politique et l'esthétique seraient des questions de savoir comment nous faisons les articulations des temporalités dont les tracés sont tournés possible. Ou comment les engagements dans le temps peuvent déclencher des événements et inventer des résistances en devenir.

Mots-clés : bifurcations ; anachronismes ; esthétique ; politique ; Glauber Rocha

SUMÁRIO

Travessias | 01

Bifurcações | 15

Urgência | 18

Amizade | 29

Povos | 42

Alegria | 56

Resistências | 64

Caos | 79

Delírio | 91

Montagem | 101

Anacronismos | 108

Limiar | 111

Temporalidades | 123

Contemporâneo | 136

Montagem | 146

Materialidades | 161

Encruzilhada | 171

Kynorama | 178

Referências bibliográficas | 190

Referências filmográficas | 197

Travessias.

“O sonho é o único direito que não se pode proibir”.

É a vida em comum que está em jogo. É a disputa urgente em torno de como se partilha um espaço e um tempo. Quando se faz cinema, o que se coloca em movimento são formas de experimentar o mundo e de ter parte nele. Um filme inventa políticas singulares, investiga gestos, elabora posturas, promove encontros. Existem corpos filmados que se colocam em relação com um aparato cinematográfico, existe uma cena que se inscreve na cena fílmica. Esses processos fundam modalidades de compartilhamento. O corpo-cinema irradia forças no mundo, compondo luzes, movimentos, durações, linhas, alturas, timbres, que se inserem no espaço intermediário da partilha. A relação se constitui no entre-dois, e é nessa região que se produz uma experiência estética.

Os trajetos das forças mobilizadas pelo cinema dizem muito de uma maneira contemporânea de pensar a arte nas suas interpenetrações com a política. Essa perspectiva é fundamental ao longo de todo este trabalho, que parte de uma inquietação em pensar políticas dos filmes. A questão tem, sobretudo, em Jacques Rancière um dos teóricos que se lançam no debate para desencadear outras perspectivas de pensamento para a dimensão estética da política e a dimensão política da estética. É um campo aberto que se insere em rede, que reverbera nas questões de vários pesquisadores e realizadores, nas propostas de seminários temáticos, como os desenvolvidos em encontros da Socine¹, e na materialidade das pesquisas do cinema. Rancière (2012a) fala de figuras singulares que permitem aos cineastas lidar com dois significados da palavra “política”, um que estaria relacionado ao que é tratado pelo filme, a história de um movimento ou de um conflito, uma situação de injustiça ou de sofrimento, e outro que pensa a política como estratégia própria de uma operação artística, “um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012a, p.121). Esse é um ponto bastante inicial de uma série de provocações que o autor desenvolve e que passam a complexificar o nosso modo de

¹As discussões desencadeadas a partir do Seminário temático “Cinema, estética e política”, no âmbito dos encontros da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) são fundamentais para este trabalho.

falar a respeito de uma operação estético-política no campo da arte, especificamente no âmbito do cinema. É o desencadear de uma tensão na cena do pensamento.

Encontro-me, então, com o cinema de Glauber Rocha. O que fazer com esses filmes? O que eles fazem de nós? A pesquisa é uma operação no atravessamento de forças, que vêm dos filmes e de todo um conjunto de outras energias que movimentam a vida. Glauber era um realizador que, de ponta a ponta, se inquietava com os caminhos de um cinema político, com as pesquisas – tanto expressas textualmente quanto no campo das formas fílmicas – de possibilidades para fabricar uma obra de arte. Eram idas e vindas de um pensamento-cinema proliferante, provocador e repleto de modulações. São pesquisas que nos dizem respeito, espectadores, pesquisadores e realizadores do presente, e esse é um aspecto fundamental para seguir os filmes de Glauber, para tomar a decisão de estar com eles. Mas nos dizem respeito como?

Um filme é um campo de intensidades que desencadeia uma experiência. Cada obra pode instaurar relações singulares, que se dão tanto no espaço quanto no tempo. É preciso instalar-se no acontecimento fílmico, seguir o devir que ele desencadeia, fazer as travessias pelos mundos que as obras inventam. A aposta aqui é a de que um filme não cessa de nos dizer respeito quando ele abre o tempo e torna possíveis interpolações entre as temporalidades, de modo que a obra passa a variar, ela segue viva, como numa sobrevivência de formas, que não param o movimento, tendo em mente o campo de discussão que Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman nos possibilitam. É preciso, então, deixar claro aqui: percorro neste trabalho um olhar que é assumidamente anacrônico, na medida em que se instala nas obras de Glauber, permeado pelo presente, tanto por um conjunto mais amplo de filmes quanto por um debate teórico-metodológico recente. E também essas imagens são escovadas a contrapelo, para se apropriar aqui de Benjamin, porque parece ser urgente nesta pesquisa se perguntar não tanto a respeito do contexto dos filmes – ou em que medida Glauber interpretaria a cultura brasileira e a situação social de seu tempo – mas abrir uma fratura que toma as obras como ativadoras de mais caminhos para o cinema, uma produção de vida que reverbera pelos tempos. Tomar um filme por aquilo que ele possibilita na variação das temporalidades.

Em uma pesquisa anterior, durante a graduação, escolhi uma experiência que me parecia singular na obra do realizador, o filme *Câncer* (1968-1972), rodado durante quatro dias, em 1968, com películas velhas de 16 mm, em preto e branco e sem roteiro.

O filme levaria quatro anos para ser montado, exibido inicialmente só para os amigos de Glauber que participaram da experiência. A primeira exibição pública aconteceria apenas em 1984, três anos após a morte do diretor. E para além das informações contextuais da produção da obra, a própria experiência de assistir ao filme me parecia desestabilizadora e potente. No percurso da pesquisa que desenvolvi na conclusão do curso de graduação, caminhos se multiplicaram: passei, sobretudo, a fazer cruzamentos, tanto de *Câncer* com outros filmes de Glauber, quanto do cinema glauberiano com obras recentes de outros realizadores. Desponta, então, aqui uma ideia que se desenhava lá, nesse primeiro contágio com *Câncer*: é a noção de bifurcação, de resistir a uma única maneira de fazer cinema, a partir de uma abertura de várias possibilidades. Essas resistências que irrompem têm o caráter de não se estruturarem em dicotomias, em polos que estabeleceriam a simples alternativa de escolha entre vias paralelas e reduziriam o campo da política à mera opção por trajetos já mapeados, num campo de possíveis já dado. Ora, na verdade, o que se faria aí seria justo acabar com a política, que se tornaria reafirmação do instituído. O que parece central é inventar possibilidades, criar novos planos para habitar, constituir cenas singulares. Já estamos, me parece, bem distantes de uma problemática da oposição ao cinema hollywoodiano, porque são vários cinemas que se revolvem, são várias frentes que se abrem. O modelo da dualidade não parece dar conta das políticas dos filmes, especialmente da inquietude glauberiana. Não é à toa que Glauber, ao comentar a experiência de *Câncer*, afirmava que “o caminho do cinema são todos os caminhos” (ROCHA, 2004, p.180). Esse é um dos motivos melódicos constantemente retomados ao longo deste trabalho.

A multiplicidade e o rizoma seriam figuras para pensar as políticas de Glauber. Passo, então, daquele filme realizado em 1968 a três obras também proliferantes, que o realizador produziu anos depois: *Claro* (1975), *Di Cavalcanti* (1977) e *A Idade da Terra* (1980). Seriam filmes que resistem em devir, então não estabilizam uma forma, não propõem modelos ou normatividades. Cada um pesquisa uma experiência sensível, cada filme é encontro que tensiona com formas majoritárias de cinema, para daí multiplicar cinemas, produzir diferenças e criar um novo visível, um outro audível, um fazível inédito, que não estavam estabelecidos em um campo de sensibilidade anterior. Deleuze e Guattari falam de devires minoritários como posturas de inventar tensores e desterritorializações com as línguas maiores, as formas estáticas, as constantes e os padrões. É um conceito operado pelos autores tanto no campo da política quanto no da

arte, que pode ser remontado às discussões a respeito da literatura menor de Kafka, em que o privado já se torna político e em que uma língua menor contamina o enunciado, produzindo agenciamentos coletivos de enunciação (DELEUZE & GUATTARI, 2003). É uma chave que se desdobra também para pensar as minorias, e então o devir-menor libera mais devires, devir-mulher, devir-animal, devir-criança. Nunca existe devir no sentido da maioria e também não se trata de imitação, de identificação ou de mimese, de tornar-se mulher, animal ou criança, mas de atingir uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade (DELEUZE, 2011a, p.11). O devir minoritário se desdobra em componentes e permite pensar povos, intensidades, alegrias, séries, descontinuidades, acontecimentos – um conceito sempre tem componentes, como nos lembram também Deleuze e Guattari (2010), em outra discussão. São potências para trazer a questão da política e da resistência a partir da possibilidade de uma tentativa de fazer usos menores do cinema e de buscar outras relações mesmo com a história, um devir que tensiona com projetos, teleologias e encadeamentos de posturas rumo a um futuro seguro.

Devir como inquietude com os dados, como perturbação do estático e desestabilização de formas. Não parar o movimento da invenção: “a arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha” (DELEUZE, 2010a, p.219). Glauber realizou *Câncer* às vésperas das filmagens de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), diante da situação de esperar a liberação de rolos da alfândega para a produção. Ele não queria esperar, não aguentava ficar parado, chamou amigos e partiu para as ruas. O gesto estético-político dá-se, com efeito, a partir de uma crença no mundo, de uma imersão nas intensidades e no que move a vida cotidiana. “Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos” (2010a, p.222). Essa noção de acontecimento é fundamental para pensar o que se desencadeia nesse cinema de Glauber. É o próprio filme que pode ser pensado como um acontecimento estético-político, uma força capaz de suscitar novos espaços-tempos. *Câncer* se abre para uma dimensão inventiva que se pauta pela rejeição ao controle, pela abertura ao intempestivo e pela urgência de uma filmagem em quatro dias. Uma tensão que é guardada por quatro anos, porque Glauber não via importância aí, uma diversão entre amigos.

Essa experiência de descontrole encontraria modulações na realização de *Claro* em Roma, num tom que mergulha, em caráter ensaístico, na falta de estrutura totalizante

e no limiar entre ficção e documentário. A imersão realizada no curta-metragem *Di Cavalcanti* coloca Glauber diante do corpo morto do amigo, para afirmar a vida. O trabalho radicaliza tanto o processo de filmar, no espírito urgente de *Câncer*, quanto o pensamento com imagens e sons, de forma caótica e nuclear. Em *Di*, o realizador chega a definir verbalmente uma montagem nuclear como excesso e acúmulo: “a quantidade está na qualidade”. Essa perspectiva, lançada como proposta no curta-metragem, é levada adiante como explosão ainda mais intensa, na subversão de tempos e de espaços de *A Idade da Terra*, o último filme do diretor, 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, proposição rica de implicações dentro da articulação que procuro traçar. É um filme de acúmulos e intensidades, que chegou a ter um primeiro corte com mais de quatro horas de duração, sendo reduzido depois para as duas horas e meia e na conformação de uma montagem que já não seria projetada aleatoriamente nas salas de cinema. A obra chegou a render mesmo um outro filme, *No tempo de Glauber* (1986), realizado por Roque Araújo, amigo e assistente de câmera de Glauber, reunindo as imagens que não estiveram na composição final. Levou também posteriormente à produção de *Anabazys* (2007), de Paloma Rocha e Joel Pizzini, que tenta estabelecer uma relação com o acontecimento de *A Idade da Terra*.

Esses filmes de Glauber são aqui pensados nas figuras singulares que inventam, nas operações que tanto abrem possíveis para o processo de fazer cinema, já distante da lógica industrial, quanto criam, na materialidade de suas escrituras, zonas de desequilíbrio que demandam um trabalho do espectador. Sobre a radicalidade desses filmes, observa Bentes (1997):

Além da ruptura estética, Glauber pretendia romper em *A Idade da Terra* com a própria idéia de um processo cinematográfico industrial, o que tinha feito em *Câncer*, *Claro* 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).

Essas obras imergem, então, segundo a linha que tento traçar, num corpo a corpo com o real, com o dispositivo cinematográfico e com as dimensões sensuais da arte, em chaves que nos dizem respeito hoje. São essas potências que pretendo desenvolver a partir de uma ideia de contemporaneidade do acontecimento, que nos demanda de um lado, ser contemporâneo dessas imagens e, de outro, buscar nelas as reverberações no porvir. Novos arranjos narrativos, mais do que colocar em termos de não-narrativo,

dialogando com Parente (2000), estariam em jogo nessas experiências. Talvez pudesse ser apontado: o cinema que hoje sai da tela e da sala de cinema, como nos casos de cinema expandido e de cinema interativo, opera novas dimensões estéticas já buscadas pela própria escritura nos filmes de Glauber. Podem deslocar o espectador de uma posição habitual de conforto diante do cinema. Não se trata de propor tão somente uma identificação, no sentido de dizer que se trataria dos mesmos procedimentos em jogo, mas de ativar relações entre pesquisas estéticas.

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” (COCCHIARALE, 2007, p.19). Na atitude experimental de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Cildo Meireles, haveria um “teor não só estético, como também ético-político”, que nos inscreve na contemporaneidade (2007, p.21). A experiência estética é decisivamente imbricada com a vida cotidiana. O mundo nos qual cabe intervir, como tarefa política, é imanente à obra, não está num além da experiência. Não se trata de uma dimensão à qual o artista se dirige, de fora, para propor uma reconfiguração que só criaria um novo modelo. É vivendo que se inventam processos de criação.

Elizabeth Real (2008) já discutiu *Câncer* na intercessão com a efervescência artística dos anos 1960, com as experimentações no campo das artes plásticas, da música, da *performance*, dos *happenings*. A câmera imersa na multidão, o ator que improvisa e mergulha no real: gesto político, o cinema passa a ser vivido. Trata-se de uma aproximação entre a obra de Glauber e um campo de pesquisas das artes visuais, em que são preocupações constantes “o improviso, a criação coletiva, a busca de utilizar-se de linguagens de outros campos, a ligação com a realidade e o cotidiano” (REAL, 2008, p. 55). Isso implica uma perspectiva de análise desse cinema de Glauber como implicado nos desvarios da vida, nas imprevisibilidades, nas forças que a atravessam. É uma operação do cinema no estreito contato com a experiência ordinária.

Afinal, o pensamento a respeito da estética e da política tem aqui uma forte aposta na recusa às separações. Como diz César Guimarães (2002, 2006), as compartimentações são responsáveis por distribuir, de um lado, a experiência reservada

às obras de arte, e de outro, a experiência em geral. No lugar disso, dentro de um campo de estudos de cinema e de comunicação que se situa na interface com a experiência estética, o ato estético insere-se na dimensão mesma da vida em comunidade, porque já são tensionadas as perspectivas de tratar a Estética 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 que é “desdobrado e transformado esteticamente” (GUIMARÃES, 2006, p.24). Busco, então, destacar a experiência estética dos filmes de Glauber como prática que dilui fronteiras e interfere na existência, para imbricar o político e o estético. Trata-se mesmo de uma tensão epistemológica com a perspectiva de isolamento do campo da Estética, como indica Guimarães (2002):

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).

Esse horizonte de discussão permite enfatizar uma análise fílmica orientada menos pela identificação de elementos discursivos que pela atenção às formas expressivas, aos elementos constituintes de uma *aisthesis*. Diria que Glauber formula políticas da imagem, já não tanto pela dimensão discursiva, mas pela sensação provocada. Isso não se dá sem uma série de movimentos que oscilam entre o desejo de constituir uma discursividade e uma força sensível de imagens e sons que parecem desorganizar o próprio filme e abrir espaço para o *pathos*. Não existe aqui uma passagem linear entre uma dimensão e outra, nem uma hierarquia entre essas maneiras de elaborar a escritura. O que cabe pontuar é apenas o foco de onde parte o olhar aqui, uma análise que recai mais na radicalização desencadeada quando a operação artística abre à dimensão de um *experienciável*. Estão em jogo paradigmas variados de encontrar a interseção do filme com a política, ora com a marcação maior de procedimentos que apostam na tomada de consciência diante de uma injustiça dada no mundo, relação sensorio-motora de continuidade entre obra e espectador, ora com estratégias mais

abertas e repletas de discontinuidades, que abraçam o descompasso e a impossibilidade do prolongamento entre situação encenada e uma mobilização de quem vê, para investir na distância que se abre como uma potência de invenção de novas experiências. É desse espaço intermediário que pode emergir uma política.

Esses são debates nos quais Glauber se inseria, como na participação em um filme de Godard e Gorin, *Ventos do Leste* (1970), quando se coloca em uma encruzilhada e aponta dois caminhos para o cinema, um do cinema de aventura, outro do cinema do Terceiro Mundo. Era a encenação de um encontro entre as questões glauberianas e as do Grupo Dziga Vertov, grupo tão emblemático de certo momento em que se colocava o desafio de saber “qual a direção do cinema político”, como na pergunta dirigida por Isabel Pons a Glauber, na encruzilhada. Uma figura retomada pelo cinema do coletivo Alumbramento, no filme *Estrada para Ythaca* (2010), quando o cinema brasileiro recente também se vê diante de embates para constituir políticas das imagens. Podemos estar acompanhando um cinema de garagem, como já propuseram nomear Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2011), um cinema pós-industrial, como já caracterizou Cezar Migliorin (2011), ou ainda, encarando o anacronismo, um cinema de invenção, para retomar a formulação de Jairo Ferreira (2000) para filmes dos anos 1960 e 1970, sobretudo aqueles do que se atribuiu o nome de um cinema marginal.

A ideia aqui não é propor uma nova categoria nem verificar qual dessas se encaixaria para o apanhado de filmes que trago. Mas essas tentativas de criar uma figura para o cinema – a garagem, o pós-industrial, a invenção –, são formas potentes de ensaiar a aproximação em torno das possibilidades do filme político. É preciso desdobrar procedimentos que se constituem na singularidade de cada obra, investigar uma proposição contemporânea de formular a relação entre cinema e política. Migliorin (2009) nos apresenta duas possibilidades de filme político problematizadas contemporaneamente:

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).

Penso que a fissura estabelecida em *Claro, Di* e *A Idade da Terra* 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. É essa outra operação, esse “nem...nem...”, que cabe investigar. É preciso estar com os filmes, segui-los de perto, tomando o corpo deles no encontro com o próprio corpo, para pensar figuras que permitem constituir outras formas de habitar, de sentir, de ver e de ouvir. A análise toma o batimento das imagens, aquilo que é constituinte da superfície delas. É uma abordagem não-hermenêutica que também não se dá tanto pela via de identificar como os filmes refletiriam *sobre* a cultura, o País, o social. A experiência histórica atravessa as obras de uma maneira imanente, e os filmes não traçam um sobrevoos nas relações sociais, mas atravessam mundos, ocupam um plano de imanência. Talvez seja uma imagem de pensamento que esteja em jogo aqui. Andréa França (2003) problematiza o que caracteriza como teorias contextualistas do cinema, referindo-se notadamente aos estudos de Fredric Jameson e Ismail Xavier, preocupados em estabelecer conexões entre as dimensões históricas, culturais e sociais e as formas de operar imagetivamente no mundo. 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 [...] que, em nenhum caso, substituem a experiência de instalar-se no devir das imagens em movimento” (FRANÇA, 2003, p.107).

As leituras de Ismail Xavier a respeito dos caminhos traçados por Glauber são fundamentais para esta pesquisa e se constituem como fortuna crítica essencial em torno das obras do realizador. Como é explicitado no posfácio à segunda edição do clássico estudo *Alegorias do subdesenvolvimento*, lançado originalmente em 1993, Xavier remonta o esforço em mapear a noção de alegoria, desde as origens clássicas, quando o ímpeto era o da totalização, na dupla dinâmica entre ocultação/revelação, ao sentido moderno da alegoria, em seu caráter fragmentário e descontínuo. A partir daí, a autor vai constituir um debate a respeito da cultura nacional e da construção da identidade (XAVIER, 2012, p.430-464). São discussões que buscam inserir o cinema no contexto social brasileiro e estabelecem relações entre as questões formuladas pelas imagens e as implicações no âmbito da cultura. É preciso dizer que a reflexão gira em torno do cinema como representação: haveria em questão o desejo de mostrar à nação aquilo que precisaria ser alterado. Esses estudos de Xavier nos fornecem base importante para estar com as imagens glauberianas, mas acredito que, no caminho teórico-metodológico que persigo, seria possível propor chaves de leitura que, sem ignorar a existência de forças históricas singulares no surgimento de cada obra, propõem uma abordagem de travessia

mais direta na escritura fílmica. Nesse sentido, sigo as possibilidades abertas por Xavier, ao mesmo tempo em que delas acabo tomando alguma distância, nos momentos em que as inquietações da pesquisa e o encontro com as imagens levam a outras travessias no pensamento, a variações que se processam ao entrar no devir das imagens e nas práticas sensíveis que elas desencadeiam. Assim, a análise seria menos *sobre* os filmes do que um contato com os blocos de sensação, afectos e perceptos da arte cinematográfica, para colocar o cinema já como uma prática das imagens e dos signos (DELEUZE, 2007a, p.332). Valeria pensar 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 de imagem que ele pode suscitar, conceitos estes que não são discursivos – não *logos*, mas *aisthesis*.

E é preciso dizer também que, além do contato com a matéria-filme, busco conversas com aqueles que participaram das experiências glauberianas, numa tentativa de puxar fios de memória e de instalar-me, anacronicamente, no acontecimento da realização das obras. Tive oportunidade de conversar com companheiros de Glauber em *A Idade da Terra*: Roque Araújo, câmera e diretor de fotografia, Carlos Caetano, assistente de direção, Raul William, figurinista, Ricardo Miranda, montador, Ana Maria Magalhães, atriz, Antonio Pitanga, ator, Sylvia Alencar, técnica de som e Paula Gaitán, da direção de arte. Alguns dos momentos desses encontros surgem no fluxo do texto, não como simples afirmação de um discurso que se tenta construir, mas como tentativa de diálogo com o pensamento dessas pessoas que estiveram no processo. Em alguns momentos, trata-se mesmo de salientar diferenças nos modos de apreender a experiência do filme, uma pequena distância que pode se apresentar entre a discussão que faço e as leituras trazidas pelo integrante da equipe. Em outras ocasiões, ainda que não se trabalhe na dimensão de citações a falas, a análise se dá fortemente movimentada por acentos destacados por alguém em determinadas regiões da obra.

Parto, então, para os fluxos de *Claro, Di* e *A Idade da Terra*, que nos desinstalam de zonas de conforto e teriam a potência de reconfigurar formas de sensibilidade, pela postura que adotam de fissura e de abertura ao mundo. Exploram as possibilidades da imagem, as tensões em direção a outras formas de interpelar os corpos dos espectadores e gerar vibrações pela sensualidade, pela textura e pela tatilidade audiovisuais. 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 assignificante e não-linguisticamente formada, como nos indica Deleuze (2007a). O cinema não opera, então, 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 lingüísticas e discursivas (PARENTE, 2000, p.27).

É, assim, que a questão da análise fílmica precisaria buscar a produção de temporalidades pelas imagens, o uso intensivo de uma matéria plástica, o pensamento por afetos e sensações da arte. Há aqui um diálogo com a proposição de Deleuze e Guattari (2010) a respeito de como a arte 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. Nessa perspectiva, Deleuze e Guattari falam que o artista acrescenta variedades ao mundo. 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). O método de estar com esses filmes será buscado, então, na chave de um pensamento das imagens, de modo que é preciso abrir-se ao devir-outro do sensível.

Nesse movimento de abertura aos próprios conceitos que o cinema suscita, há na singularidade dos filmes de Glauber uma força que me leva a pensar a importância de

ensaiar também outros métodos de escritura. Como o texto pode percorrer o composto sensível das imagens e sons? Mobilizado por essa inquietação, tento uma estrutura que possa ser aberta, desmontável, descontínua e a-centrada. Pensar o próprio texto como um trabalho de montagem, que aproxima, cria relações, arranja blocos e séries. Um desejo de que, em alguma medida, a dissertação possa ter múltiplas entradas e ser percorrida de diferentes maneiras, para que se exponha também na precariedade de sua escritura. Trabalho com uma ideia de cenas, cada tópico é pensado nesse caráter. Essas cenas propõem figuras para investigar os filmes de Glauber, e cada uma delas é um giro em um caleidoscópio: a cada movimento, uma composição visual diferente. Os blocos maiores podem ser vistos como séries que se desdobram nas cenas, com uma intencional retomada de motivos ou de acordes, desdobrados com modulações diferentes. Há, inclusive duas cenas que têm o mesmo nome, “Montagem”, cada uma colocada em uma série diferente, num retorno a questões, para tentar um outro olhar e para também apostar que as problemáticas nunca se esgotam. Existem duas grandes séries, dois grandes blocos que ressoam entre si e reúnem as cenas. Na série das Bifurcações, um motivo geral circula, a inquietação com a multiplicidade de caminhos para o cinema, nos desdobramentos que essa postura pode trazer. Na série dos Anacronismos, a discussão a respeito do tempo ganha mais força, e os cruzamentos desordenadores de cronologias se dão com mais intensidade. Em todo esse arranjo, que experimenta ser tomado pelas tonalidades dos filmes, há planos-sequência, cortes em continuidade, planos mais curtos, e também, inevitavelmente, elementos no fora-de-campo. Montar e desmontar: tento colocar-me nessa zona incerta, talvez arriscada, de apostar numa escritura tomada pela estética cinematográfica.

É preciso dizer que há toda uma constelação de autores que podem ser invocados aqui como desencadeadores desse movimento. Uma inspiração direta vem de Rancière (2011), que escreveu um de seus livros também com capítulos que seriam cenas: refiro-me a sua obra *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art*. Também Deleuze e Guattari (1995) são intercessores importantes aqui, na medida em que as próprias noções de platôs e de um livro-rizoma poderiam ser trazidas: uma escritura sem início nem fim, sempre no meio. Didi-Huberman, tanto pela maneira de trabalhar o texto, quanto pela matriz de pensamento que ele põe em movimento – Benjamin, Warburg, Bataille, Brecht, Farocki –, torna-se outra referência importante para discutir a montagem como gesto do pensamento. E Benjamin, em especial, na abordagem

ensaística e, sobretudo, no empreendimento do *Livro das Passagens*, acentua a possibilidade de uma escrita que gera imagens, uma escrita em fragmentos e cortes cinematográficos, uma experimentação de montagem. E há também uma preocupação com a dramaturgia, que surge muito das interlocuções com a Beatriz Furtado, uma maneira de trazer o movimento do pensamento como uma elaboração de cenas e uma articulação de personagens conceituais, nos termos de Deleuze e Guattari (2010). Mas há, principalmente, a influência do próprio Glauber e da pesquisa que ele desenvolve sobre a montagem nuclear, sobre o descontínuo e o simultâneo. *A Idade da Terra*, em especial, é o filme que me afeta de forma mais urgente na tentativa de constituir blocos independentes, filme que tento reverberar, de alguma forma, na escritura, uma obra sem simetria, sem começo nem fim. Nessa linha, penso em como poderia fazer também uma ciência em devir minoritário, operar pequenas fissuras nos caminhos de uma pesquisa, abrir brechas, incorporar um risco e me colocar no interstício. Uma pesquisa sem uma síntese final, mas que tenta se produzir como abertura de questões, exposição de um processo, de uma deriva, de travessias *com* o cinema.

O que fazer com os filmes de Glauber? O que eles fazem de nós? Talvez se trate aqui de convocar Glauber para pensar, fundamentalmente, o cinema. Pensar problemas *de cinema*, pensar o que Glauber perturba no *fazer cinema*. São filmes que lidam com problemas cinematográficos e inventam estratégias para operar esses problemas. Quero acompanhar-me dessas obras, chamá-las para junto de meu corpo e discutir as potências delas em gerar reverberações pelos tempos. Retomar Glauber para acreditar na potência do cinema em seguir fazendo mundos, para traçar caminhos de cinema, para falar também de hoje, a partir de hoje, do cinema que se faz hoje. Não para que se tomem os mesmos caminhos glauberianos nem para reforçar uma perspectiva que poderia rebater no olhar canônico. Há certo risco em falar de Glauber. É um realizador que pode ser, muitas vezes, um dos mais lembrados ou citados do cinema brasileiro, ao se tomar certa perspectiva mais afeita ao modelo da genialidade e à periodização em torno de movimentos vistos em relações de preponderância sobre outros.

Mas não é de uma história do cinema novo que se vai tratar aqui nem de quais realizadores do presente incorporariam esse ou aquele estilo, ou estariam continuando essa ou aquela maneira de fazer cinema. Não são a linearidade e a continuidade dos trajetos que vão ser buscadas. Os percursos das imagens pelos tempos se dão como movimentos diferenciadores e desviantes. Se Glauber pode ser contemporâneo, não seria

por criar seguidores. Não uma *filiação* a Glauber, mas *afinidades*: é um caminho de pesquisa que tento experimentar, uma via que não elege paradigmas nem tem por foco a discussão em torno de uma escola, dentro de perspectivas historiográficas clássicas do cinema brasileiro². Tomar o cinema de um realizador como modelo ou estado de fato seria justo despotencializar a sua força política. O olhar assumidamente anacrônico diz respeito a pensar o que uma obra faz agitar no tempo, como ela pode fazer esse tempo se abrir. E então talvez possamos imaginar condições de possibilidade para as singularidades de mais cinemas proliferantes. Fazer sempre mais fendas nas travessias.

² Ver as problematizações já desenvolvidas por Jean-Claude Bernardet (2008), em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*.

Bifurcações.

“O caminho do cinema são todos os caminhos”.

Sons de tambores. Gritos, canções, cantos. Sonoridades da terra? Imagens do despertar, da alvorada. O sol levanta-se ao fundo, temporalidades prolongam-se. Intensidades perceptivas. A imagem tende ao branco, sensações de indiscernibilidade e de indefinição. Experimentação da plasticidade e da sonoridade, composição de sensações e de durações. Começa assim, mas poderia começar diferente. Poderia ser Brahms (Maurício do Valle) descendo a escada com a bandeira do Brasil. Ou o Cristo negro (Antonio Pitanga) despido, proclamando a liberdade do amor e do corpo nu – quer gritar, quer cantar: “a dança da beleza, a dança da beleza!”. É um mural esse *Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.

Talvez pudesse aqui também começar de novo. Para outro ponto, então.

Morreu Di Cavalcanti. O filme de Glauber é uma festa, não é um velório. Festa de cores, de movimentos e de desconexões entre som e imagem. Há misturas de registros, o documentário feito na urgência, quando o realizador recebe a notícia da morte do pintor e parte com amigos, para registrar imagens do velório e do enterro, com as encenações em uma câmera delirante junto ao corpo e à dança de Pitanga, junto aos quadros de Di Cavalcanti. A experiência estética vertiginosa opera fluxos e descentramentos, descontinuidades que encaminham as pesquisas do realizador em torno da proposta de uma anti-razão, uma tensão com aquilo que demarcava como uma racionalidade burguesa. A elaboração do pensamento audiovisual já não é da ordem do encadeamento e do jogo com esquemas para promover uma mobilização, pois agora estão em questão outras composições dos possíveis para o espaço e para o tempo. *Di Cavalcanti*, “curta-metragem filmado com pontas de negativo, equipe mínima e improvisada, realizado num impulso” (BENTES, 1997, p.66), faz da urgência da morte e do desejo de homenagear um artista as possibilidades para inventar percepções a partir da matéria plástica e sonora do cinema. Dentro das demais obras de Glauber, o curta tem outra toada, marca uma dobragem sobre si, um outro ritual, como diz o diretor em passagem de entrevista que compara *Di* a *Cabeças Cortadas* (1970): “*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)³.

O que implicaria isso, esse comparar gestos de composição, ao apresentar as obras? *Di Cavalcanti* como um dos choros de Villa-Lobos. Como festa, como batucada. Um choro, esse gênero musical aberto, cheio de improvisações e modulações inesperadas. Em Villa-Lobos, uma oportunidade para operar trânsitos entre a música erudita e as sonoridades populares. As maneiras de tocar e compor o choro são mais repletas de liberdade, gestos mais espalhados pelo mundo, menos organizados. Como são pensados os ritmos desse *Di Cavalcanti*? Como ele se insere no mundo?

Questões para situar mesmo um problema. Pensar um modo de ocupar a *polis* no curta de Glauber implica discutir as maneiras pelas quais as sensibilidades das imagens e dos sons podem fazer fissuras. E trata-se também de colocar a problemática em termos das singularidades das obras de Glauber. O realizador elabora pesquisas estéticas, ensaia traçados no mundo, faz caminhos múltiplos e tenta bifurcar o próprio cinema. Mas como isso se processa? Que quer dizer, propriamente, esse movimento de fazer bifurcações? Estão em jogo aqui formas de resistir, maneiras de ampliar os possíveis para o cinema e de proliferar os usos dessa arte. Fazer um uso menor de uma língua maior – essa é uma proposição de Deleuze e Guattari que pode ser uma entrada para a experiência estética suscitada por filmes de Glauber Rocha. Uma proposição que se afirma como uma política. Nesse caso, uma política das imagens e dos sons que diz respeito aos modos pelos quais a matéria audiovisual pode ser arranjada, remodelada, desordenada, de modo a movimentar outros modos de ver, de ouvir, de dizer, de sentir.

Há uma radicalidade estético-política no Glauber que transita, sobretudo, da estética da fome para a estética do sonho. São exploradas outras dimensões de experiência, e o engajamento passa a se dar em outras toadas. Como movimentos de dobragem sobre si, o realizador vai e volta nas apostas que faz quanto às formas de fazer tensão no espaço e no tempo. É preciso seguir o composto sensível dos filmes de Glauber, e também os próprios escritos e entrevistas que ele produz durante a vida, para pensar a multiplicidade na qual ele se situa. O realizador não para de escapar, não cessa

3

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

de fazer fugir. Afirma e desconstrói aquilo que disse. Faz um filme completamente sem recursos e sem planejamento, para mostrar que o caminho do cinema são todos os caminhos – falo aqui de *Câncer* (1968-1972) –, faz um filme em que são bem marcadas as figuras de um método de engajamento didático e propositivo de direções mais claras para arranjar os corpos na cena e no mundo – penso aqui em *O Leão de Sete Cabeças* (1970).

Não é possível parar o movimento. Seguir as forças da vida. São esses percursos e bifurcações pontos de contradição na postura do diretor? Ou seria mesmo a afirmação de um gesto inquieto de invenção no mundo, de experimentação dos sabores da vida e da arte? Se nos aproximarmos mais dessa segunda via, escapamos de demandar uma identidade fixa a Glauber, de pensar em termos de uma constância que se configuraria em uma personalidade, no estilo de um sujeito definido e demarcado. Se vamos por uma perspectiva que destaca o devir, é justo como processo que tomamos a cinematografia do diretor. Um processo que implica constantes passagens, inflexões, desmedidas, limiares. Um movimento que não se fixa em formas, não se configura como modelo, nem para o cinema em geral, nem mesmo para o próprio conjunto da obra do diretor. Justo uma fuga dessa fixação, da colocação como paradigma. Os filmes guardam singularidades, portanto. Eles vibram um no outro, mas são, cada um a seu modo, experimentações de caminhos. Filmes em devires minoritários. Filmes que, num movimento constante de desterritorialização, tentam não se deixar capturar por uma lógica de bom funcionamento, de clareza, de uma “linguagem arrumada”, para retomar uma expressão de Glauber (ROCHA, 2006). Eles teriam algo de intempestivo.

E, então, seria isso um choro de Villa-Lobos?

Urgência

Di Cavalcanti é realizado num impulso. Há um gesto de arrancar imagens e sons do mundo, produzir cinema num movimento tomado por forças cósmicas e por uma abertura ao descontrole. Mergulha-se em experiência de tensão com modalidades de planejamento e regra. “*Di Cavalcanti* foi feito num impulso. Acordei de manhã, sete e meia, li que o Di Cavalcanti tinha morrido, nove horas fui filmar” (ROCHA, 2006, p.332), retoma o realizador. A imagem é ela mesma um processo de experimentação. É no limite que Glauber filma e monta o curta. No limiar das possibilidades de efetivar uma filmagem de um velório e de um sepultamento, vai com a câmera em *close-up* no rosto do pintor que morreu. “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Corta! Agora dá um close na cara dele!”, diz o realizador, na faixa sonora incluída após as filmagens, quase numa descrição do processo. Estamos no entremeio de uma experiência estética porosa, aberta às trocas, intempestiva. O que se dá nesse meio, nessa zona de indiscernibilidade que passa a ser delineada? Poderíamos falar em um composto sensível *Di-Glauber*? É de qual ordem esse encontro tão urgente? Glauber desencadeia um processo que faz a mistura entre olhares, sensibilidades e temporalidades. “Ninguém assistirá ao enterro da tua última quimera. Somente a Ingratidão – esta pantera – foi a tua companheira inseparável”: os versos de Augusto dos Anjos são entoados por Glauber e seriam ainda um título para o filme.

Todo o caos promovido em *Di Cavalcanti* tem a ver com pesquisas estéticas em que o aleatório, o simultâneo e o descontrole seriam condutores da fabricação fílmica. Nessa experiência, a questão é deixar-se tomar por forças capazes de arrastar para algo novo. Trata-se de fazer o movimento e desencadear transformações. Nos encontros promovidos pela imagem, é possível gerar torções e resistir aos enquadramentos dos corpos, que podem se libertar em percursos de relação com o outro. A experiência estética nessa região perde uma direção clara e faz fissura com uma organicidade e com uma linha dominante e ordenadora da percepção. No turbilhão, o que se tem é alteração de si, dos sentidos, uma incapacidade de síntese, de organização de significados. Uma polifonia barroca prolonga as intensidades e multiplica as vozes, que aqui já não remetem a uma verticalidade capaz de reunir o conjunto, mas estão a todo o momento em choques e rodopios, em trajetões disjuntivos.

Filmar como quem não sabe filmar. Filmar sem o cálculo ordenador da experiência, abrir-se às bifurcações de possíveis que o próprio processo pode desencadear. A imagem não tem clareza, os corpos não estão com lugar marcado e direcionamento claro. Com *Di*, o realizador acrescenta possibilidades para a produção de olhares. Prolifera mesmo os possíveis para fazer cinema, numa estética com gritos, misturas, impurezas, desordenamento. É toda uma ocupação de espaço marcada pela errância: era assim já nas filmagens de *Câncer*, em 1968, quando ia para as ruas do Rio de Janeiro sem planejamento do que fazer, sem roteiro, apenas com a proposta de deixar ações acontecerem em frente a uma câmera ligada, em planos-sequência; era assim na experiência do exílio, com *Claro* (1975), perambulador das ruas de Roma, dando orientações sobre os enquadramentos no ato de filmagem, com posteriores sobreimpressões de camadas, fusões na imagem, simultaneidades de blocos sensíveis reunidos na montagem.

Essas experiências de urgência são operações de risco, poderia ser dito. Um cinema que se dá na tensão com o mundo, que parte para o encontro numa tentativa de escapar ao controle dos programas, no que trago as discussões desenvolvidas por Comolli (2008). Se a roteirização da vida se espalha, é preciso buscar outros métodos para fazer com que os filmes aconteçam. A proposição de Comolli marca uma defesa de uma postura do documentário frente ao caráter consensual dos roteiros. A experimentação do risco faz surgir cenas, que se constituem de forma aberta e em meio a um imponderável. Fugir ao controle de uma previsibilidade, sair de zonas de segurança, desarranjar, borrar. “Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (COMOLLI, 2008, p.170). Deixar-se furar pelo mundo seria uma postura política que se constitui como um modo de agir na *polis*, em gesto indisciplinado. Furar: há na proposta de Comolli uma radicalidade que diz respeito mesmo a uma maneira de se dispor ao encontro. Pois não basta a postura da abertura. É preciso uma atitude mais drástica que se opera na escritura mesma do filme, um movimento de deixar que o mundo faça a fissura no filme, crie buracos e fendas. Quando furo, exponho algo ao indecível, invento caminhos e permito que sejam traçadas bifurcações. A figura conceitual da fissura tem grande importância aqui, como modo de resistência potente para pensar a experiência estética do cinema. “Longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo

que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p.172). O que resiste faz fugir, inventa outras perspectivas para apreender o mundo, para recortar o espaço e o tempo, para constituir *mise-en-scènes*. A parte maldita é tensionadora de formas majoritárias de organizar a experiência. Ela é o que foi colocado fora de uma partilha do sensível e vem introduzir, então, uma cena litigiosa, expondo um erro de contagem (RANCIÈRE, 1996, 2005). Ela é o que resiste apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2012a). Mas como lidar com essa parte maldita? Quais procedimentos estão envolvidos na tensão gerada pelo pequeno, pelo resíduo, pelo menor? Seria uma questão de incluir aquele que está fora?

Glauber sofre um grande impacto ao saber da morte do amigo Di Cavalcanti. Ele filma porque é fundamental fazer essa homenagem nesse momento, estar ali no velório com a câmera. Nesse processo singular, em que um filme se faz desencadeado pelo aqui e agora de uma notícia trágica, a tensão com uma forma prévia de imagem é instituinte do movimento, e o filme se faz como um resíduo que não procura legitimidade, porque guarda na potência mesma de um pequeno gesto a dimensão política capaz de instaurar um desacordo sensível no mundo. É uma tensão com a relação canônica que se prescreve para as sensibilidades diante da morte e é uma perturbação fundamental no próprio cinema. Em uma das sequências que penetra o fluxo das imagens do filme, Glauber e os amigos da equipe estão com vários livros e revistas que têm reproduções das pinturas do pintor homenageado. Eles parecem, muitas vezes, fazer quase um vídeo caseiro, reunidos ali para erguer publicações, folhear páginas, abrir um livro para mostrar um pouco mais de uma imagem que está em alguma parte dali. Não existe uma composição de quadro rigorosa, a câmera faz parte daquela reunião de pessoas numa casa, seres que estão juntos, sobretudo, pelo desejo de fazer um filme que possa festejar a vida de Di Cavalcanti. De repente, surge um espelho, em torno do qual todos parecem fazer pequenas brincadeiras, experimentar o que resulta de um encontro com essa superfície. E tudo isso se passa em meio à fala desordenada de Glauber, que conta os próprios encontros com Di ou que passa a descrever o que se passou no velório, sempre numa corrente de devires completamente embaralhados e livres de uma dominante de organização. Uma marchinha de carnaval de Lamartine Babo cria o tom de samba para essas imagens. A operação delas é diferente daquelas que surgem logo no início do filme, a câmera dentro de um carro que percorre as ruas rumo ao Museu de Arte Moderna, local do velório, ou quando se está filmando o próprio corpo morto no centro

do salão. Mas é justo um procedimento de leveza que vem se articular ao espaço mais solene, um tom que vai contaminando o filme todo, porque o que também é urgente é a celebração, mais do que o lamento.

Imagens urgentes, imagens que queimam (DIDI-HUBERMAN, 2004, 2008, 2012b). Dentre outras maneiras, elas queimam “com seu *movimento* intempestivo, incapaz de parar no caminho (como se diz ‘queimar as etapas’), capaz de sempre bifurcar-se, de ir bruscamente a outra parte (como quando se diz ‘arder de inquietude’)” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.52). Ao tocarem o real, as imagens incendeiam, desencadeiam modos inquietantes para o ver, lançam outras perspectivas de temporalidades, maneiras outras de ter com o mundo. Elas não se adequam a uma lógica formatada do sensível, tomam espaço com um movimento que não pode ser parado, na constante sístole e diástole e no jogo de tensores de uma experiência cindida. Elas não são uma organização clara e bem ordenada do sensível, mas um rodopio, uma maneira de se espalhar e de confrontar o turbilhão. O cinema que queima pode teimar em ser enquadrado num modelo e também evitar ser ele mesmo um indicador autoritário de posturas de corpos dos seres filmados, sejam os corpos de homens ordinários, sejam mesmo as paisagens como corpos – a cidade, talvez, como um ser, em processos de individuação. Diante do mundo em movimento, a cena desencadeada pelo cinema se situa em região produtora, zona de constantes variações e heterogeneidades. Diante do corpo de Di Cavalcanti e da vida a ser festejada, cabe produzir uma imagem que é pura inquietude e agitação, queimando sucessões, ultrapassando limites, fazendo saltos. Retomando as discussões de Comolli, vale lembrar que “o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (COMOLLI, 2008, p.177). A tentativa de pôr em ordem vai, então, estar em perpétua tensão com as variabilidades sensíveis em jogo na própria vida, intermitente e instável. A decisão de dar o close no rosto do morto é intempestiva, no ato, em meio a todo um mundo que não para de se revolver e mesmo em meio ao incômodo da família que chega a demonstrar o incômodo com as filmagens, como chega a indicar Glauber na voz *off*.

Filmar sob o risco seria partir para um processo de imponderabilidades, para caminhos tortuosos. Daí a impossibilidade do roteiro, como defende Comolli, e a necessidade mesma do documentário. “Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões” (COMOLLI, 2008,

p.176). Existem lacunas, intervalos. Uma postura política é situar-se na indiscernibilidade que esse espaço intervalar abre, como potência para a invenção de cenas e de novas possibilidades para ocupar o mundo. “Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas” (COMOLLI, 2008, p.177). Apesar de tudo, há algo ainda. Caminhos a serem explorados, posturas de corpos a serem inventadas, experiências a serem fruídas. Nas brechas que se abrem, podem estar contidas as potências para as roturas; na dimensão do inacabado, o desejo de sentir outras relações entre próximo e distante, entre luzes e sombras, entre vida e morte; num impulso com pontas de negativo, o desejo de filmar apesar de tudo, de partir para o encontro e fazer com que as imagens e os sons aconteçam. O filme e as filmagens, na resistência ao controle, tornam-se acontecimentos. A precariedade da escritura que desponta em *Di Cavalcanti* é mesmo uma condição de invenção de novos espaços-tempos.

Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido. Os roteiros de ficção são, frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não-controle do documentário surge como condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo (COMOLLI, 2008, p.177).

O que é preciso fazer para que haja um filme? Existem condições de possibilidade? O impulso da realização em *Di Cavalcanti* traz que implicações para as maneiras de fazer e pensar cinema? O gesto fílmico do curta de Glauber implica, num primeiro momento, desejo. É a partir daí que são reunidos amigos, para celebrar a vida do pintor Di Cavalcanti, também ele amigo do realizador. É como produção desejante que a equipe parte para as ruas e arrisca fazer imagens no velório e no enterro do artista. Risco no contato com o mundo, risco na criação de uma relação. Já um outro sentido para a ardência da imagem: “A imagem queima com o *desejo* que a anima, com a intencionalidade que a estrutura, com a enunciação, inclusive com a urgência que manifesta (como quando se diz ‘ardo de desejo’ ou ‘ardo de impaciência’)”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.51). O trabalho de homenagem ganha contornos de uma experiência que perturba a ordem da cerimônia configurada para o ato de despedir-se dos mortos. A chave do transe, tão cara ao pensamento cinematográfico de Glauber, vai aqui operar mesmo uma ideia de transformação e de delírio, na elaboração de um ritual descentrado, marcado por desequilíbrios e pelo caos. E o transe vai ter conexão com a

ideia mesma de trânsito, de operar passagens, de arrastar o corpo, a vida, as imagens e os sons num movimento. O corpo velado e sepultado de Di Cavalcanti é profanado porque precisa ser misturado, para que já não estejamos na dimensão sagrada, do que foi separado (AGAMBEN, 2007). No contágio com o mundo, é fabricado o filme, que é tomado pelo efeito transformador do outro, que se aventura no lugar do intervalo, do meio, região repleta de perigos. A obra funda para si as próprias condições de possibilidade, a partir da postura de enfrentamento com o que se apresenta como dado e como separado. Traz para si a experiência do limiar, de uma polifônica associação de imagens e sons, formas em desarranjo, em quebras, em livre corrida pelo mundo.

Também sem passar por longo período de preparação, *Claro* é rodado durante 15 dias em Roma, numa abordagem ensaística que mistura blocos de deriva nas ruas e cenas de interior em que se esboçam situações ficcionais. Como destaca Mateus Araújo Silva (2012), todo o filme fica pronto em cerca de dois meses e meio, após um processo sem roteiro prévio, com amigos, câmera na mão e som direto. Aqui há um mergulho delirante em relação com a própria cidade, com questões tão caras a Glauber, em crítica ao capitalismo. As imagens têm nelas mesmas uma processualidade, uma escritura marcada por planos que não estão previamente estabelecidos, por tensões com os que passam e estranham Juliet Berto em movimentos errantes pelas ruas, por uma câmera que vai expondo a própria busca nos caminhos que experimenta. “A incursão de Glauber e Juliet é uma aventura em terreno desconhecido, atravessada pela instabilidade de um gesto desmedido e insólito” (SILVA, 2012, p.262). Trata-se, muitas vezes, de um filme de viagem, uma obra atenta às implicações do fazer filme para a vida, uma experiência que pode ter muito a ver com incursões de Glauber pelo Super8, como no trabalho que chamou de *Letícia e Mossa no Marrocos* (1971)⁴, feito com as amigas Letícia Maria Moreira de Souza e Flora Bildner (Mossa), em viagem a Marrakech, depois de rodar *Cabeças Cortadas*, na Espanha. Glauber no exílio em busca da vida.

Esses gestos de *Di Cavalcanti* e de *Claro* guardam uma estreita proximidade ainda com outro filme de Glauber, *Câncer*, realizado em 1968 e montado em 1972. Era também de uma urgência e de uma vibração desejanste que se tratava essa outra obra.

4

Trata-se de um filme ao qual, infelizmente, não tive acesso e que cito aqui brevemente, apenas a partir do que pude ler a respeito dele, nas compilações das filmografias do realizador, como a que está disponível no site do Tempo Glauber: www.tempoglauber.com.br. Sabe-se que Glauber teve algumas experiências em Super8 no exílio, inclusive com a própria Juliet Berto, o que pode indicar novas modalidades de pesquisa, uma experimentação de mais caminhos.

Arriscaria aqui dizer que há mesmo um prolongamento das tensões desencadeadas pelos filmes, cada um com uma pesquisa própria, mas todos profundamente marcados por um mergulho intempestivo no mundo, sem estabelecimentos prévios de direções, sem hierarquias na organização da experiência, sem uma territorialidade ordenadora de caminhos⁵. No caso do trabalho de 1968, Glauber estava prestes a filmar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), mas por problemas burocráticos, as latas de negativo foram presas na alfândega, e a espera deixava o realizador ansioso. Ele queria fazer um filme, partir para as ruas, experimentar possibilidades. Chamou amigos que já estariam no *Dragão* e realizou filmagens em quatro dias, sem roteiro, sem dizer previamente aos atores uma história, apenas dando situações de violência que deveriam ser improvisadas diante da câmera em plano-sequência, até terminar o tempo de cada chassi de uma Éclair 16 mm. Os rolos de negativo preto-e-branco utilizados eram antigos, já em fase de deterioração, que estavam na Mapa Filmes, produtora do amigo de Glauber, Zelito Viana. Eram negativos não utilizados, restos, sobras. E o filme se deu em meio ao aleatório e ao acaso, em desnorтеio e desordem dos sentidos. Deixado de lado por quatro anos, porque Glauber não via grande importância no que havia feito (ROCHA, 2004, p.180), só é montado em 1972, quando os trânsitos e as dobragens da vida e do tempo já tinham remodelado a experiência do diretor e mesmo as imagens e os sons produzidos. A obra cruza temporalidades e toma o espaço num espírito de aventura e de invenção de outros lugares, outras partilhas, outras pulsações da imagem na tensão com o mundo. “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). Invenção também de outras variabilidades para a experiência, uma escolha pelo pequeno, pelo que pode resistir numa inquietude. Fazer filmes em devir-menor como maneira de tomar uma posição no mundo, não para colocar uma verdade absoluta quanto a formas válidas de fazer cinema, mas para situar-se no entre e tornar aberto o processo. Um modo de situar-se na

⁵ Nas conversas que pude realizar com Antonio Pitanga e Ricardo Miranda, é curioso observar que os dois têm a percepção de uma articulação mais geral entre os filmes de Glauber. Pitanga chega a sugerir que todos sejam vistos como desdobramentos de uma mesma pesquisa e usa a ideia de que *Câncer* e *Di Cavalcanti*, por exemplo, seriam “primo-irmãos”. Ricardo Miranda fala de certa unidade que haveria no conjunto da cinematografia de Glauber: “Eu sempre digo que o Glauber fez um filme só, na verdade. Você pode colar um no outro e passar todos eles. É um filme só. Ou então pedir ao projetorista para embaralhar tudo”.

dimensão de um movimento constituinte, mais do que no constituído. Tomar posição como um gesto de aproximação e distanciamento, em que reserva e desejo estão em jogo (DIDI-HUBERMAN, 2009). Tomar posição como algo distinto de tomar partido, na medida em que essa segunda abordagem é menos dialética e tensionadora de si mesma, aproxima-se muito mais da univocidade que da multiplicidade. Diria, então, numa aposta com Glauber, que vale pensar o cinema como campo aberto, em que não há um só caminho.

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)

Sair, então, de oposições binárias. Os desafios estéticos e políticos do cinema são mais complexos do que uma perspectiva dicotômica poderia supor. Preferência, então, por esse uso do plural: caminhos – e diria também: resistências. Bifurcações, então. As invenções que cada filme possibilita dizem respeito às urgências movimentadas nas imagens pelos desejos. Trata-se de afirmar uma maneira de estar no mundo, que se afirma na produção de imagens e na necessidade de fazer cinema. Didi-Huberman (2012a), a todo o momento colocando o problema de um *apesar de tudo*, situa as fissuras que quatro fotografias arrancadas de Auschwitz fazem na história. Ele toma essas imagens para pensar resistências e sobrevivências que se dão em um campo de concentração, na tensão mesma com as câmeras de morte. Em meio à falta de esperanças: ainda assim, uma imagem. Em jogo de sombra e luz, de tensão com as formas, ela mesma é um gesto que diz da própria situação do fotógrafo, do momento de registro, do risco. “Esta imagem, formalmente, não tem fôlego: pura ‘enunciação’, puro *gesto*, puro ato fotográfico sem fito (logo, sem orientação, sem alto nem baixo), ela permite-nos aceder à condição de urgência na qual quatro fragmentos foram arrancados ao inferno de Auschwitz. Ora, esta urgência também faz parte da história” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.58). Essa figura conceitual de um apesar de tudo pode nos movimentar também com a urgência das imagens dos filmes de Glauber – é também o

próprio Didi-Huberman que empreende essa operação teórica com uma série de outros trabalhos, em diferentes textos, guardadas sempre as singularidades de cada caso.

