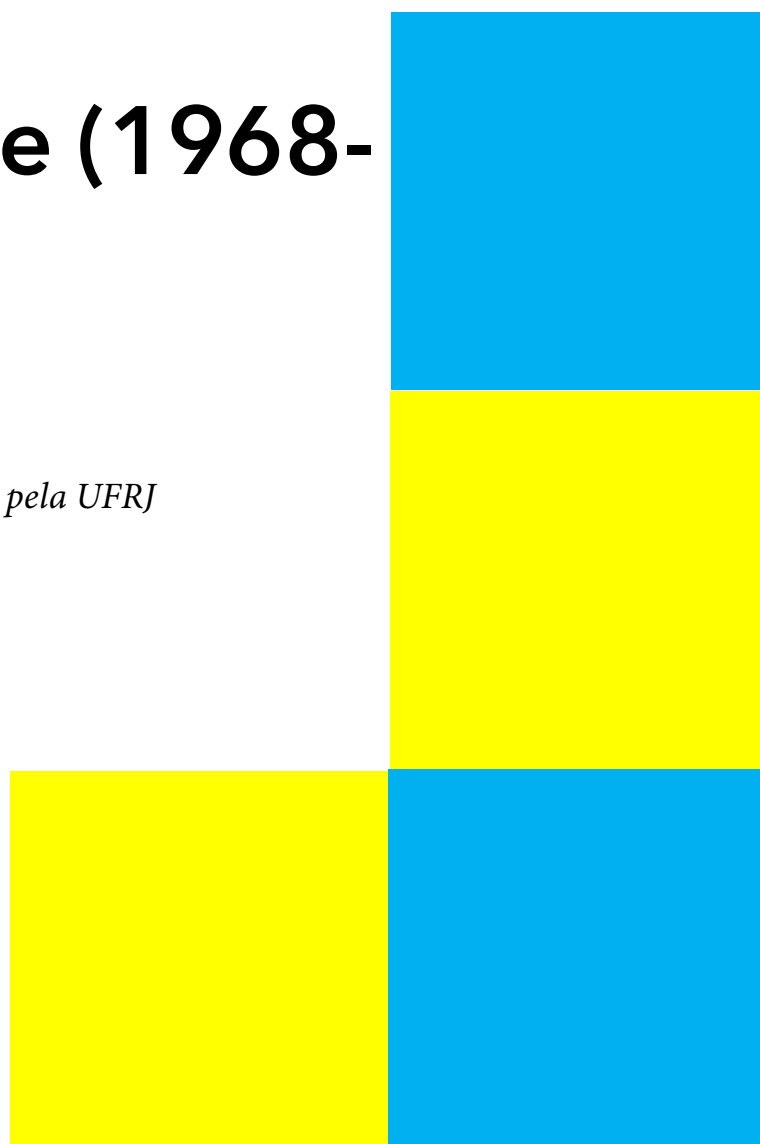


Imagens da subsistência: cinema, alteridade, marginalidade (1968- 1973)

Bruno Fabri

Doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ



Quando faço um filme, tenho mil problemas de subdesenvolvimento de produção e tal, então eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas também como escolha do filme. E aqui os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação.
Rogério Sganzerla

1.

É necessária uma visada contemporânea, teórica e artisticamente, sobre aquilo que entendemos como um cinema de “invenção”, “udigrudi”, mas definitivamente “marginal”, que teve seu auge durante a contracultura brasileira, na virada dos anos 1960 para os 1970. Um cinema resistente, mas que não contente apenas com isso, buscou, no interior de seus meios expressivos, sair da mera forma da resistência (em relação a toda uma série interminável de dicotomias da modernidade, dos modernismos e de seus embates que muitas das vezes não produzem nada além de frustração), em direção a uma outra coisa, ainda sem nome, posto que este cinema (e seus autores) intuiu, ou mesmo vislumbrou, a estrutura rigidamente vertical da *modernidade como biopoder*, e dela buscou, de forma intensiva, livrar-se.

A partir das relações de força, algo invisíveis, envolvidos nesta estrutura, – e que por isso mesmo nos atravessam sem que dela nos demos conta quase o tempo todo – os marginais criaram alternativas às séries de armadilhas estéticas ou de ilusões críticas e teóricas, que fazem com que os filmes de um grupo notável de cineastas, não seja visto apenas através de uma leitura crítica que confirmaria um estado de coisas já perdido, logo de saída, em nosso país. Em uma palavra, um cinema supostamente precário materialmente como sintoma do desespero causado pelo nosso subdesenvolvimento em relação a modelos políticos, econômicos e culturais – tidos como maduros, já sedimentados – dos países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos; da nossa eterna e triste *condição periférica*.

