UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

PAULO YASHA GUEDES DA FONSECA

***“QUATRO DIAS PARA FILMAR E QUATRO ANOS PARA
MONTAR E SINCRONIZAR.”***
**O PROBLEMA DA TEMPORALIDADE EM CÂNCER DE
GLAUBER ROCHA.**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

PAULO YASHA GUEDES DA FONSECA

***“QUATRO DIAS PARA FILMAR E QUATRO ANOS PARA
MONTAR E SINCRONIZAR.”***
**O PROBLEMA DA TEMPORALIDADE EM *CÂNCER*,
DE GLAUBER ROCHA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F676" Fonseca, Paulo Yasha Guedes da
"quatro dias pra filmar, quatro anos pra montar e
sincronizar" O Problema da Temporalidade em Câncer de
Glauber Rocha / Paulo Yasha Guedes da Fonseca ;
orientador Franklin Leopoldo e Silva. - São Paulo,
2015.
112 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Cinema-Brasil. 2. Estética do cinema. 3.
Cinema Experimental. 4. História do Brasil . I.
Silva, Franklin Leopoldo e, orient. II. Título.

FONSECA, Paulo Yasha Guedes da. “*Quatro dias para filmar e quatro anos para montar e sincronizar.*” O problema da temporalidade em *Câncer*, de Glauber Rocha. 2015. 112 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao meu pai e mestre de toda vida,

Ricardo Miranda, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer muito especialmente a minha mãe, Silvia Wolfenson, pois sem o seu apoio este trabalho nunca teria sido terminado. Agradeço também a minha irmã, Alice Wolfenson, pelo apoio dado em momentos importantes deste percurso.

Em seguida, ao professor Paulo Arantes, por ter apoiado este projeto desde o primeiro momento, quando apresentei o seminário sobre *Câncer* no “Seminário das Quartas”, o qual frequentei desde 2002.

Ao professor Franklin Leopoldo e Silva, por ter me aceito como orientando.

A Lili Arakaki e Leandro Pasini pela arguta revisão seguindo de valiosas sugestões para a finalização dessa dissertação.

A Artur Renzo pela tradução do inglês

A Pablo Zunino e Amandy Gonsales, pelas traduções do espanhol.

Aos amigos que leram e debateram o projeto e a pesquisa comigo: Acauan Oliveira, Andrea Peres, Daniel Garroux, Fernanda Elias, Fernando Frias, Fernando Vidal Filho, Gabriela Bittencourt, Ligia Luchesi, Vinicius Marques Pastorelli e Ton Lopes.

Pelas entrevistas concedidas para a pesquisa de modo atencioso, agradeço a Hugo Carvana (*in memoriam*), Zelito Viana e Antônio Pitanga. E igualmente a Hernane Heffner, por ter aberto as portas dos arquivos da Cinemateca do MAM/RJ para mim.

À Clarissa Ramalho e Samantha Ribeiro, por terem me apoiado e dado todo o suporte que precisei nas viagens ao Rio de Janeiro para a pesquisa.

Por fim, agradeço à CAPES, pela bolsa de pesquisa para a realização deste trabalho.

“Cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo.”

Serguei M. Eisenstein

RESUMO

FONSECA, Paulo Yasha Guedes da. “*Quatro dias para filmar, quatro anos para montar e sincronizar.*” O problema da temporalidade em *Câncer*, de Glauber Rocha. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O presente trabalho busca realizar uma análise do filme *Câncer* de Glauber Rocha em vista de estabelecer as implicações políticas e culturais da sua distensão temporal, internalizada como integrante da sua estrutura, entre os quatro dias de captação de suas imagens, em agosto de 1968, e os quatro anos que decorreram até a sua montagem e sincronização, sendo finalizado somente em maio de 1972. A nossa hipótese é a de que, ao incorporar o tempo de sua realização na forma, esta obra, por meio de duas inserções documentais coladas nos dois últimos estágios de sua realização, efetua uma intervenção política e cultural ao ano em que foi filmado. A partir da defesa da experimentação na arte, no contexto das vanguardas culturais e políticas de 1968, Glauber Rocha procura, via finalização, apresentar a sua experiência na forma de *Câncer* como experiência de uma época.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Estética Cinematográfica, História do Brasil, História do Cinema Brasileiro, Tropicalismo.

ABSTRACT

FONSECA, Paulo Yasha Guedes da. “*Four days to shooting, four years to editing and sync*”. The problem of temporality in Glauber Rocha’s *Cancer*. Agosto 09, 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This project carries out an analysis of Glauber Rocha’s *Cancer* that aims to establish the political and cultural implication of the film’s temporal distention – between the four days of shooting, in August 1968, and the four years over which it was edited and synchronized, until its completion in May 1972 – and the way in which the film embeds this distention in its formal structure. We argue that the film’s formal incorporation of the period of its production, through the two documental segments inserted during the last two stages of production, effectively performs a political and cultural intervention on the events of the year it was shot. In the defense of experimentation in Art, in the context of the cultural and political avant-gardes of 1968, Glauber Rocha attempts, in postproduction, to present his experience, in the form of *Cancer*, as the experience of an epoch.

Keywords: Glauber Rocha, Film Aesthetics, History of Brazil, Brazilian Film History, Tropicalism.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	11
2. PRÓLOGO: “ERA EM AGOSTO DE 1968”.....	12
3. O PERCURSO DA KOMBI	27
3.1. Uma luz no fim do túnel?	74
3.2. O Fim do Percurso?	79
4. “ <i>E O TEMPO PASSOU</i> ”.....	87
4.1. E o tempo passou?	93
5. FICHA TÉCNICA DE CÂNCER.....	104
6. FILMOGRAFIA.....	105
7. BIBLIOGRAFIA.....	110

1. APRESENTAÇÃO

Nesta dissertação de mestrado, visamos estabelecer como Glauber Rocha efetua, em *Câncer*, uma parábola das agitações político-culturais de 1968, pela montagem e sincronização, cujo desfecho se dá no dia 13 de dezembro do mesmo ano. Para tanto, pretendemos, por meio de um estudo analítico de suas partes – no interior de cada plano, entre planos e na relação entre som e imagem –, revelar o projeto político do autor ao finalizar *Câncer*. Glauber Rocha procura quando sons e imagens se encontram na estrutura fílmica estabelecer *outro* sentido. Esse sentido, no caso do nosso objeto de análise, é claramente determinado por duas inserções documentais, dois procedimentos de matriz épica, que visam internalizar esta acepção sócio-histórica na sua estrutura, também tematizando o próprio processo de realização do filme. Aqui, procedimentos formais, historiografia do cinema brasileiro, movimento cultural e político não podem ser pensados sem ter em vista a temporalidade estrutural em *Câncer*. Por isso, análise e interpretação caminham juntas nesse percurso, que se faz segundo o modo como o seu autor, por meio da forma fílmica, expressa as contradições das vanguardas de 1968 em que ele próprio se destacou.

2. PRÓLOGO: “ERA EM UM AGOSTO DE 1968”

Câncer, de Glauber Rocha, é um filme que incorpora o seu tempo de realização como dois momentos históricos distintos das relações entre cultura e política na ditadura civil-militar no Brasil. Esse pouco conhecido filme do autor de *Terra em transe* (1967) configura-se como reflexão sobre o tempo no qual ele foi feito: os quatro dias durante agosto de 1968, quando foram captadas as imagens, e os quatro anos subsequentes, para a sua finalização, os quais, em virtude do AI-5, Rocha esteve no exílio. O filme é montado e sincronizado em Havana, Cuba, e em Roma, na Itália, entre 1971 e 1972.¹

Esse processo foi concomitante à realização de seu filme inacabado *História do Brasil* (1974), montado em forma de colagens de imagens documentais e de ficção, que remontam às origens do Brasil como um empreendimento do capitalismo. Nota-se que tal história enfatiza nomeações de personagens históricos, mas seu sentido deve ser procurado na relação entre som e imagem nas suas quase quatro horas de duração, por meio de uma voz *over* que nos conta essa história até 1968, quando os próprios autores Marcos Medeiros (o líder estudantil citado em *Câncer*) e Glauber Rocha debatem (em 1974, ano em que *História do Brasil* começa a ser montado e sincronizado) a conjuntura do país.

De modo similar, *Câncer* incorpora na forma a defasagem temporal das suas etapas de realização e empreende um balanço retrospectivo das agitações de 1968 no Brasil e o seu desenlace com o motivo do exílio de seu autor, o AI-5, até 1972, ano em que o finaliza. Assim, Glauber Rocha, na montagem e sincronização, estrutura o filme com duas inserções documentais que demarcam essa diferença temporal. Com isso, o seu sentido deve ser procurado em sua temporalidade estrutural, que busca condensar as circunstâncias históricas de sua própria realização, efetuando uma intervenção política sobre aqueles acontecimentos.

A inserção documental do início, a primeira sequência de *Câncer*, consiste em uma apresentação da conjuntura política e cultural na qual surgiu o filme. Nela se observa o modo como o autor, em 1972, se posiciona sobre essa mesma conjuntura no ano em que nasceram as imagens, isto é, as experimentações formais com o som direto e a duração do plano em

¹ Provavelmente, a mixagem e a montagem do material tenham sido realizadas em Havana, em 1971; já as inserções documentais com a voz *over* ocorreram na Itália, no ano seguinte, devido à própria cronologia temporal estabelecida pelo autor em suas narrações. Glauber esteve em Cuba pela última vez em 1971 e, depois, embarcou para a Itália.

torno dos temas da marginalidade e da violência.² A câmera na mão apresenta uma mesa de debates no auditório da cinemateca do MAM do Rio de Janeiro³ (o local é uma sala de exibição de filmes e debates relacionados ao cinema, por isso um ponto de encontro bastante conhecido de cinéfilos, intelectuais e artistas). Aqui, podemos encontrar importantes personalidades do meio cultural da época. Não foi possível identificar, contudo, cada um dos onze participantes da mesa de debate;⁴ de fato, o autor, com a sua voz *over*, omite ao espectador essas informações e acentua, antes, as imagens vistas como expressão simbólica do ideário cultural e estético do período. Vê-se um conjunto de intelectuais e artistas de áreas diferentes da produção cultural, não apenas na mesa, mas também na plateia. De qualquer modo, é importante assinalar ao menos a presença no debate de Gustavo Dahl e Ferreira Gullar, pois ambos são apresentados no momento em que falam, com maior duração dos planos. Gustavo Dahl, à época, estava realizando *O bravo guerreiro*⁵ e era um dos defensores da conquista do mercado.⁶ Dahl foi integrante ativo na formação do Cinema Novo. Já

² Antes de finalizar o filme, Glauber revelou o tema que subjaz às experiências: “*Câncer* é constituído por vinte e sete sequências com três atores que improvisam situações que eu lhes dava sobre o tema da violência. Violência psicológica, sexual, social, racial em um tema de improvisação”. (VALENTINETTI, 2002. p. 146).

³ De acordo com o livro de registros de 1968 do arquivo da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, esse debate deve ter sido parte de uma série realizada de 13/05 a 20/05/1968. Assim está escrito o anúncio para divulgação: “CINEMA NO DEBATE SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA – O cineasta Gustavo Dahl e o cartazista Rogério Duarte tomarão parte no debate sobre ‘Critérios de Julgamento sobre Arte Contemporânea’ a realizar-se na próxima quinta-feira às 21hs, no auditório do Museu de Arte Moderna, com entrada franqueada ao público. O debate, primeiro de uma série que abordará diversos temas ligados às atividades artísticas no Brasil, pretende permitir um confronto entre as diversas tendências do julgamento estético sobre a obra de arte e será o nosso passo inicial para o estabelecimento de um fórum permanente de debates sobre o momento artístico. A reunião de quinta-feira terá como moderador o poeta Antônio Houaiss e da mesa debatedora farão parte, além dos dois homens de cinema, os críticos de arte José Roberto Teixeira Leite, Walmir Ayala e Sergio Ferro, os artistas Iberê Camargo e Hélio Oiticica, a jornalista Aracy Amaral, o poeta Ferreira Gullar, o psicólogo Hélio Pellegrino, o sociólogo Luiz Costa Lima e os colecionadores Wladimir Murtinho e José Carvalho.”. Livro de Registros (1968) Cinemateca do MAM, arquivo. Pesquisa realizado em agosto de 214. Não é possível reconhecer se esse debate é o mesmo que vemos no prólogo, mas o utilizamos como referência por conter vários dos mesmos participantes, e o tema do debate ser sobre arte, mas devemos assinalar que naquele período de agitações, havia diariamente debates no auditório – a maioria fora da programação oficial.

⁴ Nesta pesquisa, foi possível reconhecer Hugo Carvana, Hernane Heffner (pesquisador do MAM/RJ e professor de cinema), Zelito Viana (produtor do filme), Luís Rosenberg Filho (cineasta e participante das agitações) e Ricardo Miranda (montador e amigo do autor), mas nenhum deles se lembrava do evento ou de todos os participantes.

⁵ *O bravo guerreiro* é um filme marcado por *Terra em transe*. O seu tema é a política institucional com os seus conchavos realizados a portas fechadas. A constatação de um jovem deputado e ex-sindicalista (Pereio) da impossibilidade de suas ações pela via que escolheu o leva ao suicídio.

⁶ Em 1966, Dahl já levantava a bandeira da conciliação da produção cultural de qualidade com o mercado: “Culpar as deformações do mercado, ao ver que a arte que consome e produz não é aceita universalmente, é uma das contradições do artista moderno. Tenho notado que as músicas de sucesso são boas. (O que não impede de existir músicas excelentes que não façam sucesso)”. (COHN; COELHO (Org.), 2008. p. 27).

Ferreira Gullar,⁷ intelectual influente nas esquerdas ao longo dos anos 1950/1960, então membro do Partido Comunista, foi participante do Centro Popular de Cultura da UNE e do teatro de Arena do Rio de Janeiro. O poeta, que havia escrito *Vanguarda e subdesenvolvimento*, pertencia ao grupo Neoconcreto, com Lygia Clark e Hélio Oiticica, e era defensor teórico de uma vanguarda artística nacional.⁸ Já este último, autor dos *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés*, é ator de *Câncer*. Além disso, é possível e importante identificar, no centro da mesa, Antônio Houaiss, tradutor da então recém-edição brasileira do *Ulisses*, de James Joyce.⁹ A figura de Rogério Duarte,¹⁰ também ator de *Câncer*, está presente no debate. Ele, poeta e designer gráfico, grande amigo de Rocha desde quando este morava na Bahia, era identificado como um intelectual tropicalista. Produziu inúmeros pôsteres e capas de vinis para o meio cultural da época, entre os mais conhecidos citam-se o cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e a capa do vinil *Tropicália*. Entre 1968 e 1969, ele também organizou a série de seminários no MAM chamada *Cultura e Loucura*,¹¹ bem como criou com Oiticica o *happening Apocalipopótese*.¹² Quando tratarmos das cenas nas quais ambos participam, voltaremos às questões de ordem biográfica.

⁷ Também em 1966, Gullar defende um embate no campo da cultura em que a música popular brasileira é a linha de frente. Também era a favor do desenvolvimento das artes, assim como os tropicalistas: “o fenômeno internacional da cultura tem aspectos negativos e positivos. O fenômeno capitalista é esse mesmo: o que caracteriza é a sua expansão indefinida, indeterminada, até morrer. Vai devorando todas as tradições populares, ao mesmo tempo em que vai implantando o progresso e o desenvolvimento”. (idem, *cit.*, p. 31).

⁸ Escreve Ferreira Gullar na década de 1960: “A luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido é uma luta anti-imperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia como da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação, a partir de uma situação concreta, internacional e nacional”. (1969, p. 8).

⁹ A edição do longo romance do autor irlandês está de acordo com a revivescência das vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX, principalmente aquelas que produziam maior experimentação formal. O grupo concretista de São Paulo – Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos – foi grande propagador, por exemplo, de James Joyce e Mallarmé.

¹⁰ Na introdução do livro *Rogério Duarte*, Sérgio Cohn apresenta um dos atores de *Câncer* do seguinte modo: “ele é considerado um dos realizadores da Tropicália e figura central da contracultura brasileira. Ao lado de Hélio Oiticica e Ligia Clark, e de forma tão radical quanto, Rogério lutou contra a arte pura e contemplativa, adotando como designer industrial o uso como regra e aceitando os objetos de mercado”. (2009, p. 27). Em depoimento de 1986, Rogério define o Tropicalismo, que corresponderia à autopercepção dos tropicalistas de 1968: “Foi talvez o movimento mais moderno no Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado à civilização contemporânea de massas, sem ranços, sem compromissos ou peias ideológicas com facções de esquerda ou de direita. Era a própria inteligência brasileira se manifestando, num momento de consciência, de lucidez e de paixão por esse país”. Em outro trecho do depoimento, ele revela uma frase de Glauber Rocha, já no exílio e antes do término de *Câncer*: “Caetano que contou que Glauber numa conversa com ele na Espanha disse ‘não se esqueça que por trás de todos nós está Rogério Duarte’”. (Cf. COHN, Sérgio (Org.), *cit.*, p. 95).

¹¹ Um dos debates do *Cultura e Loucura* contou com a presença de um dos ícones do Tropicalismo de 1968, o apresentador de TV Abelardo Barbosa, o *Chacrinha*.

¹² Manifestação de arte pública ocorrida em julho de 1968, por três domingos consecutivos, que contou com a interação do público, com a participação de nomes representativos das vanguardas da época, como Lígia Pape, Antônio Manuel, Rogério Duarte, Torquato Neto e Hélio Oiticica, e com os passistas da escola de samba da Mangueira.

Talvez seja possível aqui estabelecer algumas relações entre as vanguardas artísticas do período, centralizadas no que se convencionou chamar de Tropicalismo, e as imagens captadas em 1968, que traziam, por exemplo: personagens como Hélio Oiticica e Rogério Duarte; a radicalidade na experimentação que implode as convenções do cinema narrativo clássico a partir da incorporação da sua matriz europeia; a articulação entre elementos modernos (da alta cultura e cultura de massa) e referências à condição colonial; a utilização da ironia e do deboche como recurso de representação; certa representação do protagonismo da marginalidade, associando contracultura e criação vanguardista ao banditismo social e urbano, combinada à revalorização do surrealismo¹³; a produção amadora e de poucos recursos; o espaço urbano como palco privilegiado para as suas imagens etc.; tudo isso proveniente de uma classe média intelectualizada, incluso o próprio autor Glauber, que, no campo cultural e político, procurava superar 1964.

Vale aqui também abrir um parêntese a um acontecimento que marcou a vida de Rogério Duarte e de seu irmão Ronaldo em 1968. Ambos, quando iam à missa de sétimo dia do estudante Edson Luís, foram sequestrados pelo exército e passaram semanas sendo torturados barbaramente. Diz ele em depoimento: “Eu fui banido da minha vida de forma traumática durante a semana de 4 de abril desse ano”.¹⁴ No período da prisão, ele escreve *A grande porta do medo*, em que expressa poeticamente o horror daqueles dias. Essa obra aparecerá na última sequência de *Câncer* e será determinante para compreendermos o sentido da passagem histórica montada e sincronizada pelo autor. Rogério Duarte passou de um reconhecido artista e intelectual de vanguarda para ser internado em um hospital psiquiátrico em 1969, alijando-se do universo cultural do qual foi um dos protagonistas. A tortura dos irmãos Duarte foi considerada a primeira a ser denunciada pela imprensa, obtendo a solidariedade das esquerdas da época.¹⁵

Agora, porém, voltemos ao prólogo. Avistamos, após a câmera circundar a mesa de debates, a plateia lotada com pessoas no chão. Logo na primeira fila, vemos alguns dos participantes de *Câncer*: o próprio Glauber Rocha (que observa a câmera e faz um gesto,

¹³ O modo como o surrealismo, movimento nascido em Paris na década de 1920, é apropriado pelas vanguardas de 68 requereria um trabalho a parte. É possível, contudo, ressaltar algumas características presentes no imaginário do grupo, como a importância do inconsciente na atividade criativa, via psicanálise freudiana, e seu caráter revolucionário por contrapor-se aos ditames da razão opressora. Estamos diante de um irracionalismo que se pretende revolucionário.

¹⁴ COHN, Sérgio (Org.). *Rogério Duarte, cit.*, p. 98.