As questões de *A Idade da Terra*, ao mesmo tempo em que expandem pesquisas de *Di Cavalcanti*, podem também ser vistas com uma torção rumo a uma composição heterogênea mais próxima a um mural. Um filme que tem a urgência de sair do próprio espaço destinado à exibição convencional de filmes. Uma obra que já parece não caber na tela, na medida em que explode a narração e também coordenadas de enquadramento, de plano e de relação entre as imagens. Seria possível arriscar e dizer que Glauber faz um cinema apesar do cinema? Questão, certamente, complicada e cheia de riscos. E também paradoxal. Como colocar os problemas do plano e da montagem nessa obra? Como pensar o tempo e o espaço, a articulação da parte com o todo, a passagem mesma das imagens, as relações com os sons? É de um extrapolamento da própria arte cinematográfica que se trata. *A Idade da Terra* opera uma desconstrução na própria mudança repentina de ritmos, na mistura de procedimentos, no descompasso e na surpresa. Nunca se sabe o que está por vir, não só se tratamos daquilo que está na cena, mas também de como a encenação se constituirá, de como os cortes irão acontecer, de como a câmera vai se movimentar. O efeito de desorientação faz sentir a imagem e o som em pura plasticidade e porosidade, em quedas e subidas, em uma produção no aqui e agora, como a trilha sonora feita ao vivo ou os giros que, num impulso, são feitos com a câmera. Em debate realizado em 2005, sobre esse último filme de Glauber, Joel Pizzini comentava:

Há muitas questões ali sobre tentar se libertar dos limites do enquadramento, quer dizer, é um filme que não pode ser colocado ao lado de um filme que se propõe a um rigor de produto, daquilo que “funciona”. As palavras de ordem do cinema da retomada, do cinema de resultados, são essas: “o filme é redondo, o filme funciona”. Esse filme não funciona, ele opera uma outra perturbação e não funciona. (PIZZINI, 2005)⁶.

O que implica essa tensão com o funcionar? Filme que não funciona, filme que trabalha outros caminhos. A abordagem de *A Idade da Terra* é da ordem do que desorganiza, do que não tem resultados, não é redondo. É um filme também que fracassa. Exibido no Festival de Veneza de 1980 de forma tumultuada, rejeitado por boa parte da crítica naquele ano, mobilizou polêmica na qual Glauber caminhou pelas ruas

⁶ Participação de Joel Pizzini em debate realizado em 27/07/2005, após a projeção de *A Idade da Terra* na Sessão Cineclube no Cine Odeon. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclube.htm>>.

de Veneza, com um grupo de jornalistas, em protesto contra os critérios da premiação do júri do Festival. Mas se o próprio Glauber colocava a polêmica em termos de um embate com o cinema comercial⁷ – que não é desconsiderável –, aqui vale explorar outras entradas que multipliquem a percepção do filme no campo das formas, do sensível, da experiência estética. E nessa linha, mais do que o confronto com o cinema comercial, merece destaque uma tensão fora do campo dos dualismos e que me parece mais ampla, uma tensão que se dá com o próprio cinema. Não para negá-lo, opor-se a ele ou ultrapassá-lo, numa leitura que seria teleológica, de etapas. Mas um problema constituinte, que tem a ver com um processo de passagens, para fazer um filme desenraizado de um território cinema, um filme-vibração, filme-terra, filme-onda. E ainda assim uma obra que lida com questões cinematográficas, mas para fazer delas um outro uso, para torcer e fazer ponte com um fora. *A Idade da Terra* como uma obra estrangeira dentro do próprio cinema.

Quando Deleuze e Guattari discutem a noção de um uso menor de uma língua maior – em Kafka, Carmelo Bene, Luca, Beckett, Godard –, falam de criar uma variabilidade contínua, de fazer as fissuras, abrir fendas. Eles consideram o problema da tensão entre uma língua maior e uma língua menor, para enfatizar depois, sobretudo, a dimensão de que, estando na língua maior, é preciso fazer dela esse uso menor, gaguejar nela, ser estrangeiro na própria língua (DELEUZE & GUATTARI, 1995, 2003; DELEUZE, 2010, 2011). E a questão, embora colocada nos termos de línguas, se espalha nas discussões dos autores para além de um problema linguístico, porque vai dizer respeito a gestos, posturas no mundo, modulações, como na música, devires intensivos, devires-animal. São problemas que surgem na matéria da escritura – na literatura menor de Kafka, por exemplo –, para serem discutidos em termos de processos de um devir-minoritário, de maneiras para arrastar-se, politicamente, num movimento de minoração, em tensão com o *fato majoritário*. A questão é gerar desequilíbrios, retirar a língua de um caráter homogêneo, desmontar o teatro, desarticular as imagens, enfatizar a produção do heterogêneo, para além de um

⁷ Ana Maria Magalhães conta a respeito desse momento no Festival de Veneza e considera que a dificuldade em se aceitar *A Idade da Terra* naquele contexto se deveu a um momento de passagem para o interesse europeu por certo cinema de globalização, mais pontuado por preocupações de mercado. “Foi muito emblemático, muito sintomático e muito revelador da passagem de um cinema na época, que era a passagem para um cinema do mercado. A gente tava num ponto de transição bem marcado, e nós sentimos isso completamente, como punhaladas”, relembra a atriz.

bilinguismo ou de um multilinguismo, na desestabilização mesma das palavras de ordem, dos poderes, do controle.

Não se trata de uma situação de bilinguismo ou de multilinguismo. Pode-se conceber que duas línguas se misturem, com passagens incessantes de uma à outra; cada uma continua sendo um sistema homogêneo em equilíbrio, e a mistura se faz em falas; mas não é desse modo que os grandes escritores procedem, embora Kafka seja um tcheco escrevendo em alemão, Beckett um irlandês escrevendo (com frequência) em francês, etc. Eles não misturam duas línguas, nem sequer uma língua menor e uma língua maior, embora muitos deles sejam ligados a minorias como ao signo de sua vocação. O que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. [...] Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma. (DELEUZE, 2011, pp. 140-141).

O devir-menor seria, então, uma entrada para pensar o problema das resistências. Ele aponta para uma operação que rejeita um sistema homogêneo e investe na invenção de procedimentos. Colocar o cinema em devir-menor, minorar as imagens, atingir zonas desconhecidas por meio de um gaguejar que desorganiza qualquer funcionamento. Que estratégias fílmicas podem ser postas em jogo nesses processos estético-políticos do resistir? Como o cinema de Glauber inventa procedimentos? De que modo o pensamento cinematográfico do realizador pode desencadear modos de resistência? Atravessados pelas bifurcações, os filmes desdobram variabilidades e modalidades de escritura, múltiplas relações com o cinema, diferentes condições de possibilidade para dar vazão aos desejos e movimentar a vida.

Amizade

Glauber reúne amigos para fazer filmes. Há um método de trabalho aí, um modo de pensar o cinema no estar junto, na experiência de uma convivência. A amizade seria uma liga para mobilizar a realização mesma dos projetos do diretor, um traço que marca uma postura de reunir desejos comuns, de trazer para uma aventura as pessoas de quem se quer estar perto. Pensemos essa dimensão das produções glauberianas atravessando a feitura mesma das obras e implicando uma relação sensível com o mundo que passa por outras lógicas de realizar cinema, já distantes de esquemas industriais, em que predomina uma distribuição de lugares, uma atribuição de competências. Não que estejamos completamente na abolição de trabalhos do diretor, do montador, do fotógrafo, do editor de som e de outras tarefas. Mas é que essas atribuições não estão aqui isoladas nem se dão como linha de montagem. O cinema pode se inventar no embaralhamento dessas distribuições do sensível, na possibilidade de um diretor de fotografia escolher planos e enquadramentos no percurso de uma tomada, na improvisação de atores entregues a situações libertas de roteiros, na tensão desencadeada pela postura de um realizador que entra na cena e chama a câmera para enquadrar determinado elemento, ou que grita no extracampo provocando atores.

Ricardo Miranda, um dos montadores de *A Idade da Terra*, conta que a própria experiência de realização desse filme se dava em meio a intervenções de Glauber para desfazer um modelo industrial de cinema, embaralhando as burocracias, desconstruindo as ordens do dia organizadas pela produção, quebrando os planejamentos combinados para uma filmagem. Pensando esse gesto hoje, Miranda faz a leitura de que se tratava de uma aposta em fazer do cinema uma outra coisa, tomando-o como arte. “Cinema não é burocracia, cinema não é negócio, cinema é uma outra coisa. Arte não é negócio. É preciso entender que arte não é negócio. Se arte for negócio não é arte, é negócio”, defende Miranda. E nessa aposta, é um outro processo que se delineia, uma maneira de criar que é já também uma operação nas formas fílmicas, trazidas para um espaço do comum, em que a realização da obra problematiza esquemas preexistentes.

Experiência do comum, experimentação de uma política. Que implica a postura de Glauber, ao chamar amigos para fazer filmes? Como convidar para um estar junto que se elabora no passo mesmo da produção de imagens e sons? *Claro* passeia pelas ruas de Roma, em percursos livres, com uma câmera na mão, com amigos e mesmo

com Glauber colocando-se em cena, ao lado da companheira Juliet Berto. Exposição de momentos da própria vida, que se desenrola durante a elaboração da cena fílmica. Exposição daquilo que não se planeja, daquilo que escapa. Há momentos de performances a céu aberto, quando Berto rola no chão, e Glauber fica dando saltos por cima do corpo dela. Há experiências de brincadeira, de invenção de situações com diálogos improvisados e um processo aberto, sem ordenamentos quanto a lugares para os corpos na cena. Percursos livres, movimentos que se dão *com*. Nesse estar com, algo se produz fora de modelos, algo tensiona com uma homogeneidade. Outra apropriação do mundo se encaminha. A dimensão de uma escritura coletiva ou de uma “estética das equipes”, para retomar expressão de Cezar Migliorin (2011), parece ter força.

É bem verdade que Migliorin desenvolve sua discussão a partir do cinema contemporâneo, de trabalhos como *Os monstros* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti, 2011), *Estrada Para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti, 2010), *O céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), *Os Residentes* (Tiago Mata Machado, 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010). Mas tomo aqui a noção que ele lança, justo numa perspectiva anacrônica – no sentido teórico e metodológico que Didi-Huberman (2000) dá a esse termo –, para cruzar tempos, formas e posturas estéticas. Pois penso que os caminhos que Glauber tentava explorar diziam respeito justo a um procedimento de quebra de hierarquias, rumo ao prazer de fazer filmes, “com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam” (MIGLIORIN, 2011). Havia um embate com o processo de tornar a realização possível, de atualizar os desejos urgentes, na articulação de uma equipe entusiasmada com as aventuras e com as possibilidades abertas pelos convites de Glauber. Aqui é central a ênfase dada ao processo, ele mesmo um lugar de invenção de maneiras de estar junto, ele mesmo um embate com as formas e uma maneira de deixar-se tomar pelo mundo. A experiência estética da obra é também fundamental, mas o que resulta da realização guarda uma descontinuidade, potencializada como questão política, em tensionamento com “a ideia de continuidade entre projeto e produto” da lógica industrial (MIGLIORIN, 2011). E seguindo com Migliorin, vale dizer que essa dinâmica não se dá como simples oposição ao cinema comercial ou ao cinema industrial. “Trata-se, antes, de uma intensidade que atravessa todas as frentes – produção, distribuição e escrituras – e que se forja distante do modelo industrial” (idem). O pós-industrial diz respeito, então, a outra lógica do sensível, a uma outra

postura de criar relações e de tratar as questões do cinema como pontos que dizem respeito às maneiras de nos organizarmos no mundo, de estabelecermos laços, de traçar conversações e diálogos. Se se trata de uma estética de equipes, a questão é pensar como o coletivo e a experiência do *estar com* fundam uma outra sensibilidade, uma outra problemática para o processo de fabricar o filme. A problemática, como destaca Migliorin, não diz respeito a um amadorismo, a um trabalho não-profissional, porque esses termos mesmos dizem respeito a outro regime de sensibilidade.

Uma das maneiras de isolar a produção contemporânea é associar o pós-industrial com o amador, sobretudo pela força que os coletivos vêm assumindo e, também, pelos frequentes falas de cineastas e produtores que fazem questão de frisar os laços afetivos que atravessam as obras e equipes. Pós-industrial não é nem amador nem um passo para a industrialização; é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria. Quando o debate é pautado pela lógica industrial, parece haver um claro interesse em apontar para o cinema feito hoje como um cinema não profissional, feito por jovens e novatos, não percebendo, ou fechando os olhos, para uma maneira de operar a vida e o trabalho como um processo de criação e não como peça de uma engrenagem. No atual estágio do capitalismo, em que as vidas mesmo são as principais produtoras de valor, a separação entre amador e profissional passou a ser bastante tênue, interessando sobretudo àqueles que pretendem gerir e organizar as forças da multidão. (MIGLIORIN, 2011).

Talvez o amador pudesse ser considerado, mas no sentido que Glauber dá a esse termo em uma bela passagem: “Considero-me um amador, como o Buñuel, alguém que ama o cinema... (ROCHA, 2006, p.333)”. Amar o cinema. É, então, a própria lógica da indústria que se desmancha. O que é fazer junto? O que é uma escritura coletiva e o que ela implica? Talvez esses processos de realizar tenham a ver com a experiência de um comum, com uma maneira de forjar comunidades no seio mesmo da imagem que se fabrica. Aqui tento apostar na ideia de que, na escritura fílmica, Glauber consegue operar uma constante ponte entre individual e político (DELEUZE & GUATTARI, 2003), entre singular e plural (NANCY, 2000). Essas costuras são operadas na própria imanência dos filmes, no aqui e agora da realização, e também guardam uma virtualidade, na possibilidade de convocarem povos para a experiência, num gesto de apontar para o porvir. Cabe tratar desse aspecto imanente que se dá no gesto fílmico e de como, já na dimensão desejante da obra que se realiza, são produzidas vidas, afetados corpos, elaboradas pontes intensivas que arrastam os seres em um processo coletivo de devir. “Coletivos existem nos atos que afirmam o presente, em operações que não encontram resposta em outro lugar, mas nas próprias práticas” (MIGLIORIN, 2012, p.313).

E será sempre preciso ir a *Câncer*. Esse filme parece ser bastante mobilizador de toda uma ética, uma estética e uma política no pensamento cinematográfico posterior de Glauber. Nesse filme, o caráter processual de uma invenção entre amigos se constitui como questão bastante marcada na matéria plástica e sonora, o que passa pela elaboração da cena, pela constituição dos quadros, pelas maneiras de dar corpo à luz, pelos modos de habitar o espaço com os sons. Na medida em que Glauber lançava um convite aberto aos amigos, sem indicar um projeto claro sobre o que iria fazer, sem ter um roteiro ou mesmo um plano de filmagens, fundava-se uma experimentação de caminhos em que cada passo se dava a partir de uma multiplicidade de olhares, pela invenção dos atores que tomavam as decisões quanto aos modos de colocarem seus corpos na cena; pela liberdade do diretor de fotografia Luiz Saldanha, que poderia movimentar a câmera sem controle, aproximar e distanciar com o *zoom*, desfocar e recortar pedaços dos rostos, perceber a duração do plano; também pela possibilidade trazida pelo som direto, que tornava mais evidente a urgência e permitia a Glauber gritar do extracampo no gesto provocador dos atores em cena.

Também na troca de funções, esse jogo de amizade e de compartilhamento possibilitava reposicionamentos, desestabilizações de estruturas fixas, concepções abertas e descentradas. Há um diretor de fotografia (Luiz Saldanha) que entra em cena, um produtor (Zelito Viana) que participa de uma sequência, um amigo diretor (Eduardo Coutinho) que é chamado, enquanto passava pelo estúdio, para fazer uma cena, artistas amigos (Helio Oiticica e Rogério Duarte) que mergulham na aposta de Glauber e fazem com ele um movimento de partilhar uma operação criadora. A amizade, então, torna-se um motor para acrescentar variabilidades ao mundo, para produzir sentidos juntos, para fazer circular afetos. Na dinâmica de vida elaborada aí, havia confiança, uma relação de proximidade que permitia o entrelaçamento de olhares, de sensibilidades, de audibilidades, de fazibilidades. Cada vida modula e se modula na experiência fílmica como uma maneira de fazer a obra e de fazer a própria existência ali, naqueles quatro dias de filmagem, marcados por uma intensidade, por uma alteração do corpo implicado no mundo, nas imagens e nas sonoridades. Entrelaçamento de corpos. Dissolução de sujeitos e misturas de seres. Amigos que se encontram no entre e no turbilhão transformador desse lugar.

Quando desenvolvia uma pesquisa anterior (2011) a partir de *Câncer*, pude ter encontros com alguns desses amigos de Glauber, envolvidos no processo de realização.

Com Antonio Pitanga, a conversa nos levou, sobretudo, para a remontagem desse gesto de experimentar o estar junto. Na rememoração do ator, ele conta que recebeu um telefonema de Glauber para participar do filme já no dia seguinte: ao aceitar o embarque na aventura, Pitanga via uma relação de química construída no conjunto de pessoas envolvidas em um comprometimento com o mundo, numa implicação elaborada em mútua afetação. Mobilizou-me bastante, nessa conversa, uma ideia de liga tão destacada pelo ator, que me permito retomar também aqui:

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. (PITANGA, 2011).

E aqui gostaria de pensar essa liga destacada por Pitanga não como uma fusão identitária, não como um ato gregário, mas colocando essa noção também em conversa com uma maneira de pensar a experiência do comum como algo marcado pela diferença, pelo intervalo, pelo que produz desidentificação. Talvez seja também uma maneira de modular a questão e levá-la a um desdobramento: como pensar essa noção de “ator glauberiano”, de forma a fugir de uma filiação? É que se trata de tornar a liga uma aliança, uma afinidade, gesto de aproximação que não é seguimento de direcionamentos e indicações, mas relação de elementos heterogêneos, para potencializar o devir coletivo. O movimento pelo mundo de amigos que se ligam, os atravessamentos, as correntes e as ondas que arrastam. Gestos de generosidade abrem a obra para uma realização efetivamente coletiva, fundada numa co-autoria. E assim, um ator como Pitanga, que percorre inúmeras obras com Glauber (*Barravento*, 1961; *Câncer*, 1968-1972; *Di Cavalcanti*, 1977; *A Idade da Terra*, 1980), acompanha todo um processo de mudança e invenção de um modo de pensar cinema, de uma maneira de fazer filmes e constituir as condições para efetivá-los. Nesse percurso, trata-se de inventar também modos de existência, que estão imbricados às buscas por caminhos para o cinema. A sensação do existir e do viver estaria, então, posta em jogo nas formas, vibrações e tonalidades que tomam corpo como imagens e sons.

O coletivo pode ser formado por uma série de indivíduos que, olhando para o fogo, para alguma centralidade, trazem todo um mundo nas costas. Diferentemente das pirâmides, não é na acumulação de blocos iguais que se dará a construção de algo, mas no encontro não hierarquizado dos mundos que trazemos nas costas. E são esses mundos que nos coletivos são mediados. Quando a filtragem dos mundos se dá de

maneira dura e exterior aos coletivos, ele perde o sentido. (MIGLIORIN, 2012, p.311).

Pensar essa liga que tem lugar na amizade me leva a trazer aqui o problema de uma partilha fundadora de uma comunidade. Na trilha de Agamben (2009), dizer que o outro é amigo não se refere a uma propriedade ou a uma qualidade posta a um sujeito, pois é preciso ir a uma experiência de com-divisão e de com-sentimento. “O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer nem uma representação nem um conceito?”, põe em questão o autor em determinado ponto (2009, p.85). É preciso seguir esses desdobramentos rumo a uma apreensão política da noção de amizade. Ela trata de uma divisão do próprio ser, que se põe em relação com um outro si, um *heteros autos* (2009, p.89). Não se trata de intersubjetividade, que ainda estaria baseada em lugares fixos para cada ser, em paradigmas de sujeito e de identidade, de pertença e de classe: é a própria sensação do ser que é partilhada, o que leva a questão para a dimensão da *aisthesis*. “O amigo não é um outro do eu, mas uma alteridade imanente na ‘mesmidade’, um tornar-se outro do mesmo. [...] A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” (2009, p.90). E então, talvez possamos falar tanto de uma política da amizade quanto de uma estética da amizade, tanto de uma maneira de habitar a *polis* quanto de uma *aisthesis* da existência⁸. Com Agamben e também com as contribuições de Rancière (1996, 2005), a ideia aqui é destacar uma forma de apreender o mundo e de produzir sensibilidades, uma relação com o sensível. E também de como, na experimentação da vida, é possível inventar novas configurações de agir, de dizer, de sentir. No gesto de partilhar a sensação e a própria existência, há uma contaminação, um movimento de passagem que nos leva a indiscernibilidades, a dissoluções de um eu, a problematizações das próprias concepções de sujeito e objeto.

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 *comdividem* 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).

⁸ Ver também as discussões de Foucault (2006), sobretudo nos *Ditos e Escritos*, a respeito de uma estética da existência e a leitura de Ortega (2009), em torno de uma política da amizade nos pensamentos de Arendt, Derrida e Foucault.

“Aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida”. É bastante rica de implicações essa passagem de Agamben. Ela nos coloca diante de uma experiência de partilha sem objeto, sem finalidades. Não estamos numa troca de coisas, numa distribuição de lugares, tarefas e competências. É o próprio *com(n)* do com-sentir e do dividir que se coloca como ponto de infiltração, lugar para processos de experimentação, um mundo aberto de possibilidades para a invenção. Estando com o amigo, posso com-sentir e com-dividir uma vida: esta não é minha nem do outro, é vida repartida, arrastada para um espaço do comum, que parece ser aqui o lugar do interstício, do limiar produtor, uma zona do meio. Nesse limite, o repartir dilui demarcações identitárias, lugares fixos e certezas. Uma liga, figura que pode ser retirada também de um princípio de identidade, para se referir à criação de formas de vida no gesto imanente de estar junto e de fazer o filme. Inventando uma obra, o que se faz também é formular uma maneira de viver. Não é o filme que é com-dividido, mas os seres que nele embarcam, apostando nas travessias pelo mundo, dispendo-se a uma alteração de si. Ricardo Miranda chega a defender que a experiência intensa de *A Idade da Terra* tomou de tal modo as vidas dos integrantes da equipe, que o atravessamento pelo filme transformou decisivamente as existências de cada um. “Quem passou por essa experiência, quando voltou ao mundo, voltou completamente diferente. Quem ficou três anos fazendo o filme, quando fez a sua reentrada na atmosfera normal, veio muito diferente”. É que se produz todo um campo de intensidades que faz a tensão com uma ordem transcendente de realização. É o filme que se faz como composição de forças em um plano, habitado pelos seres que já deixam de ter a propriedade sobre uma pessoalidade, e se inserem em zonas de indiscernibilidade. Obras que se dão como produção de diferença.

É possível traçar um plano de imanência, se dialogarmos aqui com Deleuze, sobretudo a partir de seu último texto: a imanência deixa de ser para um outro, deixa de se referir a uma unidade superior a tudo ou a um Sujeito. Então, a pura imanência é pensada como “UMA VIDA, e nada mais” (DELEUZE, 2003, p.360). Tem relevo aqui uma vida impessoal, marcada pela singularidade, que pode suscitar um puro acontecimento, “liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (2003, p.361). E essa *uma* vida está por toda parte, vida aberta e repleta de virtualidades, de potências e multiplicidades. O uso do artigo indefinido vai marcar justo a dimensão de uma abertura a

possibilidades, de todo um campo imponderável para atualizações e para devires vários. “Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, tão próximos quanto sejam uns dos outros, mas somente entre-tempos, entre-momentos” (2003, p.362). Uma vida impessoal não se fixa em polos, ela é um atravessamento de devires, não se estabelece, mas faz fugir a todo o momento, transita. No meio, existem velocidades infinitas, no plano de imanência, podem-se criar fraturas.

É também o espaço do meio que interessa a Hannah Arendt, quando trata da política. Numa defesa marcante da vida e da urgência de experimentá-la, Arendt afirma uma postura de resistir ao isolamento, um gesto de afirmação do mundo. Ainda que seja importante ter em mente que não se pode fazer uma correspondência entre os pensamentos de Agamben, Deleuze e Arendt, marcados pelas singularidades das operações que cada um movimenta, tento encontrar no caráter relacional da política enfatizado por Arendt um ponto de passagem, para desenvolver um pouco mais a discussão a respeito do *entre* que se abre na experiência da amizade. Para a autora, não é no homem que está a política, mas justo no que está no meio. “O homem é a-político. A política surge no *entre-os-homens*; portanto, totalmente *fora dos* homens. Por conseguinte, não existe nenhuma substância política original. A política surge no espaço intermediário e se estabelece como relação” (ARENDR, 2007, p.23). É nesse espaço que têm lugar a multiplicidade e a diferença, multiplicidade de homens como constituinte da própria política, e diferença como elemento de base para a convivência dos homens. A organização dos homens vem justo do “caos absoluto das diferenças” (2007, pp. 21, 22). Nesse espaço do entre, os contatos ativam um movimento, geram uma preocupação em inventar novas formas de viver, comprometem os homens com uma mundaneidade. É preciso dizer que Hannah Arendt escreve, sobretudo, a partir de uma preocupação com os preconceitos contra a política, com o abandono de um engajamento no mundo, com posturas de distanciamento dos assuntos diretamente ligados à vida e ao que fazer dela. Trata-se de colocar a urgência de não se retirar do mundo, de afirmar a importância dele, que se produz justo no espaço intermediário, espaço arrastado pelos seres, levado para uma operação de liberdade. “Sempre que os homens se juntam, move-se o mundo entre eles, e nesse interesse ocorrem e fazem-se todos os assuntos humanos” (ARENDR, 2007, p.36).

Há um amor mundi no pensamento de Arendt, e essa perspectiva estaria relacionada à própria maneira de ela trazer a questão da política da amizade. “Partilhar o

mundo com outros homens” (ARENDDT, 2008, p.34) tem a ver com a ideia grega de um amor dos homens, de uma experiência coletiva baseada não em uma amálgama diluidora das diferenças nem em uma dimensão puramente ligada à intimidade: trata-se mais de uma maneira mesma de estar na *polis*, de constituir espaços de partilha. Ao retomar ideias de Lessing, Arendt enfatiza o quanto a amizade tinha centralidade no pensamento e na vida do autor, o quanto o contato com os outros era mobilizador do pensamento. “O pensamento de Lessing não é o diálogo silencioso (platônico) entre mim e mim mesmo, mas um diálogo antecipado com outros” (2008, p.17). Na experiência da amizade, é possível estar, sobretudo, em relação, habitar um espaço eminentemente relacional. E desse lugar pode-se inventar modos também de agir e de fazer o movimento no mundo, uma questão de liberdade. “A liberdade de movimento é também a condição indispensável para a ação, e é na ação que os homens primeiramente experimentam a liberdade no mundo” (ARENDDT, 2008, p.16).

Ação entre amigos, ação que encara o mundo, não foge dele. Ação como liberdade, porque experimenta o movimento, a possibilidade de partir para onde quisermos, de traçar percursos, de abrir fendas e bifurcações. Ação que implica o próprio pensar. Odílio Aguiar (2010), ao tratar justo dessa perspectiva da amizade no pensamento de Hannah Arendt, destaca a dimensão de uma resistência no agir dos amigos. “Não existe ação para quem está no isolamento ou na solidão. Ação é agir em conjunto. Mesmo quando o mundo comum está sob o perigo da destruição, como nas experiências totalitárias, a ação é possível como resistência” (AGUIAR, 2010, p.141). Então, uma maneira de agir que se funda em processos de contágio e que traz a política para a dimensão da própria vida, não como esfera separada, mas como aquilo que diz respeito às posturas dos homens na cidade, na ocupação de espaços, na invenção de lugares para habitar, na relação com os tempos. Resistências: amizade como ação de coragem e de criação de coletivos. “Lessing está tentando despir o medo do seu aspecto escapista, a fim de salvá-lo como paixão, isto é, como uma afecção em que somos afetados por nós mesmos, tal como somos comumente afetados no mundo por outras pessoas” (ARENDDT, 2008, pp.13, 14). Não é uma fraternidade, uma compaixão, mas uma afecção, a liga de que Pitanga falava se modula aqui como zona de corpos que se tocam, se afetam e relançam as maneiras de constituir formas coletivas de ação no mundo. Fazer um filme torna-se um ato de ocupação de espaços, um gesto em que a experiência ordinária contamina a obra. Os amigos se reúnem para serem tomados uns

pelos outros e também para imergirem na própria aventura de se colocar no movimento de experimentar cinema. Com *Di Cavalcanti*, o desejo de relação é fundamental, tanto com as formas fílmicas mesmas quanto com o amigo homenageado. *Di* é um filme em que a amizade se torna imagem. É o *close* no rosto, é a câmera em aproximação intensa dos quadros do pintor, é o desejo de tocar o amigo.

Há uma porosidade com os outros, com os amigos, com os seres que vêm povoar a tela. A ação da amizade na feitura fílmica talvez tenha a ver com um povoamento, uma maneira de inventar comunidades e criar relações. O plano, a montagem, a constituição do que está em campo e fora de campo, a cena em processo: esses elementos fílmicos poderiam ser pensados como pragmáticas relacionais, modos singulares de operar roturas nas distribuições dadas do sensível para fazer surgir outros possíveis. “O coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades” (MIGLIORIN, 2012, p.308). Migliorin enfatiza a perspectiva da rede para pensar o coletivo, em caráter a-centrado, repleto de pontos, de diferenças e de imponderabilidades. E se falamos de comunidades, é importante precisar esse conceito, que também será reverberado em outros momentos deste trabalho. Novamente com Rancière (1996), vale enfatizar a imbricação com a dimensão da estética, na medida em que no processo da partilha entra em questão uma disputa em torno do sentido da *aisthesis* e de como ela se implica a um comum.

A *aisthesis* que se manifesta na palavra é a própria querela em torno da constituição da *aisthesis*, sobre a divisão do sensível pela qual os corpos se encontram em comunidade. Vamos entender aqui divisão [*partage*] no duplo sentido da palavra: comunidade e separação. É a relação de ambas que define uma divisão do sensível (RANCIÈRE, 1996, p. 39).

Partilhar, dividir, tornar comum. A partilha é tanto o que separa quanto o que cria relações, põe em comum. Ela revelaria, ao mesmo tempo, “a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15). Ela permite pensar como estão em jogo os espaços e as temporalidades, como os corpos ocupam lugares no sensível, como se formulam o dizível e o visível. Existe, então, um espaço aberto, marcado por dissensos e pela possibilidade de irrupção de novas cenas – a partilha como fundadora de uma comunidade; e há também uma ordem consensual que estabelece lugares fixos, que estipula o que é fala e o que é ruído e ordena aqueles com direito a tomar parte e aqueles

que constituem uma parte dos sem-parte – a partilha agora como o estabelecimento de partes exclusivas e separadas.

Rancière toma a questão da produção de enunciados literários e a relação da ficção com o real para pensar como são traçados mapas do visível, modos de ser, fazer e dizer outros, capazes de desestabilizar a partilha ordenadora. Na medida em que a circulação dos enunciados literários não forma uma uniformidade, um Todo, ela tem a potência de trabalhar outra destinação de lugares na partilha. Opera-se um processo de desorganização, que trabalha outra ordem de relação com os corpos e as cenas. Não uma identidade, não um sujeito, uma desincorporação, que não é organizada. “Não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado” (RANCIÈRE, 2005, p.60). Com isso, tem-se uma redistribuição de papéis, uma reconfiguração da cena comum, modificações na percepção sensível, no que é palavra e no que é ruído, no estabelecimento dos espaços, tempos e ocupações. Os enunciados “desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível” (2005, p.60). A ruptura produz-se, então, como trabalho dissensual em tensão com o estabelecimento de funções, posturas, capacidades. “Precisamente um coletivo político não é um organismo ou um corpo comunitário. As vias de subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação ‘literária’” (RANCIÈRE, 2005, p.61). Tensionar com o organismo seria permitir a saída de uma lógica identitária e integradora dos seres no funcionamento harmônico de um mundo. Desorganizar passa, então, por alterar aquilo que era pressuposto, extrair outras potências dos corpos, pensar modos de subjetivação que dizem respeito mesmo à problematização da noção de um sujeito com lugar claro e marcado dentro de um Todo: se é de subjetivação política que se trata, podem ser produzidas cenas polêmicas, podem-se desfazer e recompor “as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse fazer e as que são requeridas para outro” (RANCIÈRE, 1996, p.52).

Justo nessa insubordinação ao estabelecimento de espaços, capacidades e possibilidades, seria possível levantar uma pergunta a partir do gesto fílmico de Glauber em *Di Cavalcanti*: pode-se colocar a câmera em um velório? E ainda: pode-se filmar o

rosto de quem morreu e está no caixão? Há no filme um confronto com o estabelecimento de pressupostos, um mergulho no limiar, a partir do compromisso de Glauber com o amigo, com a importância em despedir-se do pintor Di nas imagens, num ritual que busca, fundamentalmente, o contágio. Experimentar o comum da amizade na imagem. Experimentar maneiras de estar com um amigo que morreu e buscar formas de homenageá-lo. Experimentar um mergulho no acaso, por confiar na companhia dos amigos, na equipe e no coletivo. Glauber articula imagens e conta, em determinado momento do filme, sobre a própria relação que tinha com o pintor, o começo da amizade, os encontros e desencontros pelo mundo. O realizador põe-se na obra a partir de fios de memória que se processam no ato, reencena na fabulação criadora os episódios vividos com Di Cavalcanti e funda outros possíveis para essas aproximações. O filme será, ele mesmo, um momento em que outra modalidade de encontro se dá, em que passado, presente e futuro se interpenetram e em que tanto as imagens de Glauber formulam pensamentos migrantes quanto as imagens de Di Cavalcanti são convocadas para o encontro. As cores, as formas, as linhas das telas do pintor estão se constituindo ali, não só filmadas pela câmera de Glauber, que se aproxima de forma tátil dos quadros do pintor, mas também de forma misturada, implicadas nos procedimentos barrocos do filme. A sobreposição de várias camadas, linguagens e vozes em *Di Cavalcanti* opera rachaduras na experiência.

Pablo Martins (2007) vai a esse curta de Glauber e pensa modalidades de amizade em jogo aí. Ele enfatiza a capacidade de a obra trazer uma relação entre artistas e entre projetos estéticos. “*Di-Glauber* retrata amizades que são envolvidas em projetos geracionais. Como se fossem amigos da *polis*. Companheiros nas trajetórias estéticas, cujas companhias evidenciam-se em afinidades eletivas. Amigos, no sentido mais profundo, num sentimento comum, numa forma ética em lidar com o mundo” (MARTINS, 2007, p.59). Amigos da *polis*, Glauber e Di: um composto de multiplicidades se inventa, na processualidade da imagem, feita do encontro e da implicação. Há um tomar-se pelo outro, para estar com ele e partilhar uma existência ali na imanência mesma da matéria plástica e sonora. Está em jogo justo um modo de as imagens ocuparem o mundo, em pregnância com a vida. Poderia trazer o que Suely Rolnik (2000) chama de uma devoração esquizo, atravessada pelo pensamento de Deleuze e Guattari. Ela levanta a questão da antropofagia, reivindicada como momento gerador de singularidades e de agenciamentos, que permitem a saída da categoria

personalizada do sujeito – teríamos, então, tanto agenciamentos coletivos de enunciação, ligados à dimensão da linguagem, quanto agenciamentos maquínicos de desejo, relacionados aos corpos. O ritual canibal tem força pela subjetivação que desencadeia. “Engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação” (ROLNIK, 2000, pp. 452-453). Se é, então, de um processo de subjetivação que se trata nessas imagens produtoras de transmutação, pode-se pensar que a experiência do transe na visualidade permite operar uma ponte entre a singularidade do gesto fílmico de Glauber a uma coletividade. Como princípio dialógico, a manifestação artística do realizador não se isola como experiência pessoal, mas justo na implicação com o mundo, ela cria liga, *interliga*. O que importa é o que se passa entre, no interstício. INTER...

Povos

Nos créditos de *Claro*, há a indicação da participação do “povo de Roma”. Atores do filme, os povos. Mas de que modo Glauber Rocha toma para o cinema as questões dos povos de Roma? De que modo eles tomam parte na imagem, com a sua figura, com seu corpo e seu rosto? São questões políticas caras ao campo do visível e do sensível, na medida em que colocam em jogo um procedimento e, portanto, formas cinematográficas que possam dar conta de um problema poético-político. É essa uma discussão que movimenta a arte, particularmente a arte cinematográfica, a de saber como produzir imagens, fazer um enquadramento, elaborar modalidades de exposição daquilo que aqui estamos, com Glauber, pensando como povos. E modulando essa preocupação, talvez fosse possível discutir também que figuras do comum podem ser inventadas pelas poéticas das imagens glauberianas.

Expor os povos, não ao seu desaparecimento, mas de modo a que eles apareçam por eles mesmos e tomem figura (DIDI-HUBERMAN, 2012c). Essa inquietação que movimenta a investigação de Didi-Huberman ressoa aqui com bastante força. Trata-se de saber em que medida as operações da arte expõem os povos como potentes em constituir uma cena. É preciso pensar em que circunstância não se cai em ofuscamento das singularidades com imagens de poder, mas se tornam sensíveis, visíveis e audíveis um movimento de corpo, uma modulação de voz, os gestos e os olhares de homens ordinários. A política tem uma dimensão de aparição, de como os seres surgem no campo do visível, de como articulam a palavra e de como constituem formas de vida. E, então, é preciso ver como não falar de *um* povo, pensado como unidade, totalidade, homogeneidade, mas de *povos*, fragmentários, heterogêneos, imersos em processos de diferenciação e em multiplicidades.

Não basta que os povos sejam expostos *em geral*: é preciso ainda questionar *em cada caso* se a forma de tal exposição – quadro, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (quer dizer, os aliena e, no fim das contas, os expõe a desaparecer) ou, antes, se os abre (os libera, ao expô-los a comparecer, gratificando-os assim de uma potência própria de aparição). (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p.144)⁹.

⁹ Tradução minha do original em francês: « Il ne suffit donc pas que les peuples soient exposés *en général* : il faut encore se demander *dans chaque cas* si la forme d’une telle exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c’est-à-dire les aliène et, en fin de compte, les expose à disparaître) ou bien les désenclave (les libère en les exposant à comparaître, les gratifiant ainsi d’une puissance propre d’apparition) ».

No caso de *Claro*, Glauber parece tomado de um desejo em ir para as ruas, fazer traçados pelos espaços e movimentar possíveis maneiras de exposição de uma comunidade. É, sobretudo, nos momentos de caráter documental que esse desejo tem mais potência, quando a câmera investiga a cidade, quando o realizador faz um movimento em direção ao encontro, de forma a intervir no mundo. Numa sequência mais curta, ele já filma Juliet Berto em conversa com uma senhora que explica a lógica de ordenação policial do espaço em Roma. Numa tentativa de afirmar a cidade para os turistas, todo um processo histórico se deu para demarcar lugares e destinar regiões afastadas para comunidades. A câmera observa de longe as duas mulheres que podem ser vistas diante de uma janela. Há quase um caráter de entrevista, uma lógica mais explicadora, mas é também uma discussão sobre a cidade, recortada em meio a imagens de manifestantes nas ruas. É como se Glauber localizasse uma conversa na casa de uma moradora como uma oportunidade para enunciar um pouco sobre as modulações do espaço urbano. Ela relata a Berto: “É toda esta praça, veja. Nessa praça, acontece quase toda a vida da cidade. O bairro foi criado na época do fascismo. Eles queriam ‘limpar’ o centro da cidade. Decidiram, assim, que os pobres, que incomodavam os turistas, e, principalmente, o Vaticano, deveriam ser levados para casas confortáveis, bem arrumadinhas, mas a 20 km da cidade, em um gueto. O bairro é limitado ali e ali pelo campo, e ali pela penitenciária. O que acontece? Acontece que com essa situação marginal, criou-se uma estrutura social muito particular, mas também muito forte, muito combativa”. Pela fala, é introduzida uma questão litigiosa, uma distribuição de parcelas que já se funda como um erro de contagem, tomando aqui também algumas questões desenvolvidas por Rancière (1996).

E só alguns instantes depois vamos seguir o movimento do filme rumo à periferia de Roma, afastada dos monumentos que tinham sido filmados no início, distante do entorno orientado para grandes luzes e para o espetáculo. Glauber vai a uma *borgata* que lembra bastante os filmes de Pasolini¹⁰, ou como também numa “curta viagem ao país dos povos”, no que me aproprio de uma expressão que Rancière (1990) já utilizou para pensar literatura e política. E ainda de forma similar ao gesto de Pasolini em um filme como *Comizi d’amore* (1964), Glauber vai tentar realizar entrevistas com

¹⁰ Bruno Lima Xavier, amigo que também desenvolve pesquisa no PPGCOM da UFC, discute as relações entre Glauber e Pasolini e identifica nessa sequência de *Claro* uma modalidade de encontro cinematográfico entre os dois realizadores, sobretudo a partir dos rostos que são investigados nos cinemas tanto de um quanto de outro.

os homens e mulheres que habitam a região. E então seguimos com Glauber e Berto no próprio movimento de fazer a aproximação, porque a sequência nos coloca aos poucos no universo que vai ser filmado. Ela poderia ser dividida em três momentos: dois planos longos, sem cortes, um primeiro de aproximação, um segundo de imersão; e finalmente, a terceira parte da sequência, de intervenção mais direta da montagem, com múltiplas camadas superpostas, em efeito sensorial de disjunção.

Estamos, primeiro, numa estação de trem, em plano aberto e com muita profundidade de campo. Percebemos corpos distantes se dirigindo do fundo para a área mais próxima da câmera. Glauber e Berto estão chegando, ao som de Villa-Lobos. Eles parecem ter pressa, Glauber faz gestos amplos, olha para o relógio, acena para o antecampo, para os lados, para os carros que passam. Com a câmera, vamos caminhando também e podemos vislumbrar as formas das moradas e também todo um conjunto de pessoas que parece aguardar os que vêm se aproximando. Glauber segue com seus gestos, chama a câmera, aponta, indica direção. Há um pequeno morro, e as pessoas ficam sobre ele, esperando. A imagem não é muito clara, os corpos ainda não podem ser muito bem definidos. É como se os seres formassem uma composição plástica numa imagem que ainda está por se delinear, elaborada pouco a pouco – luzes que ainda banham em tateio as figuras, quadro que ainda procura se constituir, sob a própria orientação em direto do realizador, que em meio aos vários gestos que faz, tenta indicar justo como quer que o diretor de fotografia enquadre. Glauber e Berto sobem, para agora efetivamente entrarem na região em que estão as casas e as pessoas.

Terminado o plano-sequência de aproximação, estamos agora em meio aos que habitam ali, crianças que brincam, um homem que passa com o braço erguido, sinalizando uma postura combativa. A câmera circula, tem um desejo de percorrer o espaço, de estar próxima. Os homens e mulheres do bairro olham para a câmera e repetem gestos de saudação, levantam os braços, celebram com um movimento de corpo. Glauber começa a conversar com algumas pessoas, a fazer perguntas sobre a vida ali e sobre trabalho. Há uma confusão de línguas e de sons. O realizador, enquanto conversa, indica como quer o enquadramento no rosto, traz para a frente uma pessoa, destaca alguém e aponta. Após as conversas, as perambulações do filme tornam-se ainda mais abertas ao caos e a uma experiência de sonho, com as sobreimpressões de imagens, várias camadas sendo acumuladas, num efeito de multiplicidade e de polifonia plástica e sonora. *Claro* parece agora tomado por uma experiência de heterogeneidade.

Imagens sobre imagens, corpos sobre corpos, povos sobre povos. A montagem intervém como gesto desencadeador de relações improváveis, de sensações inéditas, de modalidades de ter-parte inesperadas. No corpo que se imprime na imagem, na imagem como corpo que se imprime na tela, os povos se multiplicam e desorganizam modos de ver e de ouvir. Os povos não cessam de embaralhar, de fazer um movimento e de aparecer como seres flutuantes na *polis*. E o próprio Glauber é um corpo implicado nessa experiência.

O realizador faz a opção de sair do antecampo e ir para diante da câmera. Era um movimento que se anunciava desde *Câncer*, quando a presença dele se dava por uma voz que provocava atores. Com *Claro*, ele agora está completamente contaminado pelo mundo que filma, desde as sequências iniciais, com as performances dele e de Berto nas ruas e, sobretudo, na zona turística, até esse momento em que o movimento culmina com a presença do diretor em meio aos povos de Roma. Modalidade de presença, de invenção e de intervenção. Modalidade de exposição. É uma busca por pensar a comunidade que foi colocada à margem pelos poderes. “Expor os povos: interminável busca da comunidade”, nos indica Didi-Huberman (2012c, p.97). E a maneira de exposição é constituinte de um comum operado pelo trabalho das imagens e dos sons. Já não estamos diante de uma concepção de povo como essência, como unidade ideal e pressuposta. O campo do visível é todo arrastado por uma processualidade de invenção de povos, de constituição do comum, um movimento de câmera que é de pesquisa, de tateio. Um realizador que está rodeado por uma multidão e tenta observar as singularidades. A mão que faz o gesto do enquadramento no rosto poderia ser pensada como a constante experimentação de formas de aparição na imagem. Gesto que Glauber repete tantas vezes no programa *Abertura*, sobretudo com Severino, gesto que também tem importância no filme coletivo *As armas e o povo* (1975), realizado no contexto da Revolução dos Cravos em Portugal, em filmagens anteriores a *Claro*, entre os dias 25 de abril e primeiro de maio de 1974, no turbilhão da agitação nas ruas para dismantelar o regime fascista. O filme português é pontuado por sequências em que Glauber conversa com homens e mulheres nas ruas, pergunta sobre expectativas a respeito do desenrolar das lutas, traz uma pessoa que está no fundo para o primeiro plano, pede a um homem que fale mais alto, vai a áreas mais distantes do centro e se interessa em saber se o salário que as pessoas ganham é suficiente para sobreviver. São gestos semelhantes, então, de abordar, de se aproximar, de estabelecer conversação. É a busca

singular de Glauber em fazer uma ponte com um coletivo, sempre na condição de um processo atravessado por diferenças, por aspectos e pelo fragmentário.

Há um esforço em encontrar “uma ligação entre a espécie (comum) e o aspecto (singular) dos seres humanos” (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p.93). Esse laço que se procura seria justo o que enfatiza o processual, para que não se atinja nenhum dos polos; na verdade, para que não se pare o movimento fundamental da política. Ela se faz como passagem e não pode ser englobada no totalizante e no estático. Daí é preciso que as formas cinematográficas percorram essa busca de se situar muito mais no acontecimento, que está sempre para além do geral e do particular, do coletivo e do privado, uma maneira de desorganizar relações de causalidade e de operar toda uma recolocação da questão das singularidades (DELEUZE, 2011c). O acontecimento é “cidadão do mundo” (2011c, p.151) e, nessa condição, pode trazer nuances para pensar a região de intervalo que se abre na constituição do comum. Essa zona é marcada por um movimento, por um índice de indeterminação e de potência. Considerar a ponte entre privado e político como intervalar, seria enfatizar a constante busca, sem caminhos teleológicos, sem certezas, sem afirmação de pressupostos. Constituir é engajar-se em processo, em devir. Nessa empreitada que se desencadeia, não se adquire uma forma final, um estado, um ponto de chegada. É por isso que não existe uma comunidade alcançada em um futuro, como linha evolutiva de um caminho gregário e de identificação. É por isso que o procedimento de Glauber se dá em experiência de descontinuidade e de mergulho intempestivo. Plasticidade de povos que tomam figura na imagem repleta de incrustações, marcada por efeitos de superfície e de suspensão dos sentidos. Subjetivação de povos que tomam a palavra de forma desordenada e desejan, sempre ainda por vir, sempre ainda por ensaiar uma voz e desestabilizar uma língua.

Os povos de Roma estavam destinados a um determinado lugar, tinham um esquadrinhamento de possíveis estabelecido pelos poderes, mas eles não cessavam de resistir. Nas imagens de *Claro*, a pulsação dos rostos parece indicar toda uma potência em desestabilizar as partilhas configuradas, em instaurar um litígio fundamental para desencadear a própria política. Da distinção de Rancière (1996) entre polícia e política, interessa reter aqui justo os modos pelos quais a política age sobre a polícia, a maneira de uma parcela dos sem-parcela – aqueles que não eram contados por uma distribuição de lugares e funções dada – intervir na lógica policial para embaralhar as hierarquias, expor o dano e desfazer uma ordem de dominação. E nesse jogo, vem o povo e

“apropria-se da qualidade comum como sua qualidade própria. O que ele traz à comunidade é, propriamente, o litígio” (1996, p.24). A outra lógica que o povo traz é da ordem de uma ruptura, ele manifesta que o erro de contagem será posto em questão e que o consenso será contrariado.

Diria, então, que *Claro*, na sua operação de sobreimpressões durante a parte final da sequência, desencadeia, a um só tempo, uma sensualidade e uma dissensualidade. Como procedimento propriamente imagético, o filme coloca a questão do dissenso no seio mesmo da matéria que o constitui, de modo que as figuras produzidas são tensão com a representação, a figuração e o consenso. É uma experiência de descentramento, de uma suspensão de coordenadas. A montagem que Glauber elabora faz com que os povos embaralhem os sentidos, desnorteiem marcações e desfaçam lugares fixos. O fundo e a figura já estão misturados, os contornos não são nítidos, as ações já não importam. É uma outra lógica mesmo de cena, porque já não importa tanto um encadeamento de atos diante da câmera, e o que ganha relevo é a gestualidade da imagem, a imagem fazendo gestos uns sobre os outros. Então, Glauber talvez não esteja colocando o povo em cena – se pensarmos a própria noção de uma *encenação*, de uma *mise-en-scène* –, ele é tomado, em vez disso, pela experiência de encontro com os seres e com o espaço, atravessado pela potência dos povos que podem desconcertar a própria escritura fílmica e introduzir na imagem outras lógicas. O próprio diretor está atirado nessas visualidades desnorteadoras, ele está ali ainda fazendo gestos para a câmera, mas com o corpo atravessado por outros corpos, com o semblante supersposto pelo rosto que surge de uma mulher, com a própria figura ao mesmo tempo multiplicada e em zona de vizinhança com as casas, os muros, os carros, o chão e os corpos inteiros de muitos homens e mulheres que ali habitam. Não estamos, então, num regime de acordo e de consenso. São formas cinematográficas – portanto, plásticas e sonoras – de dissenso.

E é preciso entender esse conceito, novamente com Rancière, não como o simples confronto de interesses ou de opiniões, mas como “a manifestação de uma distância do sensível a ele mesmo” (RANCIÈRE, 1998, p.244). Se as ordenações do sensível tentam se impor segundo determinada razão de desigualdade, o que o dissenso vem estabelecer é, então, uma distância, que faz surgir um outro sensível, marcado pela igualdade e pelos modos de subjetivação. Não se resulta um sujeito constituído, fechado em si mesmo, uma personalidade, mas “um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se põe como contraditória com a

lógica policial” (RANCIÈRE, 1996, p.48). E será o povo o primeiro desses múltiplos, ainda segundo Rancière. Não se trata de uma identidade, mas de uma forma de aparência, um múltiplo que perturba a ordem do sensível e que insiste para estabelecer outra contagem. “Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (RANCIÈRE, 1996, p.48). A subjetivação dos povos em *Claro* passa por uma insistência em fazer frente ao princípio ordenador da *polis*, que busca limpar o centro para construir uma visibilidade para os turistas. É um movimento fílmico de fazer imagens entrarem em fase com outras imagens, um visível entrar em dissenso com outro visível, a periferia impondo o litígio que o centro tenta ocultar. Não mais no fora-de-campo, lugar destinado pela representação clássica (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p.107), os povos vêm ocupar a cena, contaminar o campo, constituir um espaço comum e do comum. É uma urgência aqui povoar a tela.

Mas é fundamental também saber de que maneira se dá essa ocupação, que formas de olhar e de sentir são inventadas na cena do comum. Porque não basta dirigir-se à região periférica, mostrar os que ali habitam, colocar os oprimidos dentro do campo. Os corpos daqueles que são filmados devem ter uma pregnância sensível capaz de imprimir na imagem a força dos seus desejos. Não basta ao cineasta incluir o corpo e a palavra do outro no quadro, é preciso que os povos tracem um movimento próprio, que eles instaurem uma presença polêmica na superfície da imagem. Está em jogo aqui a própria operação de formular políticas dos filmes. Para que a política seja mesmo uma constituição de formas fílmicas, e não uma finalidade que a obra persegue. Em certa medida, o movimento de *Claro*, tomado em conjunto, é pendular. Nas sequências ficcionais, há uma forte marcação de teses que ganham corpo em personagens tornados emblemas de uma discursividade bem cara às inquietações de Glauber, a oposição ao imperialismo, a crítica aos modos de exploração do capitalismo em todo o mundo, como no caso de um colonizador em conflito por ter ocupado vários territórios ou de uma dupla de personagens que parecem encenar uma pequena burguesia com medo do comunismo. Nesses momentos, parece haver uma tensão interna na formulação das poéticas do cineasta, preocupado em atuar no mundo, em apresentar um pensamento a respeito do justo e do injusto. Nos voos que ele traça em caráter documental, a potência da indecidibilidade parece criar margens maiores para que os trajetos do mundo tomem

de assalto a escritura fílmica e possam, assim, afetar o cinema com um olhar disjuntivo e irruptivo. Parece existir aí um duplo movimento: um vem das imagens cinematográficas que tentam acrescentar variações ao mundo, torná-lo habitável de formas inéditas, elaborar novos lugares para a vida; e outro, surge da paisagem e dos corpos filmados, que imprimem forças na visualidade, que desconcertam a câmera e o realizador, que surpreendem o contínuo para fazer livres percursos de uma rotura sensível.

Vale ter em mente aqui um alerta que Rancière (2012a) faz logo quando começa a tratar da política do cinema de Pedro Costa: “uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos” (2012a, p.147). É assim que filmes como *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) não se contentam em trazer para a imagem uma situação de miséria, mas tentam aproximar-se pacientemente do segredo do outro, de modo que nasça na tela uma terceira figura, que já não é nem o realizador nem os seres filmados, mas um impessoal, “um personagem que é e não é estranho a nossas vidas” (RANCIÈRE, 2012a, p.162). Dessa forma, o que torna político o gesto de Glauber na sequência em que expõe o rosto dos povos de Roma não deve ser visto na dimensão de uma ação de justiça social, de um cinema que estaria simplesmente dirigindo-se aos excluídos para prestar um serviço a uma comunidade já suposta e dada. Não se trata também de fazer um cinema popular, um cinema dirigido a um povo já existente ou feito para todos. É que filmar precisa ser aí um procedimento de invenção, uma postura que rejeita a dimensão de um já esquadrinhado, já visto, já organizado.