Aqui nos contrapomos – de maneira realista, mas propositiva – a esta e a outras formas de entendimento teórico e crítico da modernidade especificamente no que se refere ao cinema feito no Brasil na esteira do surgimento da Tropicália (e, por extensão, em demais contextos considerados “subdesenvolvidos”), através mesmo do que chamamos de *imagens da subsistência* – entendidas aqui como imagens que apenas *sub-existem*, ou seja, imagens abertas aos mais diversos devires, que nunca se conformarão inteiramente – exibidas pelos filmes do chamado Cinema Marginal e que só puderam realizar-se sob os auspícios da invenção de uma *altermodernidade*, um “terreno autônomo” (diríamos

mesmo uma deriva da modernidade e dos modernismos em direção a uma alternativa) inventado, criado, por diversos realizadores desta época.



Imagem 1: fotograma do filme *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla.

Mas o Cinema Marginal como ideia e como prática é algo que provoca embaraço desde o seu surgimento em cineastas, críticos e pesquisadores. Tal embaraço pesou bastante contra a sua delimitação como um “movimento”, diferentemente do que aconteceu naturalmente com o Cinema Novo brasileiro. Mas ao contrário do que se possa pensar, os cineastas, hoje conhecidos como “marginais”, não reivindicaram, em nenhum momento, uma coesão interna entre eles, o que por sua vez comporia um movimento; diferentemente do Cinema Novo que teve em Glauber Rocha seu principal artífice e teórico. Os manifestos “Estética da fome” (1965) e “Estética do sonho” (1971) enfeixaram toda uma ideia de cinema que tenta compreender a dificuldade de nós, ex-colonizados, sob a pecha de “exóticos”, em se expressarem frente aos antigos colonizadores.

Portanto, é “Aí que reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 2003, p.65). A saída mais aceitável neste contexto passa por filmes que não atendam a uma espécie de “fantasmagoria” que cerca toda uma intelectualidade dos ditos “países dominantes”: uma renitente “nostalgia do primitivismo” através de uma demanda por filmes e demais trabalhos artísticos falsamente autóctones, mas que, ao fim e ao cabo, é traduzido entre nós como mais uma

forma de paternalismo – a mais alta expressão do colonialismo no campo cultural – e que, por isso mesmo, deve ser combatido. Assim, a violência desses filmes torna-se a melhor resposta a essa pré-disposição dos países do norte em relação a nós. Num contexto sufocante como este, Glauber enxerga na violência como forma artística, um “salto qualitativo”.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2004, p. 66)



Imagem 2: fotograma do filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla.

Mas é curiosa a forma como Glauber Rocha e os cineastas do Cinema Marginal tomaram para si, cada qual à sua maneira, essas teses (e as ideias e os filmes que as circundam) a partir do momento em que o mesmo Glauber ensaiou uma ruptura com os jovens realizadores que surgiram no horizonte do cinema brasileiro no final da década de 1960, principalmente, quando do impacto de *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Glauber Rocha os acusou de serem uma “velha novidade”, posto que esses jovens também foram inspirados pela “Estética da fome” e pelos primeiros filmes do Cinema Novo. Eis aqui o primeiro grande embaraço provocado pelos marginais: segundo Fernão Ramos, “Sem dúvida trata-se de uma ‘velha novidade’ que, no entanto,

exatamente por ser velha e cada vez mais esquecida e distante da prática do Cinema Novo faz dela um polo de conflito” (RAMOS, 1987, p.27-28).

Uma “velha novidade” que traria consigo, digamos, “problemas de consciência” entre os cinemanovistas, já que – na virada dos anos 1960 e 1970 – os marginais mais se aproximaram de uma estética da fome do que Glauber, Joaquim, Hirszman e outros no período compreendido entre 1968 e 1973¹. Um grupo já maduro, mas ainda um tanto jovem também, de cineastas que neste momento compõem uma plêiade de autores premiados mundo afora, e que passaram, também, a circundar em torno da recém-criada Embrafilme e de suas lutas internas, nada belas, por financiamentos de seus filmes e espaços no mercado de cinema no Brasil.