¹⁵ COHN, Sérgio (Org.). *Rogério Duarte, cit.*, p.118.

afirmando a sua atenção para as filmagens), Rosa Maria Penna (a sua esposa na época, que aparece em um plano na última sequência antes da segunda inserção documental) e Hugo Carvana (um dos marginais do filme). Encontra-se também outro cineasta do Cinema Novo, Arnaldo Jabor, autor de *Opinião pública* (1967).¹⁶ Desde já, encontramos um conjunto representativo do meio cultural carioca. Não ouvimos o som ambiente, uma vez que as falas e os aplausos são sobrepostos pela voz *over* do cineasta baiano com o som do filme (principalmente na sequência seguinte). O autor narra de modo retrospectivo e tom improvisado, durante os cinco planos deste prólogo, o contexto sócio-histórico de onde surgiram as filmagens, a equipe e o processo de produção, excetuando o motivo da distensão temporal de quatro anos para o seu término, o qual só será revelado adiante, como veremos:

Era em agosto de 1968... Era no Rio de Janeiro em agosto de 1968, uma agitação arretada, os estudantes na rua, os operários, tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, operário ocupando fábrica em São Paulo e estudantes fazendo agitação. Era a ditadura do Costa e Silva que tinha sido o segundo ditador, depois de Castelo Branco e tinha derrubado o presidente Jango que estava fazendo a Revolução em 64, não era o Marechal Castelo Branco, não, que este era um marechal reacionário... Então, estava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeiros, Elinor Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, Franklin Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era agitação, era... tinha o maio francês também, tava uma onda arretada. Nego dizia o seguinte que era revolução, mas era a classe média radical, burguesia liberal reformista na rua. E os operários... Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste. Que, aliás, continua morrendo de fome até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais estavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite. Exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque estava começando o Tropicalismo, uma onda arretada. Aí eu chamei o Saldanha, Luiz Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma Arriflex. O Luiz Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por José Ventura. Agora, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, que é baiano, e Odete Lara fizeram os papéis principais, e mais Rogério Duarte, que é baiano também; Zé Medeiros; Hélio Oiticica, que é pintor; e o pessoal Bidu, Tineca, um pessoal da Mangueira e mais Zelito, quer dizer, não, Doutor Zelito do filme, Doutor Zelito da Mapa Filmes e Chiquinho que tava na Kombi. E aí o tempo passou, porque ficou... Depois, eu cheguei em Havana, aí fiz no ICAIC o som... A sincronização foi feita por Raul Garcia, e eu montei com a Tineca e a Mireta. Numa

¹⁶ O tema e a forma do documentário *Opinião Pública* procuram investigar a classe média urbana do Rio de Janeiro por meio de entrevistas com a população e uma locução que interpreta e acentua o tom crítico em relação ao objeto.

coprodução, e aí entrou o Barceloni na Itália e ficou com o título *Câncer*. Rio de Janeiro. Filmado ali pelo Rio de Janeiro, na favela, na Zona Sul, na Zona Norte, sobre aqueles marginais do Rio de Janeiro, uma filmagem que demorou *quatro dias para filmar e quatro anos para montar e sincronizar...* Terminou em maio de 72, de agosto de 68 a maio de 72, *Câncer*. [Grifo nosso.]

A voz *over*, situada em outro tempo e espaço, tem o tom improvisado, como as cenas de *Câncer*. O movimento da fala – que se inicia por apresentar a conjuntura política do período para, em seguida, explicitar o momento cultural simbolizado naquele evento no MAM, no qual Rocha começa a história do próprio *Câncer* – organiza-se concomitante à estrutura da montagem, isto é, os planos se articulam de acordo com a mudança temática da fala. O som da sequência seguinte à voz de Glauber faz associar as cenas subsequentes e o processo de realização de *Câncer* naquela noite no MAM, ou seja, a sobreposição entre som e imagem efetua correspondências entre as cenas seguintes, a exposição improvisada do autor e as imagens expostas na tela.

O primeiro plano é um *travelling* em câmera na mão que circunda a mesa de debates. Ele inicia em movimento (assim como a voz *over* do autor) com a apresentação dos debatedores, e vemos no percurso que o oitavo participante da esquerda para direita está com a fala. A banda sonora que acompanha esse momento da fala é imediatamente a da cena seguinte, no diálogo entre Doutor Zelito e Glauber que, como veremos, contribui para associar as cenas ao debate. Quando a câmera circunda a mesa do debate e muda de eixo, percebemos o auditório lotado, todos com a atenção voltada para as exposições. A câmera perpassa as cabeças dos debatedores. O contracampo apresenta o outro lado da sala de cinema, o da plateia. Até então, a câmera introduz a situação propriamente dita, o espaço e os participantes do debate, enquanto a voz expõe a conjuntura política. Quando a câmera muda de eixo, a voz do autor volta-se para o que acontece na tela e mostra o que seria o correlato dessas agitações no plano da cultura, simbolizadas no debate do MAM¹⁷ sobre a

¹⁷ Em novembro de 1971, Glauber Rocha faz um depoimento a Alfredo Guevara, então presidente do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), e ao jornalista Jaime Sarusky. Ao ser indagado sobre o papel do intelectual enquanto criador, Glauber revela o que entende por intelectual ao longo da história, a saber, “um produtor intelectual, um produtor de arte, de filosofia, de ciência”. Não nos interessa, aqui, debater se a definição do autor está correta, mas, sim, apresentar qual era a sua ideia de intelectual, mais especificamente do intelectual latino-americano quando da finalização de *Câncer*. Nesse período, para Glauber, esse tipo social, no qual ele se inclui, deveria ser superado como intérprete e crítico da história. Tal produtor intelectual (“escritor, cineasta, jornalista, professor...”), que vive em uma América Latina “subdesenvolvida e colonizada”, deveria, àquela altura, em primeiro lugar “negar-se completamente (...) desmitificar-se

arte revolucionária em meio à entrada em cena do Tropicalismo. Um corte, quando a câmera enquadra o caderno de anotações de um dos debatedores, acompanha a passagem causal entre o debate sobre arte revolucionária – que, segundo o autor, está associado ao Tropicalismo – e as filmagens de *Câncer* em 1968. O plano tem um caráter simbólico: uma luz estourada na mesma posição de um projetor de cinema, que nos remete ao próprio conteúdo da fala de Glauber Rocha, isto é, à história do filme a que assistimos e à “iluminação” dos intelectuais. Interessante notar que não encontramos mais o autor do filme na plateia, pois o seu espaço aparece vago (como se estivesse saído para iniciar as filmagens). O corte para o plano seguinte ocorre no mesmo momento em que o autor faz uma elipse temporal – “e o tempo passou” – entre as imagens surgidas em 1968 e as etapas de realização subsequentes (a sincronização e a montagem realizadas em Cuba, no ICAIC, e na Itália). Ainda na linha narrativa dessa “história”, um plano se alonga na fala do cineasta Gustavo Dahl e corta para a luz estourada, onde localizamos novamente Arnaldo Jabor, com os aplausos da plateia. Ouve-se aqui, na passagem para o ICAIC, uma voz *over* em espanhol de origem cubana. Com o corte para a exposição gestual de Ferreira Gullar, cresce o volume dessa mesma fala, em que é possível ouvir: “ellos traen los dulces para comer como son dulces que llevan y tienen merengue, el público chega, és natural, les llamamos la atención de que no se los dejan adentro del cine, sino que se lo deen de comer en la calle antes de entrar al cine”. A fala pouco audível soa irônica quando a entendemos: o caráter pitoresco e ameno do assunto, segundo o qual não se deve levar doces com merengues para o cinema, contrasta com a discussão estética sobre arte, ilustrada na imagem de Gullar (com uma gestualidade que ressalta certa teatralidade da exposição). Essa cena se dá no plano em que é finalizado o prólogo. A banda sonora em espanhol corresponde à etapa de sincronização e montagem em Cuba (um país que já havia passado por uma revolução), ao mesmo tempo em que nos permite associar a fome dos camponeses da voz *over* aos “revolucionários” da arte e do cinema. Devemos destacar o rigor da montagem do prólogo: a relação vertical entre som e imagem e o “choque” entre planos em movimento e estáticos se repetirão durante todo o filme e nos trarão o seu efeito; bem como a banda sonora que acompanha o narrador e procura articular temporalidades diferentes – os quatro dias de filmagens e a sua finalização quatro anos depois. Na medida em que o tempo avança, na fala de Rocha, a banda sonora da

completamente (...) fazer do pensamento e da ação uma coisa integrada”. Essa integração entre a “teoria e a prática” teria a sua maior expressão na figura de Che Guevara. Citações retiradas de Erik Rocha (2002. p. 17).

sequência seguinte dá lugar ao espanhol, que tem o volume aumentado e passa a ser o som de fundo do prólogo. Rocha efetua, nas inserções, o que Eisenstein denominou “montagem vertical”, a saber, o momento em que “as unidades não se encaixam em ordem sequencial, mas em ordem simultânea”.¹⁸ Em todo o *Câncer*, mas principalmente no prólogo, a sincronia entre som e imagem busca efetuar correspondências que apontam para todo o filme.

A narração *over* se divide em três movimentos. O primeiro diz respeito à conjuntura política de 1964 a 1968, às agitações e à utilização do termo “revolução” pela direita e pela esquerda. O segundo relaciona-se ao debate sobre arte revolucionária naquela noite entre intelectuais no MAM, o que corresponde às imagens a que assistimos na tela. O terceiro, por sua vez, é a história do filme. No primeiro movimento, a apresentação da conjuntura política e o som da sequência seguinte acompanha a apresentação da mesa de debates e da plateia. Após de “o tempo passou”, já no terceiro movimento, o autor insere a fala em espanhol que corresponde a outro tempo e espaço em que se dá a sua realização. A voz *over* do autor silencia os debatedores, mas, no início, o avistamos na primeira fila quando a câmera circunda a plateia. Portanto, “naquela noite” ele é apresentado como um dos intelectuais. O espaço e o tempo exteriores estão condensados no prólogo, e isso nos leva a entender que os intelectuais ali presentes, membros dos mesmos estratos sociais, são também agitadores de 1968.

O primeiro movimento se inicia concomitantemente à imagem. O autor situa o local, o ano e o mês em que se filma *Câncer* (“Era no Rio de Janeiro em agosto de 1968”). Então, ele emite a conjuntura: eram agitações com os estudantes nas ruas e os operários ocupando fábricas em São Paulo e em Minas Gerais. O autor de *Maranhão 66* (1966), assim, realiza aqui associações entre a conjuntura política mais ampla, cuja origem é o golpe, de 1964, com o mês das agitações de agosto de 1968, com a noite em que os intelectuais debatem a arte revolucionária e com a própria realização do filme, ou seja, um mesmo movimento histórico, condensado na relação som-imagem. Glauber, na conjuntura exterior, passa a nomear personagens históricos, começando pelo presidente em exercício, Costa e Silva, o “segundo ditador”, pois o primeiro foi Castelo Branco, o ditador “reacionário”, que havia destituído João Goulart, o que estaria fazendo a “revolução”. Essa perspectiva do autor corresponde à voz *over* do narrador em *História do Brasil* (1973), para quem Jango, ainda enquanto ministro do trabalho de Juscelino Kubitschek, seria uma liderança dos trabalhadores na luta

¹⁸ EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975. p. 52.

de classes do período.¹⁹ O autor informa que a ditadura se autoproclamava revolucionária e nomeava o golpe de revolução, assim como os estudantes²⁰ nas ruas viam-se como vanguarda revolucionária. Essa visão de Rocha de que João Goulart estava fazendo a “revolução” aparece como um confronto com a posição hegemônica nas esquerdas, para as quais Jango seria um “populista” covarde que havia permitido o golpe. Culpavam-se pela derrota os derrotados. Posição esta que teve uma contribuição importante de *Terra em transe* (1967), como veremos adiante. Em 1968, entretanto, o presidente deposto participava de uma inusitada coalização com seu ex-inimigo Carlos Lacerda e o ex-presidente JK, denominada Frente Ampla.²¹ Isso é, claro, antes do AI-5, mas já perto da finalização de *Câncer*, o ex-presidente deposto estava isolado e esquecido no Uruguai. Parece expressar-se aqui, na qualificação ao presidente Jango como aquele que estava fazendo a revolução, o messianismo do cineasta, com ênfase em uma liderança que fosse capaz de personalizar a resistência dos oprimidos e que levasse a cabo um processo revolucionário futuro. Os exemplos conhecidos são a evocação a Antônio Conselheiro, como encontramos em *Deus e o diabo na terra do sol*, e a figura do governador Felipe Vieira, o qual Paulo Martins esperava que fosse o líder da resistência ao golpe em Eldorado (*Terra em transe*). De qualquer modo, em *Câncer*, essa perspectiva – Jango como um líder revolucionário – funciona como um contraponto incisivo à posição das esquerdas em 1968, principalmente ao que se viu em *Terra em transe* em termos da superação definitiva do ideário nacional-popular²² ou, chamado pejorativamente, “nacionalismo populista”, tanto na política, quanto na produção

¹⁹ Assim como em *Câncer*, Glauber procura efetuar na relação som-imagem uma narração da história do Brasil.

²⁰ Glauber, também no depoimento de 1971, faz a sua relação entre o movimento estudantil e os intelectuais ao longo da década de 1960, com uma pequena interpretação daquelas agitações de 1968: “o movimento estudantil nasceu sobretudo da inspiração nos movimentos intelectuais. A resistência começou primeiro nos jornais, logo em seguida no cinema e no teatro, com um trabalho de cinema revolucionário, de teatro revolucionário, que tinha uma grande aceitação de camadas da população do Rio de Janeiro (...). E de uma imprensa de esquerda que cresceu violentamente com a publicação de livros (...)...”. ROCHA, Erik (Org). *Rocha que voa*, p.17.

²¹ Parece esta, justamente, a principal referência da voz *over* do prólogo quando cita a burguesia liberal progressista como parte daquelas agitações.

²² Sobre esse ponto, Marcelo Ridenti afirma: “o ideário nacional popular dominante nas esquerdas dos anos 60, não só no Brasil, tinha como questão as reformas ou a revolução social com base em valores pré-capitalistas, fincada na crença na ação dos seres humanos em mudar a história, cujo modelo é o homem novo a ser buscado no passado, na idealização de um idêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminada pela modernidade urbana capitalista” (2000, p. 23). Para tanto, Ridenti faz um verdadeiro inventário da produção cultural do período e insere o conceito de romantismo revolucionário que compunha o ideário da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura.

cultural. Nesta última, o grupo que se reconhecia como tropicalista em 1968 estava na berlinda.²³

Voltamos, então, ao início “disso tudo” – ou seja, ao 1º de abril de 1964 –, em que vemos os laços serem cortados entre os movimentos culturais (compostos predominantemente pelas camadas médias universitárias e intelectualizadas) e os trabalhadores do campo e da cidade. Em um acirramento das lutas de classe, centradas na disputa pelas reformas de base, movimentos como os CPCs (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) formulavam um teatro épico – de agitação e propaganda em vista da conscientização das massas ou “agit-prop”²⁴ – para contribuir com as transformações em curso. O conjunto de cineastas cinemanovistas, por sua vez, como o próprio Glauber Rocha, procurava, cada um a seu modo, denunciar a miséria do país subdesenvolvido em busca da superação de seu atraso ao mesmo tempo em que se lutava pelas reformas de base do governo João Goulart. A comunicação com o público era o fim visado. Devido ao objeto – a miséria no campo e a marginalidade no asfalto –, os filmes desse período eram sérios e representavam uma realidade a ser denunciada e divulgada para, finalmente, superá-la. Nesse sentido, a despeito das diferenças de estilo, filmes como *Rio 40 graus* (1955) e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, aclimatavam os procedimentos das vanguardas cinematográficas dos anos 1920, como o construtivismo russo de Eisenstein, e o novo cinema europeu do segundo pós-guerra, como o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, em vista da formação de um cinema nacional que fosse a expressão do próprio subdesenvolvimento do país.

²³ Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso diz que: “nós aparecíamos nas revistas especializadas em Televisão, nas de amenidades, no noticiário cotidiano de jornais e nas crônicas de velhos e novos jornalistas, além é claro de sermos citados frequentemente nas perguntas feitas pelos repórteres a outros jornalistas”. (2012, p. 133).

²⁴ Nesse sentido, Iná Camargo Costa sintetiza a mudança no ideário das esquerdas artísticas, sobretudo a teatral, antes e depois do golpe: “a reflexão crítica do período (início dos anos 60) parece não ter sido capaz de acompanhar as realizações artísticas. Dois acontecimentos críticos de ordem diversa. Primeiro, a traumática descoberta de que o movimento social, sobretudo camponês, avançava mais do que a maturidade política do movimento cultural entregue a jovens de classe média, universitários ou não. Segundo, o estorrecedor fenômeno de ‘autocrítica’ ocorrido no período da ditadura, que produziu uma espécie de amnésia coletiva entre membros e simpatizantes do CPC, sobretudo através de obras e textos críticos, caso em que Vianinha é figura exemplar, ao contrário de veteranos de outras experiências com o teatro de agit-prop que, embora reconhecendo a derrota política, continuaram defendendo a sua validade na conjuntura da luta de classes que o viu surgir”. (1996, p. 94).

No prólogo, o autor passa das lideranças nacionais para alguns personagens daquelas agitações nas ruas. Começa por Vladimir Palmeiras²⁵ que, segundo Rocha, era o líder, mas sabemos que ele era uma das principais figuras, pois além dele havia Luís Travassos²⁶ e o também citado Elinor Brito,²⁷ assim como Marcos Medeiros²⁸ e Franklin Martins.²⁹ Até agora, Glauber apresentou representantes da vanguarda estudantil que ingressaram na guerrilha ou partiram para o exílio, como o próprio autor fez após o AI-5. O contínuo endurecimento dos confrontos entre as forças da ditadura e os estudantes, que se deu pelo menos até o início do segundo semestre, quando ocorreu a “guerra da Maria Antônia” e o “desmantelamento do congresso da UNE em Ibiúna”, foi concomitante à radicalização dos estudantes com a organização de muitos na clandestinidade. Curiosamente, agosto de 1968 foi marcado pelo início do refluxo das grandes manifestações de massas do período.

É citado também o psicanalista Hélio Pellegrino, já de outra geração, mas um dos mais importantes apoiadores do movimento estudantil e sempre presente nas passeatas. A referência ao fato de Pellegrino ser psicanalista (pois também era poeta e jornalista) nos faz lembrar o diálogo das vanguardas de 1968 com a disciplina, por meio da revivescência do “surrealismo” (como veremos, como exemplo, nos textos de Oiticica e Rocha), além de ter sido um dos defensores de *Terra em transe* no debate que se seguiu após o seu lançamento. Em um debate em 1967, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o psicanalista diz a respeito do filme: “A morte do poeta no filme é uma morte-vida. Nós não seremos capazes de realizar valores plena e profundamente se não formos capazes de morrer por uma ideia, por uma causa, por uma mulher, por um amigo, por um país”.³⁰ A morte de Paulo Martins foi vista por muitos como a antevisão da luta armada, que se abria como opção após o golpe. De todo modo, esse desfile de nomes revela um elemento de equivalência na apresentação: os “revolucionários” (ditadores, intelectuais, artistas, estudantes,

²⁵ Vladimir Palmeiras era líder da tendência do ME (Movimento Estudantil) que defendia a luta específica contra as reformas educacionais em curso, em defesa da educação. No mês em que foi filmado *Câncer*, Palmeiras havia “desaparecido”.

²⁶ Luís Travassos era líder da tendência que pregava a luta revolucionária.

²⁷ Elinor Brito era presidente da Frente Unida dos Estudantes do Calabouço (FUC). O Calabouço era o nome do restaurante em que foi morto Edson Luís.

²⁸ Marcos Medeiros, em 1968, era vice-presidente da UNE e um dos representantes da passeata dos 100 mil na reunião com o presidente Costa e Silva.

²⁹ Em 1968, Franklin Martins era vice-presidente da União Metropolitana do Rio de Janeiro (UME) e, após o AI-5, ingressou na guerrilha.

³⁰ *Voz over* no documentário *Depois do transe*, dirigido por Paloma Rocha e Joel Pizzini em 2006.

trabalhadores das fábricas e os participantes de *Câncer*) são personagens que representam papéis nas agitações em curso.

Ao restringir as agitações a estratos específicos das classes médias e altas nas ruas com a liderança dos estudantes, bem como aos trabalhadores “ocupando fábricas” da região Sudeste, para afirmar a manutenção da miséria nordestina, com os “camponeses morrendo de fome há 400 anos”, o autor alude à ponta de lança das reformas interrompidas com o golpe: a reforma agrária. Tais agitações seriam, portanto, resultado dessa interrupção. *Câncer* se coloca como expressão do “transe” de 1964 mantido em 1968 em nova chave, como veremos. Portanto, é possível observar nesse filme pouco visto uma atualização das questões colocadas por *Terra em transe* no contexto de 68.