Há duas discussões fundamentais em Deleuze que podem ser invocadas aqui. Uma é já bastante recorrente e diz respeito à relação do cinema da imagem-tempo com a noção de um povo por vir: a partir da perspectiva de um povo que falta, Deleuze (2007) vai nos propor que cabe à arte, particularmente à arte cinematográfica, inventar um povo. “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” (2007a, p.260). É uma concepção que compõe aqui com todo esse embate estético de Glauber em *Claro* e ao longo mesmo dos caminhos e bifurcações que o realizador traçava na filmografia dele. Ainda nessa discussão de *A imagem-tempo*, Glauber é um dos cineastas invocados para formular uma noção bem própria que Deleuze experimenta criar a partir de *Terra em Transe*. Estamos diante de um cinema

que não coloca mais a questão de uma tomada de consciência, mas que “consiste em fazer tudo *entrar em transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmara, 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, 2007a, p.261). Por isso, Deleuze enfatiza que as imagens não representam um povo, o que seria reproduzir hierarquias e modelos de pressuposições. Quando o povo falta, quando tudo entra em estado de aberração, estamos diante da impossibilidade de encontrar uma identidade, de localizar um próprio para o povo, de referenciar o campo do visível a paradigmas estáticos do popular, entendidos como um campo já dado, um específico de um povo constituído. O movimento de *Claro* arrasta-se para outra lógica, a de lidar com a potência de uma impropriedade, com uma produção de diferença, que muito se relaciona à percepção de que “não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos [...] É por isso que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, porque o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político” (DELEUZE, 2007a, p.262).

É, então, que vale trazer a outra discussão de Deleuze que pode ser reverberada. Uma outra concepção de minoria precisa ser operada, para que também já não se esteja na dimensão de um estado de fato (DELEUZE, 2010b, p.63). E por mais que o próprio Glauber (2004) invoque em textos e entrevistas a inspiração direta da dramaturgia brechtiana para o cinema dele, cabe ampliar essa marcação e pensar as implicações da presença e da contaminação com outro artista, Carmelo Bene. Deleuze problematiza o teatro popular de Brecht e toda uma concepção baseada na representação de conflitos e na comunicação com o povo (2010b, p.56). Já não se trata de pensar uma revolução, uma progressão de etapas rumo a outro estado. É preciso colocar a questão da variação, “elemento mais ativo, mais agressivo” (2010b, p.57), presente nos trabalhos de Bene. A variação contínua na dramaturgia é o que vai fazer tensão com o fato majoritário. “Porque o teatro para todos, o teatro popular, é um pouco como a democracia, ele remete a um fato majoritário. Só que esse fato é muito ambíguo. Ele supõe um estado de poder ou de dominação, e não o contrário” (DELEUZE, 2010b, p.59). As formas e os fatos majoritários, no teatro, no cinema e na política, são padrões que orientam toda uma distribuição no sensível e fazem com que as outras partes, formas e processos sejam considerados minoritários. Ora, mas é então justo aqui que minoria vai ganhar um sentido político capaz de desarranjar os consensos e os esquadrinhamentos do espaço e

do tempo. É aqui que vamos pensar a possibilidade de um devir-minoritário universal e “dizer que *todo mundo* é minoritário, na medida em que se desvia desse modelo” (DELEUZE, 2010b, p.59). Somos arrastados pelo devir-animal, pelo devir-mulher, pelo devir-criança, todos derivados do devir-menor, na medida em que não cessam de pôr em causa o fato majoritário de Ninguém e os padrões representativos. Por isso, a importância da variação contínua como princípio estético e político, para uma outra dramaturgia dos corpos e dos rostos, para desencadear, efetivamente, o devir em tensão com o Poder.

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 despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria. De acordo com este segundo sentido, é evidente que a minoria é muito mais numerosa que a maioria (DELEUZE, 2010, p.63).

Todo mundo, então, tem a potência de engajar-se num movimento e num processo. É a possibilidade de abrir a fenda que faz a tensão no fato majoritário, a capacidade de estabelecer oscilações modais que façam de cada um a morada de um gesto comum e singular, cada um como ser desejanter operador de variações de escala, de tempo, de espaço. As oscilações em *Claro* são trazidas, em grande medida, pela própria força dos seres que surgem na imagem. No movimento circulatório da câmera, que entra na área em plano-sequência, há uma ondulação que vai da aproximação à distância, que ora tem centro, ora é liberada de origem e de ponto de ancoragem. As intervenções de Glauber para chamar a câmera a um rosto ou a uma casa de um morador são as indicações que parecem trazer a imagem para uma referência, que podem por um breve momento trazer a objetiva para um aspecto da cena. Há sempre muito movimento dentro do quadro, muitos gestos, tanto dos que ali moram quanto dos que ali chegam, um devir-ondulatório da imagem. No visível que não se fixa, é desenhada uma multiplicidade, um campo aberto para várias aparições. Não se extrai um rosto representativo de uma classe, mas puras intensidades, nem um ser genérico nem um ser específico, mas uma terceira figura, um pouco como aquele impessoal que era destacado por Rancière (2012a).

Uma mulher e dois homens são destacados por Glauber em instantes diferentes. Ele tenta conversar sobre como se dá a vida ali. E a vida não para de ser inventada, as formas de vida são elaboradas ininterruptamente, seja no cotidiano do bairro, seja na

própria modalidade de presença que se constitui na imagem. As falas são pouco inteligíveis, podemos compreender algumas indicações sobre números ou sobre lugares. Mas as vidas ordinárias se experimentam e se afirmam como resistências. Os povos são figuras que fazem a imagem faiscar. A deambulação da câmera faz do próprio gesto de filmar um ato de exposição, maneira mesmo de ser perfurado pelo mundo e de tornar sensível o trabalho do filme. Não se trata da questão bem moderna – ou do que se associou à modernidade – de explicitar os procedimentos de feitura da obra ou de apostar num específico de determinada arte. É que o filme mesmo abriu mão de qualquer essência: o comum das imagens e a constituição do comum na cena se dão segundo uma variabilidade contínua, desterritorializada de qualquer estado de fato. O filme expõe seu próprio rosto, poderia arriscar aqui. Rosto dos povos, rosto do cinema. A superfície da matéria plástica e sonora abriu *Claro* para o seu fora, a sua íntima exterioridade, separada de uma segurança sobre o que é cinema, de uma identidade sobre uma postura de elaborar imagens. Foi a singularidade qualquer das vidas ordinárias que contaminou a superfície da imagem.

O ser qualquer se constitui fundamentalmente por uma relação original com o desejo, como nos diz Agamben (2013). Há o querer no qual-quer, como o autor nos explicita, sobretudo, ao remeter à forma latina *quodlibet*. Uma singularidade qualquer escapa aos falsos dilemas entre individual e universal, particular e geral. É compreendida apenas no seu ser-qual, no seu ser-*assim*, fugindo do pertencimento a esta ou àquela classe, a esta ou àquela propriedade. Encontrar o assim dos povos de Roma, encontrar o qual de um cinema qualquer. “Um tal ser não é nem acidental nem necessário, mas é, por assim dizer, *continuamente gerado a partir da própria maneira*” (AGAMBEN, 2013, p.35). Há uma maneira nascente no gesto de fazer um livre uso do cinema, no gesto de os povos mesmos constituírem a cena. Essa maneira que nos gera, indica Agamben, não é um próprio – então não se trata de um específico fílmico, nem de uma identidade do povo. Trata-se de uma impropriedade, que joga a paradoxal condição de ser apropriada para constituir o ser. “A impropriedade, que expomos como o nosso ser próprio, a maneira, que *usamos*, nos gera” (2013, p.35). Porque não cabe ao homem ser ou realizar nenhuma essência, mas o que ele tem de ser “é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência” (2013, p.45). São abertas, assim, condições de possibilidade para que os seres constituam a existência, façam variar a vida e tomem parte no mundo. Interessa aqui, sobretudo, a discussão que Agamben nos

traz para pensar a singularidade em um caráter absolutamente inessencial e numa relação com o comum que foge a uma perspectiva de reunir um conjunto para a formação de um Todo ou de tomar o encontro entre os seres a partir de um princípio conceitual geral. “Decisiva é, aqui, a ideia de uma comunidade *inessencial*, de um convir que não concerne, de modo algum, a uma essência. *O ter-lugar, o comunicar das singularidades, no atributo da extensão, não as une na essência, mas as dispersa na existência*” (2013, p. 27). E, então, há toda uma outra dinâmica de pensar as pontes entre singularidades e comum, entre indivíduo e coletivo¹¹.

É que já não existem mais dentro nem fora, trata-se de devir e, então, de mergulhar na zona de vizinhança. Era já uma questão bem cara a Deleuze e Guattari (2003), ao discutirem a obra de Kafka. É preciso que a enunciação torne-se assunto de povos, seja contaminada por tensores e desejos que arrastam a vida para um movimento junto ao outro. Talvez o conceito de agenciamento coletivo de enunciação possa ajudar aqui a pensar justo a ponte, porque a arte deixa de dizer respeito a um sujeito, a uma pessoalidade ou a uma interioridade. “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. O campo político contaminou o enunciado todo” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.40). E em *Claro*, é marcante como a presença de Glauber diante da câmera faz do rosto dele também o lugar de um *pathos*, que o implica em meio às singularidades, que o arrasta em meio à polifonia de corpos, sobretudo quando a montagem intervém na sobreposição de camadas. As discussões de Agamben sobre o rosto, “essa *paixão* de revelação, *paixão da linguagem*” (2000, p.92), parecem bem potentes aqui. Os rostos de cada um tornam-se intensidades conflituais, o próprio lugar da política, na medida em que ultrapassam uma individualidade, para efetuarem uma pura exposição. O rosto do cinema, o rosto de Glauber e os rostos dos povos tornam-se o aberto. “O rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível” (AGAMBEN, 2000, p.91). Roma é

¹¹ A produção de comum pode ser pensada também com todo um conjunto de outros autores, que trazem contribuições singulares e que precisariam ser devidamente contextualizados, na genealogia dos conceitos formulados por cada um. A opção aqui foi por me acompanhar, sobretudo, de Agamben e Rancière, embora seja importante também mencionar trabalhos como os de Negri e Hardt (2005), Nancy (1991, 2000) e Blanchot (1983). No caso específico desse último, vale remeter a um ponto da discussão que ele desenvolve a respeito do problema do comum, naquilo que repercute para uma tensão com uma concepção integradora da comunidade, fundada por laços conscientes e por objetivos. Ele conclui que é preciso entender a presença do povo, “não como o conjunto de forças sociais, prontas a decisões políticas particulares, mas na sua recusa instintiva de assumir qualquer poder, na sua desconfiança absoluta a se confundir com um poder ao qual a ele seria delegado, então na sua *declaração de impotência*” (BLANCHOT, 1983, p.54).

afirmada com novas potencialidades nos rostos dos homens ordinários da *borgata*, uma nova paisagem urbana se inventa pela intensidade produtiva de uma simultaneidade de rostos reunidos, inquietos ou impacientes, sorridentes ou desconfiados, alguns combativos e alegres em demonstrar uma postura de enfrentamento. Uma criança é erguida por dois homens e mostrada para a câmera. Ela sorri levemente, mas encara o aparelho com um olhar que pode ser de estranhamento ou de suspeita, de surpresa ou de curiosidade. Nesse indiscernível, parece estar todo um campo de possibilidades. Nesses rostos que confrontam a câmera, sem buscar adesão, sem jogar com procedimentos de identificação, o filme de Glauber parece encontrar uma linha de investigação e de invenção. “O rosto humano não é nem o individuar-se de uma *facies* genérica nem o universalizar-se de traços singulares: é o rosto qualquer, no qual o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes” (AGAMBEN, 2013, p.27). Nem geral nem particular, o rosto qualquer é puro movimento, temporalidade e desejo. O quadro aberto, com pequenos gestos de aproximação, acentua a proliferação de seres, uma sobreposição de planos interna à própria imagem, antes mesmo de a intervenção da montagem de camadas iniciar. É que há sempre mais rostos, no primeiro plano, no fundo, na lateral, no centro, rostos que acompanham e olham, rostos que desviam e saem de cena. A imagem é uma composição, não calculada, mas intempestiva, de figuras que desencadeiam séries e intensidades.

Então, a ponderação que Rancière faz a respeito de não bastar uma situação social para constituir uma arte política pode ser retomada aqui. Mais precisamente, o que temos em *Claro*, então, é todo um embate de Glauber para fazer com que os povos tomem figura, para fazer sensível, visível e audível não a reivindicação de um grupo de excluídos, mas os desejos de singularidades quaisquer. A tomada de palavra dos povos é uma tomada de presença na tela, uma tomada da cena. O filme contraria a imposição de ordenações em Roma, tenta instaurar um litígio que vem das forças mesmas que os corpos imprimem na imagem. Desordenar, engajar-se em um devir-minoritário universal. Como já propôs César Guimarães (2007) para discutir alguns documentários contemporâneos, poderíamos falar de um *devir todo mundo* nesse fragmento documental em *Claro*.

Devir todo mundo, afinal, não depende das condições sociais, incapazes de explicar exclusivamente a aparição dos homens ordinários na vida social e na arte, nem está à mercê, tampouco, da soberania de todas as estratégias interessadas em produzir sua aparição – seja a de um artista, seja a de um dispositivo midiático. Se o rosto das mulheres e dos homens ordinários tornou-se tão comum na atualidade, onipresentes

nas inúmeras telas que mediam nossa relação com a realidade, é porque ele foi sequestrado. Em face dessa situação, o documentário, tão fortemente vinculado à vida ordinária, deve procurar todos os recursos expressivos que lhe permitam objetar contra – ou até mesmo contrariar – seu próprio poder de denominar todo mundo (GUIMARÃES, 2007, p.150).

O que *Claro* engaja, então, é uma forma fílmica que tenta expor os povos¹², não em uma postura sociológica, não segundo a estratégia dos dispositivos midiáticos. É um gesto desviante, na verdade, gesto que contraria. Não se trata de incluir nem de jogar luz, não se trata também de fazer os povos desaparecerem na homogeneidade. A exposição aqui em jogo passa por tornar sensíveis as falhas, as lacunas, os erros de contagem. Expor como uma política da imagem, que busca traçar pontes. Glauber parece inventar, então, figuras do comum, que pensam condições de possibilidade para as vidas ordinárias insistirem, torcerem os dados e resistirem. Ele faz sensível o movimento dos seres desejanter de outros mundos. Fazer sensível, como já discutiu Didi-Huberman (2013), tem a ver com uma maneira de, diante das fraturas e dos sintomas experimentados na imagem, nos tornarmos sensíveis “a algo da vida dos povos – a algo da sua história – que nos escapa exatamente aí, mas que nos olha diretamente. Nós, então, ‘tornados sensíveis’ ou sensitivos a alguma coisa de novo na história dos povos que nós desejamos, em consequência, conhecer, compreender e acompanhar”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.109). Nós, então, interpelados pelos rostos dos povos de Roma e pelo rosto de um cinema *qual-quer*, cinema do desejo.

¹² Ainda que Negri e Hardt – para os quais a questão de constituir o comum também é tão cara – apostem na chave da multidão como conceito que carregaria maior multiplicidade que o de povo, a preferência aqui é insistir também nessa possibilidade de formular o problema do comum como algo que diz respeito a povos. Aqui ele surge, sobretudo, no plural, por uma aposta, tal como em Didi-Huberman, de que ele não pode existir enquanto unidade, identidade, totalidade ou generalidade. E também Rancière (2010c) afirma o conceito de povo como possibilidade ainda potente, que não precisaria ser deixada de lado. Em texto que se chamou justo “Povo ou multidões?”, em resposta a uma provocação da revista *Multitude*, Rancière já deixa claro que também não fala de um povo como soma de partes, categoria abstrata que subsumiria um conjunto, mas de processos de subjetivação. Tensionando com Negri, ele diz que o pensamento das multidões estaria marcado por uma fobia do negativo e por uma política que se define “contra”. Em *O desentendimento*, ele já dizia: “A democracia é a instituição de sujeitos que não coincidem com partes do Estado ou da sociedade, sujeitos flutuantes que transtornam toda representação dos lugares e das parcelas” (1996, p.103).

Alegria

Apesar de tudo, há alegria. Glauber Rocha não deixa de ser um realizador alegre, não deixa de fazer filmes alegres. Mesmo diante de questões tratadas muitas vezes com alguma dureza, existe uma leveza e mesmo o cômico. Ainda que diante da morte, como em *Di Cavalcanti*, a celebração à vida parece prevalecer, sobretudo quando estamos com Antonio Pitanga, que dança em meio aos quadros do pintor homenageado. Em *Idade da Terra*, é o mesmo ator que vai saltar nu, proclamando a liberdade do corpo, fazendo um movimento amplo pelo espaço. *Câncer* vai ser todo ele um processo de improviso em meio à alegria. Dança das imagens, alegria das imagens. Um filme alegre aumenta nossa potência de agir, se pensarmos aqui com a *Ética* de Spinoza. A alegria é “uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior” (SPINOZA, 2011, p.107). Uma política do filme: tomar-se de uma variação contínua que gera a passagem a uma vontade maior de existir, de experimentar o mundo e de intervir nele.

O Cristo negro está nu na copa de uma árvore e começa a descer. A câmera olha para o alto e localiza o corpo em meio a toda uma textura de galhos e folhas. Ele vem do fundo, aproximando-se e dirigindo-se a uma interlocutora que está em pé no chão. Trata-se de uma mulher loira que só aparece nesse momento, ao longo de todo o filme. Há o estilo declamatório na fala dos dois que estão em cena, estilo bastante marcante em filmes de Glauber. Há também uma discussão que remete a uma conjuntura mais ampla, que passa por operários, negros e mulheres, num toque de questões sociais, econômicas e de gênero. Mas o que tento pôr em relevo aqui é a presença, sobretudo, de dois corpos, a pregnância deles no quadro e os modos de afecção de um no outro. O Cristo negro e a mulher encenam maneiras de percorrer um espaço aberto, de ocupar o campo e de reverberar afetos entre si. Surgem temas que remetem a uma macropolítica, mas eles vêm dispersos, jogados nas falas desordenadas, ao mesmo tempo carregados de uma solenidade e modulados por corpos vibrantes, principalmente o de Pitanga, o que mais desterritorializa a cena, um corpo que pula, corre, grita, celebra. Do território a terra.

“O homem só será feliz quando acabar a tirania”, já vai falando o ator, enquanto desce ao longo da árvore. “Qual tirania? Do preto, do branco, do operário ou do ser humano?”, retorna a mulher. “De gente igual a você. Pessoas que estão cegas igual a você”. E daí a cena que se anunciava como momento para lidar com o social em termos de contradição ou de tomada de consciência é repentinamente cortada, e temos um

plano que põe em movimento outra lógica, Pitanga saltando e gritando: “ula, ula, ula!”. Corte que intervém, plano que lampeja, de forma curta e rápida. A partir daí, toda a sequência vai ser sempre interrompida abruptamente, sem que uma imagem deslize sobre a outra, sem que um contínuo possa ser levado adiante. São como que fragmentos moventes. A esse plano mais curto, quase um *flash*, segue outro, mais longo, em que também o corpo salta e grita, dessa vez explorando toda a profundidade de campo, espalhando-se, levando a câmera a sair da sombra para uma área mais aberta e de um sol que incide com força. “É o amor, é a paz, é a liberdade do meu corpo nu! Eu te quero, nudez! Vem a mim. Não quero a dança da morte, eu quero a dança da beleza, a dança da beleza. Eu quero o amor, o amor aflito, o amor de paz, não quero o amor de guerra. Quero o amor, quero a liberdade. Quero gritar, quero cantar!”. Novamente com cortes internos, a sequência é picotada, o movimento da mulher que corre para chegar até o Cristo negro é todo fragmentado. Também a câmera vai se aproximando, com a própria presença afirmada, o próprio movimento de um terceiro corpo evidenciado ali, atravessando uma região com arbustos, produzindo sons em meio às plantas. O Cristo convida a mulher para tirar a roupa também.

Vêm novas sucessões de cortes, que já devolvem para o local da árvore. “Eu sou a África, eu sou Cristo, eu sou a liberdade, eu sou o continente”, novamente o discurso que Pitanga profere parece pôr em jogo uma dimensão mais geral, ligada a questões políticas de ordem mais estrutural e marcada por princípios de pertencimento. Ele fala sobre ter sido colocado no Partido Comunista e em seguida, provoca, mais uma vez, a mulher, no tom de uma possível chamada à consciência. “Você não sabe a situação dos operários, em São Paulo, em Paris, em Londres, na Itália, na Grécia!”. A resposta dela é rápida e direta: “Eu também sou operária, sou operária do sexo. Um dos caras que me comiam, pô, me entregou pra polícia!”. Temos, então, novos planos com os dois deitados. Ela convida o homem para morar com ela. “Qual é a sua profissão?”, ele pergunta. “Castradora de homens” – vem a resposta dela. Pitanga leva as mãos ao pênis com um grito de dor. O gesto se repete três vezes, sempre com cortes que interrompem a continuidade do plano. Em um momento, a mulher ri.

Então, no limiar da sequência, os dois se tocam em despedida. Ele parte, caminha para o fundo, na direção de muitos arbustos, enquanto a câmera faz justo o movimento contrário, volta, desvia dele e revela o corpo da mulher deitado sobre um tronco da árvore. A voz *off* de Pitanga segue um discurso: “O futuro será das mulheres.

Eu continuarei o meu caminho salvando a humanidade”. Discurso bastante emblemático, tanto da concepção de um Cristo negro que Glauber atribui ao personagem, quanto do próprio jogo que se delineava no decurso da sequência, com as indicações de uma ponte com um debate feminista. A sequência termina com um grito em *off* de Pitanga: “Acorda, humanidade! Acorda, humanidade!”.

Todo um conjunto de temas e questões parece interessar a Glauber aqui: uma relação de exploração dos homens parece ser importante, e isso seria desdobrado na questão dos operários pelo mundo, nas lutas das mulheres, na resistência dos povos negros. São questões de uma injustiça que mobilizam o diretor. Mas o que esse atravessamento entre o realizador e todo esse mundo em que existem tantos explorados pode implicar para as imagens? Há, a todo o momento, uma tensão entre duas lógicas para pensar a própria política dessas visualidades: uma abordagem pautada no discurso, na fala solene, em diálogos sobre os lugares e processos de exclusão, e outra postura em que a imagem constitui, nela mesma, o próprio clamor para a liberdade e ganha uma possibilidade de dança, uma potência de ondulação e de imprevisibilidade. São duas lógicas que implicam, talvez, dois modelos de pensar a articulação da estética com a política, duas operações que estão em ponto de passagem e mesmo em transbordamento de um no outro. O cinema de Glauber parece chegar ao ponto extremo de um esgotamento da perspectiva da continuidade entre um anseio do discurso da obra e uma mobilização do espectador. É a zona em que operam paradoxos, em que o cinema lida com o indecível. A escritura fílmica desmonta o próprio procedimento que tenta revelar contradições sociais. A mensagem quanto a uma situação de opressão é posta em rotura, ela que tenta se afirmar em uma validade política precisa passar por um dispositivo que ponha em questão a natureza mesma da representação. Como nos diz Rancière (2010a), o problema da política da arte não se trata de uma transmissão de mensagens, de passar modelos ou decifrar as representações. “Consiste antes de mais em disposições dos corpos, consiste no recorte de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar em conjunto ou em separado, frente a ou no meio de, dentro ou fora, na proximidade ou à distância” (2010a, p.83). A lógica da transmissão é logo desarranjada por uma modalidade de escritura que sempre interrompe o contínuo, que abre hiatos entre os planos, desfaz qualquer possibilidade de que uma ideia seja derramada na outra. São instantâneos, muitas vezes, são como que fragmentos de alegria e de desejo. A dimensão de um cômico em Glauber e a alegria dos corpos são

elementos que podem fazer esses cortes repentinos da solenidade que se anuncia por vezes, da seriedade de uma fala que tenta dar conta das opressões que tomam o mundo. A alegria põe em cena o corpo em movimento, a necessidade de ter um corpo e de investigar o que ele pode.

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. [...] Além disso, ninguém sabe por qual método, nem por quais meios, a mente move o corpo, nem que quantidade de movimento ela pode imprimir-lhe, nem com que velocidade ela pode movê-lo. (SPINOZA, 2011, p.101).

A preocupação de Spinoza afirma a importância de saber como se constitui um corpo, quais os poderes dele em afetar e ser afetado. Ele se compõe em relação, em misturas com outros corpos, em variações de movimento e de repouso, e está submetido a afetos de alegria, que podem aumentar a potência de agir, e de tristeza, que diminuem essa potência de agir. Em Spinoza – e outra obra dele expressa isso de forma mais clara, o *Tratado teológico-político* – pensar os afetos tem a ver com uma política, na medida em que é fundamental aos déspotas e aos sacerdotes que seus súditos estejam tristes. “O tirano precisa da tristeza das almas para triunfar”, explica Deleuze (2002, p.31), ao tratar da filosofia spinozista. É então nessas variações entre alegria e tristeza que se pode agitar toda uma luta para que, efetivamente, o corpo torne-se movente, não seja paralisado, mas aponte possíveis. Quando o Cristo negro grita e pula pelo espaço, afirma a liberdade do corpo nu e a dança da beleza, ele desencadeia uma descarga de energia na cena, gera zonas de intensidade pelo espaço e afirma no filme o lugar de uma celebração. Contágio da matéria fílmica por afetos dos corpos na cena, contaminação da montagem por uma energia vital, uma carga eletromagnética que faz as imagens estilhaçarem aos quatro ventos e quebrarem qualquer linearidade. São forças imanentes que fazem a política passar mais diretamente pelas maneiras de um corpo pular na cena, por variações de velocidades e lentidões, por gritos de prazer. E os lampejos, essas imagens que surgem e desaparecem repentinamente em meio a cortes abruptos, são intervenções que fazem a própria imagem dançar, agitar-se como corpo em movimento, vibrar em alegria.

É nessa operação que Glauber pode situar-se menos na lógica da crítica social e mais na de uma desmontagem. Deleuze e Guattari (2003) estabelecem a tensão entre essas duas posturas ao tratarem da obra de Kafka, que também era tomada de uma

alegria, segundo a leitura dos autores. As problematizações que Kafka faz na máquina abstrata nunca são da ordem de uma crítica, porque aí estaríamos na dimensão da representação. Não se trata de uma insurgência contra a lei ou contra a burocracia, por exemplo. Ele vai, muito mais, desmontar a máquina, desterritorializá-la, gerar novas tonalidades afetivas e acelerações romanescas. “A desmontagem nos romances faz fugir a representação social de modo muito mais eficaz que uma ‘crítica’, e produz uma desterritorialização do mundo que é, ela própria, política e nada tem a ver com uma operação intimista” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.85). E essa rejeição à leitura pela chave do intimista é justo um modo de afirmar Kafka como autor alegre, um autor que ri (2003, p.78). Ele não é o autor que se esconde, que busca refúgio na literatura, o autor da solidão. Como condição mesma de uma literatura menor, é preciso ser arrastado por fluxos de vida. “Há o riso de Kafka, rir extremamente alegre” (2003, p.78). É um autor cômico e alegre do ponto de vista do desejo. Arte e vida estão relacionadas, há tanto uma alegria de viver quanto toda uma micropolítica do desejo.

A vida contamina a obra. Então, podemos fazer a tensão com qualquer lógica da culpabilidade, do ressentimento, e diria também, da solenidade. Mais emblemática em Glauber a esse respeito é a profusão de vitalidade que toma os fragmentos que tratam da trajetória de Di Cavalcanti, no filme em que o cineasta homenageia o pintor. Há aí o corpo dos quadros, o corpo de Pitanga, o corpo da câmera: todos dançam e se afetam mutuamente. E a desmontagem é bastante incisiva, porque vai de encontro à tristeza do velório e do enterro, vai ao encontro da vida. “A alegria é a prova dos nove”, já dizia Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropofágico* (1928). O diálogo com a devoração dos modernistas brasileiros parece trazer um espírito de irreverência ao gesto de filmar. A câmera quase toca a tela das pinturas, ela rodopia, faz a imagem girar. É criada uma outra modalidade de relação com a morte, mais marcada por gestos indígenas, pela devoração dos mitos e pela alegria. Para Glauber, “a morte não era uma tragédia e merecia celebração, como a que fazem os mexicanos e os índios do Xingu” (Mota, 2001, p.64). E como diz Ivana Bentes (1997), Glauber “transforma o luto e o velório em manifesto estético-metafísico contra a morte” (1997, p.24). “Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas

renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição” (Rocha, 1977)¹³.

Tudo se passa como se estivéssemos em um grande carnaval, em movimento de intensidades puras, de acelerações e de sorrisos. Passamos do rosto do pintor morto no caixão para o rosto alegre e de riso largo de Pitanga, da cruz que vela o corpo para as cores das telas, e daí para os corpos das mulheres que Di pintou. Passamos a escalas mais elevadas de energia e podemos tornar ativa a paixão que recebemos. Há toda uma rítmica da alegria, poderia dizer, uma pulsação que a montagem faz surgir, uma introdução de modos musicais, de sonoridades imagéticas, de visualidades sonoras. Há um samba que toca e faz o visível marcar um compasso de festa. Também a fala de Glauber vai aqui destacar a trajetória e a produção artística do pintor que experimentava os fluxos da vida e pintava a vida. “Pinta a vida, pinta a dor, no teu mágico realismo”. Filmar é uma “saudação” e uma “sagração”, nas palavras do realizador. Em *Di Cavalcanti*, Glauber parece já dar vazão completa à elaboração de formas fílmicas que saltem, pulem, se liberem em uma alegria ativa. Filmar é um movimento de relação, uma operação que traça velocidades, engaja dilatações e contrações, sínopes e contratempos.

Uma escala melódica é traçada no corpo-imagem, que se liberta de funções, de formas e de agregados orgânicos. Estamos num plano de forças. O corpo já não é nem substância nem sujeito, mas modos, seguindo a leitura que Deleuze (2002) faz de Spinoza. Cabe pensar, então, mais uma vez, a questão do que pode o corpo, e conhecer assim os afetos de que o corpo é capaz. “Um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento” (DELEUZE, 2002, p.129). Essa capacidade tem limiares máximos e mínimos, tem momentos fortes e fracos. É a própria força de existir que está em jogo, e quando aumentamos nossa potência de agir, a partir de afetos alegres, estamos mais próximos de nos apropriarmos de nossas ações, somos mais capazes de transformar as paixões em atos. O corpo padece e age, e é na medida em que bons encontros e potentes misturas de corpos se dão que operamos a passagem a afetos ativos, a maneiras de viver inéditas. É aqui que talvez possamos pensar toda a

¹³ Di (Das) Mortes, Glauber Rocha, texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_di.html>.

força da relação entre alegria e política, todos os graus de variação que podem ser desencadeados a partir da interpenetração entre uma ética, uma estética e uma política. Numa tentativa de fazer essas três instâncias se atravessarem, arriscaria dizer que Glauber constitui toda uma nova maneira de ocupar o espaço da cena fílmica e da *polis* na medida em que libera os corpos – corpos dos atores e corpos-imagens – para inventarem um sensível de fragmentos dançantes, uma *aisthesis* de festa, que implica um *ethos* da alegria, um aumento das velocidades dos corpos e uma elevação da potência de sentir, de agir e de intervir.

“É o amor, é a paz, é a liberdade do meu corpo nu!”. O Cristo negro percorre livremente um espaço, pula e grita. Talvez haja política justo quando as forças desordenam a cena e quando Glauber filma a “*performance* de corpos autônomos, liberados de qualquer servidão narrativa”, para retomar uma discussão trazida por Rancière (2012a, p.139) a respeito dos Straub e de Pedro Costa. O jogo de argumentação da palavra entra em disjunção com a dança, e o visível em estilhaço, entrecortado, em rodopio, interfere diretamente no encadeamento de eventos e na dedução de qualquer solução diante do testemunho de uma situação de opressão. Esse jogo de tensão interna faz pensável uma injustiça, mas não pela racionalização da experiência. Faz possível o movimento, mas não pela continuidade entre o que se vê e o que se faz a partir do que é visto. Faz habitável uma nova cena, mas não por reivindicação, e sim por desejo, por toda uma micropolítica de desejos. A vida vem contaminar o filme, ela tenta se constituir como perfuração. Glauber não trabalha mais com qualquer estabilidade de discurso, ele abre o filme, faz da obra um atravessamento de energias. O corpo nu de Pitanga irrompe no espaço do Planalto Central, manifesta a própria presença sensível em meio aos arbustos. É um plano completamente aberto em que a figura do Cristo negro se afirma na extensão, em meio aos tons verdes da vegetação, aos tons azuis do céu e às nuvens ao fundo. O personagem está mergulhado no mundo, ele entra em composição com o mundo, em regimes de afecção com ele. “Quero o amor, quero a liberdade. Quero gritar, quero cantar”. No que ele deseja, ele faz vibrar. “A alegria afirma a existência da coisa por ela afetada” (SPINOZA, 2011, p.113). A alegria do corpo nu talvez afirme o espaço como ponto de onda, a terra como região de concretude que nos interpela, a relação com a câmera e com a mulher como fisicalidade desordenadora.

Esses fragmentos de desejo de *A Idade da Terra* são regiões de incidência de luzes intermitentes. Desejo de libertação, desejo de viver, apesar de tudo. Há efetivamente todo um regime de constrangimentos que os poderes impõem a homens e mulheres, mas o que o filme parece inaugurar como possível é uma vida alegre. “Não quero a dança da morte, eu quero a dança da beleza, a dança da beleza”. A tirania é imposta pelas operações transcendentais, pela lógica da organização, pelas luzes do poder, pelos grandes faróis que deixam tudo iluminado, pensando aqui em arranjo com Didi-Huberman (2011). Os corpos se deitam no chão, em relação com a terra. A câmera mesma está ali, também ao nível do chão. “Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.20). As cartas de Pasolini que movimentam Didi-Huberman falam justo de jovens que tentam afirmar os corpos alegres em meio a tempos sombrios, que buscam viver o amor e a amizade, no encontro com uma nuvem de vagalumes em brilhos intermitentes. São lampejos eróticos, alegres e inventivos, é a tensão “entre essa *exceção* de alegria inocente, que recebe ou irradia a luz do desejo, e a *regra* de uma realidade feita de culpa, mundo de terror” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.21). A criação de formas de vida passa por essa possibilidade de desejar. *A Idade da Terra* solta, ao mesmo tempo, o grito de um “acorda, humanidade” e o grito das imagens em curva ascendente de intensidade. Parece haver uma vontade de gerar afetos mobilizadores, mas os afetos não aumentam a potência de agir segundo outras operações, muito mais contidas nas desmontagens que na noção de qualquer desvelamento crítico de contradições sociais. “A política do filme identifica-se então com o movimento pelo qual uma maneira de percorrer o espaço e de fazer justiça aos que o habitam se vê interceptada e desviada por outra” (RANCIÈRE, 2012a, p.142). A lição de Rancière, com a qual aqui tento compor para me lançar nessas imagens glauberianas, ajuda a formular o problema de uma política de Glauber Rocha atravessada pela liberdade do corpo nu de Pitanga, mais do que por uma voz que tente conscientizar. Filme feito com a ginga do corpo, filme de forças imanentes, num plano de composição. Não se trata de mobilizar o espectador para uma causa, como se ele precisasse ser conduzido por um caminho, mas de tornar seu corpo movente na própria experiência sensível da obra, fazer da alegria a passagem a uma força maior de existir.

Resistências

Há, sobretudo, resistências. Mas quando? E como? “O caminho do cinema são todos os caminhos”: insisto ainda aqui, nessa frase emblemática de Glauber, ao tratar da experiência de *Câncer*. Que gesto se constitui nessa afirmação? Que forças se implicam aí para o movimento de elaborar formas fílmicas? Não pretendo tomar essa afirmação do realizador como selo para legitimar todas as maneiras de fazer cinema. Não se trata do tudo vale, porque no limite nada valeria. Mas talvez nisso que Glauber nos traz exista um desejo potente de torcer o próprio cinema para que ele prolifere *caminhos* e saia *do* caminho. Que o cinema saia do trilho, da linha única, da univocidade de perspectivas. Que o cinema se instale em um plano de multiplicidades. Que o cinema *faça* possível, que ele torne habitável o mundo. Resistências são traçadas em caminhos que se bifurcam. Resistências se inventam *caminhando*. E nesse sentido, tratar do cinema de Glauber tomando-o em suas potências de resistir não implica invocá-lo como modelo ou estado de fato. Seria isso uma anulação mesma da política. Glauber talvez faça *um* cinema, e nada mais, cinema aberto, carregado de energias potenciais e de virtualidades, cinema qualquer, singularidade que reúne em sua matéria mesma um conjunto de experimentações para compor o sensível, para criar e para resistir.

Essa maneira mesma de afirmar a proliferação pode colocar a problemática das resistências de forma rizomática e não dicotômica. Resistir não é aqui se opor, fazer uma relação binária e polarizada. Quando Glauber radicaliza o procedimento de fabricar filmes, ele pode estar muito mais cavando sulcos em uma forma-cinema, do que simplesmente opondo-se a ela. Quando o realizador marca uma postura de tensão com situações de injustiça, o desafio é fazer nelas a fissura, é desarranjá-las de sua fixidez para que os lugares sejam perturbados de uma ordem. Em uma das intervenções de um Simpósio Nietzsche/Deleuze que tratou a questão da arte e da resistência, Paulo Oneto (2007) propõe que deixemos de pensar as resistências em termos da negação de algo que viria primeiro, para recolocar o problema no sentido de práticas variáveis de criação, movimentadas por uma vontade de arte. Poderíamos, assim, resistir como maneira de inserir-se em processo, para que sejam experimentadas, a todo instante, arranjos sensíveis que não estavam dados *a priori*. O movimento da arte estaria envolvido em uma política do impossível (ONETO, 2007, p.198), o que implica uma dimensão em que o possível não está dado antes, mas precisa ser criado. “Resistimos

porque insistimos. Resistimos porque ‘devimos’, porque queremos ultrapassar a nós mesmos. A resistência é primeiramente ‘em’ (no devir), e só secundariamente ‘a’” (ONETO, 2007, p.202). A resistência no devir é repetição, eterno retorno. Nossas resistências são gestos de uma inquietação com a lógica de que o mundo já está constituído – são, então, tentativas de acontecimentos que constituam mundos.

Lançar-se no devir. Mais precisamente, a aposta que tenho aqui a respeito dos filmes de Glauber Rocha é de que eles resistem em um devir-minoritário, na medida em que o cinema, se entendido como único e como organização pré-estabelecida de possíveis, configura-se como um fato majoritário. Multiplicar cinemas pelo mundo. É assim que *A Idade da Terra* será uma “impossibilidade grandiosa, uma travessia do mundo e do tempo”, como já disse Pascal Bonitzer (1981)¹⁴. Se tentarmos desenvolver essa ideia bem potente lançada por Bonitzer, poderia ser dito que Glauber faz um filme impossível. *A Idade da Terra* é insistência e invenção. Não havia a condição mesma de tal obra constituída, porque ela resiste em se fazendo, ela resiste não como resposta ao existente no mundo sensível, mas como criação de uma experiência outra. Não se trata de uma criação a partir do nada. É muito mais um jogo em que a experiência estética se elabora como processo de diferenciação. O filme impossível é o filme que inventa as próprias condições de possibilidade, porque o possível não é uma dimensão dada antes, mas é o que vem e não cessa de vir, é produção diferenciante. A impossibilidade de *A Idade da Terra* se materializa em uma obra que investe em um sensível inédito, em zonas de desequilíbrio, em desvios de composição, em digressões de qualquer linha de raciocínio, em uma experiência que já não parece ser suportada pela tela e mesmo pela configuração da sala de cinema. André Brasil (2007, 2011) já propôs a noção de uma infância do cinema para operar com um conjunto de obras que estão nos trânsitos entre cinema e artes visuais, na expansão dos limites da sala, nas interpenetrações com outros espaços possíveis. Para o movimento que tento fazer aqui, interessa como o recurso a essa concepção de infância permite sair da cronologia que pensa uma superação do cinema e, então, pode colocar o problema na medida de uma reinvenção constante, de uma linguagem que é pura potência, balbúcio, esboço, “como um brinquedo desmontado” (BRASIL, 2007).

¹⁴ Trata-se de um pequeno trecho de um texto de Pascal Bonitzer, publicado em 1981, a que tive acesso na descrição de *A Idade da Terra*, no site do Tempo Glauber: <www.tempoglauber.com.br>.

Dito de outra forma, a infância é o que desaparece e, ao desaparecer, permanece, resta. Ao restar, possibilita. Ela é, nesse sentido, um mistério: feita a imagem, algo permanece por ser feito; vista a imagem, algo permanece por ser visto. Esse mistério pode se enunciar de maneira mais simples: somos *infantes*, somos crianças, porque entramos constantemente na linguagem e ao entrar precisamos reaprendê-la: ao falar, escrever, realizar um filme, a cada ato de criação, é toda a linguagem que se torna novamente possível. (BRASIL, 2011, p.126).

O cinema não para de se torcer, o balbucio não cessa de montar e desmontar, para que a linguagem seja inventada a cada caso, a cada operação de escritura. Realizar um filme é imergir sempre e mais uma vez em um mundo de mistério, um universo que nunca é completamente esquadrinhado, porque é sempre também potência, um plano de composição em que não existem possibilidades prontas e acabadas. O gesto de filmar é o que possibilita. “Como escritura, como dispositivo e como prática discursiva específicos, o cinema resiste, se reinventa” (BRASIL, 2011, p.126). Resistir, reinventar: há sempre um prefixo *re-*, porque se trata aí de repetir, de entrada constante na linguagem, variadas vezes, em uma repetição que não é reprodução de modelos, mas aparição de novas formas, invenção de maneiras de viver e de sentir, re-existência. “A repetição opõe-se à representação: o prefixo mudou de sentido, pois, num caso, a diferença se diz somente em relação ao idêntico, mas, no outro, é o unívoco que se diz em relação ao diferente” (DELEUZE, 2006, p.95). *A Idade da Terra* pode resistir, na medida em que se fabrica no impossível. É um filme inquieto no movimento, inserido no devir, filme da repetição e do eterno retorno – e isso se expressa de forma bastante material nas imagens e nos sons.

É um dos procedimentos mais marcantes dessa obra de Glauber, retomar imagens várias vezes, encenar um diálogo repetidamente, ir e voltar intensivamente. Existem resistências no movimento interno ao plano e nas passagens entre os planos. Quando o Cristo militar está sobre uma pedra à beira do mar, com Aurora Madalena de braços abertos, eles encenam e reencenam um mesmo diálogo. São vários *takes* de uma mesma sequência, e ficamos diante da repetição, que se torna um procedimento mesmo da montagem. Não se escolhe um momento, não se toma um *take* que teria ficado mais adequado às intensões do diretor. Tudo é levado para a tela, Glauber cria um monumento marcado pelo transbordamento, uma travessia de vozes e de gestos. Tarcísio Meira e Ana Maria Magalhães falam várias vezes o mesmo diálogo, eles permanecem naquela pedra, insistem na duração do plano, esgotando o corpo, esgarçando o tempo. Seguem na sequência, precisam prosseguir. Os gestos dos dois

atores são largos, e a voz é proferida com veemência. A câmera gira em torno do próprio eixo, depois circula sem centro pelo espaço, rodopia sem ponto fixo, abstrai de qualquer ponto irradiador para traçar uma perambulação marcada pelo aleatório, pela desorientação, pela pluralidade de pontos que se criam. No interior do quadro, não há mais ponto de fuga, porque a composição mesma extrapolou o quadro, que já não se estrutura em modelos tradicionais de perspectiva renascentista. Nem enquadrar nem reenquadrar: a câmera borra as fronteiras do que seria um enquadramento, tudo se desestabiliza, tudo se torna movimento aberrante. Glauber parece nos demandar que seja pensado mesmo todo um novo conjunto de aportes para se aproximar dessa experiência sensorial. A imagem é deformada, violentada. Muitas vezes, perdemos qualquer referência de alto e baixo, de esquerda e direita. Em um momento, é a própria luz que parece se definir, ainda por se ajustar. Tudo fica escuro, o diafragma se ajusta, tudo fica estourado. É a exposição do plano no seu *em-se-fazendo*, no seu *caminhando*.

“Esta é a cloaca do universo! Nós estamos condenados, houve uma implosão atômica. As nossas estruturas foram destruídas. A qualquer momento, nós podemos ser tragados pelo abismo”. As frases circulam por toda a sequência, ora interrompidas no meio por um corte, ora conectadas em um plano seguinte. Por vezes, uma trilha sonora de tom épico intervém, e podem ser ouvidas algumas vozes no extracampo, procedimento, inclusive, bastante recorrente em todo o filme, sobretudo a partir da voz de Glauber. Chega-se à expressão intensa de um *pathos* no grito de Aurora Madalena, enquadrada frontalmente, com o olhar para a câmera: “Mate Brahms! Mate Brahms!”. Ana Maria Magalhães parece atravessada por fluxos de energia. Ela e o Cristo militar se beijam, o que também é repetido algumas vezes, em diferentes planos. Ao fundo, existe todo um conjunto de seres que parecem pescar e seguem suas vidas, figurantes ocasionais na cena, que irão operar um movimento bastante singular aqui, quando a presença física deles desconstrói uma relação mais marcada entre fundo e figura.

Há todo um trabalho que se demanda ao espectador para que possa entrar no filme, para compreender o que vê, o que é dado a ver. Pedro Costa (2010) já falou da importância de fazer um filme que tenha portas fechadas, um filme que não mostra tudo e que não se apresenta já aberto, mas que precisa de um investimento para que tenha seus elementos mais visíveis. É sempre fundamental que algo na tela resista ao espectador. É assim que não se trata de criar identificação ou empatia com a imagem, mas marcar uma distância dela, ter dificuldade com ela, ficar nas beiradas dela. O

desafio que a radicalidade desse filme coloca em termos de pensar resistências é justo no movimento complexo que ele faz surgir. É preciso colocar fogo no plano, para fazer algo entrar em chamas e permitir a resistência, seguindo com Pedro Costa. “Acredito que um dos pilares da prática do cinema seja a resistência, o resistir a tudo” (COSTA, 2010, p.158). Mas pode ser muito simples tomar aquilo que é inventado em *A Idade da Terra* como uma oposição de Glauber ao cinema clássico, aos esquemas sensório-motores característicos da imagem-movimento, conforme já classificou Deleuze (2009). Esse poderia ser um nível, mas ainda um nível muito inicial, da tensão feita pelo realizador. É que o embate agora parece ter mais elementos. De alguma forma, em filmes anteriores, que poderiam estar mais ligados a uma modernidade cinematográfica, estávamos de fato na dimensão da passagem a um regime de imagens em situações óticas e sonoras puras, como na caracterização da imagem-tempo (DELEUZE, 2007a). *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) poderiam ser considerados como emblemáticos de procedimentos em que a imagem é liberada da organicidade da narrativa e da subordinação do tempo ao movimento. Com *A Idade da Terra*, é possível considerar também as discussões trazidas por Deleuze a respeito da apresentação direta do tempo, sobretudo no que tange ao corte irracional e à promoção do movimento aberrante, um movimento que rejeita a normalidade da existência de centros: “centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou de perceber o móvel, e de determinar o movimento” (DELEUZE, 2007a, p.50). Mas é preciso identificar as nuances presentes na singularidade do movimento aberrante inventado por esse filme e na potência de resistir desencadeada pelo ato de fala em repetição.

Os tensores que esse último filme de Glauber produz são, por um lado, formas cinematográficas que não têm a ação como princípio orientador e subordinador das situações, mas também se constituem como variações novas, que já surgem libertas do encadeamento e do esquadramento, para investir livremente em blocos de sensações que tornam a própria tela e o quadro do cinema regiões a serem explodidas. É que agora a fenda se abre em outro lugar. Uma fissura parece ser feita na superfície da imagem, a câmera em rodopio encontra os corpos dos dois atores em cena, mas também os perde, para sair completamente deles e se distrair pelo mundo, pelas nuvens, pela água, pela cloaca do universo. É como se o cinema estivesse aqui tentando encontrar um caminho,

mas esse é um movimento que precisa ser sempre refeito, reprocessado, mais uma vez, e de novo. Em outra sequência, Brahm e o Cristo militar descem várias vezes uma escada, enquanto ouvimos Tarcísio Meira falar: “Não vá ao Senado amanhã!”. Em outros momentos, a explicitação na montagem da constante refeitura torna-se também exposição da fala de Glauber no extracampo, que volta e meia se preocupa que um ator ou uma atriz fale mais alto e diga algo bastante específico, que é indicado ali mesmo, no momento da filmagem. “Fale mais alto, Danuza!”, diz o diretor em um momento a Danuza Leão. “Dez tons mais alto!”, grita para Geraldo del Rey, em outra ocasião.

Na sequência à beira da cloaca do universo, as vozes no extracampo também existem, mas já não são tão compreensíveis. Elas parecem discutir as próprias dinâmicas da insistência e da tentativa de elaborar o quadro. E, na verdade, de explodi-lo. A implosão no centro da Terra e a destruição dos alicerces, de que fala o discurso proferido sobre a pedra pelo Cristo militar, são em grande medida, reverberados nas próprias formas cinematográficas. A montagem nuclear de Glauber é montagem atômica, foguete que parte e gera toda uma descarga de energia, espalhando, estilhaçando. Quando começa e quando termina um plano? O problema da resistência é um problema de cinema, de saber se ainda é possível constituir o plano, se o cinema ainda cabe nas bordas da imagem, de como ele se dobra. O visível é uma profusão de velocidades e de ondas magnéticas. O sonoro chega a zonas de limiar. Como já discutiu Luiz Carlos Oliveira Jr. (2005), *A Idade da Terra* é o ápice de toda uma transformação operada no cinema de Glauber. “A imagem já não cabe mais nos limites que lhe são próprios: as bordas do quadro perdem o poder de agenciamento do campo visual e do sentido, a montagem não consegue se impor ao escoamento de planos repetitivos e dilatados, a imprevisibilidade toma conta da *mise-en-scène*” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2005). Ele recorre à figura de um escarro para pensar justo aquilo que é atirado ao mundo, como o magma, como a explosão de fragmentos lançados ao espectador. “Seus planos começam a alternar imagens escarradas e o mais profundo lirismo. Ou, o que é ainda mais complexo, as imagens passam a escarrar no mundo ao qual declaram amor simultaneamente” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2005). O plano já não pode ser uma unidade constituída, ele só existe como atravessamento e como constante vir a ser. Travessia do mundo no plano, travessia entre diferentes planos, entre tempos, entre níveis internos à imagem, entre figura e fundo. E no fundo da imagem, há toda uma vida que se produz.

Na variação constante da câmera pelo espaço da cena, é processado mesmo um embaralhamento do que é primeiro plano da imagem e do que seria plano de fundo. Como em uma montagem interna ao próprio plano, existem *flashes* rápidos que ora recortam os atores que seriam, supostamente, o centro da cena, ora mostram a paisagem e os seres que povoam aquele lugar. Podemos ver ao longe, sobretudo, jovens de corpos magros que talvez estejam pescando ou mesmo em experiência de lazer à beira do mar. Se tentamos reter esses fragmentos internos aos planos, é possível ver que enquanto Tarcísio Meira, Ana Maria Magalhães, Glauber Rocha e toda a equipe encenam a situação sobre a pedra, existem outras pedras em que outros corpos processam as próprias velocidades, os próprios ritmos e modulações. Vemos a figura de um jovem junto ao mar, o corpo em relação de composição com a água, estabelecendo agora um outro nível interno à cena, uma camada que se estabelece entre a própria figura do garoto e o fundo azul em ondulação. “O fundo da imagem é sempre já uma imagem”, já disse Daney (2007, p.233), quando no limiar de *A rampa*, citava Syberberg e tentava justo pensar as figuras sensíveis que seriam apontadas para além do cinema moderno.

É o próprio filme que acaba nos mostrando esses outros seres, que escapam a um roteiro, justo porque houve a abertura da obra a se dar no contato com o mundo, mergulhada em imprevisibilidades. Existem vidas que escapam à cena do filme e inventam uma cena própria que perfura a do filme. Essas vidas que vêm do fundo tomar figura são também aquilo que resiste, na medida em que são o que possibilita novas modalidades de presença. Elas têm um corpo que afirma a necessidade de ser contado, que tem a potência de perturbar o sensível configurado e intervir na cena para gerar uma sensorialidade inédita. E é preciso dizer que o encontro desses seres pela câmera, eles no fundo, não está restrito a esses instantes de *A Idade da Terra*. Na sequência final de *Câncer*, o marginal negro aponta a arma para a câmera, grita, e o corpo de Rogério Duarte está no chão. Enquanto vemos os sambistas do morro da mangueira entoarem a música, a câmera começa a desviar daquela situação, e repentinamente uma figura também é encontrada e nos interpela com contornos borrados, um homem bem distante, que olhava para aquele processo. Também em *Claro*, somos constantemente interpelados pelos rostos que vêm tomar a imagem, tanto dos que moram na periferia de Roma, quanto dos turistas desconfiados que observam as performances de Glauber e Juliet Berto. O que se passam são cenas em que não estamos com tudo formatado e resignado a uma única perspectiva. A cena é o que no cinema faz fugir.

A cena, esse lugar de resistência. O cinema inventa cenas para constituir espaços que possam ser habitados. Resistências na cena, no devir da cena. Esse lugar é processo, é constante trânsito. Quando Tarcísio Meira invoca uma cloaca do universo, ele movimenta todo um ato de fala que sobrevoa o espaço várias vezes. Ali a pedra, ali o mar. Gestos da câmera ocupando o mundo, gestos dos atores buscando maneiras de projetar a fala e o corpo, gestos dos homens ordinários que estão no fundo, também operando nesse lugar. O que o trabalho do filme pode aqui é forjar mundos, fabricar uma cena que se estabelece em composição com forças de intervenção. A resistência da cena é um processo de produzir posições diferenciadas na dinâmica da repetição, de habitar como modo de gerar hábitos, mas justo no movimento de experimentação do mundo: da luz, das sonoridades, da onda que bate na pedra, do sol que rebate no rosto. “Extrair da repetição algo novo, extrair-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla em seus estados múltiplos e fragmentados” (DELEUZE, 2006, p.118). A força sensível dos corpos de Tarcísio Meira e Ana Maria Magalhães marcam o eterno retorno e um trabalho de progressivo esgotamento, que é ainda jogo do possível com o impossível. Eles mesmos vão se transformando, modulando a voz, desfazendo-se, atingindo zonas desconhecidas, diferindo-se deles mesmos. “A diferença habita a repetição”, seguindo com Deleuze (2006, p.118). Aqui as resistências da cena produzem novas formas de habitar. Outras maneiras de ter com o espaço, de o próprio cinema, e a arte em geral, constituir uma concepção de plano.