Deixam (os cinemanovistas), no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se, assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens que no início faziam parte do que alguns jornalistas chamavam de “cinema novíssimo” (1966-1967), acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai (Glauber Rocha) que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajosos farrapos (RAMOS, 1987, p. 27).

De forma diferente em relação ao Cinema Novo, o Cinema Marginal não agregou para si uma dialética tipicamente cinemanovista: o conflito entre a criação de novas formas expressivas para o cinema, despidas de uma linguagem “burguesa”, e a necessária penetração nas camadas mais populares, certamente o maior desafio de Glauber & Cia. O discurso dos filmes marginais parece passar ao largo de uma intervenção mais direta na realidade. Eis mais um embaraço: esses filmes parecem promover uma positividade do desordenamento social, resumida numa frase proferida pelo personagem principal de *O bandido da luz vermelha* que brande aos quatro ventos a seguinte pérola: “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”, um irracionalismo aparente que é, em boa parte, resultado do clima despótico da época (em torno da instauração do AI-5): “O clima é de completa impossibilidade de ação e de constante constrangimento de intenções em face de uma realidade bruta que se torna inacessível e excludente” (RAMOS, 1987, p. 30).

¹ Essa delimitação temporal foi criada por Fernão Ramos, segundo ele, porque o “grosso” das produções do Cinema Marginal se deu neste período de tempo: uma delimitação, talvez, discutível, pois o filme *A margem* de Ozualdo Candeias é de 1967, e considerado por muitos – e pelo próprio Fernão Ramos – como o primeiro grande filme marginal.

O contexto, a partir de 1969, é refratário a qualquer tipo de veleidade artística mais ambiciosa em termos sociais, de investigação de novas linguagens, e em termos de acesso à cadeia de produção cinematográfica por jovens cineastas ou por aqueles que não tinham acesso ao maquinário estatal de cinema (acesso à Embrafilme basicamente). Mas assim como alguns filmes de Roberto Rossellini – aqueles que inauguraram o Neorealismo Italiano, imediatamente após a Segunda Guerra – alguns dos mais fulgurantes filmes do Cinema Marginal foram feitos a partir de materiais heteróclitos: várias bitolas, vários tipos de câmera e condições precárias de produção. Eis o que Jairo Ferreira vai entender como um “cinema de invenção”, uma forma um tanto romantizada de se encarar as dificuldades extremas a que os autores marginais estiveram em face.

O experimental em nosso cinema apoia-se na arte como tradição/ tradução/ transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas das consciências, revelando novos horizontes do im/provável (FERREIRA, 2016, p.23).



Imagem 3: fotograma do filme *Blá Blá Blá*, de Andrea Tonacci.

Os filmes marginais ganham assim – a nosso ver – um outro tipo de positividade que vê na precariedade a sua grande força. Um cinema da “bricolagem”, de “*bricoleurs*” e não de realizadores comuns: transfiguradores em tempo integral que transformam materiais e signos a partir de infinitas possibilidades em que pese o material parco. O *modus operandi* do *bricoleur* pode servir de apoio para definirmos, ao menos em parte, o trabalho do cineasta marginal, “(...) mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo é retrospectivo, ele (o *bricoleur*) deve voltar-se para um material já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo entabular uma espécie de diálogo com ele...” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.35).

2.

Nossa pesquisa possui este ponto de partida: dar a ver o Cinema Marginal como um conjunto de criações verdadeiramente alternativas, ou – como é prática entre os heideggerianos grafar – um cinema *alter-nativo*, buscando ressaltar os mais variados valores semânticos do prefixo e do sufixo que formam esta palavra, um tanto desgastada entre nós, atribuindo-lhe sentidos renovados. O prefixo *alter-*, para além de nos oferecer a ideia de um outro caminho, em nosso contexto, busca dar o sentido de uma ruptura com o que entendemos como a “hierarquia moderna”, algo que trataremos mais detidamente no decorrer do presente texto. No entanto, o sufixo *-nativo*, busca não apenas promover um forte significado que nos remeteria à terra brasileira, mas também ao que nos distingue de maneira quase inequívoca: a radicalidade de nosso “ser latino”, escrita com fúria e com amor por um jovem e genial Glauber Rocha em 1965 na “Estética da fome”.