Podemos verificar que a voz *over* inclui as filmagens de *Câncer* como parte do ideário político-cultural do período. Esse recurso épico³¹ tem a finalidade de situar, em seu devido contexto histórico, as imagens captadas durante aqueles quatro dias de agosto de 1968. Ao fazer isso, internaliza-se aquela conjuntura de modo didático na estrutura fílmica ao longo dos seus 60 planos³² colados entre si e articulados à sonorização. É necessário, contudo, repontuar: assim como a voz *over* fala em 1972, a montagem e a sincronização não são mais de 1968. As imagens coladas entre si, a deformação das vozes assumidas na sincronização por um defeito do som direto, bem como algumas inserções da trilha sonora são resultado dos quatro anos seguintes. As cenas, em geral, são cômicas e improvisadas por Hugo Carvana e Antônio Pitanga (como os Marginais), Odete Lara, Hélio Oiticica e Rogério Duarte (na primeira e última cena); além de um “pessoal” da Mangueira, Bidu, José Medeiros, Zelito Viana e Luiz Carlos Saldanha (outros participantes são mencionados à medida que aparecem em suas respectivas cenas, como Eduardo Coutinho e o gerente da Mapa Filmes, Tácito Al Quintal). A primeira inserção documental efetua uma mudança de sentido dessa “experiência” formal e cinematográfica. Ela se transforma, em parte, na representação de uma conjuntura: o caráter farsesco na atribuição do termo revolução tanto

³¹ René Gardies expõe algumas incorporações do teatro e do pensamento de Bertold Brecht em Glauber e, entre outras, a que nos interessa aqui é a utilização de um cantador e de um coro na origem da história. O “cantador” é o próprio autor que nos narra a conjuntura política da qual nasce o filme. A função é didática como em Brecht e procura situar o espectador na conjuntura mais ampla, para além da narrativa. Cf. GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles et al. (Org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 44.

³² Em 1969, Glauber descreve *Câncer* com apenas 27 planos e três atores improvisando. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 181.

às vanguardas artísticas quanto aos “revolucionários” em confronto nas ruas, da esquerda e da direita.

Como ouvimos, Glauber tinha como tema, ao captar aquelas imagens, os marginais do Rio de Janeiro. Assumimos, por isso, de que se trata das personagens de Hugo Carvana e Antônio Pitanga, pois ambos os atores procuram incorporar os tipos representados. Entretanto, em razão do caráter ambivalente das cenas e em virtude da ruptura das barreiras do ficcional e documental, esta nomeação é arbitrária e tem função apenas descritiva. Já que Glauber quando finaliza *Câncer* e insere as inserções documentais desloca o tema do filme para a própria história da sua realização no contexto político-cultural do país no período.

Os elementos externos à cena (presentes em inúmeros momentos de *Câncer*), como a interferência da voz ou da figura do diretor no espaço fora do quadro, e a aparição de elementos técnicos (microfone ou refletor), revelam o artifício da produção. As vozes e os ruídos nascem em parte do procedimento do som direto de José Ventura e, em parte, do processo de finalização. O acaso diante da câmera também é incorporado ao resultado final. Há aqui uma implosão das convenções narrativas ainda presentes na tradição do modernismo do Cinema Novo. Estamos no registro da radicalização formal das vanguardas do final da década, com destaque para o cinema de Jean-Luc Godard,³³ Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cujo caráter cifrado, experimental e fragmentário buscava romper radicalmente com a tradição narrativa cinematográfica voltada, em maior ou menor grau, à comunicação. Havia se efetivado, durante os anos 1960, o ideário da autonomia da arte cinematográfica e a ênfase na liberdade do autor (pensado como produtor que está em todas as etapas de realização, também nomeado como “politique des auteurs”), como forma de recusa ao caráter mercantil da indústria cultural. Os filmes neovanguardistas eram exibidos em festivais de cinema, como o de Cannes, Berlim e Veneza, e em circuitos alternativos de produção e distribuição de filmes de baixo orçamento, fato propiciado, em certa medida, pelo excedente comercial da própria grande indústria e pelas políticas culturais financiadas pelo Estado,³⁴ bem como pelo advento e pela popularização da câmera de 16 mm, por exemplo, a Arriflex, além da

³³ Em 1967, Godard havia dirigido *La chinoise* e *One plus one*, filmes emblemáticos por articularem temas políticos-revolucionários com o experimentalismo formal. Glauber, em sua última viagem à Europa, ficou muito próximo de Godard e fez uma participação em *Vent d'est*. Interessante notar que, nessa participação, quando é perguntado “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?”, o autor cita o refrão de “Divino, maravilhoso”, canção de Gil e Caetano, e aponta para o caminho que leva ao cinema do terceiro mundo.

³⁴ Sem esquecer a divulgação com críticas e resenhas em importantes revistas como *Cahiers du Cinéma* e *Positif*.

exibição e do patrocínio das TVs estatais como RAI, da Itália.³⁵ O mote “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”, enunciado por Maiakóvski em pleno processo revolucionário,³⁶ se aclimatava aos circuitos alternativos de alta cultura dos países capitalistas centrais em tempos de *Welfare State*.

As imagens captadas de *Câncer* são, justamente, motivadas por conversas de Glauber Rocha com Jean-Marie Straub em uma de suas viagens a festivais, a respeito da duração do plano e de efetuar experimentos com o som direto.³⁷ De baixo custo³⁸ e experimental, o filme de Glauber tornou-se, segundo Ismail Xavier, o padrão da produção cinematográfica brasileira do período 1968-1973.³⁹ *Câncer* nasce, assim, sob o signo das vanguardas brasileiras do período, que devem ser vistas na sua especificidade. Temas em torno de bandeiras revolucionárias levantadas contra “a moral e os bons costumes” – no clima do Maio Francês – por estudantes e intelectuais foram incorporados pelas vanguardas artísticas brasileiras. Ao ser reestruturado, porém, nos seus estágios posteriores de produção, *Câncer* procura expor os limites e as contradições dessas mesmas vanguardas, como veremos no presente percurso.

³⁵ O próprio *Câncer* foi exibido em 1973 pela RAI em uma mostra de cinema experimental. Cf. VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*, cit., p. 142.

³⁶ Na medida em que nos aproximamos do final da década na França, a conjuntura política faz associar a radicalidade formal dos cineastas com os partidos da esquerda revolucionária: “Na conjuntura de maio de 1968 até o início de 1970, com a emergência de um cinema militante, a questão da vanguarda cinematográfica se recoloca junto com a exigência de organizar um partido revolucionário por grupos políticos ou sindicais, partidos, associações ou grupos de trabalhadores. A reflexão sobre a vanguarda retoma problemáticas anteriores à guerra, dos anos 1920 aos 1930, e suscita pesquisas e publicações ligadas ao cinema soviético revolucionário (Vertov é redescoberto, Medvekin é redescoberto). Dois coletivos, Cinéthique (ligado à revista do mesmo nome) e o grupo Dziga Vertov (constituído em torno de Godard e Gorin) firmam laços de sujeição ideológica com organizações políticas maoístas, respectivamente o PCrm”. Cf. ALBERA, 2012, p. 200). Analogamente, Glauber também associa a realização de *Câncer* às vanguardas revolucionárias do período, aos movimentos estudantis e à guerrilha.

³⁷ “Eu havia conversado muito com Straub em Berlim sobre o tema do plano/sequência e resolvi fazer experiências a partir das quais Straub estava fazendo. Porque Straub era o primeiro a experimentar nesse terreno; bem, não o primeiro – Hitchcock já havia feito, mas era outra coisa – embora o que Straub esteja procurando conseguir é uma tensão, um sentido novo do plano/sequência. Claro, Godard também está fazendo, assim como o cinema Underground americano. A experiência era nova pra mim, não nova para o cinema porque já se fez tudo”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 181.

³⁸ Glauber revela, após as filmagens, que captou as imagens de *Câncer* para experimentar alguns recursos, como o som direto e o improvisado em planos-sequências, os quais seriam depois utilizados em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, mas também afirma que era uma forma de se divertir com amigos. De fato, as cenas foram filmadas em um período de espera para que os negativos do longa de 1969 fossem liberados na alfândega e parte da equipe pudesse partir para Milagres. Além disso, ele não sabia se iria mesmo finalizá-lo. Cf. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 182.

³⁹ Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 53.

O modo de estruturação das cenas entre si, após a primeira inserção documental e até a segunda, revela o movimento das encenações que, vistas de forma independente, expressam o aumento contínuo da tensão entre os “atores”. O paradoxo entre as cenas e a montagem é o fato que, enquanto aquelas internamente expressam o aumento da violência, mesmo que em um clima de descontração, a montagem estrutura um movimento entre estas mesmas cenas que leva continuamente ao arrefecimento da agressão. Os *travellings* da Kombi, por sua vez, marcam o percurso da equipe que se inicia após o prólogo e termina na praia, antes de “o tempo passar”.

3. O PERCURSO DA KOMBI

Após a frase “que los deen de comer en la calle antes de entrar en el cine”, no prólogo, e a imagem fixa em Ferreira Gullar, *Câncer* “entra en la calle” e inicia o percurso em que desce um morro.⁴⁰

Com a transparência dos dispositivos da produção, a pequena equipe parece se direcionar, como nos faz associar o prólogo, para fazer a revolução no cinema, analogamente à guerrilha urbana, que já se anunciava nas ruas, com a militarização do movimento estudantil e a entrada de Marighella e da ALN (Ação Libertadora Nacional) em cena.

Interessante notar que a escolha na montagem agora é por um espaço que remete à descida, quando antes estávamos em um debate entre intelectuais sobre arte revolucionária, no qual a colagem os posiciona em uma posição “superior”, revelando assim uma sutil ironia. Se isso expressa uma crítica aos intelectuais presentes naquele debate, essa crítica deve abarcar o próprio *Câncer* e o seu autor⁴¹. Essas filmagens são apresentadas como o seu resultado e sua prática: estaríamos agora, portanto, em direção àqueles marginais do Rio de Janeiro. Na “hierarquia espacial”, saímos do alto e avistamos a cidade, após passar por debaixo de uma ponte, pontuando a mudança espaciotemporal. Na Kombi, a rádio toca uma música *pop* da indústria fonográfica norte-americana. Em seguida, há uma conversa inaudível em um primeiro momento para, ainda na descida, ouvirmos Luiz Carlos Saldanha pedir ao motorista Chiquinho que fosse mais devagar. Nesse percurso de descida, ouve-se também um diálogo em retrospectiva entre Glauber Rocha e o Doutor Zelito, o mesmo diálogo que ouvimos ao fundo no debate - inclusive na sincronização em “um outro dia”, provavelmente na cena em que José Medeiros encena com os marginais e com Zelito Viana, o “Doutor Zelito da Mapa Filmes” do prólogo.

Rocha: Era isso que Doutor Zelito dizia...Você não estava certo. (...)

Doutor Zelito: A cidade estava cheia de mato, estava cheio de mato na cidade.

Doutor Zelito: Nós temos que exterminar os mosquitos.

Rocha: Só tinha mato na cidade.

Doutor Zelito: Essa profilaxia vai ser necessária.

⁴⁰ Segundo Carvana, em entrevista em agosto de 2014, é a passagem de Botafogo para Copacabana.

⁴¹ Cf. XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. (Col. Brasil: Os Anos de Autoritarismo).

Rocha: Era o Rio de Janeiro nascendo no meio do mato. (...) Doutor Zelito tinha razão, naquele dia a cidade estava cheio de mato.

A unidade temporal “dia” retoma os quatro dias de filmagens mencionados no prólogo. O *travelling* na Kombi passa por uma parte da cidade bastante arborizada, que nos remete também ao diálogo entre o Doutor Zelito e Glauber. Essa justaposição de elementos da cultura *pop* com referências ao início da colonização e aos trópicos nos conduz a um passado que permanece no presente, enquanto que, no visual, por meio de um *travelling* em câmera na mão feito do carro, vemos a cidade do Rio de Janeiro em “movimento”. O plano nos informa não apenas sobre o espaço em que se dão as cenas, mas também que, “naquele dia”, se inicia um percurso que terá um fim, como veremos adiante. A cidade que surgia no meio do mato parece trazer à luz um dos sentidos da experiência tropicalista: a articulação do passado e do presente, ou do moderno e do arcaico numa mesma imagem; articulação que, desde *Terra em transe*, filmes, músicas, peças de teatro e as artes plásticas, cada qual a seu modo, procuravam expressar.

Caetano Veloso, em *Verdade tropical*, dá uma definição de Tropicalismo que lembra a fala do Doutor Zelito sobre a necessidade de uma profilaxia contra os mosquitos:

Mas quem fez o comentário definitivo sobre o rótulo de tropicalistas que acabávamos de ganhar foi Dr. José Gil Moreira pai de Gilberto Gil: “os tropicalistas sou eu”, dizia ele rindo, “que exerço a profissão de doenças tropicais há décadas”. De fato, o verbete do Dicionário Aurélio da língua portuguesa registra: “1. Tratadista de assuntos referentes às regiões tropicais. 2. Médico especialista em doenças dessas regiões”.⁴²

Talvez essa abrangência do termo tenha feito o autor de *Câncer* inserir a conversa com o Doutor Zelito na finalização, a fim de associar a ideia de que a experiência daqueles quatro dias de filmagens é uma experiência tropicalista. O “dia cheio de mato” parece ser um dia em que a Kombi desce o morro, estaciona na casa de Hélio Oiticica e uma experiência de vanguarda se inicia.

A relação é por associação entre o *travelling* na Kombi e a cena em uma varanda com o fundo de bananeiras. O plano anterior termina com um corte: o carro, após parar em um sinal vermelho, começa a andar. Esse corte nos permite supor que ainda estamos no mesmo

⁴² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, cit., p. 192.

movimento. Depois, improvisam o “baiano” Antônio Pitanga como um marginal morador de rua, o qual vai àquele local à procura de emprego por solicitação do “empregador”, “baiano também” (Rogério Duarte),⁴³ ao lado do artista plástico Hélio Oiticica. Por sinal, este último, em um pequeno texto⁴⁴ de março de 1968, demarca a sua posição frente à produção cultural daquele ano, mais especificamente às artes plásticas, cuja exposição nos será útil não somente para o estudo da cena mas também para o de todo o *Câncer*. O texto revela a insatisfação de Oiticica em relação ao que haviam se tornado as suas inovações formuladas no manifesto *Nova Objetividade*, de 1966, e realizadas em seu projeto ambiental *Tropicália*, terminado no ano seguinte: um modismo voltado para o consumo. Segundo o autor dos Parangolés, naquele manifesto, ele havia estabelecido “um estado de arte brasileira de vanguarda” relacionando-a a outras manifestações da época, como o filme *Terra em transe* do Cinema Novo. Ele afirma ser, ainda a respeito do *Nova Objetividade*, um dos precursores da invocação da antropofagia de Oswald de Andrade, “antes de virar moda com a apresentação de *O rei da vela*”. A *Tropicália*, por sua vez, teria sido a realização daquelas formulações dos artistas por meio de uma “imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. Como uma obra antropofágica, aquela, portanto, teria sido a “criação definitiva de uma imagem brasileira total com a criação do mito da miscigenação”, ou seja, a ideia de que “a herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra”. Entretanto, Oiticica observa com repúdio que as suas formulações foram transformadas em marcas comerciais como *Tropicália* e *Tropicalismo* para fins de consumo, como podia ser visto na proliferação de “araras e bananeiras, favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (...) onde a vivência existencial escapa”. O que seria essa vivência? Responde-nos Oiticica: “É a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer esta estrutura de domínio e consumo cultural alienado.” E arremata: “O mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal”. Como vemos, Oiticica

⁴³ Vale notar que essa informação narrada por Glauber no prólogo, a de que Rogério Duarte e Antônio Pitanga são baianos, conflui com a autopercepção do núcleo do movimento, segundo a qual se tratava de um grupo de baianos. Um grupo singular e inovador em relação aos artistas de outros estados, mas, principalmente, aos do Sudeste (Rio e São Paulo).

⁴⁴ FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lígia; SALOMÃO, Waly (Org.). *Aspiro ao grande labirinto*: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 106-109.

parece, em março de 1968 (um mês antes da eclosão das gigantescas manifestações de rua com o assassinato de Edson Luís), respirar a atmosfera daquele ano de agitações (como nos enuncia Rocha no prólogo), ao defender que o Tropicalismo só seria revolucionário se viesse acompanhado de uma vivência contracultural anárquica que, para ele, é inconformista e não pode ser capturada pelo consumo.

Em outro texto, do segundo semestre do mesmo ano (um mês após ao que teria sido as filmagens de *Câncer*), o autor dos Penetráveis procura redefinir o seu conceito de vanguarda em virtude de sua aproximação com o movimento da MPB. Em “A trama da terra que treme (o sentido da vanguarda do grupo baiano)”⁴⁵ – um título com clara referência a *Terra em transe* –, o artista defende os músicos participantes da Tropicália contra os seus críticos, centralizando a questão nas vaías que sofreram Gil e Caetano, acompanhados pelos Mutantes, enquanto cantavam “É Proibido Proibir” (frase tirada de um muro parisiense no Maio Francês) no III Festival Internacional da Canção da TV Globo. Entre os demais elementos cenográficos presentes, cite-se o pôster “Seja Marginal Seja Herói”, título do Bólido em homenagem ao bandido Cara de Cavalo. Quanto ao público que os vaiava, Oiticica os acusa de “estudantes reacionários”, “liberais”, “membros da burguesia paulista bem nutrida”, “produtos da sociedade industrial em ascensão”. Revolucionário, para o autor dos Penetráveis, seria o grupo baiano e os “seus cupinchas”, que transformaram a cena artística em um sentido geral, para além do esteticismo. A definição de Tropicalismo, portanto, estaria na própria ausência de definição, pois relacionada a um “estado geral cultural”. Além do grupo baiano (os divulgadores da ideia), contribuíram “José Celso, Glauber, concretos de São Paulo, nova objetividade (que foi uma tentativa no Rio de agrupar artistas plásticos numa tendência geral de vanguarda) etc.”. Segundo o artista, estaríamos diante de uma globalização poética geral, em que artes plásticas, teatro, poesia e música não teriam mais fronteiras. O show de Caetano e Gil teria sido a expressão disso, e aqueles que os vaiaram seriam moralistas caretas, repressores culturais de esquerda (“ortodoxa ou equivocada?” – pergunta o autor), os quais se igualariam à direita (a la Corção⁴⁶). Ambos colonizados: não apenas os radicais, mas também os reformistas que não eram capazes de compreender aqueles que “queriam realmente virar a mesa”. O título em referência a *Terra em transe* diz respeito à recepção de Oiticica quanto ao filme de Rocha, que apontaria os

⁴⁵ COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (Org.) *Tropicália*, cit., p. 52-65.

⁴⁶ Gustavo Corção intelectual católico e conservador.

caminhos para a virada de mesa realizada pelo Tropicalismo. Chama a atenção a origem da constatação de tal conjuntura, isto é, os debates realizados no MAM, como o citado no prólogo, em que se reuniram com seus “adversários” na contenda sobre arte revolucionária (“verifiquei isto bem claro durante os debates promovidos recentemente no MAM do Rio”).

47

Voltemos, então, à experiência de dois dos “atores” pertencentes às vanguardas deste final dos anos 1960: Rogério Duarte, presente na mesa de debates do prólogo, um intelectual baiano; e Oiticica, qualificado de “pintor” por Rocha no prólogo; e no espaço fora do quadro está sugerido o próprio cineasta dirigindo a cena. Encontra-se também o sambista da Mangueira, Bidu, que improvisa sambas de acordo com o mote dado pelos diálogos. A câmera efetua *zooms* nos momentos de maior tensão, ao longo do plano-sequência de quase dez minutos. Fica claro que a experiência do improviso com os “atores” e com o tempo do plano se sobrepõe ao mote temático da cena: a relação de dominação e opressão de uma classe sobre a outra. O *boom* do microfone, aparecendo vez ou outra na tela, a ausência de técnica dos não atores e a distorção das vozes produzem uma descontração que contrasta com a seriedade na qual o ator Pitanga incorpora a sua personagem e improvisa, ainda que este também procure a orientação no espaço fora do quadro. Assim, o registro da “experiência formal” parece se sobrepor à ficção do encenado.

Então, aproximemo-nos da cena. O seu fundo é de bananeiras, signo dos trópicos ou da tropicalidade – assim como o colar indígena no pescoço de Rogério Duarte. A arma na mão de Oiticica tem os signos do banditismo e da marginalidade; e a figura do sambista evoca a cultura popular e negra do samba. A apropriação do acaso diante da câmera, matéria de “documentário” e dos *happenings* realizados pelo próprio Oiticica e Duarte naquele ano, como o Apocalipopótese, contribui para o caráter simbólico da cena condensada no imaginário cultural de 1968. Em uma entrevista realizada em 1997, Rogério Duarte busca sintetizar o espírito do grupo: “Não éramos funcionários, o que pensávamos era o que vestíamos e fazíamos (...) nossa vanguarda colocava no mesmo plano o político, o estético, o existencial e o sexual. Era uma pré-holística, mas também uma criolística, um samba do crioulo doido”.⁴⁸ Se o termo fosse utilizado como autorreferência do grupo naqueles tempos, o sambista Bidu parece ser a configuração do “samba do crioulo doido tropicalista”.

⁴⁷ COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (Org.) *Tropicália*, cit., p. 52.

⁴⁸ COHN, Sérgio (Org.) *Rogério Duarte*, cit., p. 141.