Toda essa relação entre figura e fundo que é relançada em *A Idade da Terra* tem a ver com uma tensão com a perspectiva, com uma maneira de compor e hierarquizar os seres no plano. Jean-Claude Bernardet (1981) já discutiu o filme a partir de toda uma problematização da imagem cinematográfica como herdeira dos modos de representação do Renascimento. Mesmo com as pesquisas do cinema moderno, ainda pesava na imagem o código da perspectiva, de um escalonamento de pedaços de espaços filmados, de jogos em que um nível ainda poderia estar submetido a outro, o que pesava sobre o cinema quase como uma fatalidade, em virtude dos mecanismos fotográficos. Bernardet identifica, então, uma série de procedimentos que tentaram, efetivamente, retirar do cinema essa necessidade de vinculação com a perspectiva renascentista, os atores diante de telões pintados em Syberberg, os espaços heterogêneos justapostos nos Straub e a intensa sensação luminosa em Brakhage. Glauber vai se juntar aí para tensionar a construção da perspectiva dentro da própria imagem,

sobretudo a partir de uma pesquisa em torno da luz. Uma luz de cima, solar, outra de baixo para cima, dos rebatedores. “A luz de *A Idade da Terra* não é um branco chapado, é uma nova luz. Os fundos ficam como que embaçados numa espécie de névoa, tonalidades suaves e quentes” (BERNARDET, 1981, p.60). Quando vemos o fundo que existe às costas do Cristo militar e de Aurora Madalena, ele pode sair de um nível hierárquico em relação ao que se passa no primeiro plano. Na medida em que a câmera rodopia aleatoriamente e que a própria luz se ajusta, o filme pode liberar a imagem da codificação, da ordenação de níveis, da superposição hierárquica de vidas. “Não há relação de perspectiva entre fundo e figura, os fundos são enevoados, as figuras em primeiro plano têm definição e não raro são iluminadas de baixo para cima” (1981, p.60). Talvez fosse possível mesmo dizer que ao fazer vacilarem as hierarquias de constituição do espaço, essas resistências de Glauber tornam possível que nos coloquemos muito mais em relação de figura e figura do que de figura e fundo. É que a figura afirma a presença na superfície, com a elaboração de cenas singulares.

O trabalho da câmera de *A Idade da Terra* convoca para a tela a própria resistência como uma figura. Se, como dizia com Pedro Costa, algo na tela resiste, essa necessidade colocada no caminhar do cinema se dá na composição de uma imagem tomada pela própria gestualidade que a fabrica, não a partir da instância de um sujeito criador, mas como atravessamento pelo movimento do mundo no qual o filme se insere. Sobre a rocha, o Cristo militar não cessa de falar de uma cloaca do universo. A palavra quer invocar uma situação de degradação do mundo, e a câmera tenta produzir uma experiência que perturbe os modos de olhar. Pensando aqui com Rancière (2012a), existe na operação cinematográfica uma suspensão que se estabelece entre duas direções da imagem em movimento: “aquela que abre o cinema para as injustiças do mundo e aquela que transforma qualquer história de injustiça em vibração sobre uma superfície” (RANCIÈRE, 2012a, p.139). O autor discute, sobretudo, um filme que toma como emblemático no conjunto da filmografia de Straub e Huillet, *Da nuvem à resistência* (1979). É uma obra que aponta para o que Rancière traz como um contramovimento cinematográfico a que ele nomeia uma sabedoria da superfície (2012a, p.144). Estamos em outra maneira de pensar políticas do cinema, que tensiona uma perspectiva dialética e que já não tem lugar como argumentação. São muito mais os gestos dos personagens enquanto proclamam as palavras trazidas de Cesare Pavese que podem tornar sensíveis uma insatisfação e a investigação de possibilidades de torção. É a capacidade de trazer

um plano que mostra a mão de um garoto descendo pela túnica enquanto se produz o dizível que aumenta a intensidade sensível das situações. É essa atenção ao gesto que põe em questão os processos de justiça e de injustiça.

A política do cinema dos Straub fixa-se na arte de pôr em campo corpos populares capazes de escandir a força dialética da divisão e de resumir em um gesto a resistência da justiça a todo e qualquer argumento. Essa própria resistência mostra-se visualmente igual ao seu contrário: a resistência da natureza a toda e qualquer argumentação do que é justo e do que é injusto (RANCIÈRE, 2012a, p.134).

Rancière está preocupado em identificar nesse cinema uma nova maneira de formular perspectivas de emancipação. Já não estamos em um paradigma que busca revelar contradições ou tornar racionalizável um caminho de intervenção no mundo. A palavra não vem para articular uma dedução que encaminharia uma ação na *polis* a partir do que se enuncia. O que está em jogo aí é como a arte traça uma operação que revoga regras da experiência, que abala relações de meios e fins e que encena a palavra de modo a fazer com que se percebam a fogueira, a vegetação, o vento e a presença dos corpos que falam, da natureza e da terra. É um cinema em que os atos de fala tornam-se atos de resistência, porque são atos de luta em uma paisagem que tem sob a terra toda uma história. E na investigação das camadas geológicas dessas lutas, como nos diz Deleuze (2007, pp.301, 302), o cinema dos Straub encontra um sentido para a noção de resistência. Essa é uma palavra que sempre tem muitas possibilidades de modulação para os dois realizadores. Pode ser a terra, a rocha, a árvore que resistem a um ato de fala. “Cada *Straubfilme* é um relatório – arqueológico, geológico, etnográfico, militar também – de uma situação na qual *os homens resistiram*”, já disse Daney (2007, p.169). E a arte vai se constituindo aí, efetivamente, como ato de resistência, que pode reunir sagrado e profano em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967) ou que pode trabalhar a não-reconciliação como princípio gerador das imagens – tanto em *Não-reconciliados* (1964), quanto nas obras que se seguem, já que a heterogeneidade e a disjunção tornam-se motes dos realizadores, maneiras de fabricar os filmes (DANEY, 2007, pp. 99, 100). Visual e sonoro são componentes da imagem que não cessam de ser arranjados, postos em fissão e em desacordo. Não se reitera o dizível no visível, nem se colocam ambos apenas em uma oposição dialética, para posterior síntese. Nos Straub, as resistências se dão no mergulho em uma fabricação fílmica que faz surgir o acontecimento em suas imponderabilidades e também na potencialidade, ao mesmo tempo, de convocar um mundo subterrâneo, apagado pelos poderes, e de apontar para a capacidade de os corpos

em cena alterarem os espaços que ocupam. É preciso entranhar-se no acontecimento, não apenas mostrá-lo, já nos diz Deleuze (2007a, p.302).

O ato de fala é ato de resistência. Ele é uma luta, ele resiste. É preciso manter a um só tempo que a fala cria o acontecimento, o faz surgir, e que o acontecimento silencioso é encoberto pela terra. O acontecimento é sempre resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra. É um ciclo do céu e da terra, da luz exterior e do fogo subterrâneo, e ainda mais do sonoro e do visual, que nunca reforma um todo, mas constitui a cada vez a disjunção, uma relação de incomensurabilidade bem precisa, não uma ausência de relação (DELEUZE, 2007a, p.303).

Resistências vêm, então, quando a imagem se faz acontecimento. Deleuze nos fala de uma relação marcada pela impossibilidade de medir. Incomensurável é o modo de fazer visível e audível toda uma luta que se revolve nos diálogos e embaixo da terra. O ato de fala resiste porque não tem medida, ele é uma expressão que insiste em escapar da captura e em convocar todo o germe de uma força revolucionária. Em *Da nuvem à resistência*, os personagens dão-nos as costas e põem-se a falar enquanto são conduzidos em uma carroça. Estamos no terceiro diálogo, entre Édipo e Tirésias. Os deuses e os homens, o céu e a terra, o debate que se trava tenta pensar relações sem medida. Os deuses cegam os homens por inveja, mas “ser cego não é uma desgraça diferente de ser vivo”, nos diz o cego Tirésias. A resistência passa por não tomar a vida como inevitabilidade de decisões anteriores, porque o próprio mundo independe dos deuses. “As próprias coisas reinavam então. Aconteciam coisas. Agora, através dos deuses, tudo é feito palavra, ilusão, ameaça”, de novo vem a fala do cego. Há uma recusa a um mundo anterior e, como já disse Daney (2007) a respeito desse filme, recusa mesmo de um plano anterior. A ponto de ser possível questionar se há plano, o que pode ser entendido aqui como uma provocação a qualquer consideração de formas dadas para o cinema. As desventuras dos homens não são ponto de conformismo, mas estímulo a uma repetição e a uma insistência no movimento. O plano straubiano se compõe nessa carroça que não para de andar, que passa por diferentes espaços, com alternâncias de fundo e de luz. É um plano fixo que, ao mesmo tempo, varia constantemente, pela força do mundo que vem se imprimir na imagem, pela dimensão dos corpos que se colocam diante da câmera. “O plano, átomo de base do cinema straubiano, é o produto, o resto, ou melhor, a *restância* de uma tripla resistência: dos textos aos corpos, dos lugares aos textos e dos corpos aos lugares” (DANEY, 2007, p.

169). Constituir um plano é aqui ato de embate interno, naquilo que faz do cinema uma arte de instabilidade e de investigação.

“Sob a terra há rocha e o céu mais azul é o mais vazio”. A tela preta intervém na montagem para introduzir a passagem entre as imagens, que é sempre repentina. “Que sentido você dá às nuvens no céu?”, pergunta Tirésias. “Uma presença dentro do vazio”, responde Édipo. As nuvens acontecem a partir de uma presença que possibilita. Campo de possibilidades para a vida. Trata-se de insistir em uma maneira de habitar um lugar onde não haveria nada. “Tudo pode acontecer sobre a terra”, insiste Tirésias. Tudo pode ser desencadeado, arrastado para um devir. “Lá onde algo resiste, é preciso filmar. Mas não se sabe jamais o que se filma; e quanto mais descrevermos, menos vamos entender” (DANEY, 2007, p.174). Filmar aquilo que resiste é abrir uma brecha subterrânea, para que ali onde uma dominação existe, se estabeleça uma outra lógica, a da emancipação, tanto dos corpos populares quanto do olhar do espectador. “Os deuses são também os patrões, os *espectadores* – todos esses que não trabalham. E resistir a eles é de início recusar a ser olhado. É, por exemplo, dar-lhes as costas” (DANEY, 2007, p.172). É demandado outro processo de percepção da imagem, que não passe apenas pelo olhar, mas por outros sentidos. Recorrer ao tato, à audição. Uma sensualidade dos Straub. Ainda com Daney, existe toda uma prática de enquadramento que recusa a distância. “A política (e a moral) dos Straub é uma política (e uma moral) da percepção” (2007, p.173). E disso resulta uma pregnância da imagem humana em todas as coisas, como se cada campo deserto, cada paisagem, cada rocha fossem filmados também para encontrar homens. “É nesse sentido que esses filmes ‘nos olham’: um homem nos olha no fundo de cada imagem, numa impossível sobreposição” (2007, p.174). O caminho da nuvem à resistência é aquele de uma experimentação da plasticidade dos povos e da sua possibilidade de sobreviver à destruição e ao desaparecimento. Às forças que tentam instituir uma escala, uma ordem, um poder, é a elas que cabe resistir. Contrariar os deuses, as formas fixas, a harmonia de uma medida perfeita entre visual e sonoro. Um filme resiste enquanto acontecimento que instaura outras relações na experiência sensível, entre seres postos em cena, entre filme e mundo, tela e corpo.

Esse caminho de cinema explorado por Straub e Huillet é aqui invocado porque ele é mesmo uma pesquisa em torno da própria ideia de resistência. É um cinema que se constitui de ponta a ponta como embate com o desafio de pensar políticas da imagem, um cinema que experimenta maneiras de articular o pensamento com imagens e sons a

uma preocupação com a vida em comum. E esses encontros ganham força como investida em materialidades cinematográficas que propõem uma política como operação artística. Os Straub inventam figuras das resistências. Olhar esse trabalho fílmico reverbera no modo de olhar também as pesquisas de Glauber em *A Idade da Terra*. Não como uma busca de influências ou de citações – efetivamente, haveria grandes diferenças entre as escolhas de um e de outro –, mas como aposta no fato de que um filme é também produtor de questões que podem ser convocadas quando se toma outra obra para discussão. Resistir, como era possível ver na companhia dos Straub, pode ter a ver com um gesto de suscitar acontecimentos, de traçar um ato de fala como ato de resistência, de escavar camadas geológicas. A possibilidade de a qualquer momento ser tragado pelo abismo, proclamada pelo Cristo militar, ressoa pelo espaço da cena, cria um campo de oscilações e acentua a experiência como lugar de risco e de instabilidade. Alicerces e infraestruturas destruídas. O filme mesmo parece apostar numa deriva de sentido que não se funda em regiões de segurança, mas em constante tensão. Implosão no centro da Terra. O plano é um ato de luta, entre a câmera que busca, delira, desconcerta e o mundo que é variação de intensidades, luz que não se organiza, vidas que são insistentes na imagem. Sem centro, o enquadramento só existe no puro devir, no olho de um furacão e na experimentação do acontecimento, que não pode ser refreado em bordas, mas é aquilo que faz espalhar para além de qualquer limite.

Desterritorializando o cinema, a obra vai apontar para a singularidade de operações em constante refazer, em indecidibilidade de um programa, justo como desacordo e insubordinação, tensão constante com o unívoco e com uma língua maior. Um outro cinema que se inventa dentro do cinema, em “zonas limítrofes e transicionais, de indiscernibilidade” (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.47). Fazer fugir, gaguejar, variar. Glauber tira o cinema do caminho único, para fazer dele uma arte de viver, uma tentativa constante de re-existir, porque a vida pede que a todo instante se fundem novas maneiras, outros espaços-tempos, sempre mais lugares para habitar. “Resistências são forças que não se deixam apreender, são fluxos intensivos que resultam em obras revolucionárias, de onde se criam as condições para que a vida extraia o novo”, diz Beatriz Furtado ao tratar das imagens do cinema de Sokurov (FURTADO, 2013, p.30). O cinema pode criar dissidências, quando se constitui como campo do pensamento. Aí ele resiste ao controle, se inventa como um impoder (FURTADO, 2013, pp.28, 29). E aqui recorreria novamente a Rancière que investiga esse laço entre arte e resistência a

partir da categoria da experiência estética. É a partir dela que se abole uma distância da arte com a vida, é com a chave de um pensamento em torno da sensação que os objetos da arte e do mundo podem se contaminar, de forma a se colocar em questão mesmo a vida em comunidade.

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).

É quando as figuras das resistências encontram então as maneiras de os povos tomarem figura. É quando resistir e constituir o comum não deixam de ter uma íntima relação. A aposta aqui é a de que o artista nunca resiste sozinho, ele aponta para um comum, que se inventa desde o processo de criação da obra, a equipe em compartilhamento, o cinema como arte coletiva, até a ponte imediata que, no acontecimento, se traça entre privado e político, singular e plural, não como instâncias localizadas, mas decisivamente como imbricação. Glauber resiste com os amigos, com o abraço que faz a imagem dar em Di Cavalcanti. Ele torna sensíveis os povos da periferia de Roma, em *Claro*, e faz o cinema sair de qualquer clausura, para contaminar-se em um espaço comum. Abolir hierarquias no campo do visível e do experimentável, borrar níveis da imagem, encontrar aqueles que resistem no fundo da imagem e trazer seus corpos para a superfície. Insistir na repetição, como maneira de caminhar e possibilitar a diferença. Porque *A Idade da Terra* é filme do eterno retorno justo enquanto liberação de fluxos sempre novos, variações de posturas, circulação de atos de fala, sensualidade da imagem que nos toca e que tem sempre alguém que nos olha.

Povos resistentes, povos sobreviventes. “Eles sobrevivem a sua *sobrevida*, quer dizer a sua plasticidade, a sua capacidade de resistir às destruições que, perpetuamente, os ameaçam: mas eles sobrevivem também as suas *sobrevivências* que formam, por assim dizer, a potência intrínseca – material e corporal – da sua memória¹⁵” (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p.135). Resistir é um movimento vital, impulso que garante a

¹⁵ Tradução minha do original em francês: « ils survivent de leur *survie*, c’est à dire de leur plasticité, de leur capacité à résister aux destructions que, perpétuellement, les menacent : mais ils survivent aussi de leurs *survivances* qui forment, pour ainsi dire, la puissance intrinsèque – matérielle et corporelle – de leur mémoire ».

respiração, a pulsação, o fôlego de estar no mundo. O cinema e os povos são ameaçados de destruição pelos poderes, e o que uma política da arte pode afirmar não é a oposição, o estabelecimento de um programa ou de um manifesto, mas a bifurcação proliferante, a afirmação de outros possíveis, a insistência em realizar o filme impossível, que não poderia estar dado em um campo de experiência. Não se resiste com um programa criado antes da materialidade do filme, porque o resistir se dá caminhando, o resistir acontece. É no devir que filmes singulares e imagens singulares trazem por um instante outro corpo, outro contorno, outra modalidade de aparição. Proliferar caminhos do cinema não é uma questão da auto-referência e do específico de uma arte, mas justo o movimento que se faz quando se experimenta a vida, quando se toma pela força plástica e temporal dos povos, quando se abolem as separações e se passa a resistir com.

Caos

Como extrair do caos a produção de outros espaços e tempos? Como enfrentar o caos? Uma experiência sensível caótica em Glauber tem relação direta com aquilo que ele propunha em *Eztetyka do sonho*, texto lançado em 1971. É um escrito instigador de uma nova postura sensível diante de um problema fundamental que inquieta o realizador, a articulação entre arte e revolução. As saídas que são apontadas a partir daí têm algo de bastante emblemático para uma tomada de posição, que se dá por uma abordagem da própria vida que não passe por uma lógica racional. É possível ler esse texto, acompanhando-o bem de perto, e daí discutir as implicações políticas do que Glauber chama de uma anti-razão. Convocar aqui os escritos de Glauber não implica uma tentativa de transpor o que se diz no âmbito textual para aquilo que se realiza no campo das formas fílmicas. Mas esse manifesto em especial do realizador é entendido aqui como emblemático de uma dobragem nas pesquisas de Glauber, um texto que também sofre desvios quando se passa à fabricação dos filmes, mas que parece ressoar, com variações concertantes, pelas obras que se seguem, mesmo no último filme, *A Idade da Terra*. A tensão que Glauber opera com o que chama de uma racionalidade burguesa pode ser vista mesmo como uma aposta teórica, não sistematizada como categorias, mas lançada como provocação a novas maneiras de traçar a linha entre o cinema e a política. Existe um desejo bastante forte de instigar uma arte revolucionária, preocupação que se situa em debates do período, mas também se carrega de uma abordagem singular em relação aos caminhos que se discutiam, já que não se trata mais nem de uma razão de esquerda nem de uma razão de direita. “Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora” (ROCHA, 2004, p.249). A operação que se abre leva o embate para o campo do pensamento, para instaurar um abalo nas matrizes que ordenam e encadeiam a percepção do mundo. Glauber quer produzir um cinema que desencadeie outras sensações, uma arte que não apele à formação de um todo intelectual mobilizador de ações, mas que possa encarar efetivamente um movimento caótico em direção à tensão com um mundo supostamente representado na superfície.

No embate feito com a racionalidade e a ordenação esquemática, cabe colocar mundos fora do lugar. Produção de caos e de desordem. Não se pretende explicar a pobreza, os processos de exclusão ou a situação social do Terceiro Mundo. E ao mesmo

tempo há uma preocupação urgente de Glauber com tudo isso. Mas parece que as pesquisas dele ao longo dos anos, e as experiências de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, carregaram para outra aproximação dos problemas que o inquietam. “A ‘Estética da fome’ era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (ROCHA, 2004, p.251). Existe aí uma decisiva indicação de outra aposta de agora em diante. As investidas são moduladas e já não têm a mesma orientação que vinha do outro manifesto fundamental do realizador, a *Eztetyka da fome* (1965). Era muito importante nesse primeiro texto o apelo a uma consciência e a definição de uma estética da violência, que fosse capaz de mobilizar para novas posturas a partir do choque. Não que Glauber abandone os procedimentos de que lançava mão ao longo da cinematografia dele, mas o que parece importante aqui é perceber como se processa uma passagem. O que se vê, tanto expresso nessa variação evidenciada nos dois textos quanto na matéria dos filmes, é uma inflexão: passar de uma compreensão racional a uma plena vivência é experimentar com a imagem a possibilidade de derivações, de errâncias, de enfeitiçamentos. São mesmo outras palavras que Glauber passa a convocar, a mágica, o místico, a possessão, o feitiço. Ele tenta agora outras conexões com o mundo, e aqui essas novas chaves podem ser entendidas em seu apelo direto ao corpo, a uma percepção que envolve com intensidade o sensível. É quase como se ele se aproximasse das preocupações de Benjamin (1994) com a perda da experiência e se remetesse a uma magia como dimensão possível para a revolução¹⁶. “A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora” (ROCHA, 2004, p.250).

O homem já não suporta mais. E se ele chega a esse ponto, não é por uma via construída de modo dedutivo e sistemático. Também não é porque a ele se explicam dinâmicas de contradição social ou porque as estatísticas das Ciências Sociais informam e indicam interpretações sobre a pobreza, tomando aqui uma provocação feita por

¹⁶ Não irei me deter aqui na discussão benjaminiana a respeito da experiência, mas cabe mencionar que, em textos como “Experiência e pobreza”, Benjamin fala que as ações da experiência estão em baixa, sobretudo após o atravessamento da Primeira Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, ele também detecta novas possibilidades que podem se abrir em meio à pobreza de experiência: os homens “aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” (BENJAMIN, 1994, p.118).

Glauber (2004, p.248). Mas é por experimentar no corpo as forças que o apartam do mundo. “As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*. Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza” (ROCHA, 2004, p.250). Glauber faz aqui uma torção em paradigmas de leitura mais marcados pelo marxismo, ainda que sempre envolvido, ao seu modo bastante singular, nesse campo de pensamento¹⁷. A revolução precisa ser entendida como anti-razão, essa é uma das questões centrais na estética do sonho. E nessa condição, ela não se articula a partir da oposição entre sistemas racionais, porque eles teriam como fundo uma mesma estrutura, incapaz de intervir no mundo. “Na medida em que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão” (ROCHA, 2004, p.250). Uma racionalidade é, nesse sentido, repressora em sua base mesma, e não cabe invocar qualquer outro modelo como alternativa. A arte revolucionária defendida por Glauber, enquanto mobilizada pelo sonho, é uma arte de desconexões, descontinuidades, digressões, descentramentos. É um mergulho no caos, não para nele permanecer, mas para daí extrair movimento. A invenção se dá como liberação de formas esquadrihadoras do pensamento e da produção de imagens. Essas apostas de Glauber podem ser entendidas como resistências a uma perspectiva de revolução baseada, a todo o momento, na organização de metas, esquemas, etapas. E talvez, se esses gestos glauberianos forem aqui contaminados anacronicamente com as matrizes de pensamento em que tenho me situado, o que se

¹⁷ Numa conversa com Carlos Caetano, que trabalhou como assistente de direção em *A Idade da Terra*, ele considera fundamental pensar o cinema de Glauber, e esse filme em particular, a partir das categorias do materialismo histórico-dialético.

“As pessoas passaram a deixar de considerar o Glauber socialista. Mas o Glauber era convictamente socialista. E dizia que o método usado para construir os filmes dele era o materialismo dialético. Então, as pessoas não levam isso em conta quando analisam a obra dele, por uma questão do preconceito. O método, do ponto de vista conceitual e filosófico, era o materialismo dialético. Ele lia muito, especialmente alguns autores que hoje as pessoas nem citam mais nem usam, que é o Lukács, que o cara mais ligado à discussão da cultura no materialismo dialético. Isso tava totalmente posto no *Idade da Terra*. Uma vez socialista, socialista para sempre. [...] Se você pensar no *Idade da Terra*, a construção dos personagens, e o discurso central é um discurso contra o capital. Sobre isso, acho que não tem nenhuma dúvida. O discurso central é contra o capital e contra os efeitos danosos do capital na terra, naquele discurso de que abalaram as estruturas, as experiências subterrâneas, quer dizer um discurso de um nível ecológico bastante anticapitalista”.

Considero importante destacar essa ponderação do amigo de Glauber com a qual tive contato durante a pesquisa. Sigo a perspectiva da tensão desse cinema com o capitalismo, mas ao mesmo tempo, no processo de contato com o filme, tento salientar algumas tensões internas, que podem apontar para um constante revolvimento em relação à marcação clara de um método e de um discurso marxistas.

chama de revolução pode mesmo ser torcido para um devir revolucionário, como sugere Deleuze (2010a), na saída que propõe em relação a uma visão que pode redundar fundamentalmente no estático e na conformação de forças. É que a própria modulação percebida aqui em Glauber tem muito a ver com um desgaste de qualquer projeto e de uma linha teleológica de encarar o cinema, a política e a história.

A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta (ROCHA, 2004, p.250).

Existem implicações políticas do caos. Existe toda uma produção nessa zona. Uma política e uma estética do caos rumo a uma integração cósmica. As transações da luta precisam estar em movimento, que é parado quando existe uma ordem de dominação racional. No processo de combate em desrazão, há um coeficiente de destituição do instituído, ou da colonização, como é possível ler de forma recorrente nas discussões de Glauber e também ver nos filmes dele. O que essas palavras nomeiam, o burguês, o colonizador, o imperialismo – evidentemente, com as cargas próprias que têm, em termos de matrizes – é, sobretudo, uma instância de poder que submete tudo a um estado de fato, que faz da vida um conjunto de restrição de desejos e de possibilidades. E o que a desrazão vem contrariar é justo esse Poder transcendente, para colocar novas saídas, indicar linhas de fuga, caminhos ainda não explorados, sabores ainda não experimentados. A razão é policial, a desrazão é uma política. Uma estética do sonho existe como eterno movimento de investida no desequilíbrio, no heterogêneo e no alto índice de perturbação dos consensos. “O sonho é o único direito que não se pode proibir” (ROCHA, 2004, p.251). Essa é a saída que Glauber parece encontrar nesse momento das pesquisas dele, essa é uma fresta de possível que ele vislumbra, o lugar que ainda não foi capturado. Sonhar é elaborar novos mundos. No cinema de Glauber, não se trata de uma saída da luta, de fuga para não se pôr em combate, mas justo de linha de fuga desencadeada a partir da tensão com os fatos majoritários. É nesse ponto que se pode experimentar a invenção.

Uma fabulação criadora, se pensarmos com Bergson e Deleuze. É toda a força de uma ficção constituinte de outros espaços e tempos. Deleuze (2007) fala da problematização de um modelo de verdade que penetra a ficção e indica que se trata de “encontrar ao contrário a pura e simples *função de fabulação* que se opõe a esse

modelo” (DELEUZE, 2007a, p.183). O autor recoloca toda a relação entre ficção e real, para já não trabalhar na lógica da oposição, mas para encontrar uma interpenetração. “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia” (DELEUZE, 2007a, p.185). É preciso, então, fabular para inventar outros lugares, para criar uma cena e sair do que é reiteração, confinamento, racionalização. Em Glauber, o sonho como capacidade fabulatória se arremessa nas imagens para fazer dela um desarranjo de coordenadas. Também os personagens se inventam em atravessamento com os mitos, para produzir outros seres, para se produzir como um Outro, que foi transformado ao passar pela experiência fílmica.

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entre “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 2007a, p.183).

O real, o possível, o sonho. “O possível como categoria estética”, como diriam Deleuze e Guattari (2010, p.210). De novo, coloca-se a questão da invenção de um povo, agora com esse vínculo mais estreito com os processos de fabulação, também com os limiares entre a ficção e o documentário, no gesto em que o flagrante delito de criar lendas torna-se o motor que possibilita a inauguração de uma cena política em defasagem com princípios de identidade, de semelhança ou de correspondência. Mas em que consiste esse caos na imagem, precisamente? Que figuras são traçadas quando se aposta no movimento caótico como lugar de criação? Não se trata de se perder no caos, porque é preciso também extrair outros mundos daí. Como diz José Gil (2005), ao tratar das pesquisas do caos no processo criativo de Malevitch, “é necessário querer-se a vertigem e o caos, todo o caos para se poder sair dele” (GIL, 2005, p.154). E se se pretende sair do caos, é para, a partir desse movimento, inventar uma nova sensação, criar figuras que possam convocar outros arranjos sensíveis na polis, para que seja possível escapar aos controles.

Uma maneira de pensar a simultaneidade de *A Idade da Terra*, com mundos proliferando sem uma sequência causal, seria aqui pela via de investigação de um corte no caos que o filme pode fazer. O tudo ao mesmo tempo, a simultaneidade das durações e a coexistência de planos e de acontecimentos surgem como experiência de uma

imagem que se coloca no olho de um furacão. É mesmo no agenciamento mais amplo do filme que se revela com força um percurso de desordem, na própria construção da forma geral em que ele é apresentado. Já no quadro, considerado em sua unidade, há uma encenação do caos, na medida em que a liberdade de deslocamento, de fala, de postura do corpo impulsionam as desorganizações e a perda de referências. Entre os planos, as desconexões impossibilitam a formação de um Todo intelectual ou uma articulação de síntese que apelaria a um esquema sensório-motor. Há uma elaboração polifônica, como a de um concerto barroco, em uma escritura contrapontística, com uma imagem acrescentando variedades para a outra, um corpo entrando em batimento com o outro. Um procedimento recorrente nesse filme de Glauber consiste em fazer uma imagem surgir de maneira repentina, sem que tenha necessariamente qualquer relação com a situação que se desenrola. Ao longo de toda a obra, repetem-se alguns motivos, como quando a câmera desvia, sobretudo, para filmar o céu: ora passa um helicóptero, ora alguns pássaros cortam o campo visual. Tudo prolifera, tudo é colado e arrastado para o filme, sem que se demande uma finalidade discursiva ou uma inscrição funcional no conjunto. Surgem imagens que já são puras apreensões de instantes do mundo e que se inserem no percurso geral como desajustes de uma estrutura.

Mas isso não quer dizer uma completa falta de proposição naquilo que se monta, naquilo que se filma e nos modos como uma imagem passa a outra. Dizer que o filme se libertou de um encadeamento é ressaltar a modalidade de o visível se constituir, mas é preciso enfatizar que Glauber também opera aqui uma invenção de signos com implicações estéticas e políticas bastante precisas. Ele traça um movimento caótico, mas para elaborar uma composição. Ainda que seja possível falar do aleatório, do acaso e do caos como elementos fundamentais da imagem, isso não implica que estejamos diante de uma experiência em que tudo não passa de elaborações fortuitas. Em um dos blocos de *A Idade da Terra*, tudo gira em torno da figura do Cristo índio, desde um momento em que ele chega à praia, pelo mar, até às sequências da tentação pelo Diabo. Todo esse percurso é marcado por diferentes instantes e mesmo por registros de imagem bem singulares entre si, mas compõem um quadro em que algumas questões caras a Glauber, sobretudo na relação com os mitos e com rituais religiosos, se desdobram com a sucessão dos planos. Mar, praia, ritual de candomblé em Salvador. Jece Valadão sai do mar e é cercado por um conjunto de pessoas que parecem congratulá-lo. Em outro momento, ele surge correndo pela praia acompanhado de João Ubaldo Ribeiro, ou ainda

aparece bebendo uma cerveja. Há também a entrega de armas indígenas ao Cristo, quando várias pessoas dançam no entorno, atravessando a cena, e ainda várias imagens se seguem com cortes repentinos, mais uma vez no procedimento que percorre a obra de ponta a ponta. Existe certa experiência de nível mágico aqui, um momento de caos operado no cosmos. Movimento caótico de imagens no sentido de uma composição de um universo.

O cósmico, como nos dizem Deleuze e Guattari (2010), é instância fundamental nas criações dos blocos de sensações empreendidas pela arte. O universo, o cosmos. “A casa mais fechada está aberta sobre um universo” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.213). O filme quer se abrir a vários mundos, por isso também o acaso é tão importante. Não para ignorar o trabalho de constituir a matéria, não para desconsiderar que as imagens trabalham e pensam, mas justo porque a operação é tomada agora pelo potencial criativo advindo do caos. “O ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos” (idem, p.216). A composição é uma questão estética, a arte é um composto sensível que traça um plano de imanência sobre o caos, rumo a um devir que se torna travessia no universo. Traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. É luta com o caos, para ir do caos à composição. “A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.241). O que é fundamental nessa discussão em torno da arte a partir de Deleuze e Guattari é o mergulho no caos como esforço para fazer fugir os clichês. É primeiramente disso que se trata, resistir aos clichês, à reprodução, ao mundo da opinião. E se estamos na direção de um cosmos, é para acrescentar algo a ele, fazer nele um lugar novo para habitar, depois de passar pelo embaralhamento caótico. “O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 238, 239). Desorganização do corpo e da imagem: não existe mais a obra como um organismo, mas como ser de sensação, não há mais uma estrutura, mas agenciamentos maquínicos que trazem ao mundo variedades de luz, de duração, de cor, de movimento.

O universo composto por Glauber não se circunscreve aos índices mais evidentes dos ritos. Esses são dados mais imediatos que podem dizer muito do campo em que o filme tenta se situar. Dessa camada, é possível passar a outro ponto em que a magia também pode ser pensada como categoria estética na imagem. Depois de receber as armas para lutar contra os inimigos visíveis e invisíveis, diante do mar, o Cristo índio passa a um espaço mais aberto, que se configura como o deserto onde é preciso lutar contra os demônios. Aqui se delineia mesmo toda uma construção inspirada na narrativa bíblica, em que Cristo é tentado pelo demônio quando passa quarenta dias no deserto. Ao receber a coroa de penas, o personagem de Jece Valadão já é alertado quanto a esse processo que terá de atravessar dali a pouco. E é então que esse fio de narrativa que subjaz aqui, fortemente marcado pela devoração que Glauber faz do cristianismo, opera a passagem para uma sequência em que o clima de desnoriteio é o catalisador.

É um plano-sequência que tem início com trilha sonora de batidas, muito mais fundada num ritmo do que em uma linha melódica, sons de percussão que se apresentam num caráter dissonante e que podem apontar para novas harmonias. Essas sonoridades são desordenantes e seguem uma imagem de exploração do espaço. O Cristo índio anda meio sem rumo, cambaleante, em meio a algumas árvores, encostando-se a uma delas por um momento. A formação do quadro segue de um plano aberto, em que podemos visualizar a figura do personagem e todo um conjunto de coqueiros na paisagem, até uma aproximação maior do rosto de Jece Valadão, ressaltando a expressão de confusão. Algumas luzes começam a rebater no rosto dele, a formar clarões e a gerar mais vertigem. Por um breve momento, ele chega a sair de quadro e deixa a imagem completamente tomada pelo céu azul que formava o fundo. Aqui tanto o personagem quanto a câmera percorrem o espaço sem direção clara. É um plano só, em que já não existe a intervenção brusca dos cortes que costuma surgir no filme. Mas há uma atenção a aspectos no interior do próprio quadro, existem vários planos se fazendo no mesmo plano, as desconexões são agora na unidade do quadro. O corpo de Jece Valadão parece não saber muito o que fazer, a câmera parece também estar em busca, em tateio sem objetivo prévio. O corpo vai e volta, anda de costas e olha para a câmera. Ele é percorrido de baixo para cima e depois de cima para baixo, mais perto, mais distante. Os elementos que estão na mão de repente parecem estranhos, as armas recebidas na sequência anterior são erguidas depois de olhadas com suspeita. Há quase um tom ébrio no andar vacilante, no rosto desorientado.

Essa sequência é interrompida pelo momento da chegada do personagem que antagoniza com o Cristo índio, no jogo da tentação já referido aqui. Esse desenrolar do confronto entre os dois personagens se passa no mesmo espaço em que o Cristo índio experimentava a sensação de desnor-teio. Mas o que gostaria de trazer é o momento que se segue, diretamente ligado, só que já repentinamente um salto para outro lugar. Essa outra sequência prolonga diretamente a tentação, mas joga com uma dispersão de elementos maior, com um nível de transe e de rarefação da linguagem que parece trazer mais potencialidades na discussão em torno das figuras do caos. Existe uma caveira e um globo terrestre, uma televisão ao fundo com a imagem falhando, aquelas típicas linhas e ruídos visuais de um fora do ar. No âmbito da fala, repetem-se os emblemas da tentação no deserto: “Eu quero que você me adore”, “*Hermano*, eu quero teu *sangre*”. Daí se passa à fala mais diretamente ligada ao conteúdo dos evangelhos: “transforma todas essas pedras e essas árvores em pão!”. Do espaço aberto passou-se para um lugar fechado, com luzes rarefeitas, tonalidades de vermelho. É esse deslocamento que parece bastante importante. São duas pessoas, inicialmente: uma move a mandíbula da caveira, e a outra, o próprio Glauber, movimenta o globo terrestre, faz com que ele gire, tanto em rotação quanto em entradas e saídas desordenadas do quadro. A caveira parece ir em direção ao globo, boca em movimento. Depois surge também o Cristo índio, que segura outro globo e faz o objeto passear pelo ar.

Uma música convoca para um clima de sonho, com sons de arpa e melodia mais ondulante, com a percussão de batusques ao fundo. De repente, a câmera leva para um coelho e depois para um pássaro. Um plano bastante curto aparece com uma movimentação que tende à abstração: aos poucos, prevalece o borrão. No plano seguinte, uma esfera é envolvida em fogo, quando Brahms surge e acentua a tensão na cena. O rosto dele ocupa a imagem inteira em um momento, com uma intensidade de presença, com um grito, um tremor e uma ferocidade, enquanto se podem ouvir relances da voz de Glauber dando indicações, já muito afastada em termos de plano sonoro. Os batusques seguem marcando um compasso. Giros e giros da câmera em torno do próprio eixo, imagens que perdem nitidez, corpos que se perdem no escuro da imagem. Cerimônia de enfeitiçamento. O discurso da tentação é progressivamente deixado de lado, para que a composição do caos na imagem passe a se delinear com maior privilégio e torne a cena pontuada mais pelos gestos que pelas falas.

A configuração do espaço e a disposição dos corpos nessa sequência trazem relances de aproximação com o cinema de Carmelo Bene, em filmes como *Nossa Senhora dos Turcos* (1968) e *Salomé* (1972)¹⁸. É possível encontrar em Glauber preocupações semelhantes na elaboração das cores e das luzes no espaço fechado, na maneira de os corpos se tocarem e também na montagem que tem uma batida rítmica nos cortes. São concepções próximas de atmosfera da cena e de passagens entre as imagens. Há um trânsito entre uma encenação teatral e uma cinematográfica: é a incidência de uma duração possibilitada pelo cinema e pelo trabalho de montar e desmontar, em um ambiente com elementos inspirados pelo teatro. Em Glauber e em Bene, existe a tentativa de constituir uma dramaturgia no interior de um ambiente que se assemelha ao palco de uma peça, a partir de princípios dissociativos e profundamente marcados pelo excesso. Bene exacerba esses procedimentos com um espírito marcadamente burlesco. Glauber coloca dimensões de um absurdo e de um tom de delírio que cruza os mitos para deles fazer um uso dispersivo. A respeito dos dois artistas, é possível dizer que há uma textura de excessos, bastante barroca, ou como já caracterizou Erik Bulloet (1997) sobre filmes de Bene, existe um trabalho de decomposição, um estilo implosivo e frenético que se processa em uma marcação febril e convulsiva (1997, p.67). Em *Salomé*, que já tinha sido uma peça teatral nos anos 1960, também em versão de Bene a partir de Oscar Wilde, há uma profusão de imagens, intensificadas pelos cortes rápidos, pelos recursos de *zoom* repentinos em um rosto e pelo tom marcadamente antinaturalista no cenário, nas cores e na *mise-en-scène*, que rejeita qualquer adesão à significação ou ao simbólico. Glauber não opera diretamente na mesma toada, mas faz da cena também um espaço de cintilações desconexas, de variações autônomas e de vertiginosas movimentações de câmera.

A televisão que permanece ao fundo, a caveira, o fogo que envolve a esfera, a tonalidade vermelha tomada de escuro, esses elementos indicam a exploração de sensorialidades e de potências cósmicas da cena. Eles apontam para uma possibilidade de fluxo cinematográfico, para uma deriva de pensamento, uma entrada em cores e temporalidades dispersivas, concertações desconcertantes, composições de luz e de sons que se instauram caoticamente para movimentar uma heterogeneidade de gestos, de signos, de vozes. Essa amplitude de elementos forma um caos composto, um caos que

¹⁸ É importante dizer aqui que Ricardo Miranda, um dos montadores de *A Idade da Terra*, foi quem me alertou para essa possível aproximação, que me parece bastante rica de implicações e desdobramentos.

faz visíveis forças imperceptíveis ao pensamento racional. O composto sensível de *A Idade da Terra* coloca em jogo uma lógica de imagem que entra em tensão com outra: é uma apresentação visível de acontecimentos que não pode ser acompanhada pela discursividade, pela explicação ou pela informação. Glauber entra com a encenação daquilo que nos evangelhos figura como as tentações de Cristo e sai transformado pela força sensível da presença do fogo, do riscado da televisão, do vermelho do cenário.

Revoluções cinematográficas, devires-revolucionários do cinema. O sonho é o único direito que não se pode proibir. Ele não pode ser controlado, ele consegue existir numa área ainda repleta de virtualidades, acrescentando ritmos e mundos à vida. É preciso encontrar aquilo que não foi capturado e esquadrihado por uma lógica policial. Uma das apostas de Glauber está no sonho, essa morada de uma resistência ainda vibrante. Por isso, ele quer apostar no irracional, quer perder a referencialidade de um pensamento encadeado, para abalar e borrar os programas. Arte revolucionária era o foco das preocupações dele, mas já não a partir da cadeia de significantes que as matrizes dos anos 1960 trabalhavam muitas vezes, não tanto a partir de expectativas de uma formação do espectador a partir de uma articulação intelectual na arte, também não como recurso às estatísticas das Ciências Sociais. Que seria uma revolução na arte? Essa era a inquietação de Glauber, ao escrever a *Eztetyka do sonho*. Volto a Deleuze e Guattari (2010), porque eles podem movimentar mais uma dobra do pensamento aqui e ajudar a formular o problema da revolução segundo outras chaves.

O sucesso de uma revolução só existe nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlases, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma revolução é imanente, e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes não duram mais que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, à traição. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 209).

É no plano de imanência que tem lugar uma revolução das artes. É aí que ela abre uma fenda e pode instaurar novas formas de vida para os homens. Se se traça um corte no caos, é para produzir novos liames, condições de movimentos inéditos, de vibrações não vistas antes, de sensibilidades ainda por vir. Mergulhar no caos é aqui importante para desorganizar, embaralhar o que estava ordenado, para dessa desordem formular a potência de novas modalidades de estar no mundo. “Antes de aprender, é preciso desaprender. A cultura do olhar atravessa vários momentos críticos ou caóticos”, nos diz José Gil (2005, p.136). Um outro visível pode irromper. José Gil

aposta no surgimento de uma nova forma a partir da alteração da ordem e dos pontos de referência a um espaço tido como representado e do próprio espaço que se constitui na superfície das imagens. “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”, já retomando aqui Deleuze e Guattari (2010, p.242). Nas práticas das artes, trata-se de encarar a possibilidade de que uma obra seja produzida em meio ao desaprendizado, para que novas experiências possam ser lançadas no mundo. “Desaprender o visível para aprender um novo invisível: entre os dois, corte e descontinuidade. O instante em que a cisão faz nascer a forma inédita, instante de recusa e de invenção, é um momento de caos” (GIL, 2005, p.137). Operar transformações em movimento caótico tem a ver com um rompimento da inerência entre representado e representação, com uma desmontagem das estruturas de significação e um desfazer de qualquer totalidade de sentido, em proveito de uma experiência de crise da razão. Talvez seja essa a tarefa de um caos que possibilita uma sensibilidade por vir.

Delírio

Delirar, delirar. Estamos ainda diretamente ligados à experiência do caos, quando se trata agora de pensar uma imagem delirante e uma maneira de fazer a linguagem delirar. Desrazão, de novo. Uma crítica à racionalidade burguesa como movimento que põe um mesmo tema, o do sonho, em variação. Um delírio não é alienação do mundo, mas uma modalidade de se conectar com ele, sem aderir diretamente, operando desenraizamentos e fazendo fissuras. Trata-se de distorcer um espaço, de confundir as palavras e se colocar em zonas de mistério. Delirar no limiar, desgarrar-se dos territórios e atingir estados de esgarçamento. A sequência de abertura de *Claro* já reúne todo um clima insólito e um conjunto de experimentações imagéticas e sonoras que escapam ao encaixe do entendimento e do inteligível. Seguimos Glauber e Juliet Berto em ações performáticas em meio às ruínas de Roma, com percursos desconexos e marcados por forte carga de alucinação. O filme instaura uma experiência de desequilíbrios no espaço turístico, na centralidade carregada de peso histórico. Delirar torna-se uma política de perturbação de centros e de estabilidades.

Logo no primeiro plano do filme, Juliet Berto está diante de um muro pintado com um rosto. Ela é vista de perfil, enquanto são ouvidos cantos. Repentinamente, uma mão vem por trás da atriz e, com um lenço vermelho colocado na boca dela, a puxa para fora do quadro. Um corte introduz uma tela branca por alguns segundos, à qual se segue um plano completamente aberto que mostra a imensidão das ruínas de Roma e a pequena figura de Berto, ajoelhada, inicialmente bem distante. A mulher dá início a movimentos performáticos pelo espaço, sem finalidade, numa temporalidade aberta, numa disponibilidade de fazer travessias. Os cantos permanecem, vozes que gritam, sonoridades que remetem a um tom ritualístico. É Glauber falando uma língua indígena, fora de quadro. Aos poucos, o plano se fecha mais e se aproxima da atriz que abre os braços, caminha, leva as mãos à cabeça. Ela começa a responder a Glauber, retornando com as mesmas palavras, entrando na mesma língua. Há aqui uma interação direta entre quem está no campo e quem está no antecampo, tanto com a mediação mais direta das palavras, quanto a partir de gestos e olhares de Berto. Ela prossegue o percurso, fazendo um trajeto da esquerda para a direita e depois se dirigindo ao fundo, partindo em maior velocidade, até começar uma corrida, rumo a se perder de vista. Alguns turistas, muitos deles com câmeras fotográficas, olham sorrindo para o acontecimento desencadeado,

alguns chegam mesmo a acenar. Após a corrida de Berto, a câmera se desvia um instante dela, se desloca para a esquerda, filma mais do espaço e do céu, até retomar para a direita e tentar localizar mais uma vez a atriz, que agora volta do fundo, gritando novamente para o antecampo. Passa-se a uma movimentação cada vez mais dispersa, de ir e vir, de se perder constantemente pelo espaço e de mapear a paisagem.

Esse procedimento lançado logo de entrada no filme é prolongado nas cenas seguintes, que vão acompanhar ainda o percurso de Berto. Também se trata do percurso da própria obra em errância. Em um momento, ela rola pelo chão, diante do Coliseu, enquanto Glauber salta por cima do corpo dela em movimento. Mais uma vez, os passantes olham, ora com uma curiosidade e um sorriso, ora com certo assombro. O corpo esgotado de Berto precisa ser erguido por Glauber, mas ela logo se levanta e começa a mostrar os dedos em tom provocativo, segue o caminhar, distanciando-se da câmera, enquanto uma mulher que estava sentada olha com espanto para a câmera, se ergue e passa apressada, cruzando o campo visual. Intervenções no som fazem os áudios de diferentes sequências se interpenetrarem, misturando o som direto com o prolongamento de vozes ouvidas momentos antes ou ainda com uma música que começa a tocar. Berto passa também a enunciar algumas frases em francês: “Ouço a voz de fantasmas”, diz repetidas vezes. “Eu mato, eu mato, eu mato”. Ela estala os dedos e aponta para a câmera com um gesto que imita a posse de uma arma. “Vemos nosso reflexo, através da realidade, através dos sonhos”, diz em dois planos distintos, cortados e unidos para completar a frase que sai fragmentada. “A destruição da civilização ocidental”, segue ela, estendendo os braços. Em meio a esses planos dos gestos e das ocupações de Berto em Roma, surgem imagens que mostram separadamente algumas estátuas nas ruas, monumentos de uma civilização, de períodos clássicos, de um império construído há muitos anos. A câmera delirante, o percurso imagético que vira balbúcio, reinvenção de linguagem, encontra a história, toda a carga de uma civilização construída ao longo dos tempos, em meio a inúmeros processos de estabelecimentos de partes, em distribuições litigiosas do sensível, para retomar termos de Rancière.

Nesse embate com Roma, a poética de Glauber vira o movimento do estrangeiro que busca produzir uma outra espessura de tempo, que desarticula o monumento erigido para contar a História de grandes empreendimentos e se empenha em abrir frestas, pequenas formas delirantes de devir. Essa tensão, que começa a se constituir primeiramente como imagem, passa também a se evidenciar no discurso em *off* que o

realizador enuncia, na medida em que surgem estátuas, praças e mais extensões da grandiosidade de um império. Glauber fala de Otávio Augusto, o imperador romano que empreendeu expansões de poderes, estabeleceu dominações e uma soberania romana sobre outros povos. “A conquista imperialista de Roma sobre o Terceiro Mundo”, define Glauber. Com um plano aberto, ele filma de cima a estátua de Otávio Augusto montado em um cavalo, no centro de uma praça, tendo em volta outras estátuas e uma amplitude de espaço. “A sede do imperialismo, fixada aqui embaixo das patas desse cavalo monstruoso. Essa imagem é a última imagem do Ocidente, *la ultima immagine del Occidente*”. A fala de Glauber começa a misturar as línguas, uma penetrando a outra. Ele chega a conversar com Berto em outro instante, falando um italiano mergulhado pelo português, ouvindo as respostas da companheira em francês e replicando também com variações de francês e italiano. Passa-se, então, a torções com uma forma estável de filmar e de falar.

Propondo o conceito de imagem-exílio nesse filme de Glauber, Hudson Moura (2005) já desenvolveu uma análise detida no aspecto das línguas que proliferam em *Claro*, a partir de uma ênfase na situação de exilado do realizador em Roma. Glauber opera conexões com todo um mundo de referências. Da discussão de Moura, é interessante reter as implicações entre dois movimentos gerais do filme, a superposição de línguas e a de imagens. Existe um aspecto cultural nesse entrecruzamento de idiomas, mas parece aqui importante também pensar como isso reverbera de modo bastante emblemático na experiência estética do filme. Não estamos, simplesmente, diante da constatação de uma diversidade cultural, de um cinema mundial ou globalizado, tão recorrente em casos recentes de produção industrial. O exílio aqui é efetivamente imagético, desestabilização de nacionalidades, justo enquanto operação na plasticidade e na sonoridade. Moura (2005) destaca as metamorfoses dos espaços, as misturas dos procedimentos de ficção e documentário, os cortes na palavra. Ainda segundo o autor, não se trata de construir uma história sobre o exílio, mas de colocar o exílio em potência, tornar sua força pulsante e em transe, na ordem de um insuportável (2005, pp. 98-100). A política é formulada mais como uma força do que como um discurso (2005, p.102). Essa força torna-se sensível nas transgressões operadas por Glauber no âmbito das formas cinematográficas, na abertura que faz em uma sequência como a discutida aqui, com Berto rolando pelo chão diante do Coliseu, ou na ida ao bairro periférico de Roma, onde empreende sobreposições de imagens e um encontro

com corpos singulares. Retomando Moura (2005), trata-se de levar para as imagens a hesitação expressa na fala, a partir do contágio entre as línguas.

O procedimento que consiste em cortar a palavra e torná-la hesitante se traduz em imagens. Há, ao longo de todo o filme, sequências interrompidas, inacabadas, cenas sem som, sons ouvidos a partir de uma cena precedente e que retornam, barulhos que tornam inaudíveis as palavras e as reenviam ao segundo plano, superposições de imagens e de cortes das cenas (MOURA, 2005, p.96)¹⁹.

Fazer a imagem delirar. Ela atinge níveis de suspensão, ela traça desvios. Berto guia o filme para a perda de uma conexão segura com o mundo, para estados de embriaguez. Um movimento delirante é de um lado o do corpo que se libertou para rolar ou para ir e vir, sem ordenações prévias, sem uma funcionalidade. E de outro, é o da câmera, completamente mergulhada no processo e tornada uma viajante em exílio. O filme não é uma narrativa pessoal que se conta sobre a experiência de estar fora do próprio país, ele já surge em meio a esse lugar de correlação de mundos. Não se torna uma expressão da subjetividade do realizador em uma suposta nostalgia da pátria. Aqui há muito mais uma tomada de posição diante do capitalismo mundial, da História contada a partir de uma perspectiva vertical em detrimento das potências dos povos submetidos às dominações dos colonizadores. E as relações instauradas nas imagens de *Claro* estão estreitamente conectadas às dobragens já empreendidas por Glauber em outros dois filmes também de exílio, *Cabeças Cortadas* (*Cabezas Cortadas*, 1970), filmado na Espanha, e *O Leão de Sete Cabeças* (*Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970), rodado no Congo africano. São também obras fundamentais de enfrentamento e de passagem para uma estética do sonho, já marcadas por uma postura de delírio. A posição de exílio em Glauber faz com que ele se empenhe num trabalho de pesquisa em que as singularidades de cada lugar são pensadas em conexão com as lutas e os processos de subordinação na conjuntura do capitalismo. E isso se dá como trabalho de imagens, como operação de escritura fílmica.