A partir daí abre-se para nós um campo inédito de investigação que contempla, em segundo plano, o papel do corpo na arte, a partir dos “seres” que habitam (mais do que propriamente atuam) este cinema como em nenhum outro: liga-los, principalmente, às artes visuais desta época, e buscar – em seu aparente inacabamento – exatamente aquilo que faz com que o Cinema Marginal ainda sobreviva como algo que dói, que insulta, mas que também nos surpreende e nos emociona. Esses sentimentos contraditórios suscitados pelos filmes marginais nada mais são do que a prova de sua sobrevivência no decorrer do tempo. De como essa sobrevivência se deu justamente por que os cineastas marginais nada mais fizeram do promover uma deriva, no sentido de uma fuga da modernidade como um campo de forças, mesmo que de maneira temporária, mas os filmes ficaram e ficam: é a “luz tremeluzente” desses filmes que teima em nunca se apagar.



Imagem 4: Fotograma do filme *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla.

3.

Resumimos da seguinte forma: *Cinema Marginal como uma arte altermoderna*, porque *projeta imagens da subsistência*: corpos “falantes”, personagens, espaços, mise-en-scène e as combinações destes elementos que nos remetem, o tempo todo, aos devires, a uma *terceira dimensão*. Em suma, uma ruptura com a modernidade, ruptura esta, cantada em prosa e verso por estes filmes: trata-se da *altermodernidade*, conceito de Michael Hardt e Antonio Negri, presente no livro *Bem-estar comum*, escrito pelos dois pensadores, e que nos possibilita a criação de verdadeiras linhas de fuga em relação ao jugo do biopoder moderno: uma miríade de possibilidades que surgem partir da *ANTImodernidade*², de suas lutas, e de seus derivados como o modernismo no campo artístico. Mas, atente-se: a *ANTImodernidade*, apesar de suas potências e de ser o polo oposto ao da modernidade, está estruturada dentro de um ordenamento definido pelo biopoder desta mesma modernidade. Nunca nos livraremos das influências dessa estrutura de poder sem uma série de gestos radicais em direção a uma *ALTERmodernidade*.

Com efeito, assim como a modernidade nunca pode esquivar-se à relação com a antimodernidade, também a antimodernidade está no fim das contas presa à modernidade. Isto também vem a ser uma limitação geral do conceito e das práticas de resistência: correm o risco de ficar presos numa posição de confronto. Precisamos ser capazes de nos mover da resistência à alternativa e reconhecer de que maneira os movimentos de libertação podem alcançar

² Preferimos grafar em caixa alta neste trecho os prefixos “anti-” e “alter-”, para que acidentes de leitura não aconteçam, visto que as palavras são visualmente parecidas mas representam conceitos diferentes.

autonomia e se libertar da relação de poder da modernidade (HARDT e NEGRI, 2016, p.122).

Da resistência à alternativa: é notável como, por exemplo, *Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla, movimenta-se neste sentido, pois é permeado por personagens e seus corpos que – uns mais, outros menos, obviamente – poderiam ser lidos hoje como *queers* num sentido bastante contemporâneo, baseando-se em ensaios e estudos mais recentes ou já clássicos. Exemplo mais didático que podemos extrair do filme talvez seja o do pai-de-santo que também trabalha como empregado de um figurão de Copacabana – e por quem ele se apaixona desesperadamente. Até aí, nada de tão inusitado. Mas em nenhum momento, essa e outras relações entre personagens e corpos dentro do filme (que acontecem numa diapasão parecida) – e que à época, ou mesmo hoje, poderiam ser classificadas como envolvimento “desviantes”, “imorais” ou “luxuriantes” – são tratadas de forma rocambolosa ou como meras pornochanchadas. O verdadeiramente inusitado é que o mais puro fluxo da libido ilumina a tela do cinema através desses corpos, e o que vemos é algo da ordem de uma beleza estranha, mas imensa: por isso mesmo potente demais. Essas e outras imagens são o que chamamos *imagens da subsistência*. Subsistência, aqui, entendida como *existência em devir* permanente, que nunca se fecha numa solução, seja num sentido pessimista, otimista ou qualquer outro sentido que se queira dar (“A subsistência é o *sub-solo* da existência, o seu adubo, a existência em devir”³, segundo Alexandre Nodari).