Expressão esta que, se por um lado revela o que é sem sentido ou nexos, de outro lado remete a uma canção composta por Stanislaw Ponte Preta em 1968 para o Teatro de Revista. Aqui, “o samba do crioulo doido” tinha a intenção de parodiar a obrigatoriedade de as escolas de samba tematizarem a história do Brasil em seus sambas-enredos. Parece, assim, que música popular negra, paródia e discurso sem sentido também se conjugam nessa experimentação cinematográfica, pela qual os elementos – das culturas popular, erudita, de massas, entre outras – são compostos de modo anárquico mediante a ruptura da fronteira do documentário e da ficção. O espaço nos remete, por sua vez, ao *travelling* anterior no qual “natureza” e “cultura” da cidade arborizada compõem a paisagem, mas, nesse caso, são as bananeiras e o cimento da varanda da casa de Oiticica.

O ar debochado visível na figura de Duarte na cena aponta para um diálogo,⁴⁹ também de 1968, entre o designer e Torquato Neto, em que misturam referências díspares, tais como, o comediante Golias, Che Guevara, Geraldo Vandré, Sartre, Freud, Nelson Rodrigues, Malcolm X e Georg Lukács. Esse tipo de humor sardônico lembra a cena de *Câncer*:

Rogério: Você não acha que devemos tratar melhor os negros?

Torquato: Yes.

Rogério: Por exemplo, lá em casa estamos há dois meses sem empregada. Nesse sentido, Malcolm X ou Bertrand Russel foram muito compreensivos. Veja o caso de Sérgio Porto com aquela do crioulo doido,⁵⁰ puro racismo e racismo paulista, o que é mais grave sendo ele cocarioca, isto é, carioca, não acha, nego?

Torquato: Yes. Acho sim. Agora, o Bertrand Russel é mais branco do que Malcolm X. O que estarei querendo dizer com isso?

Rogério: Talvez que a noite deste século seja escura e de uma escuridão tão impotente que mesmo no seu âmago mais profundo não são pardos todos os gatos.

Se o racismo era o objeto do deboche surrealista de Duarte, no fim ele volta a definir o grupo e aponta para os camponeses.

⁴⁹ COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (Org.) *Tropicália*, cit., p.136-139.

⁵⁰ Trata-se, aqui, da paródia composta pelo escritor e jornalista Sérgio Porto, sob o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, em 1968. O samba procura ironizar a obrigatoriedade imposta às escolas de samba de retratarem nos seus sambas-enredos somente fatos históricos.

Rogério: Além do mais, Torquato, todas as nossas tragédias ou melodramas individuais fazem parte de um projeto coletivo nosso. Nós fumamos maconha para ter um sucedâneo da fome dos operários e damos a bunda porque não entendemos bem a razão pela qual temos tantas bananas e os camponeses continuam tão desenhavidos.

O discurso debochado em torno de temas sérios, propositadamente sem nexos, cujo alvo é tanto o público de esquerda – que evidentemente poderia se incomodar e mesmo se irritar com a falta de respeito em relação à “fome dos camponeses” ou a violência contra a população negra – quanto o de direita da “Marcha com a Família por Deus e a Liberdade” “a la Corção”.

Aliás, antes de verificar com uma lupa essa cena, vale a pena também voltar ao que Glauber definiu como Tropicalismo naquele fim de década. Em um texto de 1969,⁵¹ após o lançamento de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ele define o que chamava de revolução na arte brasileira e, mais especificamente, no cinema brasileiro. Para Glauber, quem fazia a tal revolução era o Tropicalismo ou a Antropofagia (seriam termos sinônimos) a partir da recuperação de Oswald de Andrade com a peça “Roda Viva” do Teatro Oficina. Para a defesa dessa arte revolucionária, o cineasta demarca as diferenças do que chamou de tradição nacional-democrática após a descoberta do subdesenvolvimento econômico, cujo ideário era nacionalista-utópico e que entrou em crise. Rocha parece evocar aqui as reformas de base de João Goulart daquele início dos anos 1960 que estavam atreladas à promessa de superação do atraso em uma perspectiva anti-imperialista e anticolonialista, a qual ruiu com o golpe de 1º de abril de 1964, período ainda tematizado em *Terra em transe*, como veremos adiante. Em meio a essa consciência do subdesenvolvimento econômico, o cinema brasileiro (leia-se Cinema Novo) teria descoberto a consciência de que “o subdesenvolvimento era integral”, sendo necessário superá-lo integralmente, “em sentido estético, econômico, filosófico: superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento”. Assim, para Glauber Rocha, em 1969, o Cinema Novo não tinha ruído com as demais plataformas, o que houve foi uma revelação com a chegada em cena do Tropicalismo. A partir de então, não mais se deveria rejeitar a cultura ocidental. Era preciso se apropriar de Godard, por exemplo, e degluti-lo para o contexto subdesenvolvido. Tratava-se da “ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os *nostros suchi* e através da utilização e elaboração da política correta”. O cinema

⁵¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 150-153.

tropicalista seria surrealista nos termos de Neruda, um “surrealismo concreto, que significa o discurso das relações entre fome e misticismo”, não racional, nascido do mundo hispano-americano e que, por ser popular, poderia levar à “liberação anárquica em um sentido profundamente político, em direção do esclarecimento e da agitação”. Não é o caso aqui de fazer a crítica ao texto de Rocha, mesmo porque se trata do contexto do lançamento de *O dragão...*, no que o defende. O que vale, sobretudo, é depreender que o pensamento do cineasta de Vitória da Conquista sobre o Tropicalismo no período confluía, em geral, com o de Oiticica e Duarte, na defesa de uma arte revolucionária anárquica, antropofágica, e de vanguarda. Além de ser o ponto de vista do próprio Glauber Rocha, um dos seus mais evidentes e importantes apoiadores, e lembrar que *Câncer* nasce sob a conjuntura daquele ideário.

O olhar de Rocha de 1969, a seu modo, expõe elementos importantes do Tropicalismo, mas não custa lembrar que a Antropofagia modernista defendida por Oswald de Andrade nos anos 1920, recuperada pelos concretistas de São Paulo e demais vanguardistas após o golpe de 1964, é a atualização das “novidades” culturais e tecnológicas dos países centrais do capitalismo do momento. Não se poderia, assim, perder de vista o nosso passado colonial – “as coisas do Brasil” – para que os seus produtos estivessem à luz de tais novidades e fossem apresentados no mercado nacional e mundial. Esse ideário foi divulgado pela marca “MPB” com o destaque para as figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Gravitava em torno uma comunidade de músicos, artistas plásticos, cineastas, atores e dramaturgos que, a partir do impacto de *Terra em transe* e, em seguida, de *O rei da vela*, o trauma do passado do 1º de abril teria sido superado, e, assim, o velho “populismo nacionalista” poderia dar lugar à “revolução integral”, como lemos anteriormente nas palavras de Hélio Oiticica, Rogério Duarte e de Glauber Rocha. Essa diversão entre amigos naqueles quatro dias de filmagens era, antes, um laboratório para o que seria realizado de modo sistemático em *O dragão...*,⁵² designado pelo autor como um filme marcado pelo ideário tropicalista e que deu ensejo para o artigo a que nos referimos.

Voltemos à cena em que, vista de forma isolada (exceto pela distorção nas vozes), não há intervenção da montagem. É o maior plano de todo o filme, com nove minutos, e expressa uma experiência vivida inteiramente em um daqueles quatro dias. Primeiro, há um

⁵² *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, assim como *Câncer*, foi realizado em som direto, longos planos-sequências e improvisação de atores.

plano fechado no rosto do sambista, com o fundo de bananeiras, que canta e batuca na caixa de fósforos uma música sem qualquer relação com o tema do diálogo (mas vinculado ao tipo malandro do morro): “Mulher de malandro não se amofina, lava roupa, canta samba e ainda rebola na tina”. Antes da repetição do refrão, o *zoom* apresenta o espaço e os personagens da cena. O som direto permite que se ouça o barulho da cidade ao fundo. É um quarteto: o Marginal e o sambista negros e os dois homens brancos. Os dois protagonistas da cena são Duarte e Pitanga. O sambista e Oiticica acompanham o que acontece. O primeiro estranhamento se observa logo de início, seja porque Oiticica e o sambista se voltam para o espaço fora do quadro, seja pelo tempo excessivo para a economia de uma narrativa em que o “intelectual” demora para começar a sua fala: “Um momento [longa pausa], mas você é mesmo um crioulo, hein?”. O inusitado, e contrário a qualquer demanda por verossimilhança, é o fato de que a frase é dita como se já estivesse no interior de uma discussão. A cena inicia e termina de improviso, e a violência do branco contra o negro é vivida pela descontração.

Então, o Marginal Negro começa explicando que tinha sido chamado pelo “empregador” para um trabalho. Pitanga é o único ator profissional, por isso a seriedade e o desprendimento do improviso deste contrastam com os outros participantes. A sua interpretação é séria e busca o realismo cênico. Sabemos que o personagem é morador de rua – ele foi visto por Duarte dormindo em uma marquise “porque é mais quentinho”. Nesse momento, o Marginal conta sua história, que nos leva à cena seguinte de *Câncer*, a qual revela o caráter fragmentário do tempo da narrativa. Veremos, adiante, que essa lógica deve ser procurada em outra temporalidade construída pela montagem e sincronização. Por enquanto, contudo, vemos e ouvimos o Marginal Negro contar a sua história retrospectiva:

Eu vou dizer pro senhor... eu vou dizer pro senhor um negócio que eu nunca disse pra ninguém: eu roubava. Eu tinha um amigo comigo, que dizia que era meu amigo. E eu roubava, eu roubava. Aí a gente fazia o roubo. Ele, em vez de dividir comigo, como havíamos combinado, ele não dividia, não. Ele ficava com o dinheiro. Ele ficava com as joias, ficava com uma...

Apesar de o diálogo ser entre os dois, a câmera enquadra Bidu e Oiticica. O primeiro para de cantar e observa o espaço fora de quadro, enquanto a “humilhação” continua até o

momento em que Oiticica se aproxima. A câmera dá um *zoom* rápido em seu rosto, e ele contemporiza com a situação do Marginal.

Oiticica: O negócio é o seguinte... a pessoa que sempre quer fazer alguma coisa não tem a menor oportunidade. Tem uns amigos meus, uns amigos meus aí tão... o cara tá trabalhando, estudando, toda hora ele vai em cana. Você sabe como é que é a pessoa não pode, não tem chance de fazer nada. Eu fui procurar uma amiga minha lá na central, aí ela tinha sumido. Tava em cana, você sabe, né?

Rogério: E com essa arma na mão? Você pode machucar alguém...

Oiticica: Você sabe, né? A minha garantia [ri].

O revólver na mão de Oiticica dá a imagem da associação entre ele e o Marginal, além de apontar para um aspecto biográfico de Oiticica e Duarte.⁵³ Ambos, nesse período, tinham relações muito próximas com a comunidade da Mangueira e com a bandidagem. No texto que citamos anteriormente do autor de *Tropicália*, é possível perceber as referências ao marginal como anti-herói. Nesse sentido, a presença de ambos em uma experiência sobre os marginais do Rio de Janeiro amplia a figura da marginalidade para os dois vanguardistas da cena. A fala de Oiticica também parece apontar para o contexto da repressão policial em plena ditadura: o desencontro com a amiga que tinha sumido porque estava em cana. A pergunta retórica “você sabe, né?” acentua a impressão.

O improviso de Rogério Duarte, quando tira das mãos de Oiticica o revólver, traz à cena uma clara alusão ao surrealismo, com referência à expressão onírica do inconsciente: “Era um sonho com um tiro no jardim, com a mãe, com a criança, ensanguentada, que você matou com um estupro no quintal, você é um crioulo muito esculhambado entende?”.

O início da frase dá o caráter da descrição, mas que acaba com a humilhação racista e classista que domina o diálogo. A frase é “sem pé nem cabeça” e não faz mesmo sentido para o Marginal, já que ele se sente agredido como se tivesse sido acusado de ter estuprado a própria mãe. Essa ausência de comunicação no improviso soa absurda e nos remete ao improviso “surrealista” de Duarte. A distância entre os intelectuais e o povo, que um dia foi encenada pelo mesmo Glauber em *Terra em transe*, é revivida aqui sob o clima do

⁵³ Em 1968, Duarte informa: “a gente começou a se identificar com o pessoal do morro. Eu convivia com vários assaltantes gente da pesada do Rio de Janeiro que eram pessoas maravilhosas, gente humana com uma solidariedade”. COHN, Sérgio (Org.). *Rogério Duarte, cit.*, p. 210. Assim como Oiticica, passista da Mangueira, que frequentava o morro e produzia os seus happenings com a participação dos moradores.

imaginário de 1968 diante do improviso que, do ponto de vista da estrutura das convenções do cinema narrativo, é análogo à liberdade “anárquica” como rebeldia e subversão. Isso pode remeter também à ruptura de filiados do Partido Comunista que proclamaram independência aos ditames de Moscou e, estimulados pela tática do “foquismo” dos revolucionários cubanos, partiram para a guerrilha e a clandestinidade, como Carlos Marighella antes mesmo do AI-5. A cena aponta, ao mesmo tempo, para uma clara provocação quanto a um tema caro ao ideário de esquerda: a luta de classes.

A distensão do plano em que o diálogo se reitera tende a momentos de exasperação e silêncio. Um momento emblemático que repete a relação de dominação é a entrada do artista plástico em cena, após a humilhação e a violência exercidas por Duarte em relação ao Marginal, em que o poeta estiliza um espancamento e sugere a intenção de torturá-lo.⁵⁴

Oiticica: Pera aí, vamos devagar. Esse negócio não pode ser assim, não. Esse papo aqui tem que ser mais democrático, o que você acha? (...).

Duarte: Ok, diálogo.

Oiticica: Você, que é a favor da democracia, o que você me diz dela? Você acha uma coisa bacana ou o que você acha? Ou você acha que a democracia só é para algumas pessoas? Ou nem sempre funciona a democracia?

Duarte: Na Grécia, a democracia era para apenas um décimo da população, noventa por cento era de escravos, escravo, escravo, escravo.

Ao repetir a palavra “escravo” pausadamente, ele aponta para o sambista que, ajoelhado, solfeja uma percussão e responde com um lamento: “Eu tô cansado, eu tô cansado, tô cansado”. Apesar de o assunto ser a origem da democracia, o gesto para o sambista desloca o tema para a escravidão no Brasil. O tom de brincadeira evoca o caráter de classe do intelectual, assim como nos diz o prólogo. Brinca, ao mesmo tempo, com a ideia, em plena ditadura, de que a democracia, assim como na Grécia, não pressupõe igualdade, deslocando o discurso “teórico” da origem da democracia para a imagem do negro ajoelhado. O discurso “fora de lugar histórico” na cena vem acompanhado de uma forma que está estranhada ao tema. E se havia na produção cultural de 1964 uma solidariedade política entre os intelectuais e artistas de esquerda com os dominados, em meio à luta pelas reformas e ao recrudescimento da luta de classes, o longo plano-sequência que observamos

⁵⁴ Aqui o improviso parece retomar a própria tortura que Duarte sofreu.

apresenta tal ruptura não pela ficção, mas, sim, pela ambiguidade da forma entre o documento e a ficção, em que a violência histórica é vivida como uma experiência de provocação ao ideário de certa esquerda. A cena termina com o Marginal, que retorna ao quadro:

Marginal: Doutor! Eu preciso contar uma história para o senhor, você sabe quem descobriu o Brasil? Você sabe quem descobriu o Brasil? Você sabe quem descobriu o Brasil? Eu quero saber! Eu quero trabalho!

De novo, a pergunta retorna à origem da colonização, que logo é associada ao seu desespero de encontrar um trabalho⁵⁵. Em toda a cena, a experiência não se adequa ao tema de violência e opressão. Se o Cinema Novo procurava encenar como denúncia a relação de dominação entre classes, parece que aqui tal violência se transforma em paródia, um dos recursos da produção cultural de 1968. Essa ambiguidade, em que a ficção e o documento se confundem, produz na própria forma o seu elemento farsesco. Jean-Claude Bernardet⁵⁶ vê em *Câncer*, na “quebra” do limite entre documentário e ficção, a marca do cinema-verdade de Jean Rouch. Quando reconhecemos o elemento documental do plano em que estão presentes duas personalidades importantes do vanguardismo tropicalista de 1968, vemos a cena como expressão daquelas agitações no campo das vanguardas artísticas.

O plano-sequência anterior termina com o Marginal gritando “eu quero trabalho”. O corte seco efetua o contraste. Do desespero do Marginal de encontrar um trabalho após ser humilhado por Duarte, em um espaço aberto, vemos a imagem de sua antítese: Hugo Carvana, o Marginal Branco, deitado na cama em um espaço completamente fechado coberto por jornais,⁵⁷ tranquilo e descansado. O elemento “natural” desaparece. A sequência se organiza com dois planos longos, cujo eixo da câmera efetua um “diálogo” entre os improvisos dos dois marginais. São dois planos em que duas histórias são contadas e revelam uma tipologia do imaginário em torno da figura do marginal naquele fim de década. Aqui, existe uma relação hierárquica que remete à sequência anterior, quando Pitanga conta a sua história no passado e há a aproximação condescendente de Oiticica em relação ao Marginal

⁵⁵ A propósito no início de *O Dragão*... assistimos ao professor, interpretado por Othon Bastos, em uma aula ao ar livre questionar seus alunos sobre quem descobriu o Brasil.

⁵⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 132.

⁵⁷ No contexto da produção, essa foi a maneira encontrada para cortar a luz externa da cena.

Negro, que, por sua vez, terá a sua equivalência simbólica no plano em que Pitanga improvisa a narrativa de um latrocínio que o seu personagem havia cometido (aliás, o ator, àquela altura, já havia participado com personagens marginalizados em quase 20 filmes⁵⁸). Nesse plano-sequência, ao fundo vemos um quadro abstrato do “pintor”⁵⁹ Oiticica, que torna ainda mais distante o tipo social incorporado pelo ator da configuração sociológica do realismo cinemanovista, a exemplo de filmes como *A grande feira* (1961), em que Pitanga interpreta um ladrão. A cena evoca a correspondência do marginal bandido com o marginal artista. O Marginal Negro “trabalha” para o Marginal Branco (um tipo “malandro” que vive de pequenos golpes e que foge de trabalho) efetuando roubos. Tanto na cena anterior quanto nesta, o Negro se encontra na condição de subserviência; porém, agora como bandido. O caráter cômico e inverossímil da cena se afasta mais uma vez da exposição de qualquer denúncia. Esse estranhamento, por sua vez, rompe com a perspectiva das convenções que procurariam esconder o artifício. Nesta cena, encontramos, o que já foi sugerido na cena anterior, a associação entre o “artista marginal”, Oiticica, e o “marginal” negro e desempregado. Associação esta que leva à reivindicação de um imaginário do transgressor à margem da “sociedade burguesa”, fora da perspectiva da esquerda clássica, desde os tempos do pré-golpe, em torno da divisão irreconciliável entre duas classes fundamentais: a burguesia e o proletariado.⁶⁰

Voltemos, então, aos dois planos-sequência que constituem a cena em si. A câmera na mão em um plano médio filma Hugo Carvana acordando lentamente. No espaço cenográfico, por enquanto, além dos jornais espalhados, vemos roupas penduradas em cabides nas janelas e um ventilador desligado no chão. O ator pega um revólver⁶¹ e um charuto no chão. Depois, produz um exercício de voz em que solta o refrão cantado do choro de Raul de Barros “Na Glória”: “na glória, na glória” – como se estivesse se preparando para o improviso a seguir. Aliás, é muito comum durante *Câncer*, assim como vimos na sequência

⁵⁸ Como o Pitanga de *Bahia de todos os santos* (1960), o Chico Diabo de *A grande feira* (1961), o Firmino de *Barravento* (1962), entre outros.

⁵⁹ Citado por Glauber no prólogo. Quem confirmou que o quadro era mesmo de Oiticica foi Hugo Carvana, em entrevista realizada em agosto de 2014.

⁶⁰ Jean-Claude Bernardet já via nos filmes brasileiros modernos e de esquerda do início da década de 1960 a opção por protagonistas cuja posição social está fora dessa dualidade fundamental, um tipo marginal que se remete à posição de classe do próprio autor do filme (pois ambos não se situariam entre essas classes fundamentais), necessariamente de classe média. Independentemente do acerto da análise, parece-nos que a preferência pelo tipo marginal continua sendo parte da produção desse fim da década, como encontramos em *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla; *Bang bang*, de Andréa Tonnaci; *O anjo nasceu*, de Bressane; entre outros. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema* (1967).

⁶¹ Trata-se do mesmo revólver que encontramos nas mãos de Diaz em *Terra em transe*.

anterior, a impressão de que o plano não se restringe à ação propriamente dita, mas à sua duração, mantida na montagem com Tineca e Mireta.⁶² Ele acende o charuto lentamente, enquanto o *zoom* se aproxima. Nesse momento, anuncia a entrada na casa (e fora do quadro) do Marginal Negro: “isso é hora de você chegar? Pô, essa não, malandro, tô num ronco do melhor aí!”. Então, ouvimos uma batida rítmica, que parece o defeito do som direto:

Marginal Branco: Pô, ontem tava num pinguilin lá, acertando uma nota, os home chegaram, deram um guenta e levaram todo mundo aí. Se eu num pá, aí, me mandei... aí de noite tô lá naquela bronca, aí que mulha malandro, uma mulha certa, uma mulha certíssima, da pesada aí. Ia me amarrar, com aquela mulha me amarrava, morô? Aí chega o malandro [inaudível]. Aí fiquei na bronca, né? Tá certo? Aí cheguei pra ele e falei e disse: olha malandro, a mulha está comigo e você não vai vacilar, se tu vacilar, a gente vai se misturar lá fora. Aí malandro encarou, encarou e eu me machuquei, e eu tô crente que malandro é otário, que nada aí. [Inaudível] da *high*, a gente se pegou mermo. Pô, a mulha se mandou...