Didi-Huberman (2009), ao tratar de algumas pesquisas de Brecht, o *Diário de Trabalho* e o *ABC da Guerra*, enfatiza o quanto a posição de exílio do artista no período em que se dedicava a essas obras é tornada um trabalho de escritura e de pensamento apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.13). A condição da escrita

¹⁹ Tradução minha do original em francês: « Le procédé qui consiste à couper la parole et à la rendre hésitante se traduit en images. Il y a, tout au long du film, des séquences interrompues, inachevées, des scènes sans son, des sons entendus lors d'une scène précédente et qui reviennent, des bruits qui rendent inaudibles des paroles en les renvoyant au second plan, des superpositions d'images et des coupures de scènes ».

desterritorializada, sempre à beira de uma próxima partida, numa insegurança constante quanto ao porvir, suscitava uma poesia não só *na* guerra, quanto uma poesia *de* guerra, diz ainda Didi-Huberman (2009, p.13). “Poesia abundante, de outros lugares, exploratória e prismática: longe de se redobrar sobre a elegia, longe de sacrificar a qualquer nostalgia que seja, o escritor multiplica aqui as escolhas formais e os pontos de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.14). Evidentemente, as situações de exílio de Glauber e de Brecht não são as mesmas, nem o são as matérias artísticas que tomam para si. Mas vale reter aqui essa discussão que Didi-Huberman leva adiante, na medida em que ele detecta no exílio a possibilidade de um trabalho, que se modula na forma, reinventa gestos, desmonta e remonta. É criada uma dimensão de desordem para tomar posição, para engajar-se no mundo, em apostas quanto a novas condições de criação e de vida.

Delirando, Glauber experimenta uma dimensão de mistério na linguagem, uma maneira de fazer o cinema estranhar o próprio cinema. No caminhar sem referência segura, a imagem pode ser produzida de forma cambaleante, o corpo pode vacilar na cena, a fala pode se desorganizar em palavras que se tornam puras vibrações. O delírio se investe de uma postura de resistência à expropriação da linguagem pelo capitalismo, à destinação de lugares, ao constrangimento de outros mundos possíveis. Em um momento, Juliet Berto fala a respeito de um esgotamento das palavras. Ela está sozinha no plano, com um chapéu, o quadro recortando seu rosto ao lado da estátua de um leão.

Não há mais palavras a dizer, pois a linguagem não é mais a linguagem, e a diferença entre o ato e a palavra caiu em algo de unilateral, onde toda a cor, onde todos os sons, onde todas as formas se agruparam num caos “cosmono-demonical”, onde eu esqueço o que chamávamos de lucidez, pois gera, gera, como algo cristalino e novo, como novos sons, onde os perfumes, que poderiam começar... Não, não é ele.

A própria fala é dita em estado de alteração, ela vai se desfazendo aos poucos, chegando a um liame. O filme parece explicitar uma questão cara ao próprio movimento que tenta instaurar. A linguagem não é mais a linguagem. As palavras tornam-se inoperantes, já não cabe proferi-las. O que se constata é um abismo, ato e palavra em defasagem. E o que isso implica para a cena fílmica? Como a obra se situa nesse lugar em que todas as formas se agrupam num caos “cosmono-demonical”? Já cheguei a mencionar que há nas sequências ficcionais de *Claro* um impulso maior para a marcação de emblemas, para o recurso a personagens que proferem discursos mais circunscritos ao campo das insatisfações de Glauber com situações sociais do mundo.

Mas é preciso agora se colocar de forma mais detida diante dessa ficção singular que é operada no filme. Porque é também uma ficção delirante, que mesmo expressando, em alguma medida, uma discursividade pontuada por teses, cria um movimento de tal modo imprevisto que já não se podem controlar os modos de as imagens resvalarem no campo da experiência e virarem linhas que escapam ao próprio curso do filme.

Há um plano aberto e vários personagens circulando livremente pela cena, no espaço de um jardim, em torno de uma mesa que contém pedaços de carne. É uma sequência profundamente marcada por movimentos performáticos e também gestos teatrais. Mais uma vez, é Berto quem conduz a encenação, enunciando o discurso. À sua volta, todos parecem completamente independentes de qualquer fala, desligados, de um modo mais evidente, daquilo que é dito. Dois homens circulam em torno da mesa, conversando com gestos largos. Outros dois e uma mulher rodopiam livremente, dançam, também fazem o movimento circulatório em torno do centro da cena, mas segunda uma linha desmesurada e desregrada. O plano se fecha progressivamente: mais cerrado, ele faz com que os personagens estejam por mais tempo fora de quadro, criando na imagem um acúmulo de gestos, de pedaços de movimentos, que muitas vezes apenas reverberam indiretamente no campo do visível, não chegando a ocupar efetivamente o quadro. Aos poucos, a câmera se movimenta para baixo e mostra em mais detalhes o que está sobre a mesa do centro, algo como a carne crua de animais, como se estivéssemos também num ritual de sacrifício e de oferenda. Um corte leva a um novo plano longo, também de movimentação intensa e de desconexão entre os corpos. Agora os personagens que apenas circulavam também falam, mas as palavras não são encadeadas, elas são, sobretudo, soltas, e raramente formam frases completas. A mulher aparece com os seios expostos, dos quais um homem se aproxima com a boca. Os pedaços de carne são erguidos. Quando Berto surge novamente, ela coordena a encenação, oferece um punhal a um dos homens para que mate o outro. O fim da sequência coincide com a morte desse personagem, um plano fechado sobre seu rosto.

E o que fala Berto nesses momentos? Ela se remete aos próprios personagens em cena, que já estiveram em sequências anteriores, mas agora são quase que apresentados por essa mediadora da cena. Ela fala ainda de algo já lançado por imagens anteriores, a decadência da civilização ocidental, o desmoronamento de Roma, a exploração do homem pelo homem. “O povo nascerá dessa cidade onde tudo o que existe é disposto em cartões-postais. Uma cidade de cartões-postais, que rodopia e se movimenta em

meio a turistas loucos por um passado doente. Doente por um capitalismo que está explodindo, degenerando, totalmente perdido”. Ela cita Ho-Chi-Mihn e repete a ideia do vermelho, de um sangue vermelho. De algum modo, esse discurso se situa em zona bastante estratégica no conjunto do filme, após uma série de sequências que são, de certa maneira, explicadas aqui, e antes de outras que também repercutem esse anseio de que um povo nasça dessa cidade – pensando, principalmente, na ida à *borgata*.

Mas o didático e o explicativo são também borrados. Se é possível identificar um esquema geral que torna cada personagem um emblema em determinado jogo de sentido: o capitalista, o colonizador, os burgueses, a prostituta (como também era a marca em *O Leão de Sete Cabeças* e *Cabeças Cortadas*, por exemplo), há uma dramaturgia que vem se elaborar como outra política do espaço da cena. Essa outra inscrição cênica coexiste, em tensão, com a lógica explicadora, e torna potente na ficção a mesma carga de deambulação delirante que marcava os percursos de Berto pelas ruas de Roma, quando o filme abria-se, de forma mais explícita, a um regime documental. As palavras entoadas enquanto os personagens circulam entram naquele abismo que era justamente identificado por Berto entre ato e palavra, e daí a crise que o filme põe em movimento é uma irremediável cisão experimentada no jogo ficcional em que a metáfora tenta se desenhar. Mas enquanto a significância tenta surgir, uma força de presença sempre a coloca para dançar. Se existe uma ordem burguesa a ser desmontada, uma história única de Roma a ser tensionada, a força maior do filme para levar esses processos adiante está nesses corpos que jogam sem finalidade pelo espaço, tanto nos momentos da ficção quanto do documentário. É quando uma possibilidade de vida se abre no acontecimento da cena, quando a dramaturgia traz para a sensação o enfrentamento que tenta expor no âmbito do discurso, a respeito da necessidade de superar o capitalismo. O corpo precisa não suportar mais esse regime sensível. A vida precisa se fazer na cena como irrupção de outros desejos, que surgem de uma delirante rarefação do dizível, do visível e do audível, para resistir aos processos de captura e de ofuscamento por parte dos poderes.

Benjamin (1994) fala de um espaço da imagem que surge na política, o que pode ser aqui uma figura bastante potente para situar melhor essa tensão exposta nesse cinema de Glauber. “É na política que a metáfora e a imagem se diferenciam da forma mais rigorosa e mais irreconciliável. Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o

espaço completo da imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 34). É, então, nesse processo, que as imagens não param de se fazer. E não param porque existe uma política de insistência que não organiza a metáfora nem a moral, mas um espaço completo de imagem. Organizar o pessimismo é a possibilidade de aposta numa política da imagem. E Benjamin ainda completará mais adiante essas transformações para o que chama de um espaço da imagem, indicando que ele se modifica em “algo de mais concreto ainda: espaço do corpo” (BENJAMIN, 1994, p.35). Espaço do corpo e espaço completo da imagem são experimentações de tensões revolucionárias, que se dão materialmente. Elas precisam de um espaço efetivamente – e de um tempo também, poderia ser acrescentado. O que Benjamin recusa é o caráter contemplativo da experiência. Poderia dizer que é também uma tensão com a abordagem no âmbito do puro intelecto, de onde essa demanda do corpo, e de um corpo que possa se desdobrar em corpo coletivo para contagiar por meio de uma *physis*. Delirar pode ser uma maneira material de fabricar outros espaços de imagem e de corpo.

Nessa linha, os esforços do surrealismo, se seguirmos com a leitura de Benjamin (1994), já estabeleciam como questão central uma política poética implicada numa maneira de delirar relacionada à embriaguez. “Mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (1994, p.32). Benjamin fala de uma iluminação profana, ligada tanto ao uso de drogas, o haxixe, o ópio, quanto à própria experiência desencadeada pela arte, pelo pensamento, pela deambulação na cidade. Era nesse âmbito que ele se esforçava em situar os trabalhos dos surrealistas. “O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos”. (BENJAMIN, 1994, p.33). Novamente, aqui existe uma relação com forças cósmicas, que impliquem o homem num movimento revolucionário, ligado ao caos e a uma desordem produtiva de novos mundos. Em *Rua de mão única*, ele chega a apontar também para essas potências da embriaguez. “É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos” (BENJAMIN, 1987, p. 64). Benjamin acrescenta aí outro elemento para pensar a integração que se pode alcançar com o cosmos. É que além da embriaguez, ele fala também de uma comunidade. A experiência cósmica é da ordem de um comum, e podemos traçar conexões variadas com o mundo, na alteração e no trânsito

possibilitados pela embriaguez. Talvez, assim, o povo nascerá de uma Roma doente, como invocado por Berto, não tanto por uma chamada intelectual, mas por certa medida de delírio, por um trânsito que promove comunicações com o cosmos. Uma outra chave aqui para pensar o problema do comum pode ser arriscada: a comunidade agora fundada pela experiência do desnorтеio e da implicação do corpo no universo. Não uma contemplação do cosmos, mas uma integração cósmica que instala um interstício para o em-comum. Não uma racionalidade dedutiva, mas uma liberação de sonhos. “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” (ROCHA, 2006, p.333). Glauber estava preocupado com a dimensão produtiva desse inconsciente, liberado para gerar, maquinar, desencadear espaços de imagem, espaços de corpo²⁰.

O delírio pode ser pensado como um processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo, como diria Deleuze (2011, p.9). Esses movimentos de arrastar são bastante concretos aqui, uma maneira de pensar as palavras, enunciadas num filme ou escritas num livro – Deleuze trata especialmente da literatura, nessa discussão trazida aqui. Mas é também uma possibilidade de operar com as imagens, também carregadas entre extremos, deslocadas de forma intensa. Trata-se de traçar desvios na língua, operar devires variados. Delirar é minorar uma língua maior. “Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” (DELEUZE, 2011, p.16). É preciso pôr em evidência no delírio a criação de uma saúde, uma possibilidade de vida, de invenção de um povo, indica Deleuze.

A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, “deslocamento de raças e de continentes”. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (DELEUZE, 2011, p.15).

O capitalismo doente, desmontado nas imagens delirantes de *Claro*, precisa ser posto em crise por essa outra espécie de delírio, medida de saúde, que pode fazer sulcos

²⁰ Na fortuna crítica a respeito de Glauber Rocha, existe um estudo bastante central que se situa no campo das relações entre cinema e psicanálise, desenvolvido por Raquel Gerber. Ver: GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

na linguagem, num cinema estruturado, para desencadear devires variados que apontam para a vida, para o desejo de viver de modos inéditos, libertos das dominâncias e do passado doente. Como já observou André Brasil (2008), ao discutir o delírio e o transe em *Aboio* (Marília Rocha, 2005) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006), as imagens deliram na contramão do delírio do capitalismo, que se esforça em dissociar experiência e linguagem. “Cao Guimarães nos mostra a linguagem em sua forma pura, que é, paradoxalmente, sua extrema impureza: a substância heterogênea dos sons, do balbucio, do grito, do gesto, da performance, do esforço, a substância do silêncio”, diz Brasil a respeito de *Andarilho*. Em *Aboio*, como tentei pontuar também em *Claro*, existe uma tensão entre a explicação e o transe. E a força do filme, seguindo com Brasil, está menos nos momentos didáticos que na impotência, “naquilo que ele não consegue explicar nem controlar” (BRASIL, 2008). A linguagem dos vaqueiros se transforma em música e parte diretamente da experiência cotidiana. Trata-se, nos dois filmes, de “um delírio que é a própria realidade, o delírio da experiência, seu lastro” (BRASIL, 2008). Existem novas possibilidades de a linguagem se conectar com a experiência e de o delírio efetivamente ter conexão com uma vida, com a movimentação do viver. Nos filmes de Cao Guimarães e de Marília Rocha, a imagem pode guardar seu mistério e escapar aos clichês e aos estereótipos. “A linguagem, neste caso, está colada ao corpo, aos gestos, à paisagem, à experiência sensível. Longe da abstração das gramáticas e dos manuais técnicos, ela delira, canta, entra em transe, fundindo, em um só corpo, os gestos, as palavras, a natureza, os mitos” (BRASIL, 2008).

Se em *Claro*, as imagens têm essa potência de delirar, elas partem para caminhos desconhecidos, misteriosos. Caminhos de um cinema que ainda não está dado, que se inventa como feitiçaria dos sentidos, como transe e passagem. Berto não enuncia apenas discursos, ela rola no chão, canta e detecta, de forma bastante emblemática, os impasses da palavra. Fazer a linguagem delirar não é um objetivo, mas um caminho de tensões abertas, em que as incertezas proliferam. O delírio como processo que fende o cinema, faz nele sulcos. Delirar nos limiares da imagem e instaurar aí um espaço de corpo.

Montagem

Núcleos autônomos, dissonantes, sem ordenação. Fluxo intensivo que circula e bifurca, sofre interrupções abruptas e ramifica. As tensões são entre as imagens, entre imagens e sons, entre os corpos na cena – a própria *mise-en-scène* tem desequilíbrios e variações tortuosas. Não há um objetivo final, uma teleologia de sentido e de projeto. Nos filmes finais que realizou, Glauber reelabora os caminhos de Eisenstein, que esperava obter efeitos no espectador a partir do choque, indicar traçados ideológicos, propor posturas políticas pela montagem dialética e pela noção de atrações. “A montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes” (EISENSTEIN, 2008, p.191) era no cineasta russo a maneira de tentar levar o espectador a “perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final” (2008, p.189). Ainda que marcada pelo arbitrário, por uma independência de arranjo e sem uma dominância narrativa, a formação de um todo de sentido era fundamental. A concepção de Eisenstein é organizada dentro do pensamento da imagem-movimento (DELEUZE, 2009) e dentro de um regime mimético das artes (RANCIÈRE, 2010a), em que há uma expectativa de continuidade entre a obra e as ações do espectador. É também concepção do todo, “a totalidade orgânica que se afirma opondo e sobrepujando suas próprias partes, e que se constrói como a grande Espiral, seguindo as leis da dialética. O todo é o conceito” (DELEUZE, 2007a, p.191).

Eisenstein faz uma montagem que já não é a de Griffith, na organização paralela das imagens-movimento, mas é uma montagem por oposição e contradição, por saltos e atrações, pensadas como nas leis de Newton. “A *montagem de oposição* substitui a montagem paralela, sob a lei da dialética do Uno que se divide para formar a unidade nova mais elevada” (DELEUZE, 2009, p. 59). O realizador se empenha em criar toda uma nova teoria de montagem, praticada nos seus filmes, criadores de novas concepções de plano, da montagem acelerada, da montagem vertical, da montagem intelectual ou de consciência (idem, p.63). Ele faz rigorosamente da dialética uma maneira de constituir os princípios da montagem. Então, trata-se de pensar com as imagens segundo as leis do processo quantitativo e do salto qualitativo, do todo, do conjunto e das partes, do Uno e da oposição. Esses princípios norteadores são estruturados a partir do movimento interno do filme, que constrói materialmente uma visão sobre uma nova sociedade, um choque de sentidos que aposta em uma percepção nova do mundo. As oposições são um

meio para chegar intelectualmente a outra unidade, para desfazer uma conformação dada e reelaborar a experiência. O intervalo e o todo têm aqui um novo sentido, distinto dos outros procedimentos dos cinemas da imagem-movimento.

O tempo continua a ser uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, *mas tanto o intervalo como o todo ganham um novo sentido*. O intervalo, o presente variável, passou a ser o salto qualitativo que atinge a potência elevada do instante. Quanto ao todo como imensidade, já não é uma totalidade de reunião que subsume partes independentes na única condição de existirem umas para as outras e que pode sempre aumentar se se acrescentar partes ao conjunto condicionado ou se se referir dois conjuntos independentes à ideia de um mesmo fim. Agora é uma totalidade concreta ou existente, em que as partes se produzem uma pela outra no seu conjunto e o conjunto se reproduz nas partes, de tal modo que esta causalidade recíproca remete para o todo como causa do conjunto e das suas partes de acordo com uma finalidade interior (DELEUZE, 2009, p.64).

Com a montagem nuclear, Glauber já não forma conceitos por princípios de oposição e justaposição de partes. Existe uma relação muito estreita com as teorias de Eisenstein, a nova concepção de intervalo, a perspectiva de atrações, orientadas muito mais por forças que por narrações ou o choque promovido pelos saltos. Mas o que é decisivo distinguir aqui é que o todo entra em crise com essa outra forma de montar pesquisada pelos últimos filmes de Glauber. O que pode ser visto também numa relação muito estreita com os princípios da estética do sonho, que estabelecia a tensão fundamental com uma abordagem intelectual. Há, então, efeitos de suspensão e disjunção, uma montagem que não forma um conceito ideológico final. Não existe mais a totalidade orgânica, mas o fragmento e a simultaneidade. *A Idade da Terra* estaria próximo de “um painel ou mural, de uma colagem, na qual a organização espacial importa mais que o desenvolvimento no tempo” (BENTES, 1997, p.66). E essa configuração singular do espaço é um processo de retalhar, de criar várias partes, que não podem ser subsumidas a uma unidade anterior, nem formar uma nova perspectiva de Uno, mesmo que ele partisse de dentro da obra. Predominam as sensações produzidas em cada bloco sensível, numa radicalidade dissipativa que não se resolve. Nessa obra final, Glauber parece se ver diante da impossibilidade de oferecer um sentido a partir da forma, de chegar a qualquer conclusão racional. Não se trata de um fim que poderia ser atingido, mas de um filme como puro meio sem fim e de uma obra que não tem extremidades, na qual estamos sempre no meio. No desfile das imagens, não existe um organismo, um bloco que funcione dentro de um conjunto e estabeleça a elaboração de sentido na integração das partes. A fragmentação é efetivamente um procedimento de colocar a lógica representativa em crise, e não se trata daquilo que

Rancière (2012a) já indicou a partir de Bresson, de uma fragmentação como princípio de hipernarratividade e de hiperfuncionalidade (RANCIÈRE, 2012a, p.66).

É que as partes não são, em *A Idade da Terra*, ajustáveis ao todo, elas não se adequam. O que parece fundamental aqui é a potência de explosão que gera a quebra interna de uma estrutura. É uma montagem atômica. Já em *Terra em Transe* (1967), é possível identificar o princípio dessas tensões com o todo, também com uma radicalização expressa na desordenação operada entre as imagens e entre imagem e som. Era um filme em que a modernidade cinematográfica, entendida a partir do conceito da imagem-tempo e das situações óticas e sonoras puras (DELEUZE, 2007a), tinha força para desarticular as partes e fazer a imagem entrar em transe. Um filme, como já observou Ismail Xavier (1993), em que se estabelece uma montagem vertical entre imagem e som e em que a percepção totalizante começa mesmo a entrar em crise no cinema de Glauber. “A textura do filme é de acumulação de elementos, repetições obsessivas, movimentação incessante e um fluxo de palavras que nos ultrapassa” (XAVIER, 2001, p.143). Esses gestos cinematográficos que começam a ser esboçados convivem também com um desejo ainda urgente de organizar alguns princípios gerais, uma experiência que tenta extrair das partes um encaminhamento de sentido, na montagem que, mesmo elíptica e também fragmentada, ainda indica fios condutores e permite a visualização de uma narrativa em que os personagens têm papéis importantes no jogo mais amplo do discurso.

Em *A Idade da Terra*, se por vezes existe o desejo de ainda lidar com os termos de uma tomada de consciência, a própria escritura fílmica parece impossibilitar que esse movimento se efetive, abrindo a distância estética e a sensação de uma impossível conciliação semântica entre as partes. A montagem da terra é montagem nuclear. Rio, Brasília, Bahia: espaços se inventam, conexões territoriais improváveis são possibilitadas pela imagem cinematográfica. Outra paisagem se cria no mural. Cristos se multiplicam: Cristo índio (Jece Valadão), Cristo militar (Tarcísio Meira), Cristo negro (Antonio Pitanga), Cristo guerrilheiro (Geraldo del Rey). Uma sucessão que poderia ser aleatória, os 16 rolos ordenados a depender das escolhas do projetor. A obra pode ser assistida em múltiplas entradas. A montagem extrapola a ideia de romper com a sequência de um início, um meio e um fim. Estando sempre no meio, não há como começar ou terminar. Pode-se entrar por qualquer ponto, a obra se abre para ser percorrida em direções várias. “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” (DELEUZE, 2010, p.35). Ricardo Miranda, um dos três montadores – junto a Carlos Cox e Raul Soares –, discute essa montagem em um debate realizado após a projeção do filme:

A questão da montagem nuclear na verdade era um pouco isso: quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projetor faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme (MIRANDA, 2005)²¹.

Essa noção de montagem era já explorada também em *Di Cavalcanti*. O ritual glauberiano homenageia o pintor que morreu, em um caos sensorial com música de Lamartine Babo, Pixinguinha, Jorge Ben, com uma locução por vezes radiofônica feita pelo próprio Glauber, que lê poemas de Vinicius de Moraes e Augusto dos Anjos, além de trechos do *Jornal do Brasil* sobre a morte do artista, com uma imagem precária e uma estrutura visual e sonora dissonante. Em *Di*, a intervenção da montagem é intensa, cortes repentinos que trazem mudanças bruscas de tom, já na direção do que teríamos em *A Idade da Terra*. A noção de simultaneidade opera aqui uma dinâmica de construção que elabora pausas numa linha de raciocínio, para abrir parênteses, ir e voltar a um ponto, retomar o velório no Museu de Arte Moderna ou o enterro no Cemitério São João Batista e filmar os quadros do pintor. Nesse processo, o som não reitera a imagem, mas marca distanciamentos, guarda uma autonomia para dançar livre. A imagem sonora e a imagem visual, poderia dizer com Deleuze (2007a), são heautônomas. O que se enquadra no campo do visível não corresponde a uma descrição no dizível, são dois enquadramentos distintos, fendidos por um interstício, um corte irracional (DELEUZE, 2007a, pp.296-298). Seguem dois filmes num só, com uma falha aberta entre eles, a fala solta e livre de Glauber, e as imagens que surgem repentinas, jogando de um lugar a outro, num prolongamento que torna mesmo bastante circunstancial falar em sequência, cena ou plano. O nível de variação dos fragmentos ganha tal intensidade que, em *Di Cavalcanti*, existe sempre uma zona de vizinhança entre todos os elementos, embotando fronteiras e territórios.

²¹ Participação de Ricardo Miranda em debate realizado em 27/07/2005, após a projeção de *A Idade da Terra* na Sessão Cineclube no Cine Odeon. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclube.htm>>.

Deriva da terra. De um curta-metragem feito no impulso ao mural que demandou um esforço considerável e um tempo longo de pesquisa, Glauber exacerba a pesquisa de uma montagem que gere um caldo vertiginoso. Tanto em um quanto no outro, o ritmo é fundamental, o clima de festa e de dança, o batuque, a tentativa de composição musical pelo arranjo das imagens. Na celebração do carnaval no Rio de Janeiro, em um desses blocos sensíveis, já se instala um toque do samba, na batida dos tamborins e no canto entoado. Um primeiro plano dá a dimensão do conjunto, ele é geral e aberto, e o movimento no quadro se faz ver pelos modos de cada um dançar na multidão. Há uma distância da câmera em relação aos sujeitos filmados, eles são inicialmente vários pontos espalhados pelo espaço, em agitação e dança. Os tons de azul e branco, vestidos por todos da escola de samba, criam uma primeira impressão de unidade, já que se trata de um corpo coletivo que se performa em determinada cadência organizada previamente, ensaiada várias vezes, para o desfile no sambódromo. Mas esse conjunto vai ser desmontado aos poucos, e o que se apresentava como um todo passa a ser isolado em partes, que uma vez dispersas, já não poderão mais ser reunidas.

A sucessão de cortes rápidos na sequência percorre os retalhos que foram feitos pela câmera. E esses fragmentos se seguem um ao outro, sem que estejam ligados segundo um princípio de identidade ou de narração, mas pela curva que podem criar na sensação, pela maneira como um atrai o outro e pode criar um campo de ressonância. O filme coloca seus personagens em meio ao acontecimento, podem ser reconhecidos Brahma, Aurora Madalena e o Cristo Militar, também integrados à festa. Um plano mais longo se dedica, especialmente, ao rosto desse Cristo que surge nessa sequência, enquanto ele percorre o desfile, entre os integrantes da bateria, destacando-se em meio à multidão, tanto pela roupa quanto pelo outro ritmo que parece ter no corpo. Ele olha o entorno, acena, sorri. É com muita sutileza que começa a reverberar no rosto o batuque, com movimentos leves de cabeça e, aos poucos, também das mãos. A câmera chega mais perto, filma apenas a boca, desfoca a imagem nessa aproximação, e depois se distancia. Ora o personagem se perde em meio a todos, ora é reencontrado, no percurso simultâneo de quem filma e de quem é filmado.

O plano é cortado no desenrolar mesmo dos gestos do ator. Seguem-se mais imagens em meio às pessoas, no recorte de vários instantes dispersos do desfile, carros alegóricos, setores diferentes do espaço. É a composição de um mural, mas um mural repleto de figuras que se interpenetram, que não se encaixam. O cortejo das pessoas

parece ir e vir em diferentes sentidos, a montagem desfaz as coordenadas do espaço, ela cria uma outra possibilidade de percorrê-lo visualmente. De repente, surge um momento emblemático dessa rítmica singular criada pela associação livre entre os fragmentos. Uma música sinfônica passa a intervir e a se misturar ao som direto do samba, o tempo de cada fragmento é reduzido, até que tudo se transforma em *flashes* de sucessão acelerada, imagens de todos dançando, numa montagem que parece um piscar frenético de olhos. Aurora Madalena é a personagem do filme que agora está focada em meio aos muitos homens e mulheres que pulam o carnaval, e o método de embaralhar a presença do corpo dela se dá por uma intensificação do batimento fílmico, quando o rodopio dos corpos no âmbito da cena vira rodopio de imagens. É uma vertigem, é uma deriva completa dos sentidos. O plano é implodido, a transição é salto. A imagem que se segue à outra não dá continuidade ao movimento iniciado antes nem tem função de sentido, como quando um fragmento pode ter no cinema o papel de tornar um detalhe mais visível no conjunto. O antes e o depois se perdem pelo meio, uma imagem pode ser repetida ou interrompida de súbito, ela pode ser um plano mais próximo ou mais distante, um quadro mais aberto ou mais fechado, mas o que a reunião de tudo em acelerada sucessão faz ver é a própria experiência de acúmulo, o próprio intervalo e o gesto da montagem mesma.

Tudo gira. São várias imagens num curto intervalo de tempo. A simultaneidade aqui não se dá por paralelismo de ações, mas por imagens que não se sustentam para o olhar. Não há também jogo de oposições nem a expressão de contradições. As partes são corpos libertos de uma linha significativa, elas aparecem como intensidades que cortam um contínuo e excedem níveis. Existem, nesse espaço do sambódromo, várias ações simultâneas, diferentes corpos em movimento, cada um com seus gestos, com seu ritmo, construindo a dança no carnaval. No momento em que todos aparecem em sucessão, com a velocidade de um foguete contaminando as velocidades das imagens, eles criam um bloco de forças em que tudo se arremessa, tudo vive ao mesmo tempo, tudo dança. Cria-se uma espessura de imagem, mais do que uma sucessão, a linha sintagmática. Cada gesto é visto em um instante, um braço que se levanta, um rosto que se dirige à câmera, um corpo que se agita. E todos esses pequenos gestos, que não se prolongam nem se desdobram em uma ação final, são montados no compasso de festa. Cada um dos relances e dos lampejos que surgem não vira uma soma, todos criam a

experiência de turbilhão. Não existe mais totalidade possível nem conclusão final. As formas montadas em *A Idade da Terra* crescem pelo meio.

A sequência do Carnaval é permeada pela dimensão explosiva da montagem nuclear, que concentra as energias em curtos intervalos de tempo e faz a passagem das imagens se acelerar em uma experiência de irrupção do filme para o mundo. É a obra mesma que se transforma num foguete que, ao se propagar, gera todo um efeito explosivo no seu entorno. As partes espalhadas se sustentam como partes, ressoando umas nas outras de formas variadas, podendo constituir sempre mais configurações e arranjos. E quando se reúnem, desencadeiam muito mais vibrações do que uma conclusão sintética que estaria no Uno ou no Todo. A arbitrariedade e a independência das escolhas dos pedaços, como na montagem de atrações em Eisenstein, se modulam em Glauber como radicalização de um pensamento: o arbitrário do encaixe pode ser tanto mais potente na media em que uma conclusão ideológica também for desorganizada. A apreensão do filme se investe de uma virtualidade infinita de relações que podem ser desencadeadas no contato com o mundo e com o espectador.

Anacronismos.

“Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas qual é a direção do cinema político?”

A cena é de *Ventos do Leste* (Godard e Gorin, 1970). Glauber Rocha surge numa encruzilhada, bifurcada em dois caminhos. Ele está com os braços abertos, sinalizando com os dedos de cada mão o número “dois”, entoando a canção *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Uma moça (Isabel Pons) se dirige do fundo do quadro para a frente e questiona: “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas qual é a direção do cinema político?”. E Glauber aponta:

Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Eh... pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema [vítima] da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema [vítima] da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso... é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível] para a alfabetização das massas no terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha...²²

A cena é de *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010). Nela, Julio (Ythallo Rodrigues), o amigo que morreu, também aponta dois caminhos. Os realizadores citam a história do cinema para criar uma cena própria, que se movimenta na dinâmica da estrada, do percurso e do processo que é o filme mesmo que estão inventando. Os quatro amigos, que são vividos pelos próprios diretores, andam a pé e passam a aumentar, progressivamente, a velocidade de caminhar. Iniciam uma corrida, que é congelada. Aos poucos, por meio de sobreimpressões, surge a encruzilhada. O fantasma do amigo morto canta: “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”, com os braços abertos, em movimento. Em seguida, ele retoma as palavras de Glauber e também fala de um cinema desconhecido, cinema de aventuras, de um lado, e um cinema perigoso, divino e maravilhoso, um cinema do

²² Recorro aqui à transcrição do áudio feita por Mateus Araújo Silva (2007).

Terceiro Mundo, que se abre pelo outro lado – o mesmo caminho que uma placa assinala como a rota para Ythaca. Na relação singular que instauram com *Ventos do Leste* e com Glauber, eles já tomam também uma posição: a estrada que leva para Ythaca coincide com a que faz chegar a um cinema divino e maravilhoso.

E é de qual ordem esse encontro dos realizadores com a cena de Glauber? Que variações sensíveis ela movimentam? Podemos pensá-la como citação, mas seria também preciso desdobrar esse momento de encruzilhada como um jogo que se constitui em chaves mais amplas, que diz respeito a uma proliferação de caminhos em estradas que não são lineares, mas rizomáticas, repletas de bifurcações e fendas. O cinema pode se bifurcar, pode pensar caminhos, fazer passagens. Mas de que natureza são esses traçados que se abrem, nesses vários tempos? Como eles se tocam, se pensamos a dimensão mesma do tempo como matéria sensível posta em jogo pelas imagens? Aqui seria possível propor encontros entre posturas fílmicas, maneiras de estar, fazer, sentir, ver e ouvir. Pensemos em engajamentos no presente, numa relação anacrônica com operações sensíveis do passado, dentro de uma proposta movimentada por Didi-Huberman (2000). Que diriam, então, o momento citado de *Ventos do Leste* e as imagens produzidas pelo próprio Glauber para a produção de cenas em *Estrada para Ythaca* e mesmo para o filme seguinte dos irmãos Pretti e dos primos Parente, *Os Monstros* (2011)? Mais ainda, para inserir a questão numa rede, que diriam os acontecimentos estético-políticos suscitados por filmes de Glauber para os modos de sensibilidade em tempos variados?²³

Que encruzilhadas se multiplicam, nos cruzamentos de tempos? Como Glauber movimentam e reverberam? A citação feita por *Estrada para Ythaca* faz vibrar movimentos improváveis em torno da multiplicidade das resistências e dos engajamentos. Não se trata de buscar filiações entre duas gerações, mas de ver como os caminhos do cinema se multiplicam: o cinema como possibilidade para a invenção, no gesto de liberdade que

²³ Antonio Pitanga chegou a propor uma relação entre *A Idade da Terra* e as inquietações das manifestações nas ruas de hoje, ao conversar comigo a respeito do filme e enfatizar a contemporaneidade da obra: “O *Idade da Terra*, se você exibir no Oriente Médio, é isso de hoje. O que tá acontecendo no Egito? É isso! Essa coisa na Síria... Não dá pra colocar *Idade da Terra* como lá, traga o *Idade da Terra* pra hoje. É isso, é o gozo, é plenamente resultado fiel de uma leitura feita há mais de 20 anos. Esses movimentos de hoje, os caras tão procurando uma coisa que eles não sabem ainda... E os personagens do *Idade da Terra* também, eles procuravam o quê? [...] *A Idade da Terra* está conectado com todos esses movimentos, 20 e tantos anos depois. Você tem de rever *A Idade da Terra* com o olho de hoje, toda essa inquietação, todo esse incômodo. Isso é *A Idade da Terra*: pra onde vai a democracia? É aquela inquietação. Hoje, mais do que nunca, era preciso exibir *A Idade da Terra*, em praça pública”.

rejeita esquemas. Um cinema intensivo que pulsa na materialidade, operada na contaminação com o mundo e na alegria de estar com amigos. O olhar aqui para Glauber e para os tempos investe-se, então, de uma postura marcadamente anacrônica, para fazer os tempos se interpenetrarem, para pensar outras relações com a história, outras apropriações das imagens, colocadas na dimensão do devir.

Limiar

O entre-dois é um lugar da fabricação fílmica. É também região da experiência estética. Diante da imagem, estamos diante do trânsito. A experimentação do que se vê na tela pode apontar para toda uma potencialidade de passagens, de circulação entre mundos. Entre a vida e a morte, entre a tela e o espectador, entre o filme e o mundo. São muitas as zonas que se produzem. Glauber Rocha se movimenta nesses lugares de atravessamento. Mas não se trata simplesmente de sair de um ponto e chegar a outro, para aí ficar imóvel. A questão é como se pôr em limiar, o que quer dizer nem lá nem cá, nem aqui nem ali. Devires não se dão como fixação, mas como movimento incessante. Não se assume uma forma, pois o que está em jogo são forças e variações. Não se atinge um lugar estático, pois é o intervalo que interessa, na sua duração, no processo de transformação que ele implica. Um filme que nunca se estabiliza, *A Idade da Terra*. Os planos não instauram um campo de visível fechado em si mesmo, mas há sempre bordas da imagem que se desmancham para entrar em estados de porosidade com outras regiões de intensidade. Que seriam limiares nesse filme de Glauber? Seria possível extrair dessas experiências a noção de imagens limiares? Valeria aqui partir para um trecho em que Walter Benjamin desenvolve de maneira bastante precisa uma conceituação dessa noção de limiar.

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação” (no limiar das portas da imaginação), (*Paysan de Paris*, 1926, Paris, p.74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho (BENJAMIN, *apud* GAGNEBIN, 2010, p.12).

O trecho é do *Livro das Passagens*, o empreendimento de Benjamin que buscava reunir um conjunto de textos, de citações, de pequenas reflexões a respeito de várias questões, a partir de um método de montagem. Trago aqui a maneira como é citado esse

fragmento por Jeanne Marie Gagnebin (2010), em especial porque, ao recorrer ao original em alemão, a autora destaca particularidades da língua que têm implicações conceituais importantes para a definição da noção de limiar em Benjamin. É, sobretudo, a distinção com outro conceito, o de fronteira, que Gagnebin se esforça em assinalar: no alemão, *Grenze*, fronteira, remete a delimitações territoriais, uma linha que não pode ser transposta impunemente (GAGNEBIN, 2010, p.13). Já *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, leva a outras apreensões, na medida em que torna possível o movimento, a ultrapassagem e as passagens, o *Übergang* (ibid.). Estamos, então, com uma abordagem que não faz apenas o estabelecimento de territórios, mas pensa o trânsito, o deslocamento entre os lugares e, mais ainda, a duração variável que esses processos implicam. É nesse sentido, que o limiar, dirá ainda Gagnebin, “pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo” (2010, p.14).

Ao propor aqui uma investigação de condições limiaries nesse cinema de Glauber, a partida vem da constatação de que existe toda uma circunstância de ritmo e de sensação da obra que precisa ser considerada nas implicações que levam para a percepção do espaço e do tempo. *A Idade da Terra* inventa uma trama singular de lugares, na montagem que conecta Brasília, Rio de Janeiro e Salvador, se pensarmos o conjunto do filme, e ainda nas relações internas de cada sequência, com torções que geram saltos e um sentimento de perda de coordenadas. Já em *Claro*, também estamos transitando constantemente por temporalidades, espacialidades e mesmo por regimes de fabricação. Limiaries da ficção com o documentário. Embaralhamento da casa com o mundo, do centro com a periferia, como já observou Luciana Corrêa de Araújo (2005). Aqui o exílio tem toda uma força na composição dos arranjos com o espaço, nas errâncias que Glauber abre na imagem e nos percursos com a câmera. Nesse mundo estrangeiro, a imagem é produzida sob forte índice de indeterminação e de vizinhança com multiplicidades. O visível investigado em aspectos implica todo um mundo, e ele só pode se dar como composto sensível de heterogeneidades. O gesto de fazer um filme tornou-se maneira de pôr-se em jogo, e nessa operação cabe encontrar modos de gerar desvios.

É toda uma maneira de retirar a imagem de uma destinação segura e irremediável. De sair mesmo de um planejamento que o próprio filme poderia imaginar como concebível. *A Idade da Terra* cria-se como ritual de passagem. Se essa acepção poderia ser associada a *Di Cavalcanti* de forma um tanto mais evidente – afinal é de

uma cerimônia ligada à morte e à vida que se trata –, para formulá-la com o último filme de Glauber, talvez seja necessário precisar um pouco mais alguns pontos internos à experiência da obra. Em *A Idade da Terra*, não se trata de uma homenagem a um amigo que morreu, mas há também um processo de transformação, uma chegada a níveis de intensidade que arrebatam o corpo para outros lugares, carregando os seres para momentos de contaminação com forças variadas, com energias de potências infinitas, em modulações intempestivas das escalas. Se o transe foi por muito tempo uma chave importante do pensamento glauberiano, aqui ele leva a percepção para o patamar de uma integração cósmica, como se vê na discussão a respeito da estética do sonho. Atingir situações limiars passa a ser uma aposta desse cinema que se investe de uma postura intensificadora de acontecimentos. Não se trata, vale dizer, de um regime do transcendente, mas de uma relação de forças que se dá em um plano de imanência, um cosmos que se constitui fundamentalmente como vinculação direta a uma terra, antes de qualquer sobrevoos a partir de uma entidade suprassensível.

Na terra é que se encontram as linhas de força e os fluxos de energia. O caráter ritualístico de *A Idade da Terra* convoca para um contato com o mundo, mas a partir de invenções de novas formas de experiência, mais ligadas ao irracional. São vários blocos em que os personagens se põem em estados de desnor-teio dos sentidos, de falas que perdem uma referência comunicativa, com palavras que são também sensações, jorros de inquietude. Os corpos podem rolar pelo chão, embaralhar entre si, se chocar e quase entrar em pura devoração. Vamos para uma igreja em que uma dança se desenrola, de lá para perambulações nas ruas, com sobreimpressões e a voz de Norma Bengell conclamando liberdade. A montagem alterna esses momentos com outras imagens, já com o Cristo índio em uma área de trabalho, com operários de construção civil, ele mesmo em meio às atividades dali. As conexões são de um vai e volta, entre lá e cá. Justo como liame, como alternância de mundos que têm interpenetrações, que se imiscuem, tornam-se promíscuos entre si. Como já destacou Gagnebin (2010), existiria mesmo “uma associação entre a palavra *Schwelle* [limiar] e o processo de excitação sexual: o limiar é uma *zona* [...]; ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos” (GAGNEBIN, 2010, p.14). Ao contrário da fronteira, que define e circunscreve conjuntos, o limiar pode dar maior dimensão do movimento, da possibilidade de trânsito e de misturas – *pro-míscuo*, pró-misturas. É um conceito que permite as passagens, a

descontinuidade, os atravessamentos e transbordamentos. Ele implica uma zona de espaços e de temporalidades.

O filme de Glauber é uma zona. Vale tomar aqui um momento em que o ritual se processa de forma particularmente intensa. É a sequência das amazonas. Ritualística naquilo que encena e também no que convoca em termos de experiência imagética, essa parte de *A Idade da Terra* reúne uma série de procedimentos que tornam o filme um lugar de instabilidade e de possessão. É toda uma sequência que se constitui fundamentalmente a partir do contágio de corpos. Todos se contaminam em uma cena de constantes variações e imprevisibilidades nas maneiras de estar junto. Jece Valadão é o Cristo índio que está, nos primeiros momentos, entre folhas de uma mata cenográfica. Nos instantes seguintes, ele está em meio a várias mulheres, que são como que amazonas, guerreiras da terra. É fundamental aqui a produção de sonoridades de forma direta, uma trilha sonora ao vivo pensada por Rogério Duarte, que vai operando fluxos com o acontecimento. O som toma corpo no ato, ele é feito ali por pessoas que estão no fora-de-campo jogando para dentro do campo as imagens sonoras.

É uma sequência pensada em fragmentos, como lampejos repentinos dentro de um plano de composição. Há uma alternância entre momentos em que os cortes são mais frequentes, de modo a criar uma alteração maior de imagens e uma velocidade também mais intensa, e ocasiões em que um plano se prologa por algum tempo, quando podemos visualizar um pouco mais do espaço e dos movimentos dos corpos na cena. Mas esses pequenos instantes de desenvolvimento do plano são logo interrompidos pela fragmentação, que é sempre repentina e descontínua. Os cortes nunca são tecidos para fazer relações de harmonia entre um plano e outro. Não temos *raccords* de espaço ou de tempo, não existem relações de causalidade, de contiguidade ou de identidade. É uma acumulação de gestos, de movimentos e de forças que se tornam de tal forma imiscuídos que não existe clareza quanto a início ou a término de qualquer ponto de onda que jorra na imagem. Entramos no acontecimento pelo meio. A câmera está muitas vezes por entre as pessoas ali reunidas, filma apenas pernas que passam, pedaços dos corpos. E quando se dedica ao fragmento, não é tanto com uma lógica de rigor de composição, pois estamos mais em uma abertura às possibilidades do imprevisível, do aleatório e do acaso. Então, vemos uma imagem que não tenta se sustentar como organização, mas é operadora de desvios.

Em um dos planos que chegam a se prolongar por mais tempo, Norma Bengell surge cantando, mãos na cabeça, quase um grito de êxtase. Existem outras amazonas no entorno, e a figura de Bengell é colocada em uma posição central. É uma imagem que permite ainda perceber bem a iluminação que se produziu em todo esse bloco do filme. Temos matizes mais amarelos, tons mais escuros ao fundo, uma visualidade que não se deixa perceber completamente, com sombras nas laterais e uma luz que acentua contrastes, que faz da cena um lugar em que nem tudo pode ser visto. O corte vem e introduz o momento de chegada de homens aprisionados. Eles são colocados no chão e estão com mãos amarradas. Formam uma camada humana na terra. O ritual de corpos reunidos em uma experiência comum segue, com dança, batuques, contato de pele. E o corpo está implicado, a câmera mesma é levada, por um campo magnético, para dentro da cena, por entre os corpos, colada às pernas, aos braços, às coxas... Uma rítmica faz o filme se produzir como agenciamento de corpos, mistura de todo mundo em relação. A imagem samba, ela bate como o tambor que marca a pulsação de dança na cena. Para dizer mais concretamente, em um momento, é quase como se a imagem de fato entrasse no compasso da música, quando a montagem faz os fragmentos surgirem rapidamente como nas batidas dos tambores. Ouvimos esse som, ao mesmo tempo em que os cortes se processam repentinamente no fluxo das imagens, jogando-as para um lado e para o outro, tirando-as de um lugar e intervindo no movimento delas. A fragmentação intensificada aqui torna difícil mesmo apreender uma imagem, uma dificuldade em localizar quando um dos fragmentos começa e quando o outro termina, na medida em que um é logo interrompido pelo outro, uma troca de olhares, uma câmera mais abaixada, um rosto. Não existe qualquer ajuste entre o que se alterna no campo do visível, são partes em desajuste, em desnível.

Não estamos numa fragmentação bressoniana que fazia ver cada elemento de uma sequência para acentuar a inserção de uma mão que faz um movimento, ou uma mão que aguarda o momento de agir, se pensarmos em filmes emblemáticos do cinema moderno, como *Um condenado à morte que escapou* (Bresson, 1956) e *Pickpocket* (Bresson, 1959). Lá o rigor do plano e a precisão da decupagem tornavam visível em novos aspectos o espaço da cena, que poderia ser recortado de múltiplas formas, mas estávamos diante de uma lógica que buscava o essencial em cada cena. Não mostrar o corpo todo em dado momento, porque o fundamental era levar o olho àquela mão que se inseria no bolso para tomar uma carteira. Desenvolver a tensão dramática de uma

situação, pela constante associação entre o olhar de um prisioneiro, uma mão que percorre a maçaneta de uma porta e as mãos que alteram a velocidade de um carro. Essa era uma abordagem bastante cara ao cinema de Bresson, referencial para pensar esses processos de fragmentar. Mas em *A Idade da Terra*, o espaço que se parte em vários não remonta a um princípio de encontrar o essencial, mas justo em gerar a desmedida e a simultaneidade do acontecimento. A quebra não indica uma percepção maior do detalhe retirado do contínuo, mas faz justo a operação do acúmulo e do excesso, a elaboração da multiplicidade.

Na medida em que as imagens são colocadas nesse ponto, elas passam a exceder e a ultrapassar. E o que se ultrapassa e se excede efetivamente aqui? Tomar esse jorro de sensações como experiência de limiar implica encarar a imagem cinematográfica em um caráter de difícil apreensão, de inquietação para o ver. Também tem a ver com uma tentativa de investigar o encontro dos corpos na cena como uma maneira de elaborar dramaturgias fundadas sobre a dança dos seres, sobre os modos de ressonância entre cada um que se choca, entre os seres que se reúnem, descem ao chão e retornam para ficar de pé. Fazer a passagem, chegar a um ponto extremo e entrar em movimento de transformação. As amazonas circulam pelo campo do visível, passeiam pelo espaço, desfazem um território de cena enquanto unidade demarcada, para produzir uma terra, mais aberta ao contágio e carregada por uma mundaneidade. Aqui é possível tentar aproximar esses movimentos que se dão nas imagens e sonoridades de *A Idade da Terra* ao que Deleuze e Guattari (2010) trazem para discutir a relação entre território e terra no âmbito do pensamento, com ênfase nos procedimentos de desterritorialização. “A terra não cessa de operar um movimento de desterritorialização *in loco*, pelo qual ultrapassa todo território: ela é desterritorializante e desterritorializada” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.103). Essa perspectiva que os autores possibilitam ajuda a conceber maneiras de exceder a circunscrição de lugares, para trazer a desterritorialização como movimento potente que arranca da fixidez e pode criar outros espaços e tempos, mais afeitos a uma contaminação. “A terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território” (ibid.). Talvez seja possível, recorrendo a essa matriz de pensamento, enfatizar a experiência fílmica como uma grande produção de abraço em articulação de vários elementos. E insistindo na fragmentação tão singular que existe em *A Idade da Terra*, ela pode ser tomada como ativadora de formas fílmicas

desvinculadas de um território fixo, enquanto comungadas com a terra. Nessa condição, elas não se reduzem a pontos delimitados, mas estão a todo instante escapando, operando a transição. E nesses movimentos, deslocam mesmo os modos de olhar.

Nos planos que antecedem a reunião mais ampla dos corpos, temos apenas o Cristo índio entre galhos e arbustos, com imagens que destacam, sobretudo, o rosto dele. Ele parece se deslumbrar com a percepção de cada objeto, com a textura de uma rosa, com um ovo. No olhar de descoberta do mundo, talvez estejamos diante de momentos de trânsito para uma nova experiência, atravessando uma porta para mundos desconhecidos. Sempre o jogo se dá com muitos cortes, com imagens que surgem por poucos instantes, para logo serem postas em contato com outras. As luzes variam constantemente, piscam inquietas, tornam o espaço ora mais distinguível em seus elementos ora repleto de regiões pouco acessíveis para o ver. Nesse desenrolar de uma imagem em transição, não há definição de uma elaboração única de quadro, este que vai mesmo se alterando repentinamente, tanto com a intervenção da montagem quanto com a dinâmica de pesquisa da cena. A variação se dá no próprio foco da câmera, existem aproximação e distanciamento seguidos, agenciados num só plano. E o gesto de lançar-se para mais perto ou colocar-se mais longe não opera uma nitidez maior ou menor de uma suposta informação presente no campo, mas se introduz como uma instância a mais na visibilidade em invenção, uma introdução de ritmo, de gesto, de relação.

Somos convocados, pelo próprio olhar inquietado, a atravessar também o que vemos. Aquilo que se apresenta diante do olho e do corpo todo é uma visibilidade de sombras e de luzes, de relances, de cinema como inscrição das vidas que o fabricam e das vidas que o experimentam. Se a imagem não se estabiliza, é que estamos acompanhando a agitação das forças produtoras do sensível, temos a experiência estética como um incessante movimento. A obra vai se fazendo diante do nosso olhar, não como uma tautologia, ou pura auto-referencialidade, mas em exposição das fendas e das regiões nebulosas. Diante da imagem, estamos diante de uma indecidibilidade. Não cabe fixar estruturas, organizar termos, demarcar regiões. Aquilo que era visto como desterritorialização, com Deleuze e Guattari, pode dizer respeito a essa indisposição ao estático e à captura em formas rígidas. Há um clima de devaneio que experimentamos nos gestos de Jece Valadão, no rosto dele, nas sonoridades que surgem e nas estrias da imagem. A zona entre ver e não ver é também o que movimenta para a saída de si, do conforto e da racionalidade. Estética do sonho, *Eztetyka do sonho*. A integração cósmica

de que Glauber falava no manifesto escrito em 1971 (ROCHA, 2004, p.249) pode se efetivar como uma experiência de abraço da terra, em um filme que se toma e se revolve como porta em relação com forças. Existe uma passagem de imagens em determinado momento que se dá de maneira quase imperceptível, quando a escuridão toma de tal modo o visível que só percebemos o súbito surgimento de uma nova cena quando já estamos diante de vários corpos em movimento. A câmera se desloca lentamente pelo espaço, descendo para perto do Cristo índio e seguindo-o em um caminhar para uma área ainda mais repleta de sombras. Quando nos aproximamos de um ponto em que já não distinguimos mais as figuras, repentinamente uma agitação passa a se iniciar de novo, com um nível de proximidade acentuado das amazonas e com uma imagem que recorta apenas pedaços dos corpos, filmando não mais um sujeito inteiro, mas as pernas, as barrigas, os braços. Estávamos antes com o Cristo índio sozinho, explorador das sensibilidades de um mundo, e então repentinamente multiplica-se a presença dos seres em cena, variam-se as cores e as luzes, irrompe um visível que vem desdobrar o visível. E isso quase como que a partir do atravessamento de uma soleira subterrânea, que opera a dobragem, introduz uma inflexão e uma curvatura. Morada do sonho, o limiar possibilita que reconquistemos áreas “do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação”, retomando Gagnebin (2010, p.16). Entre adormecer e acordar, a indecisão. Borradas as distinções claras e cartesianas, as modalidades racionais de abarcar pretensamente a realidade são desorganizadas. A um princípio de identificação impõe-se uma abordagem da indeterminação, cisão do ver, desconcertado em qualquer objetivo de dar conta do mundo. A experiência que nos coloca *A Idade da Terra* pode estar próxima daquilo que Didi-Huberman (1998) já caracterizou a respeito do ato de ver, tomando como referência os trabalhos minimalistas de artistas como Donald Judd e Tony Smith. Aqui interessa reter o que as considerações do autor levam adiante em termos de uma situação fendida no olhar, que não tem a ver com o dilema, mais relacionado a uma fixação de instâncias polarizadas, mas a uma modalidade de visível inquietante e aberta.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

A imagem como limiar torna-se, então, uma abertura. O limiar não é um lugar estabelecido, configurado e dado. Ele é justo um entre, uma experimentação do meio. “Há apenas que se inquietar com o *entre*”, nos diz ainda Didi-Huberman (ibid.). Retomando a leitura de inspiração mais propriamente benjaminiana, cabe pensar as portas, as janelas, os umbrais, as soleiras como figuras que propiciam os trânsitos e as variações entre mundos. Nessas zonas, estamos experimentando uma região que se abre e se permite atravessar. Mas como instância que é atravessada, nela não nos detemos muito tempo, ela passa e não permanece como prolongamento. Esse caráter de instante, tão particular na imagem cinematográfica, é discutido por César Guimarães (2010), também ao tratar da noção do limiar, sobretudo com referência na matriz benjaminiana em torno do vestígio e do rastro, enquanto aberturas da imagem, aquilo que resta à espera da redenção. “Fugidia, a imagem cinematográfica só pode redimir algo na fração de segundo em que passa, isto é, somente na medida de sua momentânea aparição, pois sua duração foi engolida pelo instante” (GUIMARÃES, 2010, p.198). Um instante paradoxal é característico na experiência do cinema, quando nos colocamos diante de visibilidades que passam, e que não podem se conservar. Não se abarca uma imagem singular, porque ela logo é seguida por outra. E essa temporalidade do cinema faz com que seja preciso mesmo tomar cuidados quando se tenta passar a uma vinculação com a experiência do limiar, entendido em sua indeterminação de espaço (GUIMARÃES, 2010, p.200). Então, os atributos de transição e flutuação não podem ser transpostos diretamente ao campo do cinema.