Esse devir permanente é o que afasta o Cinema Marginal da esfera fechada da mera *produção*: seja essa produção uma nova forma artística que tende a “fazer escola”, seja ela com compromissos de ordem econômica, como a conquista de uma bilheteria próspera ou apenas para pagar os próprios custos advindos dos filmes... Entendemos que o Cinema Marginal preocupa-se é com os *restos do consumo*: traços, pistas, fragmentos, materiais ou simbólicos, que o mundo produz e reproduz em profusão. Mais especificamente: quando falamos desses restos, falamos de uma outra relação ética com o consumo: “consumir o consumo”, fórmula lapidar de um admirador e parceiro de alguns dos realizadores do Cinema Marginal, o artista visual Hélio Oiticica.

³ Alexandre Nodari. “Limitar o limite: modos de subsistência”. In: PELBART, Peter Pál *et al.* **Pandemia**. São Paulo: n-1, 2016, p. 27.



Imagem 5: fotograma do filme *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane.

O capitalismo e sua mais forte expressão, a “economia de mercado”, partem de uma lógica puramente predadora, cujo discurso é abertamente falso: as necessidades de consumo são ilimitadas, frente aos recursos reais limitados; para isso, devemos *desabrigar*⁴, o tempo todo, recursos da natureza em nosso planeta. Surgem daí as formulações do artista carioca⁵ frente à essa lógica de produção *extensiva* da economia de mercado, nenhuma delas satisfatória para ele: de um lado a “prisão de ventre”, ou seja, a negação do consumo; do outro, a “diarreia”, por conta de um excesso de consumo e sua

⁴ Em “Questão da técnica”, Martin Heidegger cria o interessante conceito de “desabrigamento” da natureza como maneira de criticar as formas modernas de produção e de consumo, que estão fadadas a criar um planeta estéril, que como resposta aos nossos “desafios” (ou de nossas agressões, dizendo de maneira direta), não mais “abrigaria” nem os recursos naturais, nem muito menos a nós: “O desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter de pôr no sentido do desafio. Este acontece pelo fato de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser novamente distribuído e do distribuído ser renovadamente comutado. Explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de desabrigar” (Martin Heidegger. “Questão da técnica”. In: *Scientiæ studia*, v. 5, n. 3. São Paulo: FFLCH/USP, 2007, p. 382).

⁵ “Brasil diarréia”. In: Hélio Oiticica. *Museu é o mundo*. (Org. César Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2011, pp. 159-162.

diluição. Portanto, Hélio Oiticica chega a um terceiro termo, bem diferente dos dois primeiros que formulara anteriormente: “consumir o consumo” que:

não seria consumir mais, mas consumir a lógica do consumo: se o consumo é sempre uma transformação, um processo digestivo, como as imagens do artista sublinham, então o consumo do consumo é uma digestão desse processo, a sua dissolução e transformação em algo outro (NODARI, 2016, pp. 7-8).

De acordo com Nodari, o gesto de Oiticica é o de “sub-desenvolver” (ou “desenvolver sub-”, num outro nível de experiência, intensivo), ou seja, nem conservar o subdesenvolvimento, nem superá-lo, visto que este termo atende à economia de mercado: experiência já natimorta ou a anti-experiência.

“Desenvolvimento sub-” é a crítica do produtivismo pelo produtivismo: no caso de Oiticica, no campo das artes visuais. E desenvolver sub- é, por isso, um outro campo possível para a nossa experiência: “experimentar o experimental”, transcendendo a cultura, atingindo (ou almejando atingir) o domínio da pura experiência. “Não existe arte experimental, mas *o experimental*”, ou seja, a produção de artefatos artísticos dá lugar a experiências sem mediações: na verdade, o momento mesmo em que a *performance* supera as regras de qualquer substrato técnico (o quadro, a escultura, o cinematógrafo, o vídeo, etc.). Segundo Jacques Rancière, as performances e seus “regimes de imagens”, ao que ele dá o nome de *imageité* – no que diz respeito a um largo espectro de manifestações artísticas, desde a literatura, passando pelo cinema até a dança, por exemplo –, “São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. Essas operações não decorrem das propriedades do meio cinematográfico. Pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação a seu uso comum” (RANCIÈRE, 2016, p.13). A “ética” do Cinema Marginal foi em grande parte enunciada por Hélio Oiticica, pois suas obras à época demonstram que tanto os marginais quanto o grande artista fundador da Tropicália, compartilham de uma mesma *imageité*: materiais heteróclitos, a posituação do “ser brasileiro” (o pobre latino-americano), vocacionado de saída a ser, por si mesmo, uma instância crítica, perante uma modernidade já nascida caduca. Tudo isso alinhavado pela importância dos corpos que flanam por entre restos e pelo lixo da economia de mercado, ressignificando-os permanentemente.