Essa situação é semelhante a que ele protagonizará com Odete Lara e Luiz Carlos Saldanha em uma cena adiante. Momento, segundo o qual, a relação do tipo marginal (justamente por ser branco) se daria com a *high society*. Aqui, todo o improvisado de Carvana visa o outro Marginal em um “falso diálogo”, uma vez que nada se ouve do “interlocutor”, tornando clara a ambiguidade entre o monólogo improvisado e a sugestão de um diálogo que, de fato, não se realiza. Mesmo que Carvana chame a sua atenção ou fale algo para Pitanga fora do quadro, não há resposta. A duração do plano se sobrepõe à ação, causando certo estranhamento, pois não há interlocução no “diálogo” – não apenas no início, mas também no fim do plano, que termina com uma pergunta do Marginal Branco: “O que essa ninharia aí? Você está ficando um gato morfético”.

Agora, o corte apresenta o Marginal Negro de pé, em plano médio, segurando um embrulho e alguns relógios. No plano, vemos a pintura de Oiticica ao fundo. Um quadro abstrato. A câmera na mão produz um *zoom* de aproximação, e ele conta, assim como o Branco, fatos acontecidos no passado imediato. Em ambos os casos, portanto, as narrativas apresentam ao espectador a composição dos tipos apresentados. O *boom* também aparece aqui, e se antes o Marginal Negro foi “violentado” por Duarte, agora ele é, nesse improvisado,

⁶² Não encontramos informações sobre a dupla que realizou a montagem com Glauber. Podemos supor que são duas profissionais cubanas.

o agente da agressão. Ao contrário do plano antecedente, o Branco interage com o Negro, ressaltando a ascendência do primeiro sobre o segundo. O corte já produz o início em forma de diálogo, e é visível o desencontro entre a pergunta e a resposta:

Marginal Negro: Como? Eu peguei esse relógio, eu tive que matar. Eu matei sim, ele saltou do ônibus... aí olhou o relógio, aí teve que olhar a hora. Aí eu vi o bicho brilhar... brilhou no que brilhou... eu atravessei... ele ficou me olhando... aí achei meio estranho o cara... aí eu acho que ele foi na minha...

Marginal Branco (fora do quadro): Papo furado, papo furado.

Marginal Negro: Que papo furado! Ele foi na minha, sim. Aí eu comecei a caminhar, aí ele ia também caminhando na frente, né? Aí fomos, fomos, chegou na esquina, olhou pro lado, olhei pro outro, e disse é agora.

Pitanga, então, narra a história do roubo que cometeu nos arredores do Cine Veneza,⁶³ dizendo ainda que os relógios e os balangandãs estão em suas mãos. Ao terminar, ele pega uma banana e uma garrafa, mas o Marginal Branco não permite – com a voz em *off* –, apesar de o negro dizer que está com fome. Daí a alusão ao passado, na sequência antecedente, que na montagem se realoca em sequência. A cena é cômica, apesar de o seu conteúdo ser violento. Os dois marginais aludem tanto às blagues de duplas de palhaços circenses ou cinematográficas, popularizadas pelas chanchadas (aliás, gênero recuperado nas experimentações do cinema do período), quanto à dupla de *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane, mesmo com uma clara diferença de projetos e estilos entre os dois filmes. Jean-Claude Bernardet resume as semelhanças que devem aqui ser evocadas, já que Glauber Rocha, na finalização quatro anos depois, conhecia esse e outros filmes do Cinema Marginal:

... querem a tradição e as boas e más línguas que *O anjo* tenha sido inspirado em *Câncer*, e Glauber Rocha não contribuiu pouco para essa fama, tendo praticamente acusado Júlio Bressane de plágio. Tal afirmação baseia-se no fato de *Câncer* ter sido filmado pouco antes de *O anjo* (que tenha sido montado e finalizado anos depois não impediu que se conhecesse o tipo de trabalho realizado por Glauber); de ambos os filmes terem sido filmados em 16 mm, preto e branco, com baixo orçamento e breve tempo de filmagem; de ambos terem um ator branco (Hugo Carvana, nos dois) e um negro; de ambos lidarem com personagens marginais

⁶³ O cine Veneza localizava-se no bairro de Botafogo e era bastante popular na época. Frequentemente, eram exibidas sessões vinte e quatro horas seguidas.

em um clima de violência; de ambos terem planos de longa duração. Sem negar as afinidades, penso que elas param aí.⁶⁴

Essas semelhanças, porém, não param por aí. Por exemplo, a superioridade do Marginal Branco sobre o Negro é comparável à relação entre os marginais em *O Anjo*. Esse fato nos evoca um tema em ascensão naquele fim de década, a saber, a demanda por direitos das minorias, como o feminismo e os movimentos negros, popularizados pelos Panteras Negras. As afinidades, entretanto, ajudam a identificar em ambos os filmes – independentemente da polêmica que se criou entre os adeptos do Cinema Novo e do Cinema Marginal sobre o cinema que deveria ser feito – o imaginário de um cinema experimental apartado da comunicação imediata com o público e antenado com as experiências internacionais. Além das inúmeras diferenças de estilos, *O anjo nasceu* nasce para ser finalizado, o que não foi assumido pelo cineasta de Vitória da Conquista quando captava as imagens de *Câncer*. Nesse sentido, Glauber parece ter em mente, ao finalizar *Câncer*, a atmosfera cultural e política daquele ano, encontrada tanto nos filmes dos cineastas cinemanovistas, como veremos, quanto nos dos marginais, como o prólogo parece apontar em relação à condensação cultural e política em torno das mesmas agitações.

No plano seguinte ao seu improviso, Carvana primeiro participa com a voz em *off*, para depois aparecer no quadro, no momento em que um dos objetos furtados pelo Marginal Negro passa a ser tematizado. Aqui se verifica com clareza a superioridade do Branco sobre o Negro. A humilhação sofrida por este na cena anterior se atualiza por completo e recupera a história contada no passado em tom de lamúria a Duarte. Agora, um dos objetos – uma caixa – passa a ser o tema do diálogo. A câmera na mão, com a entrada de Carvana no quadro, se afasta, e temos a primeira informação sobre o objeto: “isso eu apanhei de um gringo”. O Marginal Branco tira-o das mãos do Negro, que resiste. Ele desembrolha, examina, enquanto Pitanga insiste:

Deixa pra mim, deixa pra mim, eu te dou este relógio, eu te dou essa pulseira. Isso é do gringo. É a primeira coisa que eu roubo de um americano, deixa pra mim. Você nunca roubou nada de americano, agora está com raiva de mim, tá com bronca... Você não sabe falar a língua, eu roubei foi na gíria.

⁶⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema..., cit.*, p. 133.

A câmera na mão acompanha o diálogo – agora, nenhum dos dois quer o “enigmático” objeto. E o Marginal Branco diz: “então, se é de um americano, é um negócio complicado. Tá legal, então, como é que tu vai roubar um troço que tu não sabe o que que é? Esse troço... Leva isso!!”.

O Marginal Branco põe a caixa na mesa, e a câmera a centraliza em um plano médio. Imagem esta que simboliza o assunto que se prolongará em outro espaço, em sequência, quando os dois irão tentar vender o objeto ao Doutor Zelito. Tal objeto, pela leveza visível, é oco e tem o formato e a cor semelhante a uma caixa de som, com um círculo côncavo de metal na ponta, o que seria material dos Bólides.⁶⁵ Já os dois atores ficam estupefatos com o enigma sobre o objeto roubado de “um americano”. Na cena cômica a que assistimos, estamos diante de um objeto fechado e enigmático, “americano”, e que, por isso mesmo, causa temor aos marginais. Estamos, porém, na perspectiva do “simbólico”. A caixa, matéria-prima da instalação de Oiticica, é realocada na experiência cinematográfica para brincar com um dos aspectos mais visíveis da chamada “modernização conservadora” posterior ao golpe de 1964: a penetração massiva de produtos culturais e tecnológicos dos Estados Unidos. Assim, até aqui, o improviso realiza a apropriação de elementos díspares: arte de vanguarda, malandragem urbana, banditismo social, *gadget* americano e violência racial. O conjunto, como na cena anterior, expressa-se sob o signo do artifício, em que um procedimento caro à tradição narrativa de um cinema forjado no ilusionismo – o campo/contracampo – é desconstruído, sendo revelada a transparência dos dispositivos de produção. A teatralidade visível dos atores e a longa duração de cada plano, em um espaço cênico que pouco corresponde aos tipos sociais encenados, condensa, assim, a brincadeira em torno da modernização tanto das artes avançadas quanto dos produtos industrializados, culturais ou não.

⁶⁵ Se o quadro abstrato era um objeto cênico, agora temos como tema central uma caixa-enigma, referência da ruptura com o bidimensional (a pintura atrás de Pitanga) realizada com os Bólides do início dos anos 1960. Em um texto de 1963, Oiticica afirma: “nessas experiências, a chegada à objetificação, ao objeto tal como ele é, transportado do ‘mundo das coisas’ para o plano das ‘formas simbólicas’”. Ou seja, “trata-se de transportá-lo fechado e enigmático de sua condição de coisa para a ‘de elemento da obra’”. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lígia; SALOMÃO, Waly (Org.). *Aspiro ao grande labirinto...*, cit., p. 63. Tal experiência, como o artista no mesmo texto compara, converge com as experiências de Jasper Johns e Rauschenberg, em que objetos são retirados de seu cotidiano e são combinadas diversas técnicas e materiais. Quem nos deu a informação sobre a relação entre a caixa e os Bólides foi o próprio Carvana em entrevista.

Após a discussão em que o Marginal Branco ameaça bater no Negro, o corte nos remete à câmera na mão alta, em um plano curto, acompanhando os dois marginais subindo uma escada de um terraço.⁶⁶ Novo contraste: se antes havia um som da cidade quase inaudível em um espaço fechado, agora estamos em um espaço externo sob o som alto da cidade do Rio de Janeiro. Essa subida lembra a passagem entre o espaço de debate dos intelectuais e a descida da Kombi para a cidade. De fato, Doutor Zelito, interpretado por José Medeiros,⁶⁷ se apresenta como aquele que “explica” e sabe do que fala, um senhor de outra geração, bem informado, a caricatura de um “douto”, mas também podemos pensar em um possível motivo pelo qual Glauber deu o nome do “Doutor Zelito da Mapa Filmes” para o personagem de José Medeiros, o “Doutor Zelito do Filme” – como ouvimos no prólogo. Essa correspondência aponta para a figura do “produtor executivo de longa-metragem” – função exercida pelo próprio Zelito Viana como o produtor dos filmes do Cinema Novo. O produtor executivo é o que tem a função de administrar o orçamento necessário para que o filme se realize. Veremos que o Doutor Zelito de *Câncer* é o “dono do dinheiro” e aquele que oferta moradia para os Marginais em um diálogo *over* na sequência seguinte. Ainda nessa primeira sequência, ele informará o que é e para o que serve a caixa. Doutor Zelito é um sertanejo que entende do “moderno”. Já o piauiense José Medeiros é um dos mais importantes fotojornalistas brasileiros. Com a sua câmera fotográfica, percorreu o Brasil dos anos 1940 aos 1960, sendo ele o primeiro fotógrafo a ter as imagens de um ritual de candomblé publicadas em uma revista de circulação nacional. O fotógrafo também é reconhecido por produzir imagens com luz ambiente de personagens em situações pitorescas e cotidianas. Nos anos 1960, ele realizou a luz de *A falecida* (1965), de Leon Hirszman. Além do *making off*, ele faz uma ponta em *Terra em transe* como o cinegrafista que filma um dos representantes do povo (Flávio Migliaccio)⁶⁸ deitado após o seu linchamento – por ser considerado um extremista. Rocha, nos anos 1970, qualifica Medeiros, ao lado de Luís Carlos Barreto, como o fotógrafo de sua época, que sabia fazer uma luz brasileira com sua “câmera na mão e uma ideia na cabeça”.⁶⁹ Já a luz na presente cena também é natural e ressaltada na medida em que ela é “enquadrada” pelas janelas e portas. A cumplicidade entre

⁶⁶ Zelito Viana informa em entrevista que o espaço é um dos departamentos da Mapa Filmes.

⁶⁷ José Medeiros aparece de modo muito sutil, imperceptível na plateia de debates no MAM, mas foi reconhecido por Hugo Carvana em entrevista.

⁶⁸ 1:24:00 a 1:24:10.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 416.

o “Doutor Zelito” e o autor é evidente, como nos mostra o diálogo entre os dois na segunda sequência de *Câncer*. Aqui, como veremos, Rocha radicaliza a “experiência formal” em que a equipe de filmagem e a situação ficcional confundem o jogo, visto que a primeira é participante de toda a ficção, sobretudo da negociação em torno da venda da caixa “roubada de um americano” pelo Marginal Negro. Aqui, finalmente, podemos enunciar que os “marginais do Rio de Janeiro” abarcam os próprios participantes das imagens captadas em 1968.

A colagem em sequência narra o encontro dos marginais com o Doutor Zelito e a negociação em torno da caixa. Os dois primeiros planos são bastante curtos. O primeiro, como já informamos, refere-se aos dois marginais subindo as escadas. O Negro segura o objeto, enquanto o Branco bate na porta. Com a passagem de um plano a outro, por meio de um corte, participamos do ponto de vista do Doutor Zelito (a sua sombra e o *boom* do microfone) observando a janela e a permanência do som alto da cidade. Assistimos, rapidamente, com o vulto de costas do Doutor Zelito, à briga dos marginais com uma terceira figura.⁷⁰ Interessante notar a espacialidade da sequência: os marginais sobem para o terraço, mas o espaço em que está o Doutor Zelito situa-se a um degrau abaixo do espaço de onde vem o som da cidade. Talvez seja possível inferir que a escolha na montagem do plano é uma referência ao cinema *underground* (ou “udigrudi”, como o próprio Rocha nomeou nos anos 1970 – um sinônimo do Cinema Marginal), que, “naquele dia”, realizava-se. Por isso, pensamos em um cinema feito na semiclandestinidade e para o qual o movimento estudantil voltava-se naquele ano de agitações.

Após os dois primeiros planos curtos, o longo plano-sequência inicia-se escuro, ao mesmo tempo em que o autor profere a afirmação que será repetida durante todo o plano: “As mulheres do sertão, Doutor Zelito, como o senhor vai esterilizar? A mulher, a mãe do senhor pariu 40 filhos, Doutor Zelito”.

Afirmações desse tipo serão repetidas durante todo o tempo por Rocha enquanto se desenvolve a cena que, como outras de *Câncer*, é descontraída. O motivo dessa violência alude à sequência do longa de 1967, quando a personagem de Migliaccio faz um depoimento

⁷⁰ Zelito Viana, o produtor de *Câncer*, de *Terra em transe* e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, à época sócio de Glauber na Mapa Filmes, nos informa que, na cena, ele era segurança do Doutor Zelito, mas não é perceptível o seu papel. Uma curiosidade: Viana conta que, no fim da cena, ele parte para cima do Marginal chamando-o de “crioulo” porque, segundo ele, havia tido “um ataque de racismo”. Essa curiosidade ajuda a revelar o caráter documental de um improviso que revela a ambiguidade do próprio improviso.

desesperado sobre a sua situação: “O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”,⁷¹ razão pelo qual ele foi morto.

A transparência do dispositivo fílmico⁷² é feita agora de forma intencional, pois a sequência é construída para que a equipe apareça não apenas como captadora de imagens e sons, mas como participante da encenação. O plano aberto em câmera na mão começa escuro, mas clareia quando entram no quadro os três sujeitos. O espaço é uma parede branca, com janelas e porta envidraçadas, de onde vem a luz de toda a cena. Aliás, o início escuro e depois claro informa também, de modo sutil, a abertura do diafragma da câmera para o uso da luz natural. Assistimos, portanto, a um “exercício” com luz natural em um espaço “semi-interno”. Os dois marginais entram com a figura (Zelito Viana) sem camisa, que apanha durante a toda cena.

Diz, então, o Marginal Branco: “É o seguinte, Doutor Zelito, é que nós trouxemos um aparelho walden”. O homem sem camisa exclama encostado na parede: “Isso não vale nada!”. A figura do “verdadeiro” Doutor Zelito – “O Doutor Zelito da Mapa Filmes” do prólogo – apanha porque procura dizer a “verdade” e atrapalha a venda do objeto. A tortura, ainda naquele ano, não havia se tornado norma no tratamento da oposição, mas não nos esqueçamos de que *Câncer* tem em Rogério Duarte as marcas da tortura. Além do mais, o que se via nas ruas das grandes cidades era o confronto entre as forças da repressão e os estudantes. Eram atribuídos nomes aos confrontos diários, como a “Passeata dos 100 mil” ou o “Massacre da Praia Vermelha”. De todo modo, a violência física está presente no imprevisto que a câmera na mão procura registrar, por meio dos mesmos procedimentos de *zoom* dos fragmentos anteriores. Doutor Zelito, participando da ficção trazida pelos dois marginais, explica o que seria o aparelho *walden*:

Doutor Barreto do Ceará, uma vez nós fizemos uma excursão pela... lá no Piauí. E doutor Barreto tinha trazido um aparelho desse de Nova York, de uma firma muito importante – a Lorzinger – uma firma importantíssima em Nova York, e este aparelho tem características das mais formidáveis... é uma espécie de anestesizador (...). É uma espécie de anestésico, além de ter propriedades de contador Geiger. Levamos certa vez até certa cidade no interior do Piauí...

⁷¹ 01:22:00 a 01:22:40.

⁷² A transparência do dispositivo cinematográfico é um recurso comum no período marcado pelas experiências de Godard. Filmes como *Matou a família e foi ao cinema*, de Bressane, e *Bang bang*, de Tonnaci, são dois importantes exemplos no cinema brasileiro.

Rocha interrompe em *off* e dá o mote da fala seguinte: “Tua mãe pariu 40 filhos, Doutor Zelito. O senhor não tem esterilizador no sertão?” (ouvimos uma gargalhada). Parece-nos que José Medeiros, ao citar o “Doutor Barreto do Ceará” está se referindo a outra figura central do Cinema Novo, Luís Carlos Barreto. Nascido em Sobral, no Ceará, Barreto também era produtor e fotógrafo, bem como tinha sido responsável pela fotografia de *Vidas secas* e de *Terra em transe*.

Em seguida, Doutor Zelito pede para que os outros três interrompam a “violência”: “Para! Este aparelho inclusive pode esterilizar; para, para, para! Este aparelho pode inclusive esterilizar mulheres e animais... haha e animais. E?”.

Ao nos lembrarmos do prólogo, assistimos a uma solução inusitada na ficção para os “camponeses que estão morrendo de fome há 400 anos”. A solução não seria mais a reforma agrária, da “revolução empreendida pelo Presidente Jango”, mas um esterilizador que impediria o nascimento de sertanejos miseráveis. A cena improvisada parece ironizar a ditadura e como ela poderia solucionar a secular miséria no campo com a entrada tecnológica dos seus aliados da Guerra Fria. Aliás, o contador Geiger é, justamente, um medidor de radiação, citado por José Medeiros, em tempos assombrados pela corrida armamentista nuclear. O contador e esterilizador americano roubado pelo marginal, assim, simboliza a “modernização conservadora” engendrada por aqueles que bloquearam as “reformas de base”. Nessa cena, cuja “violência” improvisada na “negociação” em clima de brincadeira nos lembra novamente, e como em todo *Câncer*, da conjuntura narrada pelo prólogo.

Na altura da negociação para a venda do esterilizador ao sertanejo, a violência não termina, e a repetição da frase “tua mãe pariu 40 filhos, Doutor Zelito” se mantém e acelera. O *zoom* da câmera se aproxima da conversa. Doutor Zelito pergunta se o objeto é roubado, e o Marginal Negro responde que ganhou de um “americano porque ele rebojava muito”. A fala de Pitanga, uma vez que a finalidade é vender a caixa, é farsesca e não corresponde ao seu improviso anterior (ele havia matado o americano). Doutor Zelito, no jogo de cena, aceita a resposta com naturalidade, bem como diz que vai pagar em dólar pelo objeto. Nesse momento, o Marginal Branco está com o revólver apontado para o sujeito sem camisa, que fala: “Se for matar, mata logo”. Quando o *zoom* se aproxima do rosto do Doutor Zelito, Rocha troca na frase o nome Zelito por Medeiros. A nomeação do fotógrafo que representa a personagem implode definitivamente as convenções que separam ficção e documentário.