Parece-me que a experiência do limiar, nesse aspecto, separa-se da lógica do corte e da montagem, em seu princípio fundador, e se o filme pode nos oferecer esses estados transitórios próprios do limiar – que podem nos transformar quando os alcançamos – seria preciso lançar mão de procedimentos peculiares que, de certo modo, contrariam, sem abandoná-la, a passagem das imagens (GUIMARÃES, 2010, p.202).

Dessa maneira, tomando essas dificuldades em correlacionar a experiência do filme e a experiência do limiar, o esforço aqui com *A Idade da Terra* torna-se, mais ainda, um exercício de perceber o que seria singular na materialidade em questão. O limiar não é uma propriedade da imagem em geral, não pode ser uma categoria universal do cinema, dos procedimentos de montagem e dos cortes. Trata-se de saber, então, em que condições se torna possível dizer que diante da imagem, estamos diante de um limiar. Porque parece se tratar de um outro processo de montar e de cortar que se coloca em jogo no filme de Glauber, uma outra abordagem de cena, uma interferência

no modo de fazer as imagens passarem. Modalidades de tornar as formas fílmicas operações de estados transitórios. O corte virou uma maneira de produzir intensidades, não é aquilo que encadeia, mas é o que intervém como alterador de estados. Uma imagem se segue à outra, e para isso precisa transpor uma região. Aqui o visível por vir nunca é anunciado, ele chega sem avisar, atravessa a porta sem cerimônias e irrompe como um novo campo de relações. A montagem acumula blocos, retira a imagem de qualquer significação, para investi-la de uma carga rodopiante, delirante, variante. Montar torna-se momento fundamental da constituição dos trânsitos, é o gesto que articula temporalidades, pensamentos e lugares. É um traçado de geografia, a terra é inventada no método de montagem, que interrompe e reordena, liga os fragmentos, torna-os estratos que se juntam e transbordam um no outro. Montar como rito de passagem físico, experimentado concretamente em um movimento que o cinema inventa, em um tipo de presença sensível elaborada nas formas fílmicas.

A imagem se abre ao fora. Agamben (2013) também oferece uma importante maneira de pensar a questão do limiar, e aqui tomo mais uma vez a articulação que ele faz com uma teoria das singularidades quaisquer, sobretudo no capítulo que se intitula “Fora”. Na relação mesmo entre próprio e impróprio, indivíduo e coletivo, singular e comum, a figura do limiar é uma chave fundamental para colocar as maneiras de passagem entre essas dimensões, sem que se recaia na polaridade de uma ou de outra. O ser qualquer que Agamben conceitua está justo na dinâmica de um ser dentro de um exterior, numa relação com uma totalidade aberta, sem que se estabeleçam instâncias de identidade. O qualquer acrescenta à singularidade um vazio, um limiar. Esse espaço que se articula com a singularidade remete a uma pura exterioridade, então a um modo de pensar a questão da exposição do ser. “*Qualquer é, nesse sentido, o acontecimento de um fora*” (AGAMBEN, 2013, p.64). E no caso de Agamben também, as portas são invocadas para discutir a noção de fora como essa espacialidade de trânsito.

Importante aqui é que a noção de “fora” seja expressa, em muitas línguas europeias, com uma palavra que significa “à porta” (*fores* é, em latim, a porta da casa, *thyrathen*, em grego, quer dizer literalmente “na soleira”, “no limiar”). O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – em uma palavra: o seu rosto, o seu *eidós* (AGAMBEN, 2013, p.64).

Abrir as portas do sonho, expor o filme ao acontecimento de um fora. Repentinamente temos uma imagem deitada, são mulheres que estão em pé, mas agora vistas numa imagem que foi posta na horizontal, como um fragmento encontrado de

súbito e introduzido no fluxo. Elas dançam, é tudo muito escuro, a duração é bem curta. Logo voltamos a uma posição vertical de olhar, mas nesse breve instante de uma imagem que desloca o alto e o baixo, o corpo é convocado a outra percepção, a matéria do cinema é efetivamente torcida, posta em outra tonalidade plástica, desarranjada na sua altura e no modo de ser fitada. A câmera ainda segue um movimento de aproximação que chega a borrar tudo, já não percebemos uma estruturação de sujeitos, mas as intensidades que eles irradiam, na medida em que o movimento constante da cena cria uma ondulação na superfície da imagem, faz perceber pedaços de cores, pequenas cintilações, tomadas por um entorno escuro, uma noite adensada, que chega a se tornar mesmo a tela negra completa. “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 André Brasil (2006, p.97) a respeito do gesto ligeiro e imperceptível de um prestidigitador operando os liames do ver e do não ver, das dimensões ordinárias da experiência. Estamos entre revelar e esconder. Essa modalidade de trabalhar com as imagens é um gesto de dançar com elas. Dançar, passear a si, seguindo com Brasil: embaralham-se as distinções entre agente e paciente, ativo e passivo, meio e fim, potência e ato, e o que se atinge é uma vertigem da imanência. “Passear(-se), dançar(-se), exercitar(-se), visitar(-se): recriar-se” (BRASIL, 2006, p.97). A experiência estética desencadeada por esse cinema de Glauber se coloca no ponto de intervalo em que se potencializa toda uma experimentação da imagem com o corpo, toda uma transição de visualidades como efeitos de suspensão. Novos ritos de montagem como rituais de passagem. Estar no limiar, pôr-se em devir:

Fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, traspasar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.34).

É a discussão de Deleuze e Guattari que retorna, é uma nova implicação do pensamento que eles trazem acerca dos devires-minoritários. O contato com a imagem opera passagens, encaminha devires: devir-Cristo, devir-onda, devir-terra. São intensidades livres. As imagens de Glauber desfazem uma relação com o significante, para se espalharem como matérias plásticas e sonoras, sem vinculação com uma estrutura e sem articulações de hierarquia entre si. Nem metáforas nem alegorias, são

maneiras sensíveis de constituir formas de vida, de pensar possíveis para o estar no mundo, numa liberdade quanto às possibilidades de inscrição das imagens e para as relações entre elas. “A linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.49). No lugar de uma interpretação, a experimentação dos sabores, das linhas, das curvas, das síncopes, das alturas, das ondulações. Experimentação que cada ser na cena faz do corpo do outro, com o toque, com o contágio. Experimentação que cada lampejo de imagem faz de um outro tempo, que cada olhar do espectador faz desses fragmentos, ao ser respingado por eles. No limiar, o fragmentário faz da imagem uma produção de vidas livres, reverberadas umas nas outras, atravessadas umas pelas outras. *A Idade da Terra* pode ser um grande abraço no mundo, um filme em que o encontro entre os seres na cena parte de uma liberação de territórios e de marcações. Os corpos se imantam no chão, na dança, nas forças produzidas com a imagem. E diante desse acontecimento, o espectador também ultrapassa uma porta e é levado a outros estados, sempre incertos e instáveis, sempre por se alterarem novamente. Dançar-se na terra. Diante do limiar, imagens e corpos em devir. Uma zona.

Temporalidades

Que jogo temporal as imagens nos colocam? Elas estabelecem relações com a história de diversas maneiras. Elas aceleram e desaceleram a percepção sensível do mundo. Elas se conectam ao próprio tempo e também escapam das condições que as rodeiam, para inventar possíveis. A imagem pode fundar uma nova experiência de tempo, fazer a tensão com um corte linear e evolutivo e proliferar caminhos de aderência ou de disjunção. A experiência imagética pode estar ligada a uma apreensão dos emaranhados, passagens e modulações da história. Composto com Didi-Huberman (2000), vale dizer que diante da imagem, nos colocamos também diante do tempo.

Mas que tempo seria esse? E que implicações metodológicas podemos tirar daí, sobretudo se vamos analisar visualidades? É preciso aqui buscar uma maneira de estar com as imagens no decurso do tempo, de pensar a dimensão mesma do acontecimento como um processo, uma experiência de multiplicação de possíveis para as temporalidades, cruzadas e montadas de vários modos. As imagens se movimentam em processos de policronia, heterocronia e anacronia. Não é da ordem de um tempo único, irremediável e contínuo que se trata aqui. Os filmes de Glauber podem ser colocados numa relação anacrônica com o tempo, seguindo as discussões de Didi-Huberman (2000). Pensar o anacronismo implica uma postura que não tenta se colocar na época de produção das imagens, mas que enfatiza o cruzamento dos tempos. Trata-se de saber como essas imagens nos afetam, espectadores do presente.

Ao modelo epistemológico e metodológico que discute o artista e seu tempo, a obra e seu contexto, é possível apresentar uma alternativa, uma posição que coloca o artista *contra* o seu tempo, ou tomando de empréstimo dizeres de Benjamin (1994), diria que a arte pode escovar a história a contrapelo. Essa tensão já foi também explicitada por Didi-Huberman nos termos de um embate entre a eucronia, a postura historiográfica demandada sempre como suposta necessidade de pensar a imagem dentro das condições de sua época, e a anacronia, que aposta na manipulação dos tempos e na multiplicidade de direções que uma imagem pode apontar, em sua heterogeneidade e na sua riqueza de diferenças. É um campo aberto de possibilidades, então, essa proposta de seguir aqui a hipótese levantada por Didi-Huberman de que não há história que não seja de anacronismos. “Quero dizer, pelo menos, que o objeto cronológico não é, ele mesmo, pensável que no seu contra-ritmo anacrônico” (DIDI-

HUBERMAN, 2000, p.39). A imagem e a história não cessam de reenviar uma à outra forças desordenantes, no contramovimento da evolução e da harmonia de uma perspectiva historicista, que no limite é fundamentalmente consensual e apaziguadora dos gestos potentes em constituir a política. Investir-se de um olhar anacrônico, apostar nas anacronias de um artista: uma aposta política, uma proposição de que as obras podem fundar políticas dos tempos. Se retomarmos a ideia de um devir-minoritário aqui, é justo uma comunicação de temporalidades que um autor menor coloca em jogo, jamais uma interpretação do próprio tempo.

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 mais diferentes 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. [...] *o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem* (DELEUZE, 2010b, p.35, grifos do autor).

Desse modo, não se volta aos filmes de Glauber para extrair, por exemplo, informações a respeito dos anos 1970, no que dialoga mesmo com preocupações de alguns historiadores que se voltam para o estudo das imagens, como Manoel Guimarães (2007) e Ulpiano Meneses (2003). Eles investem, a partir do campo de saber da História, em outras modalidades de investigação das visualidades, em articulação com os tempos. A imagem não é pensada como ilustração de fatos exteriores. Ela é já um acontecimento. Deslocam-se, então, as imagens “do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo” (MENESES, 2003, p.11). A discussão sobre regimes de historicidade está, assim, imbricada à questão dos regimes de visualidade. Quando se trata daquilo que o visível pesquisado por Glauber inventa como historicidade, a questão é interrogar quais forças de tempo ele põe em movimento nas próprias obras. É um gesto que vai do cinema à história, não para inseri-lo simplesmente num recorte de tempo dado, mas para pensar um filme como inventor de tempos, fazedor de várias histórias, no que ele pode se tornar potente em contrariar percursos homogêneos da História. Como nos ensina Benjamin (1994), é urgente fazer uma crítica do progresso, que pressupõe um tempo vazio e feito de etapas. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p.229). O autor defende que é preciso fazer explodir o *continuum*, tarefa própria às classes revolucionárias. No que se refere aos

filmes de Glauber, a tentativa aqui será de considerá-los *no olho da história*, retomando outra expressão de Didi-Huberman (2012a):

Diria que a imagem é aqui *o olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível. Mas também que ela está *no olho da história*: numa zona muito local, num momento de suspensão visual, no sentido que falamos do olho de um ciclone (essa zona central da tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta, “não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação”). (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.60).

No olho da história, as imagens promovem uma experiência de turbilhão, desestabilizadora das coordenadas de espaço e tempo. Elas escapam a uma colocação em um momento específico e podem espalhar-se pelos tempos, movimentando olhares. “Olhar o passado e interessar-se por ele sem o sentido do presente parece significar a atividade do diletante, daquele que tem na atividade intelectual apenas o remédio para o ócio” (GUIMARÃES, 2007, p. 24). Passado, presente e futuro comunicam-se e se interpelam. Manoel Guimarães enfatiza essa dimensão mesma do trabalho do historiador na pesquisa e na relação com o passado. Aqui a tentativa de pensar as imagens glauberianas se dá, sobretudo, como busca das condições que permitem experimentar os filmes como matérias plásticas e sonoras que afetam o corpo e engajam no mundo. Trata-se, então, menos de um cinema do passado ou um cinema do presente que de cinemas que se bifurcam no tempo, se torcem e retorcem. Trata-se de como fazer pontes nas temporalidades, de quais traçados são arrancados como possíveis. Diante dos tempos que as imagens de Glauber nos apresentam, cabe interrogar o que ainda se pode inventar para a experiência histórica. O que se experimenta nos filmes como experiências de tempos? Se a imagem tem uma vida na plasticidade que ela forma, existem também sobrevivências.

A Idade da Terra é uma obra que explode os limites do tempo. É um filme que se conecta a memórias múltiplas, a forças produzidas em cada encontro captado na inscrição da cena e também às questões de embate que Glauber se interessava em movimentar, sobretudo nas resistências do Terceiro Mundo. O impulso às condensações de grandes questões em personagens, em lugares, em ações, é embaralhado pelo caminho que a obra mesma vai desenhando, com a predominância de uma deriva que tornou inviável um tempo condensado. A imagem não se faz como globalidade, reunião total dos problemas de um mundo. Ela oferece outro regime de temporalidade, muito mais labiríntico e descontínuo, menos total que estilhaçado. Existe um “desejo de história”, para retomar expressão que Ismail Xavier (2001) já propôs, mas ele já não

unifica uma experiência nem pode mais totalizar. É uma modulação dos tempos, da história, uma maneira de dobra, para tornar sensível uma parte maldita. Trata-se de abrir a história, de fazer nela buracos, dançar com ela, colocá-la em descontinuidade. Nesse sentido, vale dizer que aqui retenho algumas das considerações de Xavier, mas ao mesmo tempo me distancio de outras. Ele fala que Glauber se situa nesse desejo de história, a partir da elaboração de uma dramaturgia, procurada “através da cristalização do movimento do mundo em metáforas capazes de fornecer a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social” (XAVIER, 2001, p.128). Tendo a pensar também nas potências da dramaturgia constituída por Glauber, dramaturgia dos tempos expressos nos corpos e nos espaços, mas indicaria isso menos na perspectiva do filme como reflexão sobre o país, a vida social, as lutas dos povos, que numa obra que faz vida, então inventa países, mundos, lutas e povos. É uma aposta em outra imagem de pensamento, já não tanto da reflexão *sobre*, da história como horizonte de onde se parte em sobrevoo, mas de uma abordagem mais imanente, uma história se fazendo e se revolvendo no filme, uma obra se produzindo no atravessamento com o mundo.

A experiência fílmica passa a ser, então, lugar de fundação de temporalidades. Existe uma trama temporal singular que se processa na constituição do espaço cênico do filme. A cena não se ordena por curvas dramáticas, que iriam de um lançamento de problema a posterior resolução. Os elementos vão sempre se espalhando e se acumulando. Predomina a dimensão gestual no trabalho dramaturgic de Glauber, gestos singulares de cada corpo na cena, projetando uma voz, expondo um rosto, percorrendo o espaço. Gestos de cinema, constituindo um modo de a luz banhar os corpos, um tempo para a presença de uma imagem, um corte que se torna interrupção repentina de ações, um antecampo que se projeta para o campo pela voz do realizador. O tempo se torna rede, entrelaçamento de várias linhas que o filme abre e que não se deixam cair nem no Uno nem no Todo. É um tempo rizomático, sem início e sem fim, sem *telos*, um tempo que renunciou à chegada a um ponto final que resolveria as tensões e estabilizaria o processo histórico. Não é um tempo circular, como em certa medida era a marcação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), no anseio de apontar para o futuro, de projetar a revolução. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 37). É a lógica do E, que procura anular fim e começo. O ponto de partida é o meio, é onde se entra e de onde se sai. Não se formam então essências,

mas devires, rajadas de visualidades atirando umas contra as outras, lampejos de visível que instauram outros ritmos, outras velocidades e novos espaços-tempos.

Se já não existem fim nem começo, *A Idade da Terra* cria um tempo de coexistências. Isso quer dizer que o filme é multiplicidade de direções, um *intermezzo*, que corre entre, interrompe o fluxo e abre a história à sensação do intervalo. É o tempo do salto, o fôlego que se toma entre um estado e outro de um pulo. A imagem vira respiração em variação de compasso, uma operadora de volteios, de contrações e relaxamentos. Glauber intervém com falas que apontam para uma discussão da experiência no mundo, dos embates com o capitalismo, como também desenvolve em *Claro*, mas a imagem não se investe de uma forma discursiva. Ela segue a experimentação de outro tempo, dissonante e disjuntivo. Não existe inteireza ou uma forma de totalidade. A experiência histórica deixa rastros e vestígios, para retomar termos benjaminianos, mas estamos diante de questões de cinema e de problemas cinematográficos, não da historiografia. Então o que uma imagem pensa ao fazer tempo? Imagem e história têm um ponto de encontro na comum preocupação em inventar uma figura material do tempo.

Rancièrè (2012b) aponta para a constituição de uma outra história, em uma discussão que muito se aproxima também às de Benjamin. À história dos documentos e dos grandes personagens, feita com os traços que os homens de memória escolheram deixar, opõe-se “uma história feita com traços que ninguém havia escolhido como tais, com os testemunhos mudos da vida ordinária” (RANCIÈRE, 2012b, p.26). A luz torna-se um objeto de partilha, ela mesma, uma luz que só passa a ser comum, a partir de uma condição conflitual. “A história é o tempo em que aqueles que não têm o direito de ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem [...]. Trata-se do duplo controle ao qual a objetiva obedece, aquela do operador e aquela de seu ‘sujeito’. Trata-se de certa partilha da luz” (RANCIÈRE, 2012b, p.19). Rancièrè está interessado em investigar como se constitui um princípio de igualdade, como se dão as partilhas tanto em torno da história quanto da imagem, para verificar sob quais condições a igualdade se apresenta no sensível. É fundamental pensar, então, como uma luz cinematográfica instaura uma ficção que pode tornar sensíveis os testemunhos mudos da vida ordinária. E também vale colocar em relevo a potência de o cinema produzir um espaço-tempo de caráter igualitário, já que “o cinema não registra simplesmente o acontecimento histórico, mas cria esse acontecimento” (RANCIÈRE, 2012b, p.32).

Em Brasília, Maurício do Valle e Antonio Pitanga criam as situações dos seus personagens, misturam-se a trabalhadores de uma obra, performam com eles, inventam uma outra experiência temporal em meio às vidas dos homens. Os trabalhadores são interpelados por Brahms em tom de brincadeira, ele beija alguns deles e faz piadas. Surge um plano em que se vê uma pirâmide, a câmera não a mostra em conjunto, mas um pedaço dela. Os trabalhadores estão ali reunidos, com os dois atores também. Sem estabelecer uma centralidade na construção do quadro, a câmera percorre a extensão da construção, encontra mais três operários que estão no alto do prédio. Filma-se o bloco de pedra que tem no fundo uma porção recortada do céu. Pitanga profere, então, um discurso: “Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa a pirâmide. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide! Eu, meus irmãos, nós, os escravos. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, este povo oprimido. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será destruído pela bomba atômica!”. E Glauber fala em *off*, logo em seguida: “No final do século XX, a situação é a seguinte: existem os países capitalistas ricos e os países capitalistas pobres. E existem os países socialistas ricos e os países socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre”.

Um procedimento parecido acontece em outra sequência, também encenada em Brasília. É um só plano longo, que não define de antemão o que vai ser enquadrado. Um lago aparece sozinho, sem nenhum corpo ainda em cena. Mas aos poucos surgem o Cristo negro e uma mulher que o acompanha. O foco da câmera está em um ponto mais afastado ao fundo, o que faz dos corpos em movimentação fragmentos que ora entram, ora saem do quadro, ainda por definir que partes desses corpos serão vistas. Há, sobretudo, uma paisagem ampla, com nuvens, o verde da vegetação, o azul da água. A câmera sobe e desce, vacila, investiga. Pitanga segura um grande mural que tem a pintura do Cristo crucificado. No início, o som é preenchido por um samba que canta as glórias de Getúlio Vargas: é o samba-enredo da Mangueira, de 1956, que se chamava *O grande presidente*, uma elegia de caráter biográfico a Vargas. “E do ano de 1930 pra cá / Foi ele o presidente mais popular / Sempre em contato com o povo / Construindo um Brasil novo / Trabalhando sem cessar”, entoia o sambista. A faixa sonora vai cedendo lugar a lances de som direto e a uma longa fala em *off* de Glauber, que expõe aqui quase a motivação do próprio filme. Ele explicita toda a relação de *A Idade da Terra* com o cinema de Pasolini, com a preocupação em pensar um Cristo do Terceiro Mundo, na

aproximação com *O Evangelho segundo São Mateus* (Pasolini, 1964). O assassinato do diretor italiano tinha sido o mote gerador para Glauber inventar também uma figura de Cristo. Ele situa o debate lançado pela própria Igreja Católica, a partir do Papa João XXIII, que defendia uma aproximação maior com os povos. “Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova”.

Glauber passa a verbalizar toda uma preocupação com eventos do passado. Perambula por uma série de episódios ao longo da história, do mercantilismo ao neocapitalismo. Cita a Revolução Soviética, traça um discurso que percorre uma infinidade de eventos históricos. Diz que temos um passado desmemoriado, ao tratar especificamente do Brasil. “São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, europeia, misturada com índios e negros. E são milênios além da medida dos tempos aritméticos ou da loucura matemática que não se sabe de onde veio nem mesmo a nebulosa do caos, do nada”. A fala parece se elaborar muitas vezes, como se ele também inventasse ali o que vai dizer, fazendo pausas para pensar. “Então, é muito rápida a história. É uma história de uma velocidade fantástica. É um desespero lisérgico”. Pitanga vai falando também, simultaneamente: “Guerra! Liberdade! Justiça! Precisamos salvar este povo”. E outra voz de Glauber vem, dessa vez a partir do antecampo. Ele passa a se dirigir à mulher: “Fale mais para a câmera”. Ele dirige a fala e os gestos da moça: “Ele [Pitanga] pergunta se você tem fome, você olha pra câmera e diz: ‘Tenho’. Vai!”. A cidade em que se encena não parece escolhida à toa, ela se torna matriz também para o desejo de história. “Brasília é o Eldorado”, diz Glauber, novamente na voz *off*. A discussão passa aos embates entre capitalismo e socialismo. “Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. Estou certo disso”. A democracia torna-se o ponto de debate, e o realizador enfatiza que ela não é capitalista, nem socialista, nem comunista, ela não tem adjetivos. “A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo”. Glauber fala da necessidade de uma revolução em diferentes campos da vida. “Temos que multinacionalizar e internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático”. E ao longo de todo o desenrolar da longa fala de Glauber, uma escala de imagem segue sendo buscada, na procura de uma maneira de iluminar e enquadrar os dois corpos na cena, com desvios da câmera, movimentos circulares, perdidos pelo campo visual. São encontrados no caminho algumas nuvens, regiões verdes, um lago, a

cidade ao fundo, com vários prédios. Os seres, ao caminharem, variam constantemente as posições, a postura em relação ao outro, a distância em relação à câmera.

O desejo de história é aqui desejo de intervir em debates. O filme não surge como resultado do social ou como simples reação a um contexto cultural. Se há uma conexão com motivos recorrentes de um pensamento sobre a sociedade, não é o cinema que vem refletir ou registrar o que se passa, ele vem, na verdade, agarrar mundos e produzir sentidos de história, temporalidades de imagem, figuras de historicidades resistentes. Ismail Xavier (2007) já falou, a respeito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em uma aposta no futuro da revolução, uma teleologia da história, que aponta para a salvação, a esperança, sobretudo a partir da sequência final, com a corrida de Manoel rumo ao mar. Já em *Terra em Transe* e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, com as transformações da conjuntura do Brasil, Xavier (1993) defende uma crise e uma passagem para o que chamou de alegorias do desengano, com perdas de esperança e com a figuração do passado no presente, no tom de apropriação dos mitos, para pensar o contexto de uma sociedade que entrava em momento de maior repressão por parte da ditadura, acompanhado de um processo de modernização conservadora levada adiante pelo governo militar. O pós-64 marcaria, então, outro momento de as narrativas se constituírem, com a crise do tempo de promessa, que tinha dado o tom do início dos anos 1960.

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da Revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido, supõe o caminhar rumo a um *telos*. Refiro-me a *Deus e o Diabo*, filme onde o *telos* é salvação e o alçar a um mundo melhor é vocação da humanidade. O futuro – a Revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade – mas o campo de atuação em que se manifesta esta história que cumpre fases rumo a um objetivo é a experiência nacional. [...] Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem projeto. (XAVIER, 1993, p.12, 13).

É outra ordem do tempo que já está em jogo em *A Idade da Terra*. Diria mesmo que não há mesmo ordem, mas variação. E o caminho poderia ser não o de identificar nas alterações dos contextos sociais as causas de modulações na textura do filme, mas uma outra via, a de estar atento às possibilidades de vida que a obra acrescenta ao mundo. Coexistem o tempo dos corpos na cena, o tempo da fala em *off*, o tempo da voz

no antecampo. Há uma experiência histórica mundial, nacional, territorial, mítica e uma experiência de fabricação de um plano cinematográfico. A vida do Cristo no Terceiro Mundo, objetivo anunciado por Glauber para a obra dele, só pode se materializar em dispersão, tanto se consideramos a escolha em multiplicar personagens e facetas do Cristo, quanto se percebermos que nem sempre os próprios atores estão ali marcando uma presença única para seus corpos, mas seguem proliferando apresentações deles mesmos. Se a fala de Glauber tenta marcar conjunturas, de algum modo, da relação de forças entre países ricos e pobres às discussões sobre a democracia, passando pela morte de Pasolini e pelas mudanças introduzidas na Igreja Católica, ele nunca tenta representar na imagem o elemento que estivesse, eventualmente, na ordem do dia. O diretor coloca com a voz um impulso de enunciar desejos, de propagar apostas a respeito dos tempos, dos primórdios do capitalismo até as tensões com o socialismo. Ele arrisca falar de uma síntese dialética entre capitalismo e socialismo, num gesto que projeta para o futuro. Essa projeção temporal entra logo em tensão com os próprios movimentos de cena, que seguem inquietos, improváveis, imprevisíveis. É então um cruzamento de tempos que vai se instalando, a fala voltada para o futuro e para o passado, a imagem torcendo todos os tempos de uma só vez, passado, presente e futuro, desencadeados de uma linha. O passado é lampejo. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p.224). O marxismo dialético de Glauber, atravessado por todo um conjunto de outras referências, como o próprio cristianismo, tenta apontar para uma dimensão de tempo, que possa chegar a uma síntese final. Mas apostando em olhar essas imagens de uma perspectiva anacrônica, diria que esse tempo do futuro não pode se dar senão como incerteza, desejo sem projeto, inquietação com o presente, mas sem resolução ou apaziguamento possíveis²⁴.

E com Didi-Huberman (2000), que parte da discussão de Benjamin sobre a imagem dialética, é possível indicar outra formulação da dialética, que não seja resolvida como síntese final. “A síntese, nesse movimento, não é senão uma coisa

²⁴ Novamente, cabe pontuar o olhar de Carlos Caetano a respeito do método do marxismo dialético no filme. Para ele, haveria a síntese de um discurso na obra, sobretudo na sequência final, quando o Cristo guerrilheiro atira em Brahms, no estádio do Maracanã. “Ele vai montando as contradições: olha o método. Ele vai colocando de um lado uma tese capitalista, sobre como dominar, e vai colocando de outro lado, uma antítese, uma combinação de religião, de cultura e outros elementos que podem levar à construção de um discurso de libertação, que derrote aquilo. E chega à cena final, onde ele coloca a manifestação cultural mais importante, popular, futebol, como centro de tudo, o momento em que mata Brahms, a grande síntese”.

incompleta, frágil, sempre em estado de inquietude: é uma *síntese-abertura*” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.185). E a imagem, em especial, não pode apaziguar os tempos nem a história, mas apenas pô-los em vertigem. A vida de Cristo não pode, então, apontar para nenhum projeto de redenção, nem o anseio de síntese entre capitalismo e socialismo pode parar o movimento. Aqui é a potência do cinema em constituir mundos abertos que se coloca. As sequências são encerradas de modo repentino, porque no fundo elas não finalizam nada, é preciso apenas seguir a outro ponto. E o filme mesmo terminará de repente, de modo tão súbito quanto começou, não apontando para nenhuma solução, não confirmando nenhuma tese. Porque se Glauber, efetivamente, ainda tem pontos que deseja desenvolver como defesas, ele não toma o cinema como simples lugar para reproduzir as próprias angústias ou um jogo histórico estabelecido previamente. Ele se deixa transformar no mergulho, a imagem mesma é ato de criação de um passado, de um engajamento no presente e de um porvir imponderável. “Não se trata de mostrar que o cinema fala do seu tempo. Trata-se de estabelecer que o cinema faz o mundo, que ele deveria fazer o mundo. A história do cinema é a história da potência de fazer histórias”, já nos mostra Rancière (2012c, p.65). São as histórias dos corpos que se inscreveram ali, diante da própria câmera, dos encontros com os trabalhadores em Brasília, do gesto cômico que há no beijo de Brahms em cada um e nas brincadeiras que faz, no esforço de Pitanga em carregar o mural com a pintura do Cristo crucificado, circulando pelo espaço cênico, sob a luz solar intensa, na relação que Glauber estabelece com a palavra. Não existe uma só história nem uma história toda, não existe um só tempo, nem um tempo por inteiro. Várias idades da terra, várias arqueologias precisam ser traçadas, escavações em superfície. *A Idade da Terra* é, de uma só vez, geografia e história, terra e idade, travessia no espaço e no tempo.

Lições cartográficas, lições de história. Um dos filmes que Straub e Huillet realizaram tem no nome justo essa relação direta com a história e com as lições. Baseado no fragmento de romance *Os negócios do Sr. Júlio César*, de Brecht, inspiração recorrente e comum a Glauber e aos Straub, *Lições de História* (1972) é um percurso pelas ruas de Roma, alternado com as encenações dos personagens históricos em planos fixos, com a atenção tão cara dos realizadores à duração do plano e à presença do corpo e da palavra. São longos planos-sequências de carro, que tornam o acontecimento do próprio caminhar uma sensação na imagem. Pedagogia straubiana, como já disse Daney (2007), agora para investigar especificamente a relação da imagem

com os tempos. Um filme que pode ser visto em aproximação com *Claro*, o embate de Glauber com Roma. Mateus Araújo Silva (2012) já tratou, com muita precisão, dessas relações Glauber/Straub, a partir de um olhar para os filmes romanos dos realizadores. Além da obra inspirada em Brecht, Straub e Huillet realizaram outros dois trabalhos em Roma, *Othon* (1969) e *Introdução à “Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema” de Arnold Schoenberg* (1973). Retomo aqui uma passagem em que Araújo Silva explicita elementos que evidenciam esses paralelos:

Claro partilha com os três filmes romanos dos Straub a relação instaurada entre o passado que se revisita e as interrogações do presente. Os três confrontavam em sua própria fatura o presente no passado. Em *Othon*, pela coexistência entre a encenação da história antiga (a partir da sua leitura por Corneille no século 17) e o espaço da Roma contemporânea, com sua dinâmica (paisagem urbana, tráfego de carros, prédios modernos etc.) e suas significações de hoje; em *Lições de História*, pela alternância entre os trajetos nas ruas da Roma atual percorrido de carro pelo jovem entrevistador e suas visitas às testemunhas antigas dos negócios de Júlio César; em *Introdução...*, pela atualização na imagem e no som dos documentos da guerra entre os homens tecendo sua história (foto dos *communards* de Paris massacrados, textos de Schoenberg e Brecht em torno da ascensão do nazismo, imagens em movimento de um bombardeio de campos vietnamitas pelos B-52 americanos) (ARAÚJO SILVA, 2012, p.261).

Essas interlocuções entre Glauber e os Straub já não são novas e partem das inquietações que os três realizadores têm em pensar políticas dos filmes. *Câncer*, de Glauber, já tinha uma preocupação que reverberava uma pesquisa de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1967), dos Straub, a investigação da duração do plano cinematográfico. Agora, diante das ruínas de Roma, o cinema desses diretores tenta fabricar um cruzamento que põe os tempos em crise, que enfrenta os tempos consensuais. “Diálogo de exilados, diálogo de cidadãos do mundo, que observam as ruínas de um império de outrora e pressagiavam a queda do capitalismo” (ARAÚJO SILVA, 2012, p.263). Berto conversa com um homem sobre os percursos de Júlio César na história, as conquistas de territórios que ele empreendeu, os encontros dele com Cleópatra. Marco Antonio, Brutus, Otávio Augusto, os personagens proliferam na fala, as intrigas, os jogos de seduções. São contadas histórias, e Berto as escuta com um olhar distante, mas insistindo para que o interlocutor continue. Existe uma música ao fundo, vozes que cantam. O plano é cortado, mas por um momento a fala ainda se prolonga sobre o plano seguinte, quando Berto adentra uma sala e encontra Carmelo Bene, na participação que o realizador e dramaturgo faz nesse filme de Glauber. Ele está vestido de mulher e também fala de acontecimentos históricos, a respeito das legiões de Septímio Severo. Aqui é mais forte ainda a quebra dessa palavra que é enunciada a

partir de um estado de certo desnorteio, uma fala que trava e não segue um percurso único. Uma maneira de enunciar a história dos grandes personagens de modo tortuoso e cômico, com um gesto que desmonta qualquer grandeza. “Depois será preciso séculos para que venha um Duce”, diz Bene em um momento mais adiante.

A ficção: novamente se trata aqui das potências dela em forjar. É uma questão de inventar uma maneira para o corpo e para a dramaturgia, com um tom bastante provocador, sobretudo a partir de Bene, que toma um sorvete, bebe e fuma. Ele parece ter uma autonomia aqui para criar uma cena própria. Existem espelhos ao fundo que refletem partes dos corpos na cena, e Berto segue se movimentando, enquanto carrega uma estátua dourada de um anjo. “Só com a polícia, fazemos avançar a história”, diz Bene. Ele repete a palavra “polícia” várias vezes, gaguejando, fazendo a língua se desarranjar. Fala de um Ministério do Interior, modulando do italiano para o francês e tentando explicar a Berto algumas distinções: interior, exterior, anterior. Pouco a pouco, o caos torna-se ainda maior na sequência, quando Bene abandona a narração e passa a gritar, a ajoelhar-se, a beber de modo ainda mais descontrolado, a deitar em um sofá com as pernas abertas, enquanto Berto segue com a estátua dourada nas mãos, movimentando-a para cima e para baixo, para a frente e para trás. “A Itália para mim, a Itália para mim!”, grita Bene. Uma encenação delirante, que tem a singularidade agora de derrubar a história de um curso contínuo, de brincar com ela. É uma experiência dissipativa de energias, que carrega a cena de um tempo, para fazê-lo explodir para todos os lados. Não se encena a História, essa que parece ser enunciada na medida em que se fala de Septímio Severo, mas a maneira de os corpos jogarem com ela a partir do acúmulo dos gestos de provocação e das palavras que se desarrumam.

Agamben (2012) remonta a Domenico de Piacenza para investigar a maneira de a imagem carregar-se de tempo, e é pela via da dança que uma possibilidade pode ser apontada, um dançar por *fantasmata*, a parada repentina entre dois movimentos. Compor fantasmas, na dança, na imagem e na memória, produz energias que reverberam no corpo. “A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento” (AGAMBEN, 2012, p.24). É fundamental uma pausa, uma experimentação do intervalo, que estabelece a tensão, uma oscilação não resolvida. E as imagens têm tanto um elemento histórico quanto fundamentalmente uma vida. Agamben faz composições entre Benjamin e Warburg, para pontuar que tanto “surge vida de tudo aquilo do que

surge história”, quanto “surge vida de tudo o que surge imagem” (AGAMBEN, 2012, p. 61). Relacionar-se na imagem com o tempo é buscar sobrevivências, fazer um corte na sucessão e tornar possível que as vidas se constituam segundo novas maneiras, ressurgindo como movimento diferenciante. Existem vida e imaginação, então restam tempos a serem experimentados.

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e coletivo, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios de que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir (AGAMBEN, 2012, p.63).

Benjamin fala da “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (1994, p.231). Pitanga falava a Brahms, em Brasília, que chegava a hora de ouvir o povo oprimido. As outras histórias, em tensão com a grande história, dos imperadores, dos monumentos, de um Otávio Augusto no centro de Roma, de uma pirâmide erguida para os poderes na capital brasileira, insistem em afirmar uma luta. O cinema pode fazer histórias que partam dos testemunhos daqueles que não foram contados, das temporalidades lançadas pelas vidas ordinárias. E Agamben (2005), na esteira do pensamento benjaminiano, propõe, decisivamente: “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’” (2005, p.109). É preciso operar uma interrupção da cronologia. “Uma revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma *cairologia*), seria a mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração” (AGAMBEN, 2005, p.126). Para que não seja revolução apaziguadora, resultado de etapas, é preciso outro regime de temporalidades, uma postura que possa enfrentar o homogêneo e o vazio de um tempo de progresso. Talvez sejam essas algumas lições de história: uma política de um filme pode se constituir quando ele transforma o tempo.

Contemporâneo

As formas fílmicas inventadas por Glauber nos dizem respeito. Elas não estão cristalizadas no contexto em que foram produzidas, elas têm um movimento temporal próprio. Essas formas sobrevivem. É uma questão que tem perpassado, na verdade, toda a inquietação desenvolvida neste trabalho, na inspiração direta das discussões ativadas por Didi-Huberman, em atravessamentos com Aby Warburg. E caberia modular a questão das sobrevivências e dos anacronismos das imagens para uma figura que também não é simples de enfrentar, a do contemporâneo. Ela pode indicar uma enormidade de compreensões, por isso já seria possível circunscrever esse debate à contribuição bastante singular levada adiante por Agamben (2009). Ele também não está só e tem na definição que propõe outra figura conceitual importante, tomada, dessa vez, de Nietzsche, quando propõe a noção de um intempestivo inatual, nas suas *Considerações intempestivas*.

Além desse aporte teórico, pretendo traçar uma breve composição com o que Rancière tem chamado de um regime estético das artes, proposta que vem, em grande medida, como tensionamento em relação ao conceito de modernidade, tão recorrente nas análises do próprio cinema, em especial dos filmes de Glauber. Essas duas perspectivas, a de Agamben e a de Rancière, podem render algumas operações de análise, se colocadas em conjunto, ainda que um conceito não se reporte necessariamente ao outro. Mas ambos parecem situar o panorama das suas investigações em torno de uma preocupação semelhante, que ressalta o tempo como permeado de heterogeneidades e interpolações. Ir aos dois é um movimento que parte, primordialmente, da experiência estética suscitada por um cinema que Glauber realizou. Um cinema que pode ser tanto mais potencializado quanto mais possamos nos questionar a respeito da sua contemporaneidade. Parece existir um gesto estético muito próximo em obras como *Câncer, Claro, Di Cavalcanti* e *A Idade da Terra*, um gesto que já não tem apenas as preocupações que poderiam ser atribuídas a uma concepção de cinema moderno. *A Idade da Terra* pode, nesse panorama, ser ainda mais emblemático, por culminar as pesquisas estéticas que Glauber empreendia, reverberando as experimentações das outras obras. Assim uma questão pode ser colocada: como pensar uma contemporaneidade de um cinema glauberiano, sobretudo desse filme derradeiro, A

Idade da Terra? Seria possível dizer que essa obra produz uma imagem contemporânea?

Essas questões são colocadas aqui para movimentar um pensamento que tenta acompanhar a singular relação com o tempo estabelecida pelo último filme de Glauber. Um trabalho feito com implicação da vida, que já não diz respeito a um puro embate formal, mas que toma a materialidade para ocupar o mundo. Da percepção do tempo da imagem, quando o sol nasce em meio à paisagem do Planalto Central, em Brasília, para a súbita inserção de entrevista com o jornalista Carlos Castello Branco a respeito do golpe civil-militar de 1964, os procedimentos de escritura se atravessam, derramando um sobre o outro a perturbação estética e política que instauram. No curso da obra, o movimento é de constante irrupção de uma nova pesquisa, e cada situação investe em uma nova investigação do espaço e do tempo, com a encenação posta em variação, o quadro se desfazendo de uma unidade e proliferando camadas. Há uma exposição da própria busca do filme em torno de uma experiência estética, de formas cinematográficas que tornem possível experimentar a luz, a cor, os movimentos, as sonoridades de outra maneira. E essa pesquisa não se dá como caminho formalista, mas como apropriação do cinema na própria dinâmica do ir e vir do pensamento, das tensões que a vida cria, do risco que é estar no mundo. Poderia dizer que existe uma contemporaneidade da relação entre arte e política aqui, que tende a se deslocar do nível de dominância de um campo sobre o outro ou de uma separação que estabeleceria a elaboração de discursos políticos em um momento anterior a uma suposta formalização na dimensão estética. Fazer a arte, realizar um filme, isso é já uma política. Com todas as crises internas que essas apostas podem implicar, *A Idade da Terra* tem na busca por um outro cinema a própria invenção de uma política.

A conversa com Carlos Castello Branco é bastante paradoxal nesse percurso. Ela surpreende, desde que surge, porque introduz outro registro, bastante estrangeiro ao universo do filme, uma disposição que poderia mesmo remeter ao jornalismo. Mas aos poucos, a desorganização desse caráter de uma entrevista torna-se mais pulsante. Pitanga é o ator que faz perguntas ao jornalista, os dois sentados em uma sala, numa disposição de corpos relativamente convencional. Castello Branco responde e conta a respeito do processo que culminou na instalação da ditadura militar no Brasil, explica as relações de forças envolvidas, o caráter conservador do movimento e os desdobramentos ao longo dos anos, inclusive com as inflexões de recrudescimento da

repressão, com o Ato Institucional nº 5, de 1968, que restringia ainda mais os possíveis naquele regime. A sequência tem planos longos completamente focados na palavra do jornalista, que se torna quase um historiador a explicar a sucessão de eventos recentes no País. Não há praticamente nenhuma intervenção nos momentos iniciais, no máximo uma composição que gera uma leve assimetria do quadro, desequilibrado de um eixo. Existe um desejo muito forte de Glauber em guardar essa palavra por um momento, em destacá-la no filme, chamar a atenção para ela. De algum modo, ele quer se conectar ao tempo dele. Mas qual ordem de relação se estabelece aí? À medida que a conversa segue, essa conexão ganha modulações. Pitanga e Castello se levantam, caminham um pouco pela sala, a câmera começa a sair um pouco mais deles dois, para observar o espaço, um quadro na parede, os espelhos, elementos que começam a escapar ao controle. Membros da equipe chegam a ser vistos de relance, conforme a câmera passeia, e no reflexo de um espelho é possível ver que Glauber ajusta o volume de um aparelho de som, durante a cena. Esse talvez seja um dos grandes momentos da sequência, quando as interferências sonoras passam a levar Castello e Pitanga a interromperem a conversa ou mesmo a elevar um pouco a voz. Aqui Glauber opera uma tensão, desloca o foco da palavra que queria reter e, aos poucos, dá preferência a outra ordem de acontecimento, já distanciado da fala historiográfica para a intervenção direta na cena, gesto de perturbação ao vivo, de uma relação cindida com o presente.

Pouco a pouco, a tomada de posição de Glauber dentro do espaço fílmico torna mais intempestiva a conexão dele com um tempo. Como nos diz Agamben, aquele que é contemporâneo não deve coincidir perfeitamente com o seu tempo nem se adequar às pretensões dele, mas aderir por deslocamento e anacronismo, ser inatual (AGAMBEN, 2009, p.58). Justo por não estar completamente sincronizado com o próprio tempo, o homem contemporâneo pode ainda mais perceber o que se passa na sua época. Essa primeira definição de contemporaneidade, Agamben a resume, então, a partir dessa paradoxal condição de aderir e dissociar-se, de perceber o próprio tempo e estabelecer uma distância em relação a ele.

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 nas experiências desencadeadas por Glauber, sinto uma urgência do realizador em fazer a aproximação com o próprio tempo, mas para produzir um tempo fílmico singular e para traçar uma maneira de se posicionar diante do presente. Nessas relações que ele cria com a matéria fílmica, existe uma dissociação porque a imagem é uma operação de um tempo que interfere no presente, é um tempo que não é o mesmo do mundo, mas que se constitui como filme para intervir no campo de experiência do vivido. É esse movimento dissociativo do contemporâneo que o torna tão potente em fazer os tempos se comunicarem, porque não sendo parte de um território fixo de tempo, o contemporâneo realiza passagens, transita de um tempo a outro e suscita algo como uma inaturalidade plena de tempos. É essa uma possibilidade de agitar a vida e de continuar existindo. A potência de uma conversa a respeito dos passos de um regime militar brasileiro se dá quando Glauber abre a cena ao intempestivo de uma interferência sonora que gera ruído. É quebrando a própria estrutura arrumada no filme, é estabelecendo outro jeito de conversar, que esse momento de *A Idade da Terra* reverbera outras espessuras temporais para remontar a história e para viver. Em Nietzsche, trata-se exatamente de afirmar a vida, quando ele fala dessas relações com os tempos. Há uma necessidade da história “para a vida e para a ação, não para nos afastarmos preguiçosamente da vida e da ação, nem, muito menos, para embelezar esta vida egoísta e a nossa atividade branda e inútil” (NIETZSCHE, 1976, p. 102). A história e os tempos não são regiões às quais se volta para contar uma experiência em uma perspectiva de contemplação ou de representação. O empenho se dá no sentido de invenções, de trazer novas intensidades e modos de agir.

A relação com a própria história do cinema passa em Glauber por essas torções que insistem em ativar novas forças de vida. Eis a força de um intempestivo glauberiano. Em *Claro*, Berto vai a uma exibição de filmes na rua, e o projecionista explica que tem ali cinemanifestos. Os dois conversam e passam a falar os nomes de alguns realizadores: o cinemanifesto de “Sua Majestade” Eisenstein, de Jean-Marie Straub, de Jean-Luc Godard, de Visconti, de Antonioni, do “mestre” Rossellini, ao que Berto responde fazendo o sinal da cruz. Mas não entra Andy Warhol, enfatiza o responsável pelas projeções, porque o artista seria “muito de direita”. Glauber cria nesse

pequeno fragmento a própria relação com os cinemas do mundo, sobretudo em um tom leve, disperso pela rua, em meio à multidão que também deseja cinema e política para ocupar a cidade. Em outro momento, imagens de jornais surgem, mas não vêm como simples informação a respeito do que se passa, elas aparecem emaranhadas com outras imagens, como uma das camadas nas superposições. Berto dança pelas ruas, em uma dessas camadas, enquanto vemos manchetes a respeito do fim da Guerra do Vietnã e sobre “um Amarcord soviético”. A experiência do que se passava durante o processo de feitura do filme não tem lugar estável e cristalizado, não é levada às imagens como aderência completa a um tempo. São como lençóis, para retomar uma figura de Deleuze (2007a), uma relação com a atualidade da realização fílmica, no mesmo compasso em que se criam plasticidades desviantes de um tempo. A performance na rua vem intervir nessa dimensão de presente e introduzir o ritmo do corpo, fazer a relação com o mundo pela temporalidade do corpo que dança. Porque, no limite, são as próprias imagens que, ao se apresentarem em variações rítmicas, também executam um movimento de performance, uma desorganização visual e corpórea.

Uma segunda definição dada por Agamben (2009), para pensar o contemporâneo, fala de mais um jogo de limiares, já na relação sensível entre luz e sombras. Fixar o olhar no próprio tempo para perceber não as luzes, mas o escuro, é uma tarefa do contemporâneo (2009, p.62). Agamben rejeita aí uma ideia do esclarecimento como caminho para compreender o mundo, uma perspectiva de que seria preciso jogar luz nos problemas de um determinado espaço-tempo para nele se orientar. Há aqui um paradigma que rejeita o excesso de luminosidade, como quando Didi-Huberman (2011) fala das intermitências dos vagalumes, nos seus pequenos brilhos em meio à escuridão. A postura diante das sombras é uma posição ativa e de coragem, que implica um movimento, o de não se deixar cegar pelas luzes do próprio tempo (AGAMBEN, 2009, pp. 62, 63). É a proliferação de holofotes que o contemporâneo rejeita, para investir no combate por uma sensibilidade mais atenta ao pequeno, para tempos que se criem em tensão com a iluminação. A razão esclarecedora é posta em fratura. É necessário que o contemporâneo perceba o escuro do presente para nele encontrar uma luz que tanto se dirige para nós quanto se distancia. Aproximação e distanciamento voltam a ser aqui componentes da relação com o tempo, como resultado mesmo de um presente com vértebras quebradas, como no poema de Osip Mandel'stam,

citado na travessia promovida por Agamben. Estamos, assim, num ponto de fratura de um dorso, um modo de ser contemporâneo.

O compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós (AGAMBEN, 2009, pp. 65, 66).

“Muito cedo” e “muito tarde”, “já” e “ainda não”. Finalmente, há uma especial relação com o passado no contemporâneo, um movimento que assinala o presente como arcaico (AGAMBEN, 2009, p.69). Essa oscilação temporal marca os desníveis capazes de instaurar uma heterogeneidade na percepção do tempo. Um presente que está marcado por uma experiência original. Trata-se de remeter a uma origem, no que Agamben está em estreito diálogo com a discussão de Benjamin (2004), na medida em que salienta a origem para além de um passado cronológico e estabilizado numa sucessão de tempo. “Ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p.69). É preciso, então, cindir a contemporaneidade em mais tempos, “introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (2009, p.71). Pluralidade de tempos postos em agitação, o contemporâneo não se constitui apenas como uma atualidade, ele é antes de tudo, choque de instantes.

[O contemporâneo] 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 (AGAMBEN, 2009, p.72).

Glauber contemporâneo? Ele não faz uma obra restrita a um tempo, mas inventa um presente repleto de virtualidades e também carregado de pontos de ancoragem no antigo. A conversa com Castello Branco inserida no caleidoscópio de imagens que é *A Idade da Terra* marca um momento de tentativa mais direta e explícita do filme em traçar uma ponte com eventos de uma conjuntura do seu presente. Mas se isso pode tornar a obra atual para o período, é o que a torna contemporânea que interessa aqui, justo o momento de desvio dos dados imediatos para a sensação de flutuação. O contemporâneo é o que conecta a obra com um cinema de Eisenstein, de Straub, de

Godard, mas também com o vídeo, com as artes visuais, com o cinema de instalação, com as expansões do cinema pelo espaço. É o que a faz permeada de histórias, que são tomadas para inventar um devir próprio das imagens, explodindo as bordas, tirando da moldura o cinema, quebrando o tempo em vários pedaços, fazendo a palavra daquele que conta eventos históricos sumir em virtude da interferência de uma música – montagem de sons ao vivo. É também uma obra contemporânea por ser feita em tensão com um esquema de produção industrial e inventar formas de cooperação, compartilhamentos no próprio processo de realização, o que é também notável em um filme como *Claro*, que mistura o fazer fílmico à própria vida, quando Glauber resolve fazer cinema nas ruas da cidade em que está exilado, ao lado da companheira Berto. Fazer cinema não como um momento separado, colocado à parte do viver, ele é mesmo acontecimento de experimentação de vidas. As artes, pensadas no contemporâneo, estão situadas na interpenetração com outros campos, produzindo trânsitos e tornando-se impuras. Um cinema glauberiano contemporâneo seria entendido na dimensão do impuro que impossibilita a fixação dentro de uma região estável.

A Idade da Terra é completamente tomado por incrustações com o mundo, não é um filme de limpeza, mas de impurezas. Tempos impuros, imagens impuras. É por isso que a figura do moderno parece não ser tão mobilizadora aqui, porque ela poderia pressupor ainda uma busca pela especificidade, a pesquisa das potências dos próprios meios de cada arte, daquilo que seria próprio de cada linguagem. Aqui não há próprios, apenas impropriedades. Ou como já caracterizou Bellour (1997) a respeito do entre-imagens, estaríamos diante de um espaço de passagens e de trânsitos entre as artes, espaço físico e mental, “uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis” (1997, p.14). *A Idade da Terra* se dirige para o contágio com a performance, com a dança, com a pintura, com a composição musical, e ainda com a entrevista, o sermão, o mural, mas para desorganizar tudo isso e não se tornar nem um nem outro. É um filme sem lugar, que tenta fabricar outra possibilidade de habitar. Ismail Xavier (1981) já pontuou o efeito de inacabamento que *A Idade da Terra* adquire, sempre como *work-in-progress*, expondo os acidentes, os desvios, as assimetrias, a impossibilidade de encadear. Xavier propõe a ideia de um filme sem moldura, sobretudo tomando o início e o final repentinos, sem créditos, sem anúncio do que está por vir. É uma montagem que rejeita o equilíbrio e a possibilidade de fechamento de um todo. A obra simplesmente começa com o sol nascendo em Brasília e

de repente chega ao fim, em meio à multidão na procissão pelas ruas de Salvador. E a mistura de procedimentos também acentua a falta de contornos nítidos.

A Idade da Terra está longe do ideal de poesia visual anti-retórica, da preferência pela continuidade, homogeneidade e limpeza de estilo próprios aos adeptos do cinema puro. Seu movimento é contrário: violência total face à regra de separação de gêneros; exercício limitado do direito à palavra, descontinuidade no encaixe das diferentes formas de representação. Resulta um todo francamente heterogêneo. Seus fragmentos se justapõem numa colagem de registros documentais, encenações “elevadas” de ritos que marcam a renovação religiosa, encenações grotescas da decadência imperial, lances coreográficos, entrevistas, improvisações, discurso direto do autor, explicitações do trabalho de filmagem e incorporação de seus acidentes. (XAVIER, 1981, p.70).