Imagem 6: fotograma do filme *Bang Bang* de Andrea Tonacci.

Por exemplo, tanto *Bang bang* (1969) de Andrea Tonacci quanto *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Julio Bressane, vemos esses corpos interagirem entre si sobre cenários “desencarnados”: mundos “pós-consumistas” (que podem até lembrar alguns mundos pós-apocalípticos de outros filmes) em que a possibilidade de sobrevivência parece passar ao largo da linguagem, mesmo a mais prosaica, chegando ao paroxismo de uma inteira falta de interlocução como em *Bang bang*: o que não chega a interromper – nem de longe – a sequência de ações do filme, baseados que são numa outra lógica: a de um *caráter destrutivo*⁶ que dá vida a estes personagens. Em *Matou a família e foi ao cinema*, surge, entre a dupla de amigas (de um dos dois episódios que compõem o filme), uma cumplicidade lúdica, mas cruel, entre camas, banheiras, toalhas, roupas, badulaques em geral, que a todo momento nos informa que estamos no *intérieur*⁷ de uma casa

⁶ No ensaio “O caráter destrutivo”, Walter Benjamin discorre sobre uma forma positiva de “bárbaro” que busca, o tempo todo abrir caminhos alternativos, “*make room*”, a partir dos cacos da destruição material e simbólica do presente. Ver: Walter Benjamin. **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

⁷ “*Intérieur*” ou apenas “interior”: mas o termo em francês possui, para nós, um relevo “mórbido”, que constitui os modos de vida sob o liberalismo econômico na obra de Walter Benjamin, e que gostamos de ver acentuado aqui também. Ver, principalmente: Walter Benjamin. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

tipicamente burguesa, mas num mundo onde os burgueses não existem mais. (Talvez a última burguesa tenha sido assassinada por ambas ao som de um samba antigo). O mundo do consumo desta classe desaparece: o que resta são fragmentos a todo momento transfigurados pelas duas personagens.

Subsistem mundos, subsistem corpos, subsistem, principalmente, as relações entre tudo isso, possibilitando a subsistência das imagens de um cinema altermoderno, e que por isso, ostenta continuamente, a despeito das cinco décadas já passadas, um frescor – um sempre renovado *frisson nouveau*, uma novidade sempre reiterada –, sensação estética que a marginalidade cinematográfica, mais do que nenhum outro tipo de cinema no Brasil, pode proporcionar.



Imagem 7: fotograma do filme *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane.

4.

A *terceira dimensão* a que fizemos menção anteriormente é um termo-chave tomado por empréstimo de uma entrevista que Gilles Deleuze deu ao jornal francês *Libération*, no ano de 1986, quando o assunto foi o seu livro sobre Michel Foucault.

Percebemos que os focos de resistência do Cinema Marginal se friccionam com as forças da modernidade de tal forma que não mais um embate, mas a busca por uma alternativa (uma “terceira dimensão”) precisou ser criada. Analogamente ao que diz Deleuze sobre o pensamento de Michel Foucault – que atravessava um impasse na segunda metade da década de 1970 – os autores dos filmes marginais, não tiveram peias em criar uma alternativa que impusesse uma tensão com as dobras dos limites do biopoder da modernidade, buscando uma autonomia em relação a ele. Gesto que demoraria alguns anos (após a virada das décadas de 1960 para 1970, auge dos marginais) para ser devidamente teorizado por Foucault num contexto bem diferente, a partir do ensaio “A vida dos homens infames”⁸ (1977) em que pela primeira vez ele colocava em evidência a luta de indivíduos comuns contra o poder e as astúcias de que estes fizeram uso para saírem, nem que isso lhes custasse a própria vida, da complexa maquinaria composta pelas relações capilares do poder soberano na França dos séculos XVII e XVIII. Tais existências sobrevivem até hoje através da perenidade e atualidade de suas *vozes*, registradas em documentos, petições e por outros meios escritos, mediados e executados pelo poder à época, e que foram colecionados pelo filósofo falecido em 1984. E esta sobrevivência é ela mesma a prova da breve autonomia em relação ao poder dessas vidas. A passagem a seguir, que tentaremos abreviar, pode nos ajudar a emoldurar as nossas intenções. Deleuze diz:

Foucault parte de uma concepção original de poder. O mesmo acontece e com mais razão no caso do “sujeito”: ele precisará de anos de silêncio para chegar, nos seus últimos livros, a essa terceira dimensão (...) Se Foucault tem a necessidade de uma terceira dimensão, é porque tem a impressão de se fechar nas relações de poder, que a linha termina ou que ele não consegue transpô-la, que ele não dispõe de uma linha de fuga (...) Embora evoque os focos de resistência, de onde vem tais focos? Ele precisará, pois, de muito tempo para achar uma solução, já que de fato, trata-se de criá-la (DELEUZE, 2013, p.120).