A câmera, ao realizar um *zoom* de aproximação, não mostra o dinheiro sendo dado ao negro, e a personagem de Carvana acredita que o outro Marginal quer “passar a perna” nele. Então, o diretor pede: “Pode sair, Doutor Zelito”. Em clima de improviso, a câmera e a direção se associam ao Doutor Zelito em uma clara implosão das convenções narrativas, levando a equipe de filmagem a ser partícipe da ficção. O *zoom* escondeu do espectador a entrega do dinheiro, bem como do próprio Marginal Branco, que começou a acusar o Negro – este último, por sua vez, passa a se confrontar com o homem sem camisa até que todos saem de cena. A continuidade, que seria o confronto entre os marginais, ocorrerá na cena seguinte.

Algumas considerações sobre a experiência que foi exposta anteriormente. No conjunto, vemos signos referentes à modernização conservadora, os quais são improvisados de forma cômica: a novidade do produto americano de tecnologia desconhecida se vincula à manutenção da miséria no campo e à violência em tom de tortura. Aqui, a transparência do “modo de produção” se radicaliza ao participar de modo intencional da ficção. O som direto, da mesma forma, se faz presente não apenas pela aparência do microfone, mas também por acompanhar a própria fala do diretor que, de acordo com as convenções do cinema narrativo, não poderia ser ouvida. Quando a ouvimos, contudo, não é a orientação ao ator que improvisa, mas uma “brincadeira” – quase que intermitente e fora da negociação – com a personagem de José Medeiros. Uma gozação que dá o mote para o improviso. A ciência como profilaxia para os mosquitos, na cidade do Rio de Janeiro que “naquele dia estava cheia de mato”, agora é a ciência para esterilizar as mulheres do sertão (sem as reformas de base, metáfora da modernização conservadora). Quanto ao espaço, se antes estávamos em uma área externa e aberta na varanda da casa de Oiticica, cuja luz é natural, aqui o espaço em que contracenam os dois marginais é fechado, com jornais os separando da luz da cidade. Em outras palavras, agora a luz natural é externa e interna – há duas janelas situadas geometricamente no espaço da cena –, ressaltando o tipo de iluminação natural utilizada pelo próprio José Medeiros como fotógrafo. Por isso, além da função de narrar o destino do “aparelho roubado de um americano”, a sequência faz uma articulação espacial muito sutil com as cenas antecedentes – o espaço externo da cena com Oiticica, o interno da cena com os dois marginais e o interno/externo da presente cena - montadas para se situarem em um mesmo movimento

O corte apresenta em plano médio o Marginal Branco em sentido contrário ao movimento anterior. Agora, estamos em um espaço⁷³ inteiro de concreto, um condomínio habitacional, e não há referências naturais, assim como antes. Durante toda a sequência, ouvimos, via som direto, os ruídos das crianças que participam da cena acompanhando a movimentação da equipe de filmagem. Em alguns momentos, elas acompanham os atores, em outros, elas acenam e se colocam na frente da câmera. Trata-se, pela faixa etária, de familiares de trabalhadores predominantemente jovens e de crianças em idade escolar. Há um diálogo que se inicia justamente quando a cena começa: uma conversa sobre moradia, em que o Doutor Zelito oferece uma vaga naquele espaço para os marginais. O diálogo é interrompido (ouvimos só o som direto de risadas) enquanto assistimos; em plano aberto, o Marginal Branco anda em meio ao público até que o Negro se atraca de novo com ele. Os dois, então, na continuidade da câmera na mão, correm em direção a um espaço aberto. Sob os olhares da “plateia” e o som das risadas, com Doutor Zelito no meio, o plano aberto enquadra os dois em posição de duelo.⁷⁴ O Branco ameaça o Negro com o revólver. A câmera na mão aqui também procura documentar a cena. Enquanto vemos a “briga”, ouvimos o áudio:

Voz do Doutor Zelito: Te arrumo com a maior facilidade.

Voz do Marginal Branco: Não, eu não quero ficar aqui em cima, e eu quero lá ficar em casa de marimbondo?!

Voz do Marginal Negro: Não, eu quero, eu preciso!!

O tom é de discussão, mas não é possível compreendê-la na íntegra. Vale ressaltar o elemento documental do diálogo que nos leva à própria condição do ator Antônio Pitanga naquele ano. Ele havia sido despejado de um apartamento em Copacabana e estava morando de favor em um dos departamentos da Mapa.⁷⁵ Na ficção, o que ouvimos e ilustra a briga diferencia as duas personagens. Enquanto o Negro que mora na rua, como já vimos, precisa de um lugar para ficar, colocando-se abaixo na “hierarquia social” daqueles moradores, o Branco apresenta arrogância de “classe” e, com ar de superioridade, recusa a moradia com

⁷³ O local é a Cruzada São Sebastião: um condomínio habitacional popular que se situava entre o Leblon e o Joá. Essa informação foi revelada por Hugo Carvana, que nos disse que os moradores da Cruzada teriam sido levados para lá por Dom Helder Câmara após um incêndio na favela em que moravam.

⁷⁴ Esse duelo pouco visível com uma plateia em volta nos faz lembrar o duelo entre Coirana e Antônio das Mortes em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (01:27:15 a 01:28:08).

⁷⁵ Informação adquirida com o próprio Pitanga em maio de 2015.

desprezo. A montagem vertical, desse modo, situa ambos em posições sociais distintas, reafirmando a superioridade de um sobre o outro. O corte enquadra as crianças, todas negras, que sorriem e posam para a câmera. Em seguida, após outro corte, um *travelling* em câmera na mão em meio ao público, avista e se aproxima da Kombi da equipe de *Câncer*. Ali se encontram os dois atores e as crianças que os seguem. Nesse momento, o plano-sequência se dispersa da ficção e assistimos a crianças negras curiosas acenando e brincando com a câmera. Então, o *travelling* se depara com a figura de Pitanga sem interpretar, em plano médio, em meio aos moradores do condomínio. Parece-nos, com essa imagem, que a intenção do autor na finalização é identificar o Marginal Negro com aquelas pessoas negras e pobres, como ouvimos na conversa *over* em que ele improvisa o seu desejo de morar ali. Em seguida, no mesmo plano, o autor sobrepõe uma parte do diálogo que ouvimos na segunda sequência de *Câncer* (com a mesma música *pop* americana), enquanto as crianças brincam e sorriem para a câmera. A fala é retrospectiva e sobre um presente que carrega as marcas do passado:

Glauber: “Era uma cidade feita em cima das pedras. Era uma floresta. Aê! Eu disse pro Doutor Zelito. (...)”

Doutor Zelito: Exato.

Glauber: A cidade estava condenada realmente.

Vale aqui uma observação. O diálogo nos faz recordar do início de *Terra em transe*, quando se vê – ao som de uma música de candomblé – a imagem idílica da ilha tropical e atlântica de Eldorado. Esse *travelling* aéreo não é só o início da trama – da tragédia do país *subdesenvolvido* que sofre um golpe de Estado – mas também traz em si o sentido da “origem do Brasil”, que se atualiza. A constatação (como se os planos daquelas pessoas confirmassem o seu destino trágico) de que a cidade em que se filma *Câncer* já estava condenada tem o tom descontraído, como a continuidade do *travelling* em câmera na mão. Esta se aproxima de uma idosa que sorri e acena. Fica inaudível o que o autor diz, mas um *fade in* traz à cena o som de uma TV, proveniente da casa de Odete Lara (a que veremos adiante), que vincula essa sequência com a cena seguinte:

O que está por trás deste sorriso? O prazer de servir a mesa (inaudível). Este sorriso é antes de tudo um estado de espírito (som de mudança de canal). As Casas Sendas oferecem refeições gratuitas no trabalho, assistência médico-hospitalar para ele e toda a sua família.

O plano-sequência segue igual. O “passado original” da fala do autor dá lugar, em continuidade, ao que é “moderno”: a televisão como fonte da publicidade que exalta os direitos trabalhistas oferecidos aos funcionários dos supermercados *Casas Sendas*. A articulação entre som e imagem produz a ironia que esconde a farsa, pois as crianças e a idosa que sorriem e acenam não o fazem em virtude da propaganda de TV do estabelecimento comercial, cuja imagem não assistimos. O que vemos é resultado da presença da equipe de filmagem naquele espaço em um daqueles “quatro dias” de agosto de 1968. Já a etapa de sonorização parece apontar para o “estado de espírito” da família de trabalhadores formais naquele ano quando associado aos sorrisos das crianças negras, por meio da sobreposição de uma banda-sonora (a propaganda de TV por si só artificial) no *travelling* documental. A associação entre os moradores negros do condomínio com o discurso do narrador de TV parece apontar para a ideia de que, em 1968, os pobres estavam sendo incorporados ao emprego formal. Está-se diante, como é bom lembrar, de uma interpretação da história retrospectiva do autor, no sentido de apresentar um “estado de espírito” bem distante das agitações narradas no prólogo. Assim, parece que Glauber, na finalização de *Câncer*, buscou nessa sequência reafirmar o caráter de classe daquelas agitações, assim como está exposto no prólogo. Se, contudo, a intenção na inserção da trilha parece acenar para uma abstração relacionada à conjuntura do período, a sua imagem revela a singularidade daquela experiência como “filmagem” e, ao mesmo tempo, marca a ambivalência da cena ao apresentar a fonte daquela narração: a TV da casa da atriz de teatro, cinema e televisão, Odete Lara.

O corte, contudo, efetua o contraste. Se antes as crianças sorridentes olhavam para a câmera em movimento no espaço aberto, agora, um plano médio e fixo, porém na mão⁷⁶, enquadra a sala de estar de um apartamento com quadros de arte moderna pendurados na parede, abajures posicionados simetricamente etc. O início da sequência, aliás, denuncia a ficção. O plano centralizado, embora tremido, ressalta a simetria da decoração e apresenta o palco da cena. Odete Lara, à direita, lê um jornal e Hugo Carvana, à esquerda, fuma um cigarro. Ambos estão sentados no sofá e improvisam o tédio. A banda sonora da sequência que antecede, por sua vez, permanece. E a frase da propaganda “para ele e sua família”

⁷⁶ Aliás, é anticonvencional, na linha da experimentação de *Câncer*, um plano – cuja função é fixar a imagem – ser realizado em câmera na mão. O recurso comumente utilizado é o tripé.

termina já na presente cena. Há uma sutil ironia com a palavra “família” situada no plano a que assistimos, já que o clima familiar da imagem expressa abandono, ausência de comunicação etc. A relação de continuidade entre as cenas se dá pela trilha sonora. É esta que nos coloca no mesmo “movimento” do plano anterior. A ironia e o contraste com o que vemos na tela acentuam-se com a palavra “recreação”: “... curso ginásial para seus filhos, recreações periódicas em sítio próprio, você não acha...”. Nesse momento, se o plano continua, o que interrompe é a banda sonora da propaganda, que dá lugar ao som de outro programa de televisão, mudando o “estado de espírito” do que assistimos. Trata-se do programa católico *Santa Missa em Seu Lar*, transmitido pela TV Globo a partir de fevereiro de 1968 aos domingos de manhã. Sobreposta à imagem dos atores entediados, escutamos a “Canção de São Francisco de Assis”, cujo tema é a caridade, o que reforça a ironia da cena: “... que eu leve a verdade. Onde houver dúvida, que eu leve a fé. Onde houver desespero, que eu leve a esperança. Onde houver trevas, que eu leve a luz. Onde houver tristeza, que eu leve alegria. Fazei, Senhor, com que eu não procure tanto ser consolado como consolar, ser compreendido como compreender e ser amado como amar, pois é dando que recebemos, é esquecendo que...”. Aqui, Odete Lara se levanta de modo a acentuar o tédio e acende um cigarro; depois, vemos a fonte do som que vinha desde a sequência anterior: a televisão da casa da atriz. O som do posicionamento da câmera e a fala do fotógrafo (L. C. Saldanha) – “primeiro a TV” – acompanham as figuras bíblicas e o final da canção: “... nos encontramos (...) sendo perdoados que somos perdoados [aqui ouvimos o “som direto” da cidade] e é morrendo que ressuscitamos, que assim seja”. Novamente, parece que o autor procura efetuar uma experiência com o imprevisto, a duração do plano e o som direto, tematizando a moral da classe média conservadora com as suas crises “existenciais” e as suas soluções individuais. Além de a montagem entre planos construir o contraste: o sorriso dos pobres e negros associado ao emprego formal com o tédio pequeno-burguês de brancos sem trabalho com seu “teatro moral”. O som da televisão produz continuidade entre a cena anterior e a da casa de Odete. E o plano da TV, o segundo da presente sequência, revela, finalmente, a quem o aparelho está associado: à atriz de TV, bem como à própria classe a que ela pertence. Na finalização, como já lemos anteriormente, o autor simboliza a distância entre os dois estratos sociais, já que remete à distância narrada no prólogo entre aquelas “agitações” e a massa da população pobre que não participa. No limite, as crianças negras, quando assistem à cena e

brincam, expressam em imagem que não são protagonistas nem mesmo integrantes daquelas agitações, mas, sim, “espectadoras”.

Após “primeiro a TV”, assistimos a nove planos curtos do rosto de Odete Lara lendo jornal com a trilha religiosa ao fundo. A justaposição de planos, efetuada por meio de uma montagem cubista e cuja referência é Eisenstein,⁷⁷ tem finalidade expressiva, e não narrativa, e dela emerge a ideia de imobilidade, inação, de acordo com o “estado de espírito” da personagem. São nove planos curtos, sendo que oito foram captados fora da encenação, com o som direto desligado. No primeiro plano, enfeites se situam sobrepostos, em profundidade de campo, no rosto da atriz. A associação é evidente e corresponde ao tédio a que assistimos. No segundo, a atriz, em outro ângulo, olha para câmera e se surpreende com a sua presença. Aqui, o artifício traz o adendo de expor um procedimento de captação de imagens documentais (a câmera filma sem que o filmado perceba) e que continuará até o oitavo plano. O quarto plano é um detalhe do rosto. Em seguida, a trilha interrompe de modo abrupto, inserindo uma confusão de sons que parecem ser do som direto da cena, mas sem o microfone. O quinto é um detalhe do rosto. E o sexto é um plano dentro do plano, em que um adorno desfocado produz outro plano da atriz atenta ao jornal. A partir de então, ouvimos o som da cidade. O sétimo e o oitavo são fragmentos do rosto da atriz. No sétimo, há um pedaço da parte inferior do rosto e, no oitavo, um pedaço de sua testa. O último plano, em câmera alta e o mais aberto, finaliza a série e a leitura de jornal. Odete, agora, visivelmente interpretando, dobra o jornal, suspira e olha para o Marginal fora do quadro. O corte seco expõe um plano fechado, em câmera na mão, do seu rosto olhando para baixo. A montagem procura associar elementos que encontraremos na fala improvisada da atriz em seguida.

Essa sequência revela a tensão existente em todo filme, isto é, o conflito entre a intenção experimental do improviso em torno de temas ficcionais sugeridos pela direção e a sua finalização, que acaba por incorporar em uma estrutura aquilo que nascia como experiência formal e vivência do presente motivadas pelo Tropicalismo. A intenção didática do prólogo e da segunda inserção documental é a de incorporar essa defasagem temporal entre as imagens e o som direto dos quatro dias de 1968 e a montagem e a sincronização dos quatro anos seguintes. Por isso, a sequência condensa de modo exemplar o que está em todo o filme: o sentido de incorporar a “história” de *Câncer* (o tempo de sua realização) por meio de uma interpretação autoral do contexto cultural, político e econômico do país entre em

⁷⁷ EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme, cit.*, p. 35-44.

1968 e 1972. O alvo nos remete a *Terra em transe*: as contradições das classes – entre elas, as próprias esquerdas – que viveram a tragédia do 1º de abril de 1964. O diálogo entre Odete Lara e o Marginal Branco em um único plano demonstra justamente a tensão entre aquela “brincadeira” e a conjuntura do prólogo.

Após vermos o rosto de Carvana olhando para o chão, o corte seco, sem relação de continuidade, apresenta o início do plano em que ocorre o imprevisto: Odete, de perfil, em primeiro plano, desfocada e retocando a maquiagem, e, ao fundo, o Marginal. Carvana incorpora a personagem e o seu imprevisto tende a provocar Odete, desqualificando-a. A mulher expõe a sua preocupação de ordem moral – aliás, em confronto com o ideário católico representado anteriormente pelo programa de TV. O imprevisto tem dois momentos, em que Odete segue o *script*. No primeiro, ela inicia indagações morais sobre feminismo, monogamia e poligamia (de acordo, inclusive, com a atmosfera contracultural daquele ano, sendo a revolução sexual uma de suas bandeiras), o que corresponde à sua própria figura, reconhecida por sua “liberalidade” em relação aos costumes. *Copacabana me engana*, de 1968, filme de Luiz Carlos Fontoura (então seu marido), é uma comédia que aponta para a sua confissão na cena. O longa tematiza a classe média do bairro do Rio de Janeiro, mais especificamente, a “juventude transviada” e “alienada”.⁷⁸ Aqui, a personagem de Odete começa uma relação com um jovem protagonista que vai prestar vestibular e, no fim, acaba fazendo sexo com ele e seu irmão ao mesmo tempo.⁷⁹

Desde o início desse plano de *Câncer*, a atriz fala de si própria, mas por estar ainda descontraída, as considerações são genéricas. Vejamos a primeira parte:

Carvana: Que chateação, hein? Não faz nada...você não faz nada o dia inteiro? Fica aqui parada vendo televisão, é?

[Odete diz algo inaudível.]

Carvana: Vidinha podre essa, hein?

Odete: O meu problema é muito maior do que isso, sabe? Eu estou com problema de saber o que é moralidade e fidelidade. Deve existir ou não deve existir?

Carvana: Fidelidade é dos animais, os animais é que são fiéis. Sabe por quê? Porque eles se amam todos, todos juntos ao mesmo tempo.

⁷⁸ Em uma das cenas, a personagem central e a sua gangue invadem, por diversão, a assembleia de um sindicato de trabalhadores e entram em confronto com eles. As personagens fictícias da classe média remetem às documentais do longa de Arnaldo Jabor, *A opinião pública* (1967), que encontramos no prólogo.

⁷⁹ 01:19:30 a 1:22:00.

Odete: Não, eu sei, mas por que é considerado infidelidade se uma pessoa vive com um homem... eu, por exemplo, eu estou vivendo bem com um homem... mas de vez em quando tenho vontade de... ter um contato com um outro. Isso é infidelidade ou não?

Carvana: Não... você está podre.

Odete: Eu tenho certeza que eu não vou deixar de gostar do homem que estou porque eu ando com outro. Mas, entretanto, isso é infidelidade ou julgado infidelidade, se eu fizer isso, vou ser julgada uma vagabunda.

Carvana: Pois é!

Odete: E por que vocês homens não são?

Carvana: Nós somos.

Odete: Pois vocês são uns infieis, mas não são julgados uns vagabundos, uns vulgares por que andam com outras mulheres também.

Carvana: Nós somos, os homens, as mulheres, os bichos estão todos podres, esse mundo aí tá podre. Tudo podre! Sabe do que eu sou a favor, sabe?

Odete: Do quê? Da poligamia?

Carvana: É!

Odete: É, mas isso também não resolve.

Carvana: Não, eu sou a favor do seguinte, acabar isso aí tudo, sabe? Acabar tudo, vir realmente o apocalipse, esse mundo todo terminar, compreendeu? E ficar nós dois sozinhos.

Até aqui, Odete está completamente no jogo do Marginal, cuja boçalidade machista é evidente. Aliás, a postura do Marginal Branco durante todo o filme nos faz lembrar a célebre frase proferida pelo *Bandido da luz vermelha* (1968): “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”. Já em *Câncer* é o primeiro momento em que “acabar com o mundo” é parte do improviso, mas ainda de modo despretenso, pois a intenção é provocar a mulher. Nesse momento, Odete transforma o seu improviso em confissão sem que o “câmera” e o ator se dessem conta.

Odete: Ah, eu tô numa fossa que você não faz ideia.

Carvana: Olha aqui.

Odete: Minha vida é viver na insegurança, sabe?

Carvana: Vietcongue também vive na fossa, mas só que é aquela lá dentro ó...

Odete: Eu sei, eu sei... existe aquela fossa, mas existe a minha também.

Carvana: Aquela é que é a fossa verdadeira, vai? Que fossa...

Odete: Eu trabalho em negócio de televisão, teatro etc. Mas eu vivo na maior insegurança. Todo mundo aí fora pensa que eu levo uma vida maravilhosa. Mas, entretanto, não é nada

disso, eu vivo insegura, eu nunca sei o que vai acontecer daí duas horas. Eu fico ganhando hoje o corre de amanhã, não é possível...