São proliferações de diferentes procedimentos, sem hierarquia entre eles, sem encaixe harmônico, sem pureza possível. O que tem relevo é, sobretudo, o desejo de fazer cinema. Aquilo que Rancière tem chamado de um regime estético das artes pode ser uma chave de operação aqui. Ele prefere falar em regimes de arte para tensionar com um modelo de história que cria uma linearidade e uma periodização. O regime estético seria aquele que introduz uma nova relação das artes com as maneiras de fazer, numa modalidade distinta daquela existente no regime poético ou representativo das artes (RANCIÈRE, 2005). É o par *poiesis/mimesis* que orienta toda a lógica representativa e estabelece uma analogia global com uma visão hierárquica da comunidade, em uma perspectiva ordenadora, distribuidora dos quinhões, na medida em que organiza posturas rígidas no campo do sensível. Dessa maneira, a arte reproduz as relações gerais de ocupações políticas e sociais. O fundamental aqui é que o regime representativo prescreve regras e “se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, 2005, p.31).

A operação de Rancière tenta mesmo dar outro sentido à noção de representação, que tem aqui muito mais o caráter de uma hierarquização da experiência e do estabelecimento de competências e de normas. Não se tratará, então, no regime estético, da simples oposição à semelhança ou à imitação, mas de uma rotura mais complexa, que aponta para a invenção de novas formas de vida em comum, na medida em que a arte é desobrigada de regras específicas, de uma hierarquia de temas e gêneros (RANCIÈRE, 2005, p.34). Então, já não estão em jogo ordenações dos modos de fruição, maneiras de julgar e sentir. Podemos falar, então, de uma experiência estética, que é também uma

rotura ou uma eficácia estética, como chega a denominar Rancière (2010a) em outro trabalho, *O Espectador emancipado*. Aí ele pensa a política da arte numa linha que tensiona a perspectiva mimética de uma continuidade entre as maneiras da arte e as formas de ordenação do social. Não é mais possível pensar em um efeito sobre um público determinado, porque no regime estético, estamos em estados de suspensão e de descontinuidades. A eficácia estética impõe outra relação, que não é da ordem do prolongamento, mas da distância e da criação de intervalos, para abrir o próprio pensamento a novas inflexões.

Deste modo, a rotura estética instalou uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma rotura da relação entre as produções das diversas modalidades artísticas de saber-fazer e fins sociais definidos, entre formas sensíveis, as significações que nelas podemos ler e os efeitos que podem produzir. Dizendo de outra maneira, trata-se da eficácia de um dissentimento [...], conflito de vários regimes de sensorialidade (RANCIÈRE, 2010a, p.89).

O potencial emancipatório da experiência estética não ocorre por uma transmissão de mensagens ou de uma suposição de reações e atividades por parte do espectador, mas pelo elo paradoxal entre a indiferença estética – o desinteresse – e o potencial político. Então, a política da arte, no regime estético, se dá quando instala o dissentimento em uma comunidade política, desfazendo a própria perspectiva da ligação entre causa e efeito. A revolução estética instala uma experiência de distância e uma crise nos modelos de ação com seus meios e fins. À mediação representativa é oposta a distância estética (RANCIÈRE, 2011, p.37). A ordem que alinha o poema a um corpo ordenado, o modelo hierárquico que subordina as formas de experiência a uma dominante de saberes e fazeres, o encadeamento entre formas artísticas e laços sociais, tudo isso é suspenso pela rotura estética. A arte conquista agora uma autonomia, mas não aquela de que tratam os modernos, uma suposta separação das linguagens e de propriedades em meios específicos. Existe muito mais uma busca de formas de arte em sintonia com as novas formas de experiência estética. Quando se trata de autonomia, a questão está ligada antes a uma libertação da lógica representativa, que impunha uma subordinação da experiência dos homens.

Aquilo que o regime estético da arte autonomiza não é a obra artística ou o poder do artista, mas sim um modo específico de experiência. A experiência estética constitui a estrutura no seio da qual as formas de arte são percebidas e pensadas; porém o seu alcance ultrapassa e muito as fronteiras da arte. Envolve os diversos modos de experimentar um mundo sensível, que já não está limitado ao necessário e ao útil, nem é estruturado pelas hierarquias do bom e do aprazível. De fato, a capacidade estética enforma um mundo de experiência possível que transcende a distribuição

policial dos corpos e das formas de ver, sentir e pensar tidas como ‘apropriadas’ à condição de cada um (RANCIÈRE, 2011, p.9).

Vem daí a constante inquietação de Rancière com o conceito de modernidade, que trabalharia ainda em torno de dicotomias, seja aquela que opõe o representativo ao antirrepresentativo, seja a que resume as temporalidades aos polos antigo/moderno. Um movimento de percurso pelo regime estético deveria ser quase uma contra-história da modernidade artística, como já defendeu Rancière (2011), ao propor as suas cenas para o regime estético das artes. “O movimento próprio ao regime estético [...] tende a apagar as especificidades das artes e a borrar as fronteiras que as separam entre elas como as separam da experiência ordinária” (2011, p.13). E quando se trata das temporalidades, é preciso dizer que a evolução e a teleologia também são postas em crise. “No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIÈRE, 2005, p.35). Expressando decisivamente o incômodo com a noção de modernidade, ele vai dizer que se trata de uma noção equívoca, na medida em que ela “gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (2005, p.37).

Na medida em que tanto as artes quanto os tempos se interpenetram, é preciso dizer que o cinema é mundo, em suas policronias, em suas expansões, em uma saída de si que se torna investigação de formas que o extrapolam. Fazer filme é uma experiência que não está deslocada da experiência ordinária, assim como não se propaga em uma linha homogênea e unidirecional. Uma possibilidade de pensar uma imagem contemporânea seria, então, tomá-la como um agregado de tempos e de mundos, uma forma indeterminada e aberta, descronologizada e destemperada. Imagens com vários tempos, imagens perfuradas, por todos os lados, pelas inquietudes da vida, imagens que produzem e afirmam vidas, intempestivas. Uma contemporaneidade de *A Idade da Terra* pode estar no disparatado gesto de convocar o próprio tempo para fazê-lo entrar em uma zona impura, permeada de agoras que vêm de múltiplas regiões, criando uma cena fílmica em que um jornalista e um ator nunca estão simplesmente sentados narrando eventos, mas estão fazendo o próprio tempo delirar.

Montagem

Em 1817, o físico escocês Dawid Brewster inventava na Inglaterra o caleidoscópio. Esse aparelho óptico, que é também um brinquedo, é formado por pequenos e variados fragmentos de vidro que refletem a luz exterior e possibilitam, a cada olhar, infindáveis combinações e arranjos. É um jogo de espelhos. Novas percepções se formam tanto a partir do dispositivo visual contido no aparelho quanto por conta do movimento de quem o toma, de como se joga com ele.

Tempo aberto, fragmentado, tempo do imponderável. Ondas de tempo que agem no corpo do espectador e dos atores, nas luzes e nas cores, nos cantos e nos gritos. O tempo de *A Idade da Terra* rodopia para várias direções. A percepção sensual abre fendas no curso de eventos e nos andamentos das séries. Uma vibração sensorial que atira tempos por vir, temporalidades por se constituir e se inventar. Já não é o tempo marcado de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Lá estavam em jogo discussões sobre um projeto para o País e sobre perspectivas de futuro. Agora a toada de tempo é outra.

Colocar em relação, eis um gesto de montagem. O montador é aquele que torna possível uma sensação inédita, ao reunir imagens e elaborar um ritmo. Não se trata de uma técnica, mas de um gesto e de um pensamento. Associar e dissociar, juntar e disjuntar implicam procedimentos criadores de um campo para habitar. Campo mais ou menos ramificado, conjunto mais ou menos harmônico e consensual. São sempre escolhas estéticas e políticas. Quando se buscam as relações, enfrenta-se o desafio do encontro. Na montagem, se esse encontro não guarda a atualidade da inscrição do mundo e dos seres filmados que interpelam o aparelho, existem outras forças em jogo, não menos intensas e produtoras. Uma escritura se processa no encontro com as imagens, o montador se vê diante do corpo fílmico no seu estado bruto, devendo inventar modulações para transformar o material que tem diante de si. Ao criar relações entre as imagens, a montagem funda uma experiência de temporalidade. Tempo do

plano, do encontro entre uma imagem e outra, tempo do filme, da experimentação da matéria, da sensação dos fluxos. É uma composição de tempos e contratempos.

Brahms desce uma escadaria, o plano é aberto. “Paz! Guerra e paz!”, grita com uma espada erguida, que tem um pano verde na ponta. É um primeiro plano, em que ele surge sozinho. Com a interferência de outros planos, montam-se as séries. Alternam-se momentos dessa escadaria com outra cena, em que Aurora Madalena e Brahms conversam banhados pelas luzes douradas vindas dos rebatedores. Eles têm ao fundo a paisagem de montanhas, prédios e praias do Rio de Janeiro. Também são vistos por várias pessoas que estão no lugar e ficam curiosos para saber o que se passa ali. As variações prosseguem entre a descida, sempre interrompida, e as falas e os movimentos de Ana Maria Magalhães, também cortados pelo meio. O tempo se disjunta, não prossegue no extenso, mas se constitui como intensidade e como experiência serial. O acontecimento das imagens faz um corte no tempo.

As frases se repetem. “Você está no fim”, diz várias vezes Aurora Madalena. O Cristo militar aparece na escadaria, junto a Brahms, vindo do fundo, nos planos que surgem depois. A cada vez que essa imagem surge, intercalada em meio às outras, é a mesma frase que se ouve: “Brahms, não vá ao Senado amanhã!”. Brahms é constantemente ameaçado de morte, teme que seja pego numa emboscada, está rodeado de inimigos que querem sua cabeça. Existe o tom de intriga palaciana, indicado muito de relance, que estabelece uma historicidade bastante própria ao filme.

E Júlio César morreu em reunião do Senado romano, assassinado por Brutus. É o mesmo episódio que um dos personagens de *Claro* conta a Juliet Berto em uma sequência do filme.

A história se monta também na relação entre filmes.

Na esteira dos pensamentos de Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg, Didi-Huberman (2000) elabora a articulação entre uma montagem visual e uma montagem dos tempos. Ao trazer uma imagem para uma posição, ao fazer um

movimento ser percebido em uma direção ou outra, ao tornar visível determinada composição formal, o que está em questão é uma invenção de temporalidades, que podem ser apreendidas em múltiplas cadências. Na plasticidade do visível, o tempo encontra uma área para o seu trabalho, intervindo nas texturas, nas incrustações, nas porosidades, nas luzes e nos escuros. Existe uma interpenetração entre visual e temporal, uma dupla via que vai da imagem criadora de tempo e fabricante de ritmos ao tempo que elabora matérias, cria formas, um tempo como operador de imaginação. O método proposto por Benjamin para investigar a história, que é levado adiante por Didi-Huberman nas pesquisas das imagens da arte e dos regimes de historicidade, parte mesmo de toda uma consideração epistemológica a respeito dessa indissociável relação entre as texturas do mundo e o trabalho do tempo. Na posição tomada a partir dessa matriz de pensamento, cabe estar atento, especialmente, ao que é impuro, ao que é formado efetivamente pela multiplicidade e por uma grande carga de interpolações. A aposta conceitual, então, se dá na existência de um visível que é tomado por várias camadas genealógicas. Mundos se acumulam na imagem, marcas do tempo. “Tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: porque *é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora*. Basta olhar a textura mesma dessa impureza para aí compreender o trabalho complexo do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.107). Os anacronismos e as impurezas das imagens são tornados evidentes nas operações de montagem, que reúnem o longínquo e o próximo, desfazem o antes e o depois, criam uma trama de passado-presente-futuro irreduzíveis a uma só camada temporal, porque tudo se entrelaça, se combinando e recombinao incessantemente no devir.

A imagem seria, então, como uma malícia na história, uma visual malícia do tempo na história, seguindo termos mobilizados por Didi-Huberman. O conceito de imagem-malícia, proposto pelo autor, permite novas chaves de compreensão do próprio caráter da imagem na sua dinâmica de aparecimento e desaparecimento, de cortes e combinações dos blocos de tempo, de começo e recomeço da história. Fazer um corpo visível por um breve instante, produzir a descontinuidade de um gesto, criar um espaço quebrado e remodelado ininterruptamente. A imagem joga e se liberta de uma suposta referencialidade a fatos, para produzir outras relações, que não são de sentido, mas fundamentalmente de percepção da duração. A montagem, ao abrir a imagem na sua espessura, cria cortes no contínuo, costura aberrâncias e distorções, opera por inversões. Como malícia, a imagem aparece no mundo da representação como uma “besta negra”,

mal intencionada e perturbadora, nos dizeres de Didi-Huberman (2000). “A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas” (2000, p.114). A malícia diz muito de um mal-estar da representação. A complexidade dos procedimentos de montagem gera uma desordem na harmonia e no bom funcionamento das hierarquias. Em outro momento, Didi-Huberman (2012) retoma a discussão em torno de uma teoria da montagem, para afirmar a importância de recusar um modelo da conclusão e do fechamento. “A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.156). A montagem abre o tempo em vários.

Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparece. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (BENJAMIN, 2004, p.32).

O Cristo militar entra e sai de quadro várias vezes. A mesma fala se repete e é interrompida pelo meio. A frase se dilui em pedaços. A curta cena compõe uma imagem diante de alguns pilares de pedra, em que dois personagens encenam uma relação dentro do quadro. Brahms e o Cristo militar são os dois corpos nesse espaço. O plano é fixo, a câmara não se movimenta em nenhum momento para procurar um personagem, também não se aproxima de nenhum detalhe, não existe qualquer recurso de *zoom*. Um retrato, composição de um quadro em que o entra e sai dá o tom. Tarcísio Meira ora entra pela direita, ora pela esquerda. Maurício do Valle está sempre em campo, com sua espada que tem um lenço verde na ponta. “Você já ouvir falar do negro Hassan?”, grita o Cristo militar. Corta para outro ponto do movimento do corpo pelo quadro, e a frase é tomada na sua segunda parte: “Comandante-geral das Forças Armadas de Ogulaganda!”. Várias

vezes, a montagem ressalta outro instante da fala: “Ele detesta a civilização!”. O ator segue repetindo as frases, a cada vez com um tom mais alto, mais eufórico, o movimento mais acelerado. Ergue os braços, fala com veemência. Após a inserção de algumas cenas em outros lugares, o filme retorna a esse fragmento e o exhibe em integridade, sem cortar nem a fala nem o movimento dos atores pelo espaço.

Existe um conflito de medidas e de comunidades. Haveria algo a que se poderia atribuir uma incomensurabilidade? Sob quais circunstâncias, é possível falar em algo “sem medida comum”? O conflito entre medidas e comunidades é tratado por Rancière (2012c) numa discussão que ele empreende a partir de *História(s) do cinema*, de Godard. Ele se dedica, especialmente, ao último episódio do trabalho, a que Godard deu o nome de “Os signos entre nós”. Todo o filme, e esse segmento especial, lida com uma especial relação entre palavra e imagem, entre um conjunto de imagens que provêm de variados lugares e uma profusão de textos que se acumulam tanto na superfície da tela quanto no plano sonoro. Godard trabalha nessa região que vai interessar bastante a Rancière, a saber, o próprio desafio, e a indecível solução, de criar uma medida comum dos signos, dispostos em profusão e segundo uma enigmática ligação. O efeito de desligamento e de fim da hierarquia entre imagem e texto, possibilitado no seio do regime estético das artes, encontra nessa obra uma investigação de figuras singulares de pôr em comum aquilo que já não tem medida comum. Mas a ausência de uma medida comum se dá apenas segundo a determinação de um princípio de identidade e de confluência harmônica. Para Rancière, é fundamental retirar daí que cada arte ou cada procedimento estético irá para o seu canto e ficará em um compartimento específico, como o discurso da modernidade faz crer, e também as noções tão recorrentes de vanguarda.

Dessa maneira, a saída de *História(s) do Cinema* é outra, porque o filme recusa qualquer pureza. E especialmente o “entre nós” do título do segmento tomado pela análise de Rancière ressalta como os signos habitam em nosso meio e que, entre eles, há um constante relançar de potências. Temos, então, uma mistura de materialidades em Godard que situa o problema da falta de medida numa zona tanto mais complexa quanto mais as dicotomias são retiradas do campo do pensamento. “Isso quer dizer sobretudo

que toda medida comum doravante é uma produção singular, e que essa produção é possível somente à custa de afrontar, na sua radicalidade, o sem medida da mistura” (RANCIÈRE, 2012c, p. 52). A medida comum, então, não vem já dada – lógica representativa e do consenso – mas é operada na mistura dos heterogêneos, no caos produtivo que justapõe signos e desmesura a norma. É uma grande parataxe, não mais a sintaxe, que pressupõe o encadeamento significativo e linear. Um comum da desmedida e do caos, como nos diz Rancière (2012c, p.55).

Essa nova medida comum é chamada por Rancière de frase-imagem, um conceito que pode aqui ser operado na sua estreita relação com a montagem e que surge como operação no seio do regime estético e das tensões que ele faz com a ideia de próprios de cada arte. Não se trata aí da simples união entre uma sequência verbal e uma forma visual. A frase não é apenas o dizível, e a imagem não implica somente o visível (2012c, p.56). Como frase-imagem, a medida coloca agora uma nova relação entre texto e imagem, já desvinculada da representação. Existe uma função-frase como há uma função-imagem, esteticamente configuradas e também esteticamente unidas. E se elas se reúnem *esteticamente*, isso tem, no campo de pensamento de Rancière, uma implicação muito precisa, a de um enlace por rotura, uma aproximação com distância e dissentimento.

[A frase-imagem] É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso (RANCIÈRE, 2012c, p.57).

Ora, Rancière é aqui bastante preciso, ao enfatizar a importância do disruptivo e do caos, mas sempre com o cuidado para que a experiência não se traduza em perda na absoluta descontinuidade. Entre o consenso e a catástrofe, como também já ressaltou André Brasil (2008), é preciso produzir uma montagem. Nos termos de Deleuze e Guattari (1995b), trata-se sempre do risco de uma desterritorialização absoluta quando se invente na produção da desorganização do organismo ou em um corpo sem órgãos. Nem o puro isolamento do choque nem a imposição de uma homogeneidade, o que se constitui é um corpo-montagem (BRASIL, 2008, p.160). E a sintaxe paratática lida, então, com outra modalidade de pôr em comum, já não mais pela oposição de contrários – não é o choque dialético nem a montagem intelectual –, mas por uma nova medida

comum que coloca os incomensuráveis em relação, uma copresença misteriosa que lança outro sentido de história (RANCIÈRE, 2012c, pp.68-70).

Montar e desmontar. Pensamento, montagem como uma forma que pensa. Montagem é desvio. “Ora, a primeira e a mais simples forma de *mostrar* aquilo que nos escapa, consiste, de fato, em *montar* o seu desvio figural, associando várias perspectivas ou vários tempos do mesmo fenômeno” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.171). Um conhecimento por montagem. Ao mesmo tempo em que aparece, a imagem desagrega, dispersa aos quatro ventos (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.119). É preciso compreender a imagem como aquilo que monta e desmonta. Ela mesma, na sua individualidade, é um operador desses movimentos. Também ao falar do trabalho de um historiador da arte, Didi-Huberman coloca o procedimento metodológico nos termos de uma montagem que pressupõe uma desmontagem, uma dissociação do que é construído, daquilo que cabe então remontar. Uma montagem como método e como forma de conhecimento (2000, p.121). “Uma imagem que me ‘desmonta’ é uma imagem que me para, me deixa sem palavras, uma imagem que me joga na confusão, me priva momentaneamente dos meus meios, me faz sentir o chão fugir sob meus pés” (2000, p.120).

Glauber recorre à repetição, ao acúmulo de planos, faz ouvir uma mesma frase várias vezes, faz ver a mesma cena se reinventar, reexistir ininterruptamente. Corta e interrompe, começa de novo ou já parte para outro ponto. Nas idas e vindas do Cristo militar pelo quadro, falando as mesmas palavras, constantemente fendidas enquanto ditas, o filme faz do vai e volta um compasso musical. Ricardo Miranda, montador do filme dedicado especialmente às sequências filmadas no Rio de Janeiro, como essa aqui em questão, contou a respeito de uma provocação dada por Glauber no sentido pensar o ritmo das imagens segundo a batida de um tamborim. Havia a orientação do realizador para que fossem aproveitados todos os *takes* das cenas filmadas: a saída na montagem foi emendar todos eles, interrompendo no caminho e construindo outro desenho do plano, a partir dessa colocação dos vários momentos em que se filma a mesma cena. Ao

final, surge a cena no seu prolongamento, agora tomado apenas um dos vários *takes*, já sem o ir e vir, a interrupção de um pelo outro. Na chave de leitura de Ricardo Miranda, seria aí o repique do batoque do tamborim, quando se fecha a batida, o gesto imagético que dá a marcação final do compasso. Diria que Glauber tenta aí uma medida comum paradoxal em meio à descontinuidade. Depois das sucessivas quebras e da desmontagem em fragmentos, ele dá a ver o desenrolar sem intervir pelo meio, deixando o percurso de um corpo pelo espaço finalmente se completar.

O movimento partido pelo meio é como um gaguejar. Ele desconcerta a linguagem, faz dela uma variação. Mas existe um crivo, e não se cai numa desterritorialização absoluta, que faria tudo se reduzir à pura catástrofe. Vem uma continuidade em meio aos planos desagregados. É uma potência frástica, como diz Rancière (2012c), combinada a uma potência imageadora. *A Idade da Terra* é um filme de misturas, de conexões improváveis e dessincronizadas. Mas os incomensuráveis encontram uma forma de relação, desdobram em meio ao caos a possibilidade de uma misteriosa reunião. Desmontar o movimento para remontar os tempos. Tudo retorna, e a cada vez que vem, sempre torna a inventar. De novo, é Brahms que desce a escadaria; mais uma vez é a Rainha Aurora Madalena que fala da velhice dele ou repete os gestos de uma dança; é o Cristo militar em meio a uma multidão na Cinelândia, no Rio de Janeiro, falando do “fogo das paixões revolucionárias”. Tamborim segue o batoque.

Abel Gance lançava mão recorrentemente da sobreimpressão, de reconfigurações da janela e de uma tela tripla, como em *Napoleão* (1927). No filme, há segmentos em que os fragmentos são vistos simultaneamente na mesma imagem, um ao lado do outro, como um tríptico. Não se trata da montagem alternada nem da montagem paralela do cinema clássico, era já uma tentativa, que poderíamos chamar aqui de bastante contemporânea, de constituir na superfície um efeito de composição que pudesse dar conta de vários acontecimentos ao mesmo tempo. Dubois (2004) destaca o especial lugar de Gance ao relacioná-lo a uma estética do vídeo, que trabalha com outros aportes estéticos, distintos da tradicional montagem horizontal no cinema. Ele propõe pensar uma mixagem de imagens, como se diz das relações estabelecidas entre bandas sonoras, para tratar da experiência videográfica. As relações de cadeia do plano

a plano, as regras de sucessividade e a dimensão sintagmática são tensionadas pela acumulação vertical “sob o paradigma da própria imagem (donde a ‘composição de imagens’ e a ‘espessura de imagens’)” (DUBOIS, 2004, p.89). As imagens são, então, postas em sobreimpressão, em incrustação ou lado a lado dentro da mesma janela, como nas experiências de Gance. É uma variação de regime imagético, que incorpora a montagem ao interior do próprio espaço da imagem. “Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço” (DUBOIS, 2004, p.90). Trata-se de um trabalho das imagens mesmas, que se vê em obras como as de Nam June Paik ou Godard.

A experiência de *A Idade da Terra* é da ordem de um caleidoscópio. É um filme com o qual é possível brincar, montar e remontar visualmente, e nesse jogo, fazer o tempo se enlaçar. É a temporalidade do brinquedo, que pode ser pensada como *originária*, e então como constante restauração e reconstituição, um processo de redemoinho incessante que arrasta para a corrente do devir. São sempre desmontagem e montagem colocando-se em movimento, é uma experiência do espectador, que trabalha remontando o filme na medida em que se insere no correr das imagens. O caleidoscópio produz tempos erráticos e constitui uma montagem de singularidades. Sempre experiências novas diante do visto, repetição diferenciante para o ver. O caleidoscópio oferece uma figura para pensar uma desmontagem crítica das coisas e para colocar a matéria como dispersão (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.134). É um modelo óptico para pensar os tempos, na dupla relação entre visual e temporal. “Nas configurações visuais sempre ‘irregulares’ do caleidoscópio, se encontra uma vez mais o duplo regime da imagem, a polirritmia dos tempos” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.134).

Glauber faz com que o tempo tenha várias faces, ele o insere na modalidade de um quebra-cabeça. Na produção incessante de fragmentos que não têm o encaixe dado, mas são remodeláveis, esse quebra-cabeça singular aponta para formas sempre por vir, para a potencialidade de uma constante formação de temporalidades, no perpétuo reajuste das peças. Uma brincadeira de desmontar um relógio para conhecê-lo melhor. Se o todo não se dá como sobredeterminação que a tudo abarca, o filme pode ser colocado numa mesa de trabalho, para ser operado, repostado, disposto, posto no correr do devir. O inacabamento não diz respeito a uma incompletude, como se ainda faltasse

algo. É que, inacabado o filme, passam a ser repletas de virtualidades as relações que ele pode estabelecer. É uma obra que pode, ela mesma, ser colocada em relação com outras, são imagens que não têm uma amálgama que possa imobilizar a processualidade do filme na sua pós-vida. Uma experiência originária que não cessa de ser recolocada no turbilhão, aberta a mais desarranjos.

Apenas mostrar, citar sem aspas. Teoria da montagem benjaminiana no *Livro das Passagens*. Citar sem aspas, constituir um texto – um filme – como experiência do descontínuo. Coletar e coletar elementos do mundo. A montagem cria uma maneira de expor, uma nova possibilidade de *dispor*. Como embaralhar as posições dos corpos no mundo e inventar um jeito mais livre de se pôr em movimento pelo espaço e pelo tempo? Desafios da escritura. Tarefa política de um pensamento por montagem.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

Numa cama, numa greve, numa festa, numa revolução.

Não vá ao Senado amanhã!

Uma teoria do acontecimento em Deleuze é também um pensamento a respeito de como os tempos se comunicam.

Em todo acontecimento, existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum...*; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação. Em um caso, é minha vida que parece muito fraca, que escapa em um ponto tornado presente em uma relação assinalável comigo. No outro caso, eu é que sou muito fraco para a vida, é a vida muito grande para mim, jogando por toda parte suas singularidades, sem relação comigo, e sem um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. (DELEUZE, 2011c, p.154).

Não se pode tomar o acontecimento por um estado de coisas, como uma imobilidade. Ele tem uma efetuação espaço-temporal, mas está também para além disso. Quando nos instalamos no acontecimento, estamos sujeitos ao imponderável dos tempos, a uma situação bastante paradoxal e repleta de vertigem. Nem geral nem particular, impessoal e pré-individual, o acontecimento se situa num espaço de trânsito e de movimento. Ele é um devir que não deixa fixar o tempo numa forma. Como explica Zourabichvili (2004), trata-se de uma cesura ou de uma ruptura “cortando irrevogavelmente o tempo em dois e forçando-o a re-começar, numa apreensão sintética do irreversível e do iminente, o acontecimento dando-se no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente” (ZOURABICHVILI, 2004, p.8).

Em Deleuze, é recorrente uma convocação à importância de liberar devires em tensão com a História, para fazer pequenos deslocamentos que escapem ao controle e possibilitem novos espaços-tempos (DELEUZE, 2010a, p.222). Esse movimento, Deleuze prefere tratá-lo em termos de um devir-revolucionário, como entrada mais interessante que a de um futuro das revoluções, e liga-se aqui diretamente ao pensamento sobre um devir-menor. Porque uma minoria nunca pode se tornar modelo, ela é sempre devir e, nesse sentido, é um processo que não pode se transformar em estado de fato. A arte, então, suscita acontecimentos, na medida em que a criação torna-se resistência. O devir nasce na História, nela recai, mas não pertence a ela (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.133). Ele tem muito mais a ver com uma geografia, com a terra. É preciso remontar o acontecimento, instalar-se nele, como num plano em que se traçam forças para fazer fugir as opressões e criar o novo, a possibilidade de vida. “Agir contra o passado, e assim sobre o presente, em favor (eu espero) de um porvir” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.135). Uma montagem como acontecimento seria constante aposta na vida e na constituição de um tempo que vem. Não mais o Cronos, um tempo cronológico e sucessivo, em que uma dominante de ordenação guia a passagem entre antes e depois, mas a paradoxal condição do Aion, um entre-tempo, um tempo suspenso (DELEUZE, 2011c). Ele é o que abre a cronologia, põe a sucessão em crise e estabelece os processos de diferenciação como crivo. O acontecimento é uma experiência do tempo como multiplicidade.

Montar é constituir uma escritura. Ao colocar em relação, inventar disposições, possibilitar conhecimento, a montagem é sempre resultado de um trabalho que implica olhares, gestos e pensamentos. É um trabalho de manipulação, o que quer dizer, muito diretamente, uma operação na qual está envolvida a mão do homem (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.72). Não se recusa, então, esse paradigma que passou a ser tão mal visto, como se manipular fosse imediatamente uma maneira negativa de lidar com as imagens. Didi-Huberman destaca que tal operação é evidente, e o que cabe pensar é o que faz a mão precisamente, em cada caso, em cada imagem. É preciso saber como a escritura trabalha a imagem na mesa de montagem. Trata-se, assim, de afirmar o gesto como parte fundamental da imaginação, justo na sua possibilidade de produzir uma multiplicidade. A imagem não é uma totalidade nem uma unidade: ela não tem um sentido globalizante nem uma única dimensão de nos afetar. Cabe à manipulação constituir a escritura. Montar torna-se, assim, a via capaz de extrair dessas imagens legibilidades variantes, o método produtor de uma diferenciação e de uma política marcada pela resistência ao unívoco.

É preciso objetar a esta brutalidade conceitual que a imagem não é nem *nada*, nem *uma*, nem *toda*, precisamente porque ela oferece singularidades múltiplas, suscetíveis de diferenças, ou de “diferenças”. Para além do modelo do procedimento gráfico ou cinematográfico enquanto tal, seria necessário conceber uma noção de montagem que fosse, para o domínio das imagens, o que a diferenciação significante, na sua concepção pós-saussuriana, foi para o campo da linguagem (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.156).

Uma montagem se engaja, a partir dessa perspectiva, numa escritura política, que tenta estar atenta às singularidades e a uma tensão com os consensos. 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). 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” (BRASIL, 2009, p.24). De um lado, o filme de Farocki e Ujica opera com as imagens, mais do que sobre

elas, inventa 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.

Montar para conhecer. Desmontar para produzir. Remontar para ver. In(ver)ter, perder.







Materialidades

Uma multidão nas ruas. Como em *Claro*, os povos ocupam a tela nos momentos finais (ou não necessariamente finais) de *A Idade da Terra*. É a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, em Salvador, que se torna foco da atuação do filme. O Cristo índio percorre o espaço tomado de pessoas, com uma coroa de penas, convocando para o seguimento somente aqueles que assim desejarem. No mesmo bloco sensível em que se desenrola essa caminhada pelas ruas, há também as cenas de um desenlace das relações entre o Cristo guerrilheiro e Brahms no Maracanã. Por um instante, o filme nos mostra alguns momentos anteriores, na região de uma favela, de morros, de várias crianças que sorriem. A câmera capta a preparação de Geraldo del Rey, os ajustes de um figurino ensanguentado, a organização das armas, a atenção de Glauber para o rosto dele, mexendo a mandíbula do ator, virando a cabeça dele para um lado, tocando a pele. A paisagem desse morro no Rio de Janeiro cria uma relação de composição com as outras imagens, da multidão na procissão em Salvador. O filme vai de um ponto a outro, transita entre dramaturgias, entre tempos, entre espaços. Ele passa a constituir um espaço público de imagens, quando as visualidades são produzidas cada vez mais em tensão com corpos múltiplos e passam a prender o mundo.

Os cantos que falam em Ogum se misturam a uma música sinfônica grandiosa, na trilha sonora, ressoando um sobre o outro. Na procissão, a interpenetração se dá entre o som direto captado a partir das vozes de quem caminha e a música que também intervém. Quando o filme se desloca do Maracanã e retorna a Salvador, ele vem de barco. A câmera acompanha a chegada de embarcações que se integram ao ritual religioso, articulando o mar e a terra. Há sempre o desejo de voltar o olhar para a multidão, e alguns planos chegam a se dar ainda bem distantes, dirigindo-se do mar para os seres que estão na praia ou tomando banho bem na porção inicial de água. Planos sem foco delimitado, sem estabilidade, à deriva e no compasso das ondas do mar, um balanço desviante. Nos planos seguintes, é possível encontrar Jece Valadão, já não mais com toda a caracterização mais marcada do Cristo índio, mas sobretudo imerso a todos os corpos, dançando e pulando. A câmera passa a se perder dele, a fazê-lo perder-se na imagem, a interessar-se muito mais pelo clima que se cria quando todo mundo pula desordenadamente, com as potências singulares de seus corpos, empurrando-se, jogando-se, criando uma ocupação de espaço em constantes ressonâncias com outros

seres. A tela inteira é tomada, de alto a baixo, de esquerda a direita, por corpos e mais corpos em celebração. É festa, é ritmo. Pessoas sem camisa, pessoas que se reúnem sem um espírito gregário ou uma dimensão de tomada de consciência. Um estar junto de todo mundo, potencializado na imagem. Já não é mais o clima de procissão, de forma alguma, mas de carnaval. Agora se trata de um outro ritual, outra música que embala o visível. Naquele que, na montagem final, acabou se transformando no último plano de *A Idade da Terra*, a câmera reencontra Jece Valadão, depois de ter passado por várias pessoas, aproximando e distanciando. E o ator está ali caminhando, é possível ouvir o som de festa, mas o corpo dele já está em outro tempo. O quadro se alarga, o foco passa a sair novamente de Valadão para a paisagem que tem várias tendas montadas e mais corpos em cena. No próprio desenrolar desse movimento de câmera e de corpo, mais um corte repentino do filme ocorre, mas agora para terminar abruptamente tudo, encerrar o filme tão inesperadamente quanto ele começava ou quanto eram interrompidas as outras sequências. Não há um fechamento, o filme não se conclui.

Nas temporalidades heterogêneas e rizomáticas das imagens, talvez possamos dizer que nos instalamos em acontecimentos. Somos carregados pelas forças em devir e envolvidos em vibrações. O filme como acontecimento seria uma composição de variedades, uma experiência do turbilhão do tempo, que nos escapa e não pode efetivamente formar uma síntese. Há uma negação da possibilidade de fechar, de ordenar um sentido final. “O acontecimento seria já da ordem da desordem, do arrebatamento das percepções e do sentido: o historiador se acha desde então não em face do homogêneo, mas do heterogêneo” (FARGE, 2011, p.71). Farge discute o acontecimento em uma relação implicada com a temporalidade e enfatiza o caráter desafiador de captá-lo. Ainda que seja preciso tomar os cuidados para não encontrar a simples correspondência entre a concepção de acontecimento de Farge e a que norteia, predominantemente, a discussão que tento aqui, sobretudo a partir de Deleuze, é possível encontrar nessa autora também uma dimensão operatória, sobretudo no componente temporal do acontecimento. Tomando essa entrada, trata-se de pensar uma sucessão no tempo que pode se dar em diferentes níveis, de forma quebrada ou contínua (FARGE, 2011, p. 73). Essa quebra é, especialmente, o que interessa aqui, quando se trata de tomar os filmes de Glauber. São principalmente efeitos de disjunção que essas obras mobilizam, enquanto experiência sensível desarticuladora, produtora de novas sensações do próprio tempo. Um descompasso interno à cena e também no contágio

entre os blocos que entram em dissonância. Uma experimentação do tempo que se dá materialmente, no fluir mesmo da imagem.

A questão da materialidade tem relevo aqui como aspecto teórico e metodológico fundamental. Trata-se de uma perspectiva para a análise fílmica e também para situar o cinema de Glauber. Pensar as imagens em aspecto da materialidade implica uma maneira de aproximar-se delas, na dimensão dos ritmos, vibrações, constituição de formas e sensibilidades. É uma tensão com abordagens interpretativas e com uma tentativa de ir além da superfície. Tento, então, pensar o cinema de Glauber afetando os corpos, a própria imagem como um corpo que nos toma e que ocupa o mundo. O realizador já tinha um desejo bastante marcado de fazer as imagens saltarem da tela, numa dimensão que me parece bastante material e corpórea. Ele lançava a questão de um cinema para ser visto como “numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução” (ROCHA, 1979)²⁵ – e então, em alguma medida, toda a importância de ter um corpo estaria em jogo aí, pensando com Deleuze (2011b). E aqui o acontecimento ganha, mais uma vez, centralidade, na discussão que o autor traz sobre as preensões do mundo e sobre as pontes com o público. Em certa medida, há uma aposta em pensar o acontecimento no seu caráter material e político. Diria ainda que discutir a imagem a partir dessa perspectiva é apostar numa metodologia do acontecimento, o que, em certa medida, faz também desta cena das “Materialidades” um comentário metodológico, que tenta evidenciar alguns pontos que norteiam a abordagem geral dos filmes em todas as outras cenas deste trabalho.

No campo epistemológico que tento situar a discussão, vale ter em mente que, em lugar das dicotomias e dos polos, passamos ao múltiplo, a sistemas a-centrados e proliferantes de séries, possibilidades rizomáticas de invenção. “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões” (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.16). Se o paradigma sujeito/objeto é posto em questão, há todo um conjunto de aportes teórico-metodológicos que precisa ser mobilizado para pensar a experiência estética, aproximações que colocam em relevo as misturas e os fluxos, já não mais as separações e as relações de causalidade. Pensando o rizoma, podemos lembrar, com Kastrup (2010), que ele seria “mais bem caracterizado como condição do que como causa. Condição indeterminada, posto que aberta, das

²⁵ Em entrevista a Bruno Cartier Bresson, *O Estado de S. Paulo*, 9 de setembro de 1979, publicada em Sidney Rezende, *Ideário de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Philoblion, 1986.

formas existentes” (KASTRUP, 2010, p.84). Como método e como personagem conceitual, ele nos permite pensar que podemos buscar não tanto implicações simbólicas nas imagens glauberianas, mas maneiras de afetar que se inserem na paisagem sensível, não para alertar quanto ao sofrimento de grupos sociais ou para orientar ações, mas para fazer fissuras em configurações dadas e para desorientar. Não são visualidades que devem ser compreendidas, entendidas ou interpretadas, o que nos colocaria na dimensão linguística e semiológica, mas imagens que desencadeiam novos regimes de sensibilidade, mais próximos à apreensão pelo corpo, enquanto um visível que constitui um *pathos*.

Sensibilidades outras podem ser formuladas, em termos de uma produção de presença, noção de Gumbrecht (2010), que traz para a discussão a importância de processos que nos tomam os corpos e tensionam com a busca por sentidos – entendidos aqui como significações, não como sensações. As culturas de presença, em fissura com as culturas de sentido, encaminham olhares mais próximos de uma imanência, distanciados da tentativa de compreender os fenômenos em relação com sentidos mais elevados que sua presença material. Valeria, assim, tentar uma abordagem que não considere, exclusivamente, as superfícies materiais num para além das forças que suscitam. “Interpretar o mundo quer dizer ir além da superfície material ou penetrar nessa superfície para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar por trás ou por baixo dela” (GUMBRECHT, 2010, p.48). Trata-se de um campo hermenêutico, que Gumbrecht não pretende excluir como possibilidade, mas tensionar para tornar operáveis outros campos de abordagem. É uma maneira de perceber as visualidades como seres que participam do mundo, que o habitam. A imagem tem, então, uma maneira de trabalhar e constitui toda uma pragmática material.

A abordagem conceitual não hermenêutica vai centrar-se nos ritmos, nas variações, nas *coisalidades* e em como estas dimensões afetam os corpos. No mundo da cultura da presença, “os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (GUMBRECHT, 2010, p.109). O corpo é colocado como ponto central, um corpo que se inscreve no mundo e pode relacionar-se às temporalidades, aos espaços, às formas. Esse corpo não está desvinculado, mas é parte implicada na experiência estética, nos caminhos pelo mundo e na relação com as imagens e sonoridades. A percepção precisa de um corpo – ter um corpo para que se

efetuem as dobras na alma e as redobras da matéria, instâncias imbricadas e comunicadas (DELEUZE, 2011b). Nossos corpos são lugar da experiência estética.

Se pensamos na imagem, é preciso também considerar uma série de elementos fundamentais para a experiência de fruição, as texturas, os jogos de luz e sombra, as modulações de cor, os elementos constituintes da película, que chegam mesmo a ser expostos quando Brahms, o Cristo militar e Danuza conversam em frente a uma placa da Coca-Cola, e a imagem adquire um tom mais escuro e cheio de grãos, com uma luz que entra pela lateral, como num evidência sensível do material fílmico. Mas a recorrente ênfase aqui à noção do que é próprio à imagem não quer dizer um retorno ao paradigma moderno, de uma pura forma e de uma abstração do entorno da imagem, nas forças que ela estabelece com o mundo. Não se trata de um formalismo, é importante destacar. Na verdade, apostar na materialidade e na superfície é justo pensar a imagem na sua exposição ao fora, nos trânsitos que ela estabelece com a experiência cotidiana. Parece que seriam a significância e o simbólico as instâncias do transcendente e que, portanto, estariam numa desconexão com o corpo coletivo, na medida em que apontam para um sentido que pode mesmo estar antes do contágio imanente entre obra e vida.

É na presença sensual da superfície que estão em conexão heterogeneidades. As descontinuidades que sentimos de uma imagem a outra nas séries desencadeadas pela matéria fílmica são operações sensíveis 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 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.

Poderia ser dito que há uma operação crítica, movimento de colocar em crise e de cindir o ver, ainda com Didi-Huberman (1998). Uma figurabilidade faz jogar modalidades de visível, tempos anacrônicos, perdas que vão e vêm. Na discussão do

autor, falaríamos em imagem dialética, que é também uma imagem crítica. E não se trata de uma dialética com síntese, mas algo que sempre abre e inquieta a imagem sem repouso (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.117). Ver não é uma postura em torno de dicotomias da passividade ou da atividade, do inteligível e do sensível, mas é um jogo entre essas instâncias, um gesto que se coloca dentro de um fluxo, postura de se deixar afetar para produzir também novas maneiras de formular o visível e o sensível. Diante de uma imagem, estamos diante de uma série de problemáticas que instalam crises e traçam caminhos tortuosos para o estar no mundo. Diante de uma imagem, nunca é apenas um *estar diante* que se coloca em questão, nem apenas uma imagem que se apresenta ao ver, mas tem-se um conjunto de forças agenciadas e agenciadoras de perceptos e afetos, uma região de prováveis e de possíveis que vão complexificar a vida e relançar categorias.

A imagem lança-se, assim, numa produção de questões, espacialidades e temporalidades, está sempre em movimento, em direção ao infinito (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.180). Inquietando o nosso ver, ela espalha movimentos improváveis pelo mundo e nos retira de zonas de conforto. O sujeito, diante do visível, não exerce controle sobre uma forma, e o produtor de visibilidades também não é organizador autoritário de enquadramentos limitados para a percepção ou de uma tautologia que se bastaria em si mesma. A dialética não passa por uma escolha entre contrários, não se resolve com uma solução pelo que vemos ou pelo que nos olha. “Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (1998, p.77). A inquietação no entre é um pensamento que joga com imagens para inscrever-se no mundo. Fazer oscilar seria uma postura política da imagem crítica como instância do pensamento e que pode dar condições para a constituição de uma comunidade estética emancipada, num movimento sempre por vir, em caminho instável e sem certezas, aberto ao imponderável. Contemporâneo, anacrônico.

Diria, então, que é um outro tempo que os filmes multiplicam, novas maneiras de perceber a temporalidade. No acontecimento, tempo e espaço não são mais limites, destaca Deleuze (2011b, p.135). Como obra que capta forças, trata-se de tornar visíveis e sensíveis elementos invisíveis, como diz Deleuze (2007b) a partir da pintura de Francis Bacon: “Tornar o Tempo sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao

músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência” (2007b, p.69). Ampliando a discussão, poderia dizer que as forças tornadas sensíveis pela arte, que já não representa ou imita o mundo, relacionam-se diretamente a sensações que se produzem em obra. “É preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto de onda, para que haja sensação” (DELEUZE, 2007b, p.62). O que Bacon opera na pintura é justo a composição de traços assignificantes, desprovidos de qualquer função narrativa ou ilustrativa, que valem pela plasticidade e pela ondulação que inventam. São riscos numa tela, numa superfície, intensidades que já não representam. O pintor trabalha a Figura, para abrir a tensão com a representação, a narração, a figuração e mesmo com a abstração, que foi por algum tempo uma saída do pictural frente à narrativa. Ao pintar as forças, Bacon desorganiza o corpo.

Em *Di Cavalcanti*, a desarticulação se dá em uma obra que elabora uma relação sensível entre a pintura de Di Cavalcanti e o gesto artístico do próprio Glauber. Um documentário que não vai contar a vida do pintor, retomar principais obras ou momentos da vida, mas vai se constituir no entre-dois, naquilo que é indiscernível, entre um modo de Glauber aproximar-se da morte e a figura pública do pintor, entre o ritual glauberiano e o ritual institucionalizado para a passagem. Glauber inventa olhares e posturas sensíveis para pensar um Di-Glauber, esse conjunto múltiplo que se impõe no filme, um acontecimento que põe em relação as imagens da pintura, do cinema e da morte. “Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo; Meu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse”, escrevia Glauber em 1977²⁶. As imagens do morto no caixão não são pensadas para criar separações ou para operar distanciamentos, mas para celebrar, trazer o momento para um comum – como um ritual aos mortos que pretende reintegrá-los à comunidade dos vivos²⁷. Uma celebração imanente esse filme, uma manifestação de cultura de presença, nos termos de Gumbrecht (2010), que trata de práticas corporais ritualizadas, envolvidas em impacto físico, e não apenas de uma ordem espiritual. “Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça

²⁶ Di (Das) Mortes, Glauber Rocha, texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_di.html>.

²⁷ Hans Belting (2007, pp. 177 – 232) desenvolve uma discussão a respeito da relação entre imagem e morte, que não é o foco aqui, mas pode abrir mais caminhos para pensar esse filme de Glauber.

Brazyleira!”, segue Glauber no mesmo texto de 1977. É um filme que pinta traços assignificantes para aproximar-se do corpo morto, do corpo dos quadros e do corpo de Pitanga na dança. O ritual alternativo e o funeral poético são filmicamente constituídos, no corpo de uma imagem, ritmicamente montada, sensivelmente captada. Um movimento de mundo convocado pelo filme todo, em toda a sua dispersão e atravessamento com a vida.

A experiência serial nas imagens, não-reconciliadas e não submetidas a efeitos de síntese, se associa a uma proposta vital. Com Deleuze (2011b), 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. É um campo de forças que, ao mesmo tempo em que desequilibra e desencadeia quebras, investiga novas pontes, toda uma comunidade de relações que já não formam um agregado orgânico, mas que não deixam de constituir um corpo comunal, descentrado e descontínuo. Tanto em *Di Cavalcanti* quanto em *A Idade da Terra*, exacerbam-se os desacordos entre mundos sensíveis, ao mesmo tempo, uma afirmação das impossibilidades e uma forma de passar por elas:

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, 2011b, p.143).

Nessas divergências, os filmes abrem possibilidades para novos lugares e novas sensorialidades, operam roturas nas configurações dadas e arrastam-se para uma celebração mergulhada na vida. Impossíveis são as imagens, que não estão mais em relações de oposição ou em dicotomias. O que está em jogo são as formas de preender o mundo, para promover uma abertura com o fora. Preender como forma de fazer pontes entre o indivíduo e os elementos públicos, como o que articula 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 devir de outro acontecimento e é sujeito de seu próprio devir” (DELEUZE, 2011b, p.137). Seria possível, a partir daí, pensar a inscrição das imagens de *Di Cavalcanti* e *A Idade da Terra* na vida em comunidade, na ponte com o político, pela via de uma apreensão material. Se essas imagens constituem-se como acontecimentos, elas têm a potência de inventar maneiras de estar no mundo, estão presentes nos corpos e implicadas na vida. Dotadas de uma força própria, não precisam ser desveladas, mas

atuam como superfícies para instaurar liberdade, como no grito de Norma Bengell ao percorrer as ruas de Salvador no cortejo seguido por mulheres vestidas de freiras.

O acontecimento fílmico faz as conexões horizontais serem substituídas por acordes, nas respectivas espontaneidades de cada fonte. “Há concerto esta noite. É o acontecimento” (DELEUZE, 2011b, p.141). As propriedades internas dos sons, de que fala Deleuze a respeito do concerto barroco, se compõem, traçam movimentos e percorrem o extenso com harmônicos e submúltiplos. Mas as fontes que propagam essas sonoridades não se contentam apenas em emití-las. Há em Deleuze toda uma maneira política de pensar o barroco, que não se explicita claramente, mas se trata, efetivamente, de um pensamento a respeito da dobra marcado de ponta a ponta pela preocupação com as singularidades e a operação de produzir um comum, nas vibrações mesmas do que dobra e desdobra, preende o mundo e se propaga por ele. Cada fonte sonora “percebe os seus e percebe os outros ao perceber os seus. São percepções ativas que se entre-expressam, ou então são preensões que se preendem umas às outras” (DELEUZE, 2011b, p.141). É nesse sentido que as componentes do acontecimento, extensão, intensidade e indivíduo, são indissociáveis entre si e lidam com uma passagem fundamental do puro *Many*, uma diversidade disjuntiva, a um *One*, o artigo indefinido que corresponde a uma singularidade qualquer (DELEUZE, 2011b, p.134). Dobra conforme dobra, as mônadas se comunicam, se percebem, mas também passam por processos de individuação. “As fontes sonoras são mônadas ou preensões que se enchem de uma alegria de si, de uma satisfação intensa, à medida que se preenchem com suas percepções e passam de uma percepção a outra” (DELEUZE, 2011b, p.141). O indivíduo experimenta o próprio devir, mas como movimento intensivo de reverberação em meio a séries divergentes e a veredas bifurcantes. Uma imagem como acontecimento pode ser essa individuação que não é a formação de um sujeito, mas aquele artigo indefinido que se põe em passagens, está em um campo de forças, uma região eletromagnética que desencadeia relações. Uma imagem como acontecimento tem prolongamentos, não se basta como início ou fim, se dobra pelo meio e gera o movimento até a dissonância. Acontecimentos não geram estados de coisas, mas se desdobram nos fluxos.

Se um filme pode suscitar acontecimentos de imagem, é que já não estamos pensando as formas como detentoras de um significado, transmissoras de coisa alguma que não seja uma ondulação. Quando o Cristo indígena se vê em meio à procissão de

Nossa Senhora dos Navegantes em Salvador, na sequência final de *A Idade da Terra*, é o corpo em meio a todo mundo que faz a imagem pulsar. Ele insere na cerimônia religiosa um outro tempo, ocupa o espaço com a singularidade de uma voz, de gestos, dos abraços que passa a dar nas pessoas ou do desnor-teio que ele tem em alguns momentos. O filme opera um contraponto vibratório no fluxo da procissão, suscita forças variadas, reverberando nessa multidão que caminha pelas ruas da cidade e também se deixando tomar pelo imprevisto de estar ali nessa comunidade de corpos reunidos. Nos momentos em que se abandona o foco do personagem e do ator, as passagens se intensificam pelo meio das pessoas, das construções que existem no entorno, da caminhada que se carrega, sobretudo, de festividade.

Um plano frontal surge e acompanha aqueles homens e mulheres que estão ali reunidos em torno da estátua religiosa. É um quadro que dura. Existe a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes ao fundo, inicialmente numa posição central no interior do quadro. A multidão está de frente para a câmera, é possível distinguir o Cristo índio, mas já de forma completamente implicada no acontecimento. A câmera vai se movimentando para trás, progressivamente aumentando a quantidade de pessoas na composição e levando a estátua sagrada cada vez mais para o fundo, tanto menos destacada quanto mais a presença dos seres se afirma intensamente. Muitos acenam para a câmera, se erguem um pouco mais para entrarem em quadro. No desenrolar desse plano, o diafragma da câmera vai permitindo que a luz invada a imagem, criando uma plasticidade marcada por um forte branco que se espalha até ocupar todo o visível. Mas não é uma luz que se joga sobre os povos. Na verdade, é a luz mesma que já banha ali nas ruas os corpos e a cena, uma luz que vem do encontro com o real, luz agora intensificada na tela, que passa a se contaminar completamente pelo mundo. Há procissão nesse dia, é o acontecimento.

Encruzilhada

Quantos cinemas? Quais cinemas? Um cinema desconhecido, de aventuras. Um cinema perigoso, divino e maravilhoso, cinema do Terceiro Mundo. Uma encruzilhada se abre, um jogo de possíveis é colocado em movimento. É a procura para Ythaca, é a busca de um lugar para fazer cinema. É o Grupo Dziga Vertov abrindo frentes. É Glauber fazendo tensão dentro do próprio gesto do filme que deseja produzir enfrentamentos estéticos e políticos. *Ventos do Leste* (1970) tem um momento glauberiano: a cena em que o realizador surge nesse filme de Godard e Gorin deixa de ser apenas uma obra desses dois diretores, para se transformar numa invenção conjunta, marcada pela intervenção da performance cinematográfica de Glauber. *Estrada para Ythaca* encontra essa bifurcação e cita o cinema no próprio movimento que traça de inventar outros caminhos de cinema. Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti e Luiz Pretti investem na realização de um filme em que o agenciamento coletivo operado pelos quatro desencadeia a criação. Uma obra sem hierarquias, sem distribuição de funções, sem atribuição de lugares. Uma experiência de coletivo e de amizade. Colocar o cinema numa encruzilhada. Essa imagem sobrevive, ela volta. E o que ela pode ativar nos tempos? Evidentemente trata-se de pesquisas singulares, de gestos que se dão, cada um, em meio a inquietações diferentes. Essa ressalva não diz respeito nem tanto aos contextos ou às épocas, mas às próprias vidas de cada obra, geradas segundo modulações distintas. Tendo essa ponderação como referência, vale um esforço de pensar o que esses gestos de cinema cruzam, como as forças que um libera podem reverberar nas inquietações do outro.