O sufocamento provocado pelo fechamento nessas relações de poder pode nos fazer *tensionar* os limites da forma deste mesmo poder em direção a uma verdadeira *alternativa* (no sentido formulado por Hardt & Negri): eis a terceira dimensão de que nos fala Gilles Deleuze. A própria ordem constitutiva da modernidade a configura como um

⁸ Michel Foucault. “A vida dos homens infames”. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, pp. 89-128.

biopoder: tal afirmação, que para ouvidos mais sensíveis pode parecer radical, realmente vai de encontro com tantos formuladores da modernidade, do modernismo e da globalização, segundo mesmo Antonio Negri e Michael Hardt. Os tais “Guardiães do Iluminismo” buscam resgatar uma ideia de liberdade que seria constitutiva da modernidade, e que sempre cai no seguinte truísmo: se não há liberdade, democracia e outros balangandãs que conformariam uma cidadania plena, é porque a modernidade ainda não está inteiramente formada. Um projeto que ainda não se completou. Mas essa ideia é falaciosa: “Uma última consequência da definição da modernidade como relação de poder é solapar qualquer noção de modernidade como um projeto inacabado” (HARDT & NEGRI, 2016, p. 87).



Imagem 8: fotograma do filme *Bang Bang*, de Andrea Tonacci.

Eis a narrativa da modernidade em marcha, sua “ideologia”, que em muito se difere da modernidade enquanto poder. Um descompasso absoluto entre discurso e realidade. Para Hardt & Negri isso comprova algo de psicótico nas relações no interior da modernidade: europeus e norte-americanos (o “centro”) simplesmente expõem para fora do campo do seu ego, tudo aquilo que é negativo na modernidade, tomando para si apenas os louros, e se colocando em oposição a um mundo “atrasado”, “pernicioso”, “periférico”, como se o racismo e o colonialismo fossem etapas já ultrapassadas, e que, como tal, não

constituíssem o presente dentro das relações de força mais imediatas da modernidade, o que pereniza o status quo e turva as discussões em torno do biopoder moderno.

Em vez de uma espécie de repressão psíquica, talvez fosse melhor pensarmos nessa negação como um caso de *forclusão* no sentido psicanalítico. Enquanto a ideia ou conteúdo reprimido, explicam os psicanalistas, está profundamente recalçado, o forcluído é expelido, para que o ego possa agir como se a ideia jamais lhe tivesse ocorrido. Desse modo, se ao retornar ao sujeito neurótico o reprimido emerge do interior, o forcluído é vivenciado pelo psicótico como ameaça externa (HARDT & NEGRI, 2016, p. 86).

Portanto eis aqui a urgência de nos livrarmos de tais relações de força e de estabelecer uma outra espécie de luta que visa um outro mundo, uma alternativa de mundo que passa ao largo dessas relações sufocantes, mortais, entre centro e periferia, moderno e antimoderno e daí por diante. Só mesmo uma alternativa, uma altermodernidade, uma mudança terminológica que “tem uma relação diagonal com a modernidade” e que “Assinala o conflito com as hierarquias da modernidade da mesma forma que as da antimodernidade, mas orienta as forças de resistência mais claramente para um terreno autônomo” (HARDT & NEGRI, 2016, p. 123). Eis a força que reorienta o nosso olhar em relação às mais diversas formas expressivas num contexto artístico e político como o nosso.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: 34, 2013.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Azougue; Olhos de Cão, 2016.
- FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem-estar comum**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. “Questão da técnica”. In: **Scientiæ studia**, v. 5, n. 3. São Paulo:

FFLCH/USP, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2008.

NODARI, Alexandre. “Limitar o limite: modos de subsistência”. In: PELBART, Peter Pál *et al.* **Pandemia**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo**. (Org. César Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

SGANZERLA, Rogério. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.