Até o momento, o foco ainda é no Marginal, mas Odete, ao falar de si própria⁸⁰, de sua vida de atriz e de suas condições de trabalho, desfaz o jogo da brincadeira em torno da moral. Está em cena uma confissão da pessoa Odete Lara. Logo, é necessária uma digressão, pois, se havia até aqui uma colagem, via montagem e sincronização, visando associar a moral da igreja católica ao ideário que critica as suas convenções, por exemplo, nas indagações da mulher de classe média em torno da desigualdade entre homens e mulheres e das relações monogâmicas; agora, a sinceridade de Odete desfaz o disfarce, e a crise é a instabilidade profissional em ser atriz, ainda que bastante conhecida. Ela expõe o que nos parece ser o seu real estado de espírito naquele dia. É aqui que a equipe se dá conta da confissão, quando o Marginal conclama para que ela viva o presente (“mas não é possível, vive agora”). Nesse momento, a câmera focaliza Odete e se aproxima ainda mais para um *close-up*. Hugo Carvana, sem perceber, continua a improvisar o seu personagem.

Odete: Mas viver com quê? Ontem, eu fui convidada para ir a um coquetel, mas sabe por que não fui? É porque não tinha roupa adequada. Agora o pessoal aí fora pensa que eu sou bacana, que eu tenho tudo e que eu vivo uma vida maravilhosa e não é isso. Eu tenho que contar o dia, o dinheiro, tudo, tudo, tudo... não é possível. Quer dizer, talvez em outro país não fosse assim, é porque é o Brasil.

Curiosamente, um coquetel será visto “quando o tempo passar” na segunda inserção documental. A atriz, ainda aqui, desfaz a sua imagem pública e dá sua impressão da crise.

Odete: Aliás, se eu vivo assim, eu que sou uma pessoa mais ou menos bem relacionada... eu fico pensando nos outros, o que será dos outros, sabe?

⁸⁰ Lara iniciou a sua carreira ainda nos anos 1950 como modelo, garota-propaganda e atriz do teleteatro *TV de Vanguarda* da TV Tupi. No início dos anos 1960, como cantora, lançou o vinil Vinícius e Odete Lara com canções do poeta. No cinema, ainda antes do golpe, foi atriz de *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, e *Boca de ouro* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Em teatro, trabalhou no TBC e fez parte do grupo *Opinião*, quando casada com Vianinha. Em 1968, aguardava com o restante da equipe, naqueles quatro dias, os negativos para gravar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. No contexto das agitações políticas, Odete esteve presente em passeatas como a dos “100 Mil” e “Contra a Censura”. Aqui, a artista do início ao fim é ela mesma, o que torna ainda mais emblemática a sua participação em *Câncer*, pois o autor acaba por condensar na sua figura um tipo social que remete aos estratos das classes médias e altas atuantes naquelas agitações e que se uniam em oposição ao regime, assim como lemos no prólogo. Tipo que será, igualmente, reconhecido depois que o tempo passar.

Carvana: Ah, os outros é o seguinte, os outros vão acabar com a gente.

Odete: Que outros?

Carvana: Os outros vai acabar com a gente...

Odete: Que outros vai acabar... os outros vão melhorar a gente.

Carvana: Eu sou a favor de ser assassinado brutalmente pela massa, e a massa comer as minhas vísceras todas, eu, você, nós sermos assassinados e execrados.⁸¹

Odete: Não, por quê? Eu não, eu tô com a massa, não vou ser execrada pela massa agora...

Carvana: Você não tem nada a ver com a massa. Somos dois otários, vendo televisão... Ao meio-dia, quem vê televisão merece ser violentado... você merece ser violentada... por quatro crioulos com a camisa do Flamengo na estrada Rio-Petrópolis.

Odete: Eu estou vendo televisão a essa hora porque não estou com nada pra fazer, meu filho... Não tenho trabalho nenhum no momento.

Carvana: Quer trabalhar? Vai ver a vida... na rua! Vai ver as pessoas! Vai olhar o mundo!

Odete: É isso que eu pretendo fazer! Principalmente depois que eu vi *La belle de jour*. Eu acho que eu vou partir pra essa, sabe?

[Toca o telefone.]

Carvana: Não vai atender o telefone?

Odete: Não, pode deixar que a empregada atende.

Carvana (passando a mão nos cabelos de Odete): Mas não fica assim, não...

Então, a participante da passeata “Contra a Censura”⁸² e atriz de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* se desespera:

Odete: Eu quero estourar com tudo, eu não aguento mais esse marasmo na minha vida. Uma droga, eu não tenho o que fazer... trabalho é pouco... às vezes, eu consigo um trabalho, mas não é de qualidade, quando eu consigo um trabalho de qualidade, aí existem outros problemas, quer dizer, problemas de ordem financeira, problemas de ordem política. Não deixam sair o filme que eu fiz, não deixam estreiar a peça que eu tô fazendo, não é possível.

Carvana: Mas não precisa se preocupar com isso, olha aqui, quando você estiver na fossa...

Odete: Como eu não preciso me preocupar? A minha vida é isso... quando é que eu vou realizar as minhas coisas?

⁸¹ Essa frase nos remete a um lamento de Paulo Martins, com a floresta atlântica ao fundo, após se demitir do comitê de Vieira: “quando for impossível impedir que os famintos nos devorem, então veremos que a falta de coragem, a falta de decisão...” (00:36:40 a 00:37:00). Se em *Terra em transe* o tom era de lamento após a percepção da covardia de Vieira, agora o tom é de brincadeira no improviso de Carvana.

⁸² Esta passeata ocorreu no segundo semestre de 1968 e foi organizada pela classe teatral. Além de Odete Lara, estavam presentes Eva Tudor, Norma Bengel, Eva Wilma, Leila Diniz, Tônia Carreiro entre outros.

A sua angústia em relação à conjuntura que a impede de trabalhar expõe as dificuldades típicas de sua classe e, particularmente, de atriz de teatro, cinema e TV: os seus dilemas morais em sua sala de estar, a sua televisão, a sua empregada doméstica (que retoma os participantes da cena antecedente), a ausência de um vestido adequado para um evento etc. Se retrocedermos aos moradores do condomínio habitacional ou aos “camponeses morrendo de fome há 400 anos” no sertão, a cena corrobora e acentua como documento a situação “social” de uma estrela de esquerda dos meios de comunicação de massas. O tema da censura, no plano político, e as dificuldades econômicas são preocupações de classe, como parece nos apontar o autor. Em um ano de agitações, após a passeata dos “100 Mil”, por exemplo, vale a pena nos atentarmos para o papel das massas no diálogo. Enquanto o Marginal defende que as massas os excrem, Odete diz estar com a massa. Mesmo sendo uma participante daquelas agitações, o que vemos é a confissão individual e angustiada de uma opositora de classe média do regime com uma formação cultural que a faz citar o filme de Buñuel de 1967, *La belle de jour*, sobre uma mulher burguesa (Catherine Deneuve) que trabalha como prostituta de dia e, à noite, retorna à vida de casada. Filme referencial da época na linha da transgressão via revolução sexual e do surrealismo do autor espanhol. Odete também quer “explodir com tudo” e também “quer trabalho”, como a personagem de Pitanga na varanda da casa de Oiticica na primeira sequência de *Câncer*. Odete Lara, como ela mesma, “confessa” a ausência de trabalho, enquanto Antônio Pitanga, como Marginal Negro, “interpreta” a ausência de trabalho. A associação entre os dois personagens faz parte do contexto de *Câncer*. É evidente que os dois, ao serem inseridos na estrutura de *Câncer*, via montagem, passam a fazer parte daqueles “marginais” do Rio de Janeiro.

No momento, contudo, após o clima de confissão angustiada de alguém que reclama de sua “imobilidade”, o corte nos leva para um plano fixo de câmera na mão colocada na lateral da sala de Odete. O improviso com a câmera baixa que enquadra o “palco” no apartamento de Odete (agora sabemos a posição da televisão) pode ser associado às primeiras experiências com o então recém-criado cinematógrafo nos fins do século XIX. Aqui, a câmera fixa registra os acontecimentos como o, assim chamado, primeiro cinema das cenas documentais dos irmãos Lumière, das encenações de Méliès⁸³ e Thomas Edison.⁸⁴ É claro que a citação é estilizada, como a câmera baixa tremida, a presença da televisão

⁸³ É claro que as experiências de Méliès procuravam aprimorar o *ilusionismo* mágico, essencialmente, por meio do manuseio dos negativos.

⁸⁴ Um bom exemplo é o filme *A trip to mars* (1910).

ligada e o som direto, que atualizam as experiências originárias do cinema para a experiência de *Câncer*. O contraste com a cena anterior é evidente. Do plano fechado, em que o Marginal acaricia e tenta consolar a atriz, vamos para o plano aberto, no qual ele tenta extorqui-la com violência: “Então é o seguinte, vais me dar essa nota toda aí dentro, joia, tudo... que eu sou é gato. Eu vou levar seu tutu, morou? E eu vou levar seu tutu...”.

Nesse momento, entra Luiz Carlos Saldanha, o fotógrafo e cinegrafista da maioria das imagens a que assistimos. Ele tem em seu pescoço um colar indígena similar ao que já tínhamos visto com Rogério Duarte. Saldanha aparece do nada, ou melhor, sai detrás da câmera. A sua posição no plano é a de um segundo homem que disputa com o Marginal a posse da mulher. A cena é confusa e apresenta o Marginal descontrolado, que justapõe falas sem sentido:

Marginal: Por que eu tenho que matar, morou? Por que eu tenho que matar... é a única maneira de eu existir, é a única maneira de eu existir (dando voltas na mesinha). Eu tenho que matar alguém... eu tenho que matar alguém... aí tem um companheiro meu, um crioulo otário, um gato morfético, morfético... que tá aí, tá jogado fora. Porque ele é gato de padaria, malandro...

A violência “sem sentido” na fala do Marginal condiz com a violência “sem sentido” das demais cenas. “Sem sentido”, é claro, se lembrarmos da “violência revolucionária”, a qual se direcionava parte das esquerdas naquelas agitações. Os temas se sucedem no improviso de Carvana: inicia com ele querendo extorquir a mulher; depois, expressa o desejo de matá-la, um desejo essencial de matar. Então, “corta” para se referir ao Marginal Negro. Odete enfrenta o Marginal Branco, mas ele não a encara. Por fim, ela pede para que ele pare de fumar maconha,⁸⁵ pois “já não aguenta mais”. A postura do jovem integrante do Cinema Novo, que havia sido ator e assistente de direção em alguns dos episódios do longa *5 X favela* (produção coletiva do CPC da UNE), bem como fotógrafo de filmes como *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman (falaremos mais da relação entre Saldanha e Hirszman na cena da delegacia), é a de confrontar o Marginal, como se a cena exemplificasse a bigamia no dilema moral da atriz. A briga é confusa e pouco audível, mas é possível perceber, por exemplo, Odete pedir a Saldanha para não entrar na provocação do Marginal. Como em outras cenas,

⁸⁵ Segundo o próprio Carvana, em entrevista, os membros da equipe fumavam maconha todos os dias e o dia inteiro.

o embate e a violência crescem com o tempo na forma de uma experiência improvisada. O fotógrafo de *Câncer* também procura representar, e a sua fala é estilizada. O Marginal o ameaça com um revólver imaginário. Este tem a mesma função das cenas anteriores com os revólveres cênicos. Os atores se exaltam até que o Marginal e Saldanha se atacam no sofá, com Odete tentando separá-los para, em seguida – e como vimos até aqui –, o corte nos levar ao arrefecimento da violência com o início de uma nova cena.

Por essa cena ser improvisada, algumas das “figurações” que atuam “naquele dia” não foram nomeadas pelo autor no prólogo, talvez porque na finalização Glauber tinha em mente apenas o que estava planejado no início para a realização da experiência. O recurso ao imprevisto é comum na direção glauberiana, com escolhas não previstas no roteiro, como em *O dragão...*, filme que deu ensejo para as cenas de *Câncer*, as quais, por sua vez, foram feitas como um exercício para a filmagem em Milagres. A locação é a própria produtora de Zelito Viana e da maioria das produções do Cinema Novo do período: a Mapa Filmes⁸⁶.

A sequência é resultado do plano-sequência antecedente: a briga entre Saldanha e o Marginal. Ao todo, são sete planos colados entre si, sobrepostos por uma sonorização externa, inclusa *a posteriori*, que acaba por revelar o olhar retrospectivo do autor na finalização em relação àquelas imagens.

No início, temos um longo plano-sequência em câmera na mão previamente ensaiado e totalmente vivido naquele dia. A longa panorâmica começa com um plano fechado de Odete e Saldanha, encostados na parede branca do local. Os dois olham para o espaço fora do quadro, à esquerda, em que dialogam com o Delegado (a personagem de Tácito Al Quintal, gerente da Mapa Filmes). O espaço fictício é uma delegacia. O plano fechado enquadra Odete abraçada com o fotógrafo, e ambos estão encostados na parede. Ele solicita ao Delegado que o libere. O diálogo mantém o tom da descontração e não se desenvolve. Como em cenas antecedentes, as falas escapam de qualquer perspectiva da tradição do realismo cinemanovista e não existe qualquer compromisso com a realidade de uma

⁸⁶ A Mapa Filmes, à época, era “a produtora do Cinema Novo”. Fundada em 1965 por uma sugestão do próprio Glauber em uma reunião com os cinemanovistas para decidir o que fazer com *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que teve a sua filmagem interrompida pelo golpe. A produtora foi fundada, então, por Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni e Raimundo Wanderley Reis, este último ligado ao Banco Nacional e que seria a ponte para o financiamento dos filmes do Cinema Novo. Até hoje a Mapa Filmes está sediada no Cosme Velho. Glauber à época era sócio da produtora de *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr.; *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues; de *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha; *O homem que comprou o mundo* (1968), de Eduardo Coutinho; entre outros.

delegacia de polícia em tempos de ditadura. Por estar longe do *boom* do microfone, ouvimos pouco o que fala Al Quintal. Enquanto Saldanha repete o seu pedido para sair dali, o Delegado olha fixamente para o colar indígena no pescoço do detido. Aqui, como antes, o artefato arcaico não tem função narrativa e participa do “teatro do absurdo” a que assistimos:

Saldanha: Seu Delegado, quanto tempo a gente vai ficar aqui ainda?

[*In off*, fora do quadro, o Delegado diz algo inaudível.]

Saldanha: Tenho muita coisa pra fazer. Tenho muita coisa pra fazer, seu Delegado. Muita coisa.

Delegado: Você não vive em função do tempo...

Saldanha: Vivo em função do tempo, seu Delegado...

Delegado: Que tempo é o seu?

Saldanha: Exatamente, meu tempo é o tempo-espço, seu Delegado. Tá entendendo essa?

Delegado: Mais ou menos...

Saldanha: Meu local não é esse, seu Delegado... entendeu?

Delegado: Mais ou menos...

Saldanha: Meu local está acontecendo aqui e lá.

Delegado (falando ao mesmo tempo): Vou ter que te enviar para o Amazonas, sabe, rapaz?

Saldanha: Vamos para o Amazonas, seu Delegado? Seu Delegado, o senhor não quer sair comigo por aí, não?

[Durante essa fala, o telefone toca reforçando o caráter improvisado da cena.]

Delegado: Eu acho que eu vou acabar fazendo isso, são dois problemas que se resolvem: os seus e os dos índios.

Saldanha: Vamos? Vamos pro Amazonas...

Odete: Não gasta tempo discutindo com ele, não! Deixa ele discutindo o caso lá, com aquele malandro, tá? Depois você volta a falar com ele.

Essa necessidade por ação que Saldanha⁸⁷ sugere, qualquer que seja, corresponde ao sentimento de urgência daquele ano. O jovem fotógrafo de *Maioria absoluta* (1964), de Leon

⁸⁷ Saldanha, como citamos anteriormente, trabalhou em *Maioria absoluta*, mas também havia sido ator e assistente de direção no longa coletivo produzido pelo CPC da UNE do Rio de Janeiro – *5 X favela* (1962) – filme emblemático por reunir três diretores, representantes do núcleo duro do Cinema Novo (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman), mais a produção de Paulo César Saraceni (que aparecerá, ainda que de forma sutil, na segunda inserção documental) e a montagem de Nelson Pereira dos Santos. Os episódios procuravam representar, incorporando à tradição do neorealismo italiano, a realidade dos marginalizados e trabalhadores explorados, moradores das favelas do Rio de Janeiro, no contexto da luta pelas reformas. Luiz Carlos Saldanha, dessa maneira, ainda que de modo periférico, atuou na produção de esquerda do pré-golpe. Bastante ligado ao autor de *A falecida*.

Hirszman, em seu improviso, responde à zombaria de Al Quintal, talvez não consciente, ao proferir a frase – “eu estou aqui e lá” – e apontar para um dos próprios recursos autorais de Rocha, a saber, a configuração de suas personagens como abstrações, que se inserem em uma tipologia, expressando forças em conflito na história.⁸⁸ Perceptível como nunca antes

Nesse passo, vale a pena retomarmos a figura de Luiz Carlos Saldanha para, então, nos determos na imagem espaço-temporal que se procurou configurar. O fotógrafo irá participar como ator, no ano seguinte, de um longa coletivo – *América do sexo* (1969).

Esse filme é composto por quatro partes com diretores diferentes e uma mesma protagonista, representada por Ítala Nandi. Os autores e os seus longas são: Luiz Rosenberg Filho, *Colagem*; Flávio M. da Costa, *Balanço*; Ruben Maia, *Bandeira zero*; e Hirszman, *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia*, respectivamente. O primeiro episódio tem a participação de um dos primeiros antropofágicos dessa geração, Zé Celso Martinez Correa. E, talvez, seja um dos curtas em que as referências a *Terra em transe* podem ser vistas como paródia: encontramos uma voz *over* em retrospectiva (na qual mesmo a imitação nos lembra diretamente de Paulo Martins); significações justapostas do moderno e do arcaico (história em quadrinhos, indígenas, revolução sexual, disco voador, revolução cubana, África, entre outras) em um espaço imaginário etc. Os atores claramente improvisam. A sequência inicial que inaugura o segundo episódio é marcada pelo teor da crítica que dominava as produções do período. Aqui, no momento em que a personagem principal, Ítala Nandi, olha para a câmera com a feição séria, ouvimos alguém da equipe proferir “ação”, imperativo acompanhado pelo som da claquete. Em seguida, em um cenário marcado pelo *kitsch* (com quadros modernistas na parede), ao som de Vivaldi, vemos à mesa, em uma das refeições, a protagonista, a sua mãe, o seu namorado e um padre, que profere: “a juventude está enfrentando uma crise violentíssima no mundo inteiro, não se pode dizer que o jovem brasileiro está enfrentando uma crise, mas é o jovem no mundo inteiro, na Tchecoslováquia, na França, por toda parte a juventude está enfrentando uma espécie de ansiedade como uma coisa realmente muito difícil de definir”. E logo retruca Dona Germana, a mãe: “sabe, Padre, o senhor me desculpe, mas eu acho que é um problema de educação em casa”. O curta com o título *Balanço*, no qual se encontra essa cena, foi dirigido por Flávio Moreira da Costa (00:31:30 a 00:33:16) – *América do Sexo* (1969). Em comparação à 5X Favela, esse longa é emblemático pois, assim como o filme de 1962, é uma produção coletiva e é marcado pelo ideário do vanguardismo de sua época. 5X Favela e América do Sexo estão separados por um golpe e por *Terra em transe*. No curta do filme de 69, *Sexta-feira da paixão e sábado de aleluia*, participam dois dos membros da equipe de 5 X favela: Luiz Carlos Saldanha, um dos protagonistas, e o diretor de *Pedreira de São Diogo* e do curta em questão, Leon Hirszman. O som de *Sexta-feira da paixão...* é direto. O espírito é “libertário”, e a atmosfera é a da contracultura, uma ironia em relação ao título do feriado cristão, ao qual se contrapõem o ócio e a sexualidade juvenil. Assim como em *Câncer*, as cenas procuram pela experimentação dos dispositivos técnicos e a vivência do tempo presente. O curta tem como tema a própria experiência com o som direto, e se inicia com o plano geral de um grupo de jovens deitados sobre pedras de uma caverna, portanto, em um ambiente completamente natural. Entre eles, está Saldanha cantando e tocando no violão uma canção em inglês de modo desafinado. Ao fundo – e mais à frente – está Ítala Nandi. Em seguida, temos o plano fechado de uma câmera tremida com a função de captar o fotógrafo de *Câncer* destruindo o violão. O único som que ouvimos é o do instrumento sendo quebrado e, depois, o som direto é desligado. Assim, a impressão que se tem é a de uma ambiguidade: o que se quebrou foi o aparelho de captação do som ou o violão? A experiência com o som direto continua no plano seguinte, e a câmera na mão focaliza o grupo deitado, entre eles, o sonoplasta com um capacete dourado na cabeça, captando todo o som do ambiente. Após isso, a protagonista e Saldanha dialogam improvisando frente a frente por meio de rádios de comunicação. As vozes são deformadas pelo som direto nas mãos do técnico que também é ator e faz a captação na tela. A captação do som e da imagem, a “experiência”, apresenta-se como parte da diversão naquele feriado e, como em *Câncer*, o modo de produção do filme é projetado como experiência na tela (01:09:00 a 01:23:00).