A encruzilhada tem, primeiramente, um caráter que pode ser um tanto problemático. São dois cinemas, dois caminhos. Estaríamos, novamente, diante da dicotomia, da polarização e da oposição? A situação cinematográfica de *Ventos do Leste* é de um embate pela definição da direção de um cinema político: essa é, afinal, a pergunta que Isabel Pons faz a Glauber, essa é a provocação que Godard e Gorin querem também fazer e que todo esse filme do Grupo Dziga Vertov está empenhado em enfrentar, a inquietação em constituir formas cinematográficas que tenham um caráter político. Ao mesmo tempo, existe também em *Estrada para Ythaca* um desejo fundamental de pesquisar uma experiência de cinema que aponte para a liberdade, para outras formas de vida e de estar junto. É uma busca, na estrada, por políticas da

imagem, não só naquilo que poderíamos considerar como o processo de produção, para o qual a amizade é importante, mas também naquilo que diz respeito à própria materialidade criada. Isso implica uma experiência fílmica em que podem ser traçadas figuras de um cinema entre amigos.

Nesse sentido, existem buscas por caminhos, experimentações de jeitos de fazer cinema. A encruzilhada materializa, então, um ponto de tensão. Ela estabelece dois caminhos e parece nos colocar diante do dilema. O visível, a sua fabricação, está fendida em dois. E o que se demanda é uma tomada de posição, que tanto num filme quanto no outro parece ser enfrentada pelas trajetórias dos personagens no espaço ou pela composição de elementos que sugerem pistas, sem que isso implique, necessariamente, escolhas excludentes. Em *Estrada para Ythaca*, existe a indicação de uma placa, que sinaliza a direção da Ythaca buscada como coincidente com o caminho do cinema do Terceiro Mundo. Em *Ventos do Leste*, Isabel Pons começa a se dirigir para esse mesmo caminho, esse do cinema perigoso, divino e maravilhoso. Mas em determinado ponto do percurso, depois de caminhar um pouco e chutar uma bola, ela decide voltar, toma outro trajeto, o do cinema da aventura. Podemos ouvi-la dizer, com a voz em *off*: “E então você sentiu a complexidade das lutas. Você percebeu que lhe faltava o modo de analisá-las. Você chegou à situação concreta. Você viu que o cinema materialista surgirá apenas quando atacar em termos de luta de classes, o conceito burguês de representação”. Temos uma tela negra, que também surge no filme dos primos Parente e dos irmãos Pretti, e a moça insiste: “Lutar contra o conceito burguês de representação”.

Numa análise que imerge com muito rigor na encenação desse encontro entre Glauber e Godard, Mateus Araújo Silva (2007) traça toda uma discussão a respeito dos debates mais amplos que os dois realizadores travaram em torno desse ponto fundamental de pensar um cinema político. *Ventos do Leste* é um filme permeado por essa inquietação, e o convite a Glauber é uma proposta de pensar junto mais uma possibilidade de fazer filmes políticos, sobretudo com a contribuição glauberiana que enfatizava a busca por um cinema do Terceiro Mundo. Mas os próprios elementos da cena aqui em questão tornam o lugar da encruzilhada um espaço e um tempo de muito mais complexidade que a simples oposição. Sigo Araújo Silva (2007), nesse sentido, que defende uma análise atenta dessa sequência para perceber um movimento muito mais cheio de nuances, que abre para novas clivagens (2007, p. 52). Se na sua fala,

Glauber enfatiza o cinema do Terceiro Mundo e se Godard, Gorin e Isabel Pons fazem a opção por um cinema da aventura, existe, ao mesmo tempo, uma postura que não invalida nenhuma das duas posições. Glauber não diz em nenhum momento que a via do cinema divino e maravilhoso é a melhor: “na verdade, a postura e o discurso de Glauber na cena parecem admitir a validade dos dois caminhos, ao invés de restringi-la a um só dentre eles” (ARAÚJO SILVA, 2007, p.54). Nessa linha, o que a encruzilhada pode revelar, um tanto surpreendentemente talvez, é uma aproximação com a formulação de Glauber ao tratar da experiência de *Câncer*, quando falava que “o caminho do cinema são todos os caminhos” (ROCHA, 2004, p.180). Essa relação feita por Araújo Silva pode indicar, então, que os dois caminhos sinalizados na sequência de *Ventos do Leste* tendem para sucessivas bifurcações, para variações e mais aberturas. O enfrentamento do debate, a preocupação em se colocar no lugar crítico da procura pela direção de um cinema político, deixa de ter a dimensão de uma encruzilhada pensada em termos de um dilema com posturas fixas, para se tornar situação de crise, que possibilita mais torções, um lugar em que se faz movimento. Glauber e Godard encenam, pela via da voz feminina em *off* e dos gestos corporais tanto de Glauber quanto de Isabel Pons, um embate com o cinema mesmo, com o desejo de formular políticas das imagens. Uma discussão que fica “a meio caminho”, mas que deixa “um traço, um vestígio de uma verdadeira fecundação mútua entre os cineastas” (ARAÚJO SILVA, 2007, p.61). A encruzilhada torna-se uma figura estética para pensar a oscilação dos caminhos que precisam se abrir para que o cinema continue a se mover e a fazer fendas.

Esse vestígio que se torna uma forma sobrevivente retorna no filme do coletivo *Alumbramento*, em meio a novas torções que atualizam a busca por um cinema político. A canção entoada pelo amigo na bifurcação da estrada é retomada na cena final, quando os quatro parceiros já estão de volta à mesa de um bar, sem as barbas e, sobretudo, alegres. Eles celebram a viagem. Em *Estrada para Ythaca*, a importância do processo marca as vidas de cada um e se imprime na textura da imagem. É um cinema de agitação, mas em outro sentido. As escolhas aqui não estão circunscritas ao estabelecimento de um programa para o fazer filmes. O que se agita na imagem é o próprio desejo de existir e a vontade mesma de cinema. E se trata aqui de jogar-se na estrada, na invenção de caminhos que atualizem esse desejo constantemente. Há tomada de posição, marcada pela trajetória distinta de um cinema do acerto, da organização, do enquadramento bem construído. Tomada de posição por um filme que mantém o

momento em que uma câmera é derrubada na conversa filmada em mesa de bar. Mas essas escolhas que se manifestam na escritura não são fechadas em si mesmas e encontram na encruzilhada a insistência em seguir trilhas, em pesquisar e inventar, a todo instante, outras derivações. A política da encruzilhada, que tem, nesse caso, uma marcação mais clara de uma escolha – novamente, a placa com o nome Ythaca parece bem emblemática –, não restringe o filme a uma orientação esquemática e unívoca. Porque se trata também de uma obra de aventura, de abertura ao desconhecido, além de um cinema divino e maravilhoso. E também se trata muito mais do que simplesmente dos dois caminhos trazidos pela referência a Glauber na encruzilhada. É uma experiência de processo na estrada, com mistérios e abduções de amigos. É um filme que aponta para mais filmes. Ele gera, produz, não restringe.

Raul Arthuso (2011) já observou que “se, em seu modo de produção, *Estrada para Ythaca* é uma proposta de caminho, em sua política impera o prazer pela encruzilhada” (ARTHUSO, 2011). Talvez se trate de um prazer em se inserir no lugar da abertura, que singulariza a tensão e torna urgente que se ampliem campos de atuação. Mas ao contrário do que aponta Arthuso, a citação à cena de *Ventos do Leste* parece dizer muito mais do que um “fetichismo cinéfilo” (ARTHUSO, 2011). O diálogo com a sequência do filme de Godard e Gorin cria um anacronismo de imagens, que não diz respeito apenas a um debate geracional ou de épocas de uma história do cinema. *Estrada para Ythaca* encena uma relação de tempos, retoma com as chaves que lhe são próprias uma figura estética e política composta por outra obra. E carregando-se desse cruzamento temporal com essa imagem de *Ventos do Leste*, o filme dos quatro realizadores não deixa também de traçar paralelos com as formas em tensão nos processos de outro coletivo, o próprio Grupo Dziga Vertov, e também nos filmes que Glauber vai realizar, explorando essa escritura dos caminhos que ele enuncia²⁸. A imagem da encruzilhada de *Estrada para Ythaca* não é só encenada por um fantasma, mas ela mesma tem um tom fantasmático: introduzida com sobreimpressões de camadas, ela tem as bordas levemente distorcidas, um clima de devaneio e sonho. É um espaço em que não só se abrem duas trilhas de areia em meio à vegetação, mas também em que se transforma um lugar qualquer em portal de tempo e de espaços. A cena com Julio é um bloco sensível que surge em meio ao filme, atravessando o percurso dos

²⁸ Rancière (2012a) chega a mencionar o Grupo Dziga Vertov como um dos momentos da relação entre cinema e política, marcada, sobretudo, pela forma do filme militante.

quatro amigos, quase com uma independência, porque não se liga diretamente ao desenrolar das ações. Não vemos os personagens que fazem a viagem materializados nesse momento, encarando o amigo morto, com a sua proposta de caminhos. O plano tem apenas Julio, que parece apresentar a bifurcação ao próprio cinema. É um ponto de conversação entre imagens, nesse sentido, um retorno ao lugar da encruzilhada, para encarar os novos problemas que ela abre no presente e pensar, a partir dela, os engajamentos que podem ser desencadeados.

Esse lugar da bifurcação movimentaria o próprio Glauber nos processos de invenção dele. Como notava Araújo Silva (2007), o realizador estaria aí muito mais em defesa de aberturas que da restrição de trajetos, na reverberação do gesto que era desencadeado por *Câncer* em 1968. Era a luta contra a intolerância, que Glauber enfatizava na entrevista em que fala a respeito do filme (ROCHA, 2004). Na afirmação de que o caminho do cinema são todos os caminhos, ele defendia a liberdade de que cada filme invente as próprias formas de relação com o mundo. O impulso de *Câncer* parte do desejo de fazer cinema, com quantidade mínima de recursos e de planejamento, uma abertura completa à possibilidade de encontrar mais caminhos no percurso, sem que o ponto de partida para a obra seja já a escolha de um trajeto. É uma aventura pelas ruas, em que se inventam vários cinemas num mesmo filme, a cada improviso do plano-sequência. E quando Glauber vai a Roma e realiza *Claro*, em 1975, a heterogeneidade de procedimentos torna-se ainda mais evidente, num filme que abraça o gesto ensaístico, com o curso sempre interrompido e tensionado nele mesmo. O que o filme forja é a constante variação da imagem como procedimento de invenção, numa impossibilidade de qualquer modelo imobilizador. O cinema do Terceiro Mundo vem aqui se desterritorializar ainda mais, num filme que não se define nem se fixa num só caminho, mas abre pelas ruas, pelos interiores das casas, pelas várias regiões da cidade, novas alterações de si mesmo, em desdobras de métodos.

“Lutar contra o conceito burguês de representação”, propunha a voz *off* em *Ventos do Leste*. Havia nesse caso a demanda por um cinema materialista, e a chave da dialética marxista era fundamental na constituição do embate. Essa matriz de pensamento não é a mesma de *Estrada para Ythaca*, mas o filme também procura uma imagem que não se situe na dimensão da representação. Aí não se trata de representar a juventude ou a amizade, questões tão caras para os realizadores, mas de produzir, no filme, modos de compartilhamento, de viver o espaço do bar, a temporalidade da

viagem, a partilha da comida. No filme que eles fizeram em seguida, *Os Monstros*, a sequência final da *jam session* reunia toda a intensidade desse empenho em estar junto, uma produção de vida na duração do plano, em que a arte faz circular a sensação da amizade, é ela que cria um comum na cena e efetiva uma liberdade, evocada no plano anterior, de brinde na praia. É uma imagem granulada, toda marcada pela tensão do encontro e do imprevisto, com uma câmera liberta de um ponto fixo e que passa a perambular em torno dos corpos dos realizadores/atores/*performers*. Eles investem aí numa experiência sensorial em que a presença é fundamental, uma sensação dos corpos compartilhando o instante, inventando no ato, em meio aos acordes dissonantes. É a música ao vivo, é a montagem que se dá interna ao plano, no tateio da câmera pelo espaço, inscrevendo-se ela mesma por entre os seres filmados. De *Estrada para Ythaca* para *Os Monstros*, há o transbordamento de relações fortemente construídas, relações criadas no cinema, no encontro dos seres entre si e com a câmera. Se o primeiro filme invocava uma cena do passado, o segundo segue a pesquisa de abrir as veredas, que já são variações daquelas torcidas pelo trabalho anterior.

Cezar Migliorin (2011) já propôs figuras do engajamento para tratar de um cinema político recente feito no Brasil. Ele situa o campo da discussão nas maneiras pelas quais as obras inventam expressões sensíveis capazes de engajar os filmes no presente. As artes se engajam no presente pondo em tensão “história, memória e mundo transformado, variado com as forças e redes que são colocadas em ação no presente” (2011, p.17). Existem múltiplas forças e múltiplos tempos colocados em movimento nessa perspectiva de engajamento e de imagem que Migliorin investiga.

Tais definições do engajamento no presente impossibilitam que vejamos o presente como um ordenador do passado ou do futuro, mas como uma variação em que passado e futuro são convocados não como informação, mas como intensidades produtivas. Trata-se de uma perspectiva temporal do engajamento, ou seja, um gesto de entrada no que dura, no que varia no próprio presente. Se entendêssemos o engajamento como produção para um fim, como discurso em direção a esse ou àquele mundo, poderíamos entender o que se passa no filme/no real como um meio para aquele fim, fazendo do presente essa eterna passagem para outro lugar. O que agora se passa, os modos de organização dos tempos, das relações, dos encontros, teriam que ser pensados e descritos dentro de uma teleologia, por outro lado, se o engajamento só pode se dar no que varia no próprio presente, na duração, se quisermos, é na experiência sensível desse presente distendido, na experiência de mundo que atravessa múltiplas formas de vida que o cinema se forja. (MIGLIORIN, 2011, pp. 17, 18).

Figuras do engajamento têm a ver, então, com a variação de forças no presente e com a interpolação de temporalidades, para produzir formas de vida. Engajar-se tem a

ver com fazer relações entre tempos e extrair daí uma possibilidade de outro mundo, inventado na duração mesma da imagem, não como finalidade de um meio. Nesse sentido, a encruzilhada convocada de *Ventos do Leste* não pode ser uma informação que *Estrada para Ythaca* vem trazer para a sua escritura. É o passado que é interpelado pelo movimento do presente, para ser posto em variação, são fórmulas de *pathos* (*Pathosformeln*), como notava Warburg nas suas análises da pintura renascentista, fórmulas que ressurgem e afirmam a vida das imagens, estas que estão permeadas de sobrevivências (*Nachleben*). “As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, ‘*fantasmatas*’ no sentido que lhe dá Domenico da Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia” (AGAMBEN, 2012, p.29). O desenho em “V”, desenho da encruzilhada, no filme de Godard e Gorin e no trabalho dos primos Parente e dos irmãos Pretti, evoca direções possíveis, trajetos que podem ser percorridos. É a vida em movimento. É uma figura de cinema: a encruzilhada torna-se uma iconografia que ativa movimentos, aparentemente como dualidade no início, mas tanto mais proliferante quando o desafio de enfrentá-la é encarado. Glauber, Godard, Gorin, os Parente e os Pretti põem as suas imagens em encruzilhadas para colocar o próprio cinema em crise, numa zona perigosa e aberta. O que revelam os próprios gestos cinematográficos que eles desdobram é a multiplicidade de um pensamento, a diferenciação interna que cada cinema pode fazer, o cinema do Terceiro Mundo que nunca será um só, o cinema de aventuras que também pode ser marcado por heterogeneidades, e todos esses cinemas podendo se derramar um no outro. A encruzilhada é uma figura estética e política carregada de tempo, capaz de fazer a tensão com o Uno, para dar início a múltiplas quebras e ramificações.

Kynorama

Os cinemas que estão aí não suportarão mais as novas formas cinematográficas, terceira dimensão, cinema raio laser, cinema espacial. Então se terá que construir centros cinematográficos, que eu chamo de Kynorama (com k, y), que seriam os grandes centros audiovisuais. Um negócio que não tem em nenhum lugar do mundo e que eu tenho um projeto já em elaboração, que seria o grande cinema espacial. O filme seria feito e projetado em tape. Uma espécie de teatro-filme. [...] Eu já vou me lançar na construção do Kynorama já depois de *A idade da Terra*, em dezembro (ROCHA, 2004, p.383).

Kynorama é uma possibilidade de cinema. Em certa medida, Glauber fala dele como um projeto de futuro, mas aqui já não se trata de uma aposta macrohistórica para o País, senão de uma defesa de transformação nas próprias experiências de fruição da imagem cinematográfica. O termo Kynorama surge, muito brevemente, em uma entrevista dada por Glauber em 1978 e não chega a se desdobrar, efetivamente, nessas novas salas que o realizador idealizava. Os maracanãs eletrônicos e visuais (ROCHA, 1982, p.31), expressões que aparecem em outra entrevista, são uma proposição de retirar o filme de uma única possibilidade de experimentação, para além dos espaços convencionas de projeção e para além de todo o dispositivo arquitetônico que se configurou ao longo da consolidação daquilo que André Parente (2009) já chamou de uma forma cinema, que faz convergir a dimensão da sala escura, o sistema de captação e projeção da imagem e um modelo representativo hegemônico (PARENTE, 2009, pp. 24, 25). Trata-se, então, de uma conformação, ao mesmo tempo, arquitetônica, tecnológica e discursiva. E se essa forma cinema se consolida como instância majoritária, ela não parou também de ser questionada, nas diversas variações que se apresentaram: cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido, cinema interativo, cinco momentos que Parente destaca, embora muitos outros possam também ser lembrados. “A história do cinema tende a recalcar os pequenos e grandes desvios produzidos nesse modelo, como se ele se constituísse apenas do que quer que tenha contribuído para o seu desenvolvimento e o seu aperfeiçoamento” (PARENTE, 2009, p.25). Existe, então, toda uma outra história de vários cinemas que se proliferaram e investiram em outras sensorialidades, tanto na própria escritura fílmica quanto na maneira de se apresentar espacialmente ao espectador. O que esse Kynorama glauberiano aposta é também na possibilidade de colocar o cinema em variação, de experimentar um filme em outras situações cinema.

Ainda que Glauber não tenha efetivado esse projeto, tomo aqui a proposição bastante embrionária que ele faz no âmbito do discurso, para tentar formular a figura do Kynorama como uma dimensão operatória nas próprias imagens já realizadas por Glauber. Quer dizer, o esforço aqui tem a ver com uma investigação da própria escritura fílmica das obras, para pensar nelas o que poderia ser apontado como pesquisa de um cinema espacial. Se nos detivermos na experiência de *A Idade da Terra*, já se trata de um campo repleto de hibridismos e do que identifico como um desejo de sair da tela para ocupar o mundo. Como já discutia Ismail Xavier (1981), o filme tem uma série de misturas que fazem extrapolar a moldura e quebrar a simetria. Se pensarmos em termos de um regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005), a obra pode ser trabalhada nas suas múltiplas contaminações tanto com outras artes quanto com a experiência cotidiana. Então, haveria uma dimensão instalativa na própria sensação desencadeada pelas imagens do último filme de Glauber e uma convocação mesmo à participação do espectador, como nos trabalhos de artistas contemporâneos e como no que os estudos de audiovisual têm identificado a respeito das expansões do cinema pelo museu, pela cidade, pelas praças, por tantos diferentes formatos, na investigação de outras fruições. A figura do Kynorama, nesse desejo de Glauber em envolver o corpo do espectador pelas imagens, poderia se constituir na articulação mesma entre *mise-en-scène*, montagem e experiência estética, o que pode dar a dimensão de um “trabalho do espectador”, como já observaram César Guimarães, Cristiane Lima e Victor Guimarães (2013), a partir da própria escritura fílmica do documentário de Marília Rocha, *A falta que me faz* (2010). O espectador “não evolui da condição de não-saber para o saber, não vai da inconsciência à consciência, não abandona o que deseja ver por saber que não vê tudo. Enquanto o filme prossegue e mais o espectador se engaja no filme, mais os perigos o envolvem” (GUIMARÃES; LIMA; GUIMARÃES, 2013, p.5). Essa perspectiva que enfatiza um outro lugar do espectador, bastante associada às discussões de Comolli²⁹, instiga aqui a perceber nos processos imagéticos de uma obra a potência de desfazer uma marcação consensual para a experiência de fruir o cinema.

²⁹ Pensando a própria *mise-en-scène* do cinema, Comolli (2009) nos coloca diante de novas tensões para o lugar do espectador. “Indo assim contra a satisfação de ‘necessidades’ de ver, de ver mais e mais, ‘sempre’ mais, contra a voracidade óptica, contra toda essa ansiedade de acumular a abundância do visível, o cinema fora de campo não fala de nosso presente: ele se joga aí, eles nos precipita aí. Como? Ao nos convocar desde este lugar de espectador insatisfeito, quero dizer insatisfeito primeiro daquele lugar que é dele e que é também da inquietude, da desordem, da falta. O espectador está hoje em uma consciência aguçada, ele se sabe engajado em um combate global, onde imagens e sons nem morrem nem vivem sem ele – sem nós” (COMOLLI, 2009, pp.13, 14).

A disposição dos fragmentos de *A Idade da Terra*, dispersos sem uma ordem determinada, maleáveis em seu rearranjo, são um convite para que o filme seja percorrido de várias formas e saia de uma estrutura única. O filme guarda a possibilidade de ser exibido com os rolos escolhidos aleatoriamente, conforme as escolhas do projetor na sala de cinema, como num germe de um cinema ao vivo, em que a experiência se cria no ato da projeção e guarda todo um conjunto de virtualidades. A rigor, a cada nova exibição, seria criada uma nova obra, desmontada e remontada no aqui e agora, no tempo compartilhado entre a exibição e a fruição por parte do espectador. O filme tem um movimento interno que constitui algo como uma força centrífuga, que atira os elementos para fora, gera uma carga de energia que retira as imagens de um centro para serem deslocadas em direção às bordas. *A Idade da Terra* é um *happening*, as encenações tomam o espaço urbano, e os atores se integram à multidão, entrando na festa de um carnaval, como nas passagens de Tarcísio Meira pelo desfile de uma escola de samba, ou como na imersão de Jece Valadão na procissão pelas ruas de Salvador. Ora aproxima-se de um vídeo que acompanha as performances realizadas nos ambientes internos, com uma câmera bem próxima aos corpos, ora é um monumento, com planos abertos, panorâmicas pela paisagem, tomadas aéreas de Brasília ou filmagens em campos amplos no Planalto Central.

Caminhando pelas ruas, Norma Bengell conduz um cortejo de mulheres vestidas de freira, com um homem que dança com um pano vermelho, fazendo volteios e criando no espaço da cidade um lugar de coreografia. A câmera chega a ficar levemente inclinada, retirando a imagem de uma posição vertical, agora vista com uma quebra no eixo. Muitas pessoas se reúnem em torno da ação performática e observam. As crianças brincam e juntam-se a esses movimentos, elas festejam e sorriem. O homem ergue Norma Bengell, que canta. Por um momento, os cortes privilegiam o ritmo e criam a fragmentação, desconectando o espaço, numa sucessão de imagens que não encaixam uma organicidade do lugar, mas transformam-no e inventam outro espaço. Mas então, dois planos mais longos surgem, um no qual a câmera está diante dos que vêm andando e segue o movimento deles. Bengell coloca-se ao lado de um homem que carrega uma criança no braço. Ela grita: “Liberdade para o povo, liberdade! Miséria! Miséria!”. No plano seguinte, que tem uma imagem com cores mais contrastadas, a câmera permanece fixa e realiza a aproximação pelo *zoom* das lentes. Um círculo se forma em torno da mulher que canta e do homem que dança, os dois se reúnem num abraço, e quando o

quadro fecha mais sobre o rosto de Bengell, há um efeito de desfoque. Esse cinema que se faz na rua, em meio a homens e mulheres ordinários, cria uma coreografia com o corpo urbano e com as pessoas que passam. Ele é coreográfico na constituição da cena e na junção das imagens. É um trânsito por vidas, para se fazer vivendo. Uma obra que não é feita para ser contemplada, numa postura transcendental, mas que convoca o olhar e, nele, implica o corpo todo.

Kyno é cinema. E “rama” porque é 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).

A imersão do corpo no cinema tem a ver com uma variedade considerável de estratégias estéticas para aproximar a obra do espectador. Katia Maciel (2009) propõe o conceito de *transcinema* para pensar imagens em metamorfose, blocos de imagem e de som que ampliam a experiência em ambientes interativos e imersivos. O campo de discussão dela está, sobretudo, nos trânsitos para as galerias e outros ambientes de fruição, tomando o cinema nas contaminações com as artes visuais. Nesses processos, há uma aposta sensível de contágio a partir dos trabalhos realizados. Maciel fala de “uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do *participador* ativa a trama desenvolvida” (2009, p.17). É a exigência de que um outro esteja ali naquele espaço-tempo para desencadear os acontecimentos e compartilhar com a imagem uma duração, um percurso, uma forma de sentir. A obra vai se construindo, muitas vezes, pelo próprio trabalho de sair de uma região e entrar em outra, conectar e desfazer, aproximar e se distanciar, tarefas que o espectador desempenha, conferindo a cada experimentação uma singularidade.

Essas novas imagens dispensam a literalidade e a linearidade clássicas, e produzem novas circunstâncias de visibilidade, já que agenciam formas inéditas de acesso ao espectador e transformam o espectador em *participador*, que se enuncia não mais como um sujeito imerso na experiência das imagens, como aquele que está *diante de*, tal qual o sujeito renascentista, e sim como aquele que está no *meio de*, como nos sistemas de realidade virtual. Desse modo, o participador é parte constitutiva da experiência proposta, isto é, um sujeito interativo que escolhe e navega o filme em sua composição hipertextual, em suas dimensões multitemporais, multiespaciais e descentradas, que interconectam fragmentos de imagens e sons, e multiplicam os sentidos narrativos (MACIEL, 2009, p.18).

O termo participador é emprestado de Helio Oiticica que, em textos como o *Esquema geral da Nova Objetividade*, originalmente de 1967, e em obras como os *Parangolés*, propunha a saída da pura contemplação transcendental por parte do espectador e a participação tanto sensorial-corporal quanto semântica (OITICICA, 2006, pp. 162, 163). Uma participação coletiva que Helio identifica também nos trabalhos da amiga Lygia Clark, sendo o *Caminhando* (1964) uma das referências centrais para lançar novas questões nos processos artísticos, sobretudo a partir da descoberta de uma imanência, “que culminou numa ‘descoberta do corpo’, para uma ‘reconstituição do corpo’, através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato de participação coletiva” (OITICICA, 2006, p.159), e da quebra de referências dualistas de dentro e fora, já que a fita de Moebius que serve de modelo ao trabalho, cria um entrelaçamento contínuo, uma variação de forças que é constante dobra e desdobra. Não existe antes e depois, apenas a imanência do ato.

E se voltarmos a Helio, é possível encontrar também outra obra fundamental do artista que ampliava os caminhos da experiência estética, sobretudo no que diz respeito a torcer a forma cinema. Com Neville de Almeida, ele pesquisa um programa que desfaça a disposição tradicional estabelecida para o espectador, fixado entre a tela e o projetor, de modo a inventar uma experiência sensorial que tensiona o cinema, joga com ele, opera nele uma desterritorialização. A série de obras dos artistas, intitulada *Cosmococas* ou *Bloco de experiências in Cosmococa – program in progress*, propunha outra sensação de espaço com projeção de imagens, criação de ambientes, inserção de música, redes, piscinas e uma série de reconfigurações, em uma sala já completamente distinta das tradicionais. A noção de bloco vinha da aposta na descontinuidade entre uma experiência e outra, e a *Cosmococa* seria uma referência à cocaína como matéria para essas investigações (MACIEL, 2009). São experiências de *Quase-cinema*. Katia Maciel (2008) já propôs a noção de um cinema fora da moldura, a partir desses trabalhos, que saem da tela, da mesma maneira que as pesquisas anteriores de Helio já buscavam uma pintura que saísse do quadro. Haveria aí uma ruptura com o próprio “*hábito cinema*”, para recorrer a um termo utilizado por Maciel (2008, p. 78).

A imagem é, então, experimentada como relação. Numa das *Cosmococas*, a estrutura randômica é fundamental, indicada nas anotações de Helio, que pretendia alterar a ordenação dos slides a cada projeção. Havia o desejo de que cada espectador pudesse viver uma sensação-cinema singular, a partir de estratégias como “a não-

linearidade, a variação dos pontos de vista e o agenciamento entre os elementos da obra e a recepção coletiva, que aceita, ao mesmo tempo, os modos diferentes de cada participante” (MACIEL, 2009, p.285). Na arquitetura que passa a ser imagem e projeção e no retorno à imagem fixa como unidade básica do cinema, “é como se Helio olhasse, a um só tempo, para a origem do cinema e para o seu futuro” (MACIEL, 2009, p.286). O espaço construído é permeado de durações, é experimentado como imagens que circulam por todo o lugar e inserem temporalidades variadas no percurso pelas salas. “Helio encontra no cinema a matéria tempo que faltava às suas experimentações com o espaço” (MACIEL, 2009, p.287). As experiências de quasi-cinema criam uma imersão do espectador-participador em uma obra que se carrega de tempos e que convoca o corpo para o envolvimento espacial.

É também na participação sensorial e na imbricação com a vida cotidiana que outro artista, Cildo Meireles, investe, quando propõe suas *Inserções em circuitos ideológicos*, ao longo da década de 1970. Ele se volta, sobretudo, para as trocas e inscreve novas dimensões de viver em circuitos, para desencadear processos de disjunção e provocar curtos-circuitos internos aos poderes dominantes. A obra é uma pesquisa estética do artista que não se esgota no circunstancial, mas marca uma preocupação com a disseminação da arte no corpo social, inquietação já expressa nas *Inserções em jornais: classificados* (1970), publicação de anúncios criados por Cildo na seção “Classificados” do *Jornal do Brasil*. A radicalização da investigação vai ganhar nova força com as *Inserções em circuitos ideológicos* na medida em que o artista já não trabalhava com as informações organizadas pelos *media*: ele buscava um movimento além, na tentativa de instaurar um outro sistema de trocas, que escapasse à lógica do controle centralizado. Segundo o próprio artista, o trabalho partia de uma reflexão em torno de três pontos:

1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem. (MEIRELES, 1981)³⁰

São as pessoas que deflagram essas inserções: não se tem a questão da genialidade do artista, homem privilegiado que elabora um discurso sobre o sensível,

³⁰ O depoimento de Cildo Meireles está registrado em **Cildo Meireles. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1981**. Aqui recorremos a excertos do livro disponibilizados em <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>.

para transpor essa visão ao espectador. A arte é feita na vida. Não há os ocupados em fazer arte e os que devem apenas contemplá-la, as funções separadas entre os que podem elaborar a matéria artística e os que a recebem. “No momento em que há distinções nessa ou naquela direção, surge a distinção de quem pode fazer arte e quem não pode fazer”, diz Meireles. O projeto do artista vai ao encontro de uma comunidade estética por vir, em que já não há compartimentação na relação com o sensível. “Tal como eu tinha pensado, as ‘Inserções’ só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem” (MEIRELES, 1981).

Dois projetos integram as *Inserções*: o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*. Em ambos, Cildo interfere em objetos de circulação e devolve-os aos circuitos, em período de regime ditatorial no Brasil. O artista inscreve em garrafas de Coca-Cola, com tinta *silk-screen*, dizeres como: “Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C.M. 1970” – era o próprio processo inserido como gesto estético-político. As inscrições só poderiam ser lidas claramente nas garrafas cheias, pelo contraste entre o líquido escuro e a tinta branca posta no vidro. Já no projeto Cédula, diferentes intervenções foram realizadas, em notas de distintas unidades monetárias – em cédulas de um cruzeiro, dólar ou marco, Cildo carimba frases como “Quem matou Herzog?” e “Yankees, go home!”. Mais do que o valor de enunciado, é importante pensar a situação desencadeada, o problema estético-político provocado pelo artista. Se Duchamp trazia objetos do cotidiano para o museu, Cildo, a um só tempo, remete ao processo de *ready made* e tensiona-o, ao não apenas trazer cédulas ou garrafas de coca-cola para uma exposição, mas pô-las em circulação. É esse movimento de ir e vir, inserção artística em rede, a tensão potencializada pelo projeto de Cildo Meireles. Em Duchamp, observa Freire (2006), a escolha e a relação com os objetos eram marcadas pela indiferença como forma de provocação ao próprio sistema da arte – em Meireles, essa motivação é deslocada para “a conotação política e social do objeto escolhido. Trata-se de uma estratégia de inserção crítica na realidade cotidiana” (2006, p.33). A arte como objeto e o artista como sujeito dissolvem-se rapidamente no circular clandestino, no inserir-se pelas brechas, na exposição ao risco.

Risco que gera pulsões na obra de arte, tornada ela mesma já uma ação política. O artista não está apartado do mundo, mas age nele, faz vibrar o próprio estar no mundo. A estética não está separada da política, a obra não representa uma situação, é o

próprio acontecimento. “Já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real”, diz Meireles. Em torno da ideia de um público que é requerido para a efetuação da obra artística, opera-se um movimento que tenta convocar os sujeitos à participação, à experiência da arte na vida cotidiana. A obra circula e insere-se na vida, mistura-se nas trocas, espraia-se, vibra no mundo. O público não está presente. Na verdade, todos se constituem como público em potencial: não um público que deve observar ou apreciar, mas viver a arte e multiplicar os acontecimentos de resistência.

não há um público, não há ninguém assistindo, não há testemunhas oculares. Dessa forma, ocorre aqui algo que poderíamos chamar de *auto-apresentação*. Aquele que toma parte nesse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência de fazer e abre uma experiência de sentir e pensar, ou pensar, sentir, fazer, encontrando-se os termos inter-relacionados e não necessariamente numa ordem estabelecida. Essas produções ou proposições possuem também em comum uma ênfase nas relações e investem sobre o mundo, aí inscrevendo possibilidades de crítica ou autoconhecimento, subjetividades e questionamentos. Elas são meios e não fins, formas de pensar, de viver e de agir (FERVENZA, 2005, p.98).

A experiência da obra é de um imponderável, de um conjunto múltiplo de possíveis. A relação tátil mesma com cédulas e garrafas 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, as *Inserções* são uma experiência de deslocamento, um gesto estético-político de fratura por dentro. Não constituem monumento estático no museu, mas processo vivo, não são metáforas de situações, mas acontecimento puro.

Essas pesquisas de Helio, Lygia e Cildo no campo das artes visuais – e também de tantos outros, fundamentais também na interseção entre arte e política, como Antonio Dias, Artur Barrio, Lygia Pape – relançam o lugar da experiência estética, que se insere mais diretamente nos processos de constituição da vida em comum, na medida em que toda a investigação de outros lugares para o espectador tem a ver com a preocupação fundamental com a autonomia e com a constituição de uma igualdade, no que convoco novamente aqui o horizonte que nos possibilita o regime estético das artes proposto por Rancière. A possibilidade de torcer no sensível as hierarquias das distribuições dos lugares é inaugurada pela experiência estética de fratura, quando as artes já não reproduzem a mesma ordem de relações da vida coletiva. E dentro desse modo de perceber a arte, é preciso questionar mesmo os paradigmas dicotômicos que estabelecem a oposição entre passividade e atividade, olhar e agir.

No seio do regime estético, é preciso dizer que olhar já é agir e que a obra de arte não traz o espectador para a participação por um mecanismo motor ou por um convencimento intelectual. Há que se supor, desde já, uma igualdade de inteligências, fundamental para o encontro entre os seres. Como já indicava Rancière (2010b), a respeito do mestre ignorante, não cabe instruir um povo para aproximá-lo da igualdade, mas a questão é emancipar as inteligências, a partir do pressuposto de uma verificação das igualdades, que é completamente diferente de qualquer perspectiva que estabelece o caminho de uma desigualdade a ser reduzida (2010b, p.12). Quando se trata de estudar o lugar do espectador, Rancière (2010a) propõe que cada um experimenta a obra a partir de todo um conjunto de referências singulares, e por isso estabelece conexões e dissociações, aproxima e distancia, sendo desde já ativo, no contato com a arte. Rejeitando a identidade de causa e efeito, o regime estético trata de uma disjunção, o que tornará sempre singular cada experimentação dos sujeitos. Não é possível transmissão, uma performance não pode levar do artista ao espectador um saber ou um valor, porque surge uma terceira coisa, que já não é de um nem de outro, é algo que se mantém no entre e afasta a possibilidade de identificação (RANCIÈRE, 2010a, pp.24, 25). Na experiência da arte, o que vale então é como são traçados os próprios caminhos que surgem pela frente e que rodeiam. O poder comum aos espectadores, dirá Rancière, diz respeito aos modos pelos quais cada um traduz a seu modo o que percebe e liga o que percebe “à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra” (2010a, p.27). É esse o pressuposto fundamental de uma igualdade das inteligências.

O que as nossas *performances* comprovam – quer se trate de ensinar ou de representar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de vê-la – não é a nossa participação num poder encarnado na comunidade. É, sim, a capacidade dos anônimos, a capacidade que faz com que cada um(a) seja igual a todos(as) os(as) outros(as). Essa capacidade exerce-se através de distâncias irreduzíveis, exerce-se por intermédio de um jogo imprevisível de associações e dissociações.

É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. (RANCIÈRE, 2010a, pp. 27, 28)

As pesquisas desenvolvidas pela arte contemporânea, compreendida dentro dessa perspectiva de um regime estético, podem ser pensadas, então, menos pela via da transformação de um espectador passivo em ativo do que pela exacerbação do caráter singular que a fruição de cada um põe em jogo. O que Helio formula em termos de um

participador, o que Lygia propõe no ato imanente do *Caminhando*, o que Cildo ativa com suas inserções, são processos de singularização e gestos estéticos que investigam a emancipação, na medida em que o artista não é o detentor de sentidos pré-fabricados nem o transmissor de um conjunto de ideias materializadas nas obras. Não estamos na dicotomia que prescreve a necessidade de tornar o espectador mais atuante, mas num campo aberto em que os lugares deixam de ser fixados rigidamente, para que a igualdade faça surgir uma terceira coisa entre artista e espectador. A experiência estética tem esse caráter fundamental de um entre-dois, potente em abrir caminhos para novas sensações. Sem dualismos, ela é como o *Caminhando*, de Lygia Clark, experiência de dobrar e desdobrar num só movimento, espectador e obra entrelaçados, sem hierarquias, imanescentes um ao outro, numa zona de vizinhança.

A sala de cinema vai parecer um circo, cinema de laser, holografia, cinema espacial, teatro das imagens, coordenação de cinema com o balé. Acabou a coisa do filme projetado. Tela é para televisão. Cinema será o chamado circo tecnológico.

[...]

Quando digo que acabou o cinema de sala, é que acabou o cinema das salas velhas. Filme de uma dimensão como o que se passa hoje será passado nas TVs velhas. Você só irá ao cinema para ver o grande espetáculo holográfico, do raio laser, das telas múltiplas, o cinema das jogadas visuais, a pintura eletrônica. E está aí o sentido político e ideológico. (ROCHA, 1982, pp. 30, 31).

A *Idade da Terra* já instaurava outras condições de fruição na sua gestualidade. Assim como em *Di Cavalcanti* a escritura criava uma festa de imagens, o último filme de Glauber também tem um clima de celebração e de explosão de energias. Ele demanda outras espacialidades. O diálogo desse trabalho de Glauber com a arte contemporânea pode ser encontrado nesse exercício de transformar a obra numa abertura de entradas para o espectador, numa interpenetração de dentro e fora, no caráter inacabado que tem sempre pontas soltas, por serem associadas e dissociadas a cada novo olhar, por cada um que vê. A obra é feita numa estreita relação conceitual com as artes visuais, como salienta Paula Gaitán em uma conversa, tanto pelos elementos de montagem quanto pelo trabalho com as cores, consideradas como objetos, ou pelo desenho dos figurinos, linhas e panos amarrados aos corpos de Ana Maria Magalhães e de Antonio Pitanga, em inspiração direta nas artes da *performance* e mesmo na elaboração dos parangolés – são elementos que se tornam atemporais, porque já não são miméticos de um mundo, seguindo aqui de perto a reflexão de Paula. E a

singularidade do filme, vale reafirmar, está no convocar o corpo a partir do olhar mesmo. Olhar é experiência de corpo. Se é possível pensar nos Quasi-cinemas de Helio Oiticica e Neville de Almeida, não se trata de comparar as duas experiências, que guardam efetivamente espacialidades e regimes de imersão bastante particulares. Mas acredito na dimensão sensorial investigada pelos dois projetos como gestos artísticos que potencializam a singularidade de cada espectador e de cada instante de fruição. São gestos que tornam as obras acontecimentos, enquanto apreensões de mundos, atravessamentos de sentidos. Essas obras nos acontecem, não enquanto sujeitos pessoais, mas como ondas que nos lembram, materialmente, sobre a necessidade de ter um corpo. A experiência fílmica com o espectador torna-se mistura de corpos. É também uma mixagem de imagens, muito próxima ao que Dubois (2004) já observou a respeito de uma estética do vídeo. “Imagem-mixagem em que a simultaneidade dos componentes engendra modos de encadeamento que são acontecimentos de imagem” (DUBOIS, 2004, p.95).

Glauber faz assim o germe de seu Kynorama, o cinema integral, das múltiplas telas, de vários tempos interpolados, do raio laser e do holograma. “O próprio filme é a própria sala de projeção”. Dizer que *A Idade da Terra* se transforma, já na sua escritura, em uma filme instalativo implica que o corpo faz por ele um percurso, como quando se percorrem as salas de uma galeria, fazendo escolhas e, ao mesmo tempo, tendo algumas orientações pela montagem imaginada pelo exercício da curadoria. No filme de Glauber, não são atravessadas salas de um museu, mas blocos sensíveis, que são também formações de espaço e de tempo, de luz e de sombras. Entro na sequência das amazonas, tenho o corpo alterado por esse encontro em meio aos corpos que se chocam, ao clima de devoração e de delírio, e daí sou jogado no carnaval carioca, nos batuques do sambódromo, também em meio a corpos, mas já com outra relação que se cria, agora em espaço aberto, filmando com mais riscos também, na medida em que já não se trata de uma cena de interiores. De uma sequência a outra, o filme faz uma curva, toma uma nova direção, tem outras cores, outro movimento de cena, toda uma nova percepção é demandada ao olhar, para se habituar às novas formas que se abrem. O espectador segue trabalhando. Esses trânsitos pela espacialidade inventada no filme, enquanto movimentos por blocos, são saltos descontínuos por experiências e por lugares. E no caso dessa obra em especial, os lugares são tanto fílmicos quanto geográficos mesmo, é a conexão atordoante e sem fio de sentido entre Salvador, Rio e Brasília.

Se ainda existe algum país como horizonte aqui, como era comum nos filmes de Glauber dos anos 1960, é um país completamente estilhaçado do ponto de vista espacial, formado senão por fragmentos incapazes de formar um todo. É que estamos numa instalação que é um jogo da amarelinha, como o livro de Cortázar. É um filme que tem vários filmes virtuais em sua escritura, porque esse percurso das amazonas para o carnaval, sugerido na montagem final, poderia ser também totalmente distinto. Não existe uma necessária relação entre um momento e o outro e, se por razões extrafílmicas – questões logísticas com a Embrafilme na época do lançamento –, a estrutura randômica durante a projeção não pôde ser efetivada, é preciso dizer que ela está na obra, como que armazenada em potência (e não trato exatamente do que o lançamento em DVD possibilitou, ao finalmente criar um dispositivo tecnológico que permite a combinação variada entre os blocos). A obra *se faz, se produz*, nela mesma, como movimento randômico, e cada bloco não tem uma agregação necessária com o outro, do que resulta a possibilidade de associar e dissociar de infinitas maneiras, para que vários filmes sejam criados a partir do filme, vários desvios sejam traçados no percurso sugerido, diferentes e singulares caminhos inventados pelo trabalho do espectador. Apropriando-me do que Antonio Pitanga me falou em uma conversa, diria que hoje, mais do que nunca, é urgente exibir *A Idade da Terra* em praça pública.

É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, anti-literário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo... fala do mundo em que vivemos. Não é para ser contado, só dá para ser visto (ROCHA, 1979).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009

_____. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007

_____. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

_____. **Means Without End: Notes on Politics**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012

AGUIAR, Odílio Alves. **A amizade como amor mundi em Hannah Arendt**. O Que nos Faz Pensar (PUCRJ), v. 28, p. 131-144, 2010

ARAÚJO, Lucia Corrêa de. **Claro (1975)**. Especial da Revista Contracampo: Glauber, “No êxtase da ressurreição”, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/claro.htm>>

ARAÚJO LIMA, Érico Oliveira de. **Caminhos e resistências do devir-menor em Câncer**. Monografia de conclusão de curso. UFC: Fortaleza, 2011

ARAÚJO SILVA, Mateus. **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

_____. **Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados**. In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda; MOURÃO, Patricia; ARAUJO, Mateus; FRANÇA, Pedro. (Org.). E. Gougain, F. Taddei, P. Mourão e M. Araujo Silva (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 243-263

ARTHUSO, Raul. **O prazer da encruzilhada**. Cinética, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estrada-paraythaca.htm>>

ARENDRT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

_____. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. **Obras Escolhidas II. Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa, Texto & Grafia, 2009

BENTES, Ivana (org.). **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>

_____. **Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo.** In: MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro.* Itáu Cultural. São Paulo. 2003. pg 113-132

BLANCHOT, Maurice. **La communauté inavouable.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1983

BRASIL. André. **Arqueologia e viagem: a infância do cinema.** In: MOREIRA, Roberto. (Org.). *Rumos Cinema e Vídeo Linguagens expandidas.* 1ed. São Paulo: Itáu Cultural, 2011, v. 1, p. 116-127.

_____. **Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador.** In: *Comunicação e Experiência Estética.* Organizadores: Guimarães, Leal e Mendonça. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

_____. **Infância do cinema.** Cinética, Rio de Janeiro/São Paulo, 01 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/infanciadocinema.htm>>

_____. **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

_____. **O Ensaio, pensamento “ao vivo”.** In: FURTADO, Beatriz (org.) *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009

_____. **Quando as palavras cantam, as imagens deliram.** Revista Cinética, janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>>

_____. **Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 31, p. 77-91, 2009

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen.** Buenos Aires: Katz Editores, 2007

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** 2.ed. São Paulo, Annablume, 2008

_____. **A Idade da Terra: um filme em questão.** Dossiê da Revista Filme Cultura sobre A Idade da Terra, 1981

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens.** Campinas, São Paulo. Papyrus, 1997

BONTEMPS, Jacques. **Pour venger Brecht de Pozner.** In: *Trafic 22.* Paris, junho de 1997

BULLOT, Erik. **Sur quelques films de Carmelo Bene.** In: *Trafic 22.* Paris, junho de 1997

CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-1974.** Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996

COMOLLI, Jean-Louis. **Algumas notas em torno da montagem.** In: *Revista Devires: cinema e humanidades,* Belo Horizonte, UFMG, V.4, N.2, 2007

_____. **Cinéma contre spectacle.** Lagrasse: Verdier, 2009

_____. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Editora UFMG, 2008

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 imagem-movimento (Cinema 1).** Lisboa: Assírio e Alvim, 2009

_____. **A imagem-tempo (Cinema 2).** São Paulo: Brasiliense, 2007a

_____. **A dobra: Leibniz e o barroco.** 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 2011b

_____. **Conversações (1972-1990).** São Paulo, Ed.34, 2010a

_____. **Crítica e Clínica.** 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2011a

_____. **Deux régimes de fous.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2003

_____. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006

_____. **Espinosa: filosofia prática.** São Paulo: Escuta, 2012

_____. **Francis Bacon: Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b

_____. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2011c

_____. **Um manifesto de menos.** In: DELEUZE, G. **Sobre o teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010b

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor.** Lisboa, Assírio e Alvim, 2003

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1.** São Paulo, SP: Ed. 34, 1995a

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2.** São Paulo, SP: Ed. 34, 1995b

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.** São Paulo, SP: Ed. 34, 1996

_____. **O que é a filosofia?** 3.ed. Rio de Janeiro, Ed.34, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2000

_____. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, 2012a

_____. **La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética.** In: Alfredo Jaar: La política de las Imágenes. Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2008

_____. **L'image brûle.** In: Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al, *Penser par les images.* Autour des travaux de Georges Didi-Huberman, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2006, pp. 11-52

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

- _____. **Peuples exposés, peuples figurants. L’œil de l’histoire**, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012c
- _____. **Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire**, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009
- _____. **Quando as imagens tocam o real**. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012b
- _____. **Remontages du temps subi. L’œil de l’histoire**, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010
- _____. **Rendre sensible**. In: Qu’est-ce qu’un peuple? Paris: La Fabrique, 2013
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002
- _____. **Montagem de atrações**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do cinema: antologia. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, EMBRAFILME, 2008
- FARGE, Arlette. **Do acontecimento**. In: Lugares para a história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000
- 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>>
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, vol.4. Estratégia, poder-saber**. 2.ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006
- 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. **Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Alexander Sokurov**. São Paulo: Intermeios, 2013
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Entre a vida e a morte**. In: Sabrina Sedlmayer; Élcio Cornelsen; Georg Otte. (Org.). Limiars e passagens em Walter Benjamin. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, v. 1, p. 12-26
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982
- GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2005
- GUIMARÃES, César Geraldo. **E a redenção? Notas em torno da imagem, do limiar e do real**. In: Sabrina Sedlmayer; Élcio Cornelsen; Georg Otte. (Org.). Limiars e passagens em Walter Benjamin. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, v. 1, p. 194-204

_____. **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 dever todo mundo do documentário.** In: Sabrina Sedlmayer, César Guimarães, Georg Otte (organizadores). O comum e a experiência da linguagem. Editora UFMG, 2007

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

GUIMARÃES, César G.; LIMA, Cristiane S.; GUIMARÃES, Victor. **Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em A falta que me faz.** E-Compós (Brasília), v. 16, p. 1-15, 2013

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Vendo o passado: representação e escrita da história.** Anais do Museu Paulista. São Paulo, vol. 15, n.2, jul/dez 2007

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

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

KASTRUP, Virginia. **A rede: uma figura empírica da ontologia do presente.** In: PARENTE, André. Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre, RS: Sulina, 2010

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, Katia. **Introdução: Transcinemas.** In: MACIEL, Katia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009

_____. **O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas.** In: MACIEL, Katia (org.). Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008

MENESES, Ulpiano Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH, vol. 23, n.45, 2003

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

_____. **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, 2008

_____. **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro.** Devires, v. 2, p. 13-27, 2011

_____. **O que é um coletivo.** In: André Brasil. (Org.). Teia - 2002/2012. 1ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, v. 1, p. 307-316

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

MARTINS, Pablo Gonçalo. **A Vida numa Casa de Pixels: documentário e subjetividade no Brasil.** Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2007

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber Rocha.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001

MOURA, Hudson. **Glauber Rocha et L'Image-exil dans Claro.** Cinémas (Montréal), Montréal, v. 15, p. 81-103, 2005.

NANCY, Jean-Luc. **Being singular plural.** Stanford University Press, 2000

_____. **The inoperative community, Theory and History of Literature,** vol. 76, ed. P Connor, trans. P Connor, L Garbus, M Holland & S Sawhney, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991

NEGRI, Antonio & HARDT, Michael. **Multidão.** Rio de Janeiro: Record, 2005

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Considerações intempestivas.** Lisboa: Presença, 1976

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

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **Nenhum repouso para os bravos.** Especial da Revista Contracampo: Glauber, “No êxtase da ressurreição”, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/nenhumrepouso.htm>>

ONETO, Paulo Domenech. **A que e como resistimos: Deleuze e as artes.** 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. 198-211

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault.** Rio de Janeiro: Sinergia: Relume Dumará, 2009

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

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

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

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha.** Campinas, SP: Papyrus, 1996

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art.** Paris: Editions Galilée, 2011

- _____. **A partilha do sensível: Estética e política.** São Paulo, Ed. 34, 2005
- _____. **Aux bords du politique.** Paris: Gallimard, 1998
- _____. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a
- _____. **Courts voyages au pays du peuple.** Éditions du Seuil, 1990
- _____. **Film Fables.** Londres, Berg, 2006
- _____. **Figures de l'histoire.** Paris: PUF, 2012b
- _____. **O desentendimento.** São Paulo: Ed.34, 1996
- _____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c
- _____. **O espectador emancipado.** Lisboa, Orfeu Negro, 2010a
- _____. **O mestre ignorante.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010b
- _____. **O que significa estética?** Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>
- _____. **Povo ou multidões?** In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro – Vol. 1, n.15, Out. 2010c
- _____. **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 (organização: Ivana Bentes). **Cartas ao mundo: Glauber Rocha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- _____. **O cinema brasileiro [entrevista de Glauber Rocha].** In: PICCHIA, Pedro del & MURANO, Virginia. **Glauber, o leão de Veneza.** Editora Escrita: 1982
- _____. **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
- ROLNIK, Suely. **Esquizoanálise e Antropofagia.** In: Gilles Deleuze. Uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993
- _____. **Evangelho, Terceiro Mundo e as irradiações do Planalto.** Dossiê da Revista Filme Cultura sobre A Idade da Terra, 1981

- _____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001
- _____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, 2004

Referências filmográficas

- Aboio* (Marília Rocha, 2005)
- Anabazys* (Paloma Rocha e Joel Pizzini, 2007)
- Andarilho* (Cao Guimarães, 2006)
- Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964)
- Crônica de Anna Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1967)
- Da nuvem à resistência* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1979)
- Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010)
- História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)
- Introdução à “Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema” de Arnold Schoenberg* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1973)
- Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006)
- Lições de História* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1972)
- Não-reconciliados* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1964)
- No quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000)
- Nossa Senhora dos Turcos* (Carmelo Bene, 1968)
- No tempo de Glauber* (Roque Araújo, 1986)
- O Evangelho segundo São Mateus* (Pier Paolo Pasolini, 1964)
- Os monstros* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2011)
- Othon* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1969)
- Pickpocket* (Robert Bresson, 1959)
- Salomé* (Carmelo Bene, 1972)
- Um condenado à morte que escapou* (Robert Bresson, 1956)
- Ventos do Leste* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1970)
- Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992)
- > Filmes de Glauber Rocha
- Pátio* (1959)
- Barravento* (1961)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)
Amazonas, Amazonas (1966)
Maranhão 66 (1966)
1968 (1968)
Terra em Transe (1967)
Câncer (1968-1972)
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969)
O Leão de Sete Cabeças (1970)
Cabeças Cortadas (1970)
Paloma, Paloma (1972)
Letícia e Mossa no Marrocos (1971)
Viagem com Juliet Berto
História do Brasil (1974)
As Armas e o Povo (1974-1975)
Claro (1975)
Jorjamado no Cinema (1977)
Di Cavalcanti (1977)
A Idade da Terra (1980)