⁸⁸ René Gardies, com uma visada estruturalista, define uma linha de continuidade entre os longas do cineasta, de *Barravento* a *Cabezas cortadas*, os quais foram realizados antes de *Câncer* ser completamente finalizado. Em tais filmes, segundo o crítico, os protagonistas não são postos em termos de uma determinação interna, ligada ao caráter individual, mas em termos de funções articuladas quer sobre dados dramáticos, míticos ou políticos-religiosos. Esse conjunto diria respeito a um sistema de personagens, constituído por um código político. Assim, essas figurações eliminariam a sua existência como indivíduos, para serem expostos os antagonismos subterrâneos ou abertos que compõem o tecido social. Para Gardies, portanto, é possível

em *Câncer*, o recurso a essas abstrações realizado naquele dia acontece de forma didática e, ao mesmo tempo, procura expor uma imagem do país. No entanto, toda a sequência está marcada por essa experiência improvisada e vinculada à conjuntura ampla das agitações instaurada no prólogo. A resposta sobre o “tempo-espaço” suscita o jogo de brincadeiras em torno de um espaço-imagem que se configura como abstração histórica. Ao mesmo tempo em que a ida ao Amazonas remete ao Tropicalismo (da cidade que surgia no meio do mato) - sabemos que o autor de *Amazonas, Amazonas* (1965) contribuiu decisivamente para a conformação do ideário tropicalista de 68.

Voltemos, então, para a “experiência” de 1968. Bastante sugestivo é o espaço, quando se trata da conjuntura de confronto entre a polícia e os estudantes nas ruas no contexto da ditadura civil-militar iniciada quatro anos antes. Após o diálogo anterior, Odete Lara dá o mote da continuidade do plano: a conversa entre o Marginal Branco e o Delegado. Aqui, a câmera na mão se afasta, e a voz em *off* do Marginal tem a palavra. Neste ínterim, entra em campo o Delegado segurando uma cruz estilizada – que obviamente remete à cruz de Diaz em *Terra em transe* (apesar da diferença de tamanho) – como a representação das forças conservadoras que instauraram o período da “harmonia universal dos infernos”⁸⁹. Desse modo, assim como na TV da sala de Odete, estaríamos diante de uma figuração do ideário conservador que sustenta o regime. Enquanto a câmera se afasta e inicia a panorâmica da esquerda para a direita, o Delegado se encosta na parede com a cruz e o palco da encenação vai sendo construído. Aqui, ouvimos o Marginal: “Seu Delegado, essa fita é maluca, hein? Essa fita é maluca, tem que guardar ele. Ele arrumou essa confusão comigo, doutor Delegado. Prende ele, doutor Delegado. Vai ficar parado com essa cruz na mão?”.

O termo “fita” é uma gíria e significa situação ou fato, mas também é bastante comum o seu uso como sinônimo de filme. No contexto de *Câncer*, o duplo sentido se revela. Isso se levarmos em conta que o próprio Marginal dominará, a partir de agora, a cena caótica – ao mesmo tempo em que procura desconstruir o sentido simbólico do teatro armado. A loucura ou maluquice, dessa maneira, estará instaurada na “fita” pelo imprevisto de Carvana.

estabelecer um quadro sintético com as seguintes forças: os possuidores (poder, proprietários), os deserdados (o povo), os violentos, os místicos, os instrumentos do poder e os revolucionários. Cada personagem nos filmes citados teria o papel de representar tais forças, mesmo que haja variações e condensações de várias forças em um mesmo tipo. O estudo de Gardies não leva em conta, todavia, as diferenças de cada filme e como essas forças são representadas, trabalho que foi realizado por Ismail Xavier em *Sertão mar*, por exemplo, e em seu estudo de *Terra em transe*. Cf. GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem, *cit.*, p. 43.

⁸⁹ Frase proferida por Diaz em *Terra em Transe*.

O Marginal em *off* afirma, enquanto a panorâmica vislumbra o palco se armando, a sua posição “política” (ao ser ameaçado pelo Delegado, que falou em levá-lo para a “geladeira”), que irá identificá-lo na relação com as figurações do teatro improvisado a que assistimos: “Pode mandar, Doutor, eu tô a fim de qualquer coisa... eu quero matar, eu quero queimar muito fumo, eu quero acabar com o mundo...”.

O Delegado se posiciona, então, do lado direito de uma luminária com luz estourada, que efetua um ponto de fuga no quadro – é desse lado em que está o casal. Em frente e sentado, lembrando a posição de um interrogatório, está o Marginal. Enquanto este se explica, o *travelling* da esquerda para a direita enquadra um homem, Pintinho⁹⁰ (um dos maquinistas da Mapa Filmes), que segura um bule e observa em silêncio a ação. Ele, negro como o Delegado, em alguns momentos olha para o espaço fora do quadro, onde está a equipe. O maquinista da Mapa Filmes seria a configuração do “povo trabalhador”. Um “povo” que só observa, incapaz de ação e que retoma as imagens das crianças e da idosa, que, na perspectiva de classe, poderiam ser familiares de Pintinho.⁹¹ O espírito anárquico de Carvana é evidente, e o seu improviso não respeita a “armação”. Assim, o Marginal expõe as suas “necessidades” e empreende uma “discussão” com o Delegado, na qual ele termina com a frase bem-humorada: “Não me vem com a cruz... não me vem com a cruz... nem cruz nem alho”. Após a panorâmica retornar, Odete se coloca entre ambos e explica ao Delegado o motivo da situação. Ela se justifica dizendo que estava na “defesa da independência da mulher” quando o Marginal inverteu a situação e quis extorquir o seu dinheiro e as suas joias; então, ela resolveu “corneá-lo” com Saldanha. Na sequência da presente cena, ela vai

⁹⁰ Segundo Zelito Viana, Pintinho era alcoólatra e morreu de cirrose poucos anos depois daquelas imagens.

⁹¹ Vale comparar com as configurações encontradas na filmografia de Glauber até, pelo menos, o final daquela década: *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e o *O dragão maldade contra o santo guerreiro*, que seria filmado em outubro daquele ano. Em *Barravento*, o povo são os pescadores negros do litoral baiano, miseráveis que vivem sob a chantagem de seus contratantes, os quais dificultam a possibilidade de sua sobrevivência. Essas pessoas se “apegam às crenças do candomblé”. Já no filme de 1964, o povo está representado pelos beatos, os deserdados da terra, “aqueles que não têm culpa”, em busca de um milagre no sertão da seca e da fome, sob ameaça da violência do Estado com o apoio da igreja oficial. Os protagonistas são Manuel e Rosa, também representantes do povo, que se situam entre o Estado produtor da miséria (com o seu catolicismo oficial e que age de acordo com os seus interesses e o das classes ricas), o messianismo de Sebastião (com a promessa de salvação celestial de seus seguidores) e a violência dos cangaceiros. Em *Terra em transe* e *O dragão...*, assim como ocorre nos filmes anteriores, porém em outra chave, a massa é representada como alienada de seus legítimos interesses e por isso mergulhada na miséria endêmica produzida pelas classes que dominam – usando os termos de Glauber do prólogo – há 400 anos. Não à toa, o diagnóstico do autor em *Câncer* sobre a disparidade entre a nomeação de que estávamos em um processo revolucionário, pelos participantes daquele movimento, e o seu caráter restrito a alguns estratos da classe média e alta corresponde à sua leitura conjuntural sobre a consciência das massas nas obras citadas. Pintinho estaria ali para representar o “povo”.

ao encontro do então jovem fotógrafo, posicionado do lado esquerdo da tela, para abraçá-lo. Se relembremos os acontecimentos no apartamento de Odete, percebemos que a sua fala agora é restrita ao *script* da improvisação (mesmo que não corresponda propriamente ao que vimos), omitindo a confissão pessoal, pois a escolha e a ordenação do material filmado se deu apenas nas etapas finais de *Câncer*. Então, de forma espontânea e sem compromisso com qualquer coerência, o Marginal responde: “Independência da mulher, independência do Brasil, independência de todo mundo, doutor”. Aqui, a câmera na mão continua a panorâmica e documenta Saldanha, alheio em relação ao que acontece. O plano aberto tem caráter simbólico: apresenta o dono da *Arriflex* minimizado, encostado na parede, olhando para o espaço fora do quadro. O enquadramento acentua a “vastidão” de outro espaço, o qual remete à sua própria fala e expressa o seu desejo e ansiedade de sair dali. Parte do material de *Câncer* é composta de planos nos quais os atores estão “fora de cena”, isto é, não representam, fato este que acentua tanto a perspectiva documental da experiência quanto a procura pela condensação simbólica da imagem.

Ainda aqui, enquanto o “debate” entre o Marginal e o Delegado acontece, Odete sorri – sem a angústia da cena da sua casa – e abraça Saldanha, ambos como espectadores do que acontece. O plano de mais de dois minutos é interrompido por um corte seco revelando um plano fixo e aberto, em que o casal está abraçado e o Delegado segura a cruz, encostados naquela mesma parede. Quem domina a sequência, por sua vez, não é o “representante do Estado penal”, mas o Marginal que, mesmo sentado, interroga-o: “O que é que o senhor fez, doutor, pela revolução brasileira?”.

Não é preciso lembrar que “revolução” é a palavra de ordem das forças em conflito, já citada no prólogo, uma vez que os reacionários também chamavam o golpe de revolução. As esquerdas debatiam há muito o significado de uma revolução social no contexto brasileiro e subdesenvolvido. O caminho do desenvolvimento capitalista por um pacto entre a burguesia nacional progressista, anti-imperialista, e as massas, via reformas de base e industrialização, estava na pauta, por exemplo, do Partido Comunista, o qual apoiava o governo Jango no pré-64. Quando o Marginal faz a pergunta (sem qualquer coerência com o contexto ficcional) ao “representante da repressão”, a resposta dada por Vital é a de que é um carlyliano.⁹² Supomos que se trata de Thomas Carlyle, um historiador escocês do século

⁹² Esta citação nos remete à pequena crônica de Glauber – *Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a orientação de Salvyano Cavalcanti de Paiva* –, presente em *Revolução do Cinema Novo* e escrito em 1967, com a intenção de satirizar a recepção de *Terra em transe* pelos intelectuais.

XIX, autor de *Histoire de la Révolution Française*, *Os heróis*, entre outras obras. O clima do improviso é cômico e desordenado. O Marginal entende-se tratar do jogador de futebol da década de 1940/1950, Carlyle – ex-atacante do Atlético Mineiro, do Fluminense⁹³ e da seleção brasileira. Estamos, mesmo que sem intenção, na linha da colagem de referências do erudito e do popular, a qual já observamos em outros momentos do filme. Nesse ínterim e como espectadores, o casal Odete e Saldanha senta-se no chão. O Marginal olha para a câmera, sob o impacto da resposta do Delegado e diz “que o brasileiro só pensa em futebol”, sendo que ele mesmo gostaria de ter sido um quando criança. A personagem, então, conta a sua biografia improvisada no quadro montado. Trata-se de um plano médio com Al Quintal com a cruz na mão, à esquerda e de frente para Carvana; ao lado do Delegado está o fotógrafo de *Câncer*, Luiz Carlos Saldanha, aquele que procura a todo custo sair dali; e Odete Lara, atriz “crítica do machismo” e opositora ao regime:

Marginal: Eu estudava, estudava no primário. Mas aí desisti da ideia de ser jogador de futebol, de estudar, por que é o seguinte. Porque... a melhor universidade... a melhor escola... é a universidade da vida. É na vida que a gente aprende e apreende as coisas. Entende? Então, foi na universidade da vida que eu aprendi um monte de coisas. Eu já fui quando garoto, 16 anos, eu já fui torneiro mecânico, eu já fui marceneiro, eu já fui engraxate, já fui vigia de automóvel, eu podia ser engenheiro, podia ser médico, podia ser arquiteto... mas aí desisti da ideia de ser jogador de futebol, desisti de estudar, pelo seguinte... por que a melhor universidade, a melhor escola, é a universidade da vida.

Hugo Carvana, assim como Odete Lara na cena anterior, improvisa em cima de sua própria biografia, visto que, de fato, o ator é reconhecido como um autodidata por ter abandonado, à época dos estudos, o ginásio, e não o primário como afirma no improviso. Nascido na zona norte do Rio, o ator teve apenas um trabalho até os 18 anos – o de *office boy* –, quando ingressou na profissão de ator.⁹⁴ É evidente, contudo, que o “anti-

Logo no início, como epígrafe, ele escreve; “Ópera-atonal surrealista. O tropicalismo é a essência do melodrama. Tragicomédia sem pouco siso. O riso, se houver, é bílico. Sem atos ou entreatos”. Em seguida, Glauber faz algumas caricaturas dos tipos intelectuais que não gostaram do filme para, em um segundo momento, dar voz aos cinemanovistas, entre os quais, Zelito Viana, que defende o Cinema Novo contra os invejosos, citando o gerente da Mapa Filmes: “Tácito é quem tem razão”. Em seguida, diz, na voz de Glauber, Tácito: “O Cinema Novo é indestrutível. É um fenômeno. Quem tinha razão era Carlyle!”. Essa referência à Carlyle dita por Tácito nos faz supor de que o improviso gira em torno de uma piada interna da Mapa e de seu gerente. Zelito Viana e Hugo Carvana não lembraram o motivo da piada. Cf. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 87.

⁹³ O ator sempre foi um reconhecido e apaixonado torcedor do Fluminense.

⁹⁴ Disponível em: <<http://hugocarvana.com.br/hugo-carvana/biografia>>.

intelectualismo” tem uma clara função de deboche e, como no improviso de Saldanha e mesmo no diálogo do Marginal com Odete no apartamento, há uma defesa da “ação” contra os lugares fechados em que se encontram as personagens do filme, inclusive os intelectuais do prólogo. Se levarmos em conta o que diz Glauber, faz sentido o fato de que, ao improvisar, os atores tematizem a necessidade da “prática”, sobretudo em um ano de “Quem sabe faz a hora/Não espera acontecer”.⁹⁵ Depois de o Marginal enumerar as suas antigas profissões, Odete pergunta: “E agora, o que você é, hein?” E ele responde: “Agora eu... sou marginal brasileiro. Tô aí, né, andando na vida, no mundo, na rua...”.

Vale a pena nos determos um pouco nessa frase improvisada, porque ela parece condensar, no contexto da cena, um imaginário cultural de época. O Marginal faz a citação de um samba de Zé Ketí,⁹⁶ “Nega Dina”,⁹⁷ ao se definir como um “marginal brasileiro” – da mesma maneira que faz o sujeito poético do samba. A canção denuncia e lamenta a condição social e econômica do marginal negro e favelado, enquanto o Marginal Branco se orgulha da sua condição. Alguém que é “livre” para circular pelo mundo, que não fica preso aos livros, que esculhamba com os dogmas da esquerda e da direita, que rompe com a “caretice” vigente. Talvez seja por isso que ele debocha e discute com o Delegado após ser detido. Irresponsável, domina a cena, sem qualquer respeito por coerência. Diz o Marginal bem-humorado: “Eu tô aí andando na rua, vendo as coisas... vendo o mundo, vendo o Brasil... eu tô vendo tudo... eu tô apreendendo a realidade, doutor. O senhor não... o senhor está aí um burocrata, sentado”.

O Delegado, o administrador e gerente da produtora – o “burocrata” da Mapa Filmes -, em resposta ao Marginal, fala de sua biografia profissional (não sabemos o que há de

⁹⁵ Refrão da canção “Pra não dizer que eu não falei das flores”, de Geraldo Vandré, que se tornou um hino das manifestações, sendo a ganhadora do Segundo Festival Internacional da Canção da TV Globo.

⁹⁶ Sambista da Portela que havia sido ator, assistente de câmera e compositor de uma das canções da trilha de um dos filmes considerados fundamentais na formação do Cinema Novo, *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Filme-chave por aclimatar à realidade das favelas do Rio de Janeiro (a cultura do morro) as contribuições do neorealismo italiano, expressando uma denúncia humanista daquela realidade. Zé Ketí foi também participante do show *Opinião* (1964/65), espetáculo teatral produzido por integrantes do Arena e do CPC da UNE. Integravam o elenco: Zé Ketí (representante do morro carioca), Nara Leão (a cantora de classe média depois substituída por Maria Bethânia) e João do Vale (representante do sertanejo). Curiosamente, tais personagens representavam a si próprios como membros de respectivos estratos sociais. O espetáculo coadunava protesto social com cultura popular em uma conjuntura na qual o público era composto estritamente por um público de classe média de esquerda, naquela altura, ainda poupado pela repressão. “Nega Dina” foi lançada em 1964, já após o golpe, e concomitante ao show *Opinião*.

⁹⁷ A letra de “Nega Dina” revela o tom de denúncia do sujeito que vive de viração e mal consegue sobreviver. Nesse sentido, o sujeito poético evoca, sobretudo, a personagem de Antônio Pitanga quando o tempo passar, como veremos.

ficcional na fala) e assume que “só viu papel”: “Eu já trabalhei em estrada de ferro, estrada de rodagem, indústria, comércio, já trabalhei em tudo, rapaz, só vi papel, só pilha de papel, tudo só pilha de...”.

O autor teve a ideia de convidar, nos corredores da Mapa, aquele que irá representar o “burocrata de esquerda”, Eduardo Coutinho,⁹⁸ o outro “agente da repressão”. Só que, no caso, é a repressão de esquerda, como veremos. O terceiro plano da cena começa, justamente, com o plano fechado de um investigador e Coutinho ao seu lado, de perfil. A montagem revela a falsa continuidade com o plano antecedente, uma vez que ouvimos uma fala em *off* do Marginal repetindo uma variação do que disse acima sobre o burocrata: “Pra você saber das coisas, pra você conhecer o Brasil, você tem que sair desse gabinete... O senhor doutor não passa de um burocrata”.

No entanto, o que vemos agora é o perfil de Coutinho. A sua imagem acaba por ilustrar, na sobreposição de imagem e som, o “burocrata” da fala de Carvana do outro lado do espectro político. O “investigador”, nesse mesmo plano, anuncia a chegada do militante, acusando-o de distribuir panfletos na rua: “Prende ele!”. É aqui que o corte nos leva ao plano do interrogatório. Os papéis se invertem no palco construído a fim de condensar uma imagem das “forças sociais” do país no período: sentado no centro e de cabeça baixa está o cineasta Eduardo Coutinho como o militante de esquerda, que pode ser um membro do Partido Comunista, pertencente à burocracia partidária. Apesar da informação não estar em nenhum momento explicitada, pelo contexto e pela própria biografia do Coutinho, a alusão é explícita. Ao fundo, com a cruz na mão e a iluminação em sua cabeça, que acentua a ironia em torno do ideário da repressão, está o gerente Tácito Al Quintal ou o Delegado, na ficção, o representante da ordem, o “burocrata da direita”, um coadjuvante na cena. Ao seu lado está Pintinho, o maquinista da produtora, segurando um bule e observando o que acontece, sem função na ação – assim como o “povo”, o trabalhador pobre (ao lado de uma escada aberta

⁹⁸ Eduardo Coutinho, naquele ano, estava realizando *O homem que comprou o mundo*. Uma comédia produzida pela Mapa. O filme de 1968 também se passa em um país imaginário, e o alvo do deboche é a conjuntura brasileira, inserida no contexto da política internacional. Guerra Fria, imperialismo, consumismo, capital financeiro, cultura erudita e popular, moralismo e patriotismo, estado policial etc. são representados na narrativa linear que satiriza as intrigas internacionais hollywoodianas. As personagens são configurações do absurdo estado de coisas em que se passava o mundo. O protagonista, por acidente, adquire uma quantia de capital fictício de nome *stricman*, que o tornaria o homem mais rico do mundo se não tivesse sido detido pelo “estado subdesenvolvido do sul”. O filme também tem a participação de Hugo Carvana. Zelito Viana, além de produtor, é um dos realizadores do argumento. Coutinho, roteirista e diretor da comédia, estava imerso no universo cultural cuja referência central é *Transe em transe*. O seu filme tem intenções comerciais claras e se distancia do estilo do seu material encenado por camponeses e interrompido em 1964, *Cabra marcado para morrer*.

que contribui para o tipo) na base da pirâmide social e de uma equipe de filmagem. Sentado à mesa em posição de inquisidor está o Marginal Branco, cujo papel é o que parece lhe dar “na telha” (aludindo ao espírito anárquico de 1968 e ao que lemos de Rogério Duarte logo acima). Aqui, a abstração revelaria as “forças em conflito no período”; no entanto, a não ficção, visível e audível em toda a cena, remete à própria hierarquia de um *set* de filmagem, encontrada, por exemplo, nos filmes até então produzidos pela Mapa, em geral, para serem lançados em circuito comercial e financiados, na maioria das vezes, pelo Banco Nacional. A realização de um longa, de fato, costuma reproduzir a divisão social do trabalho, e a sua base (os trabalhadores não qualificados do cinema), na economia do que assistimos, não seria protagonista daquelas agitações. Tal plano nos faz recordar, igualmente, que estamos em um “laboratório”, o de *O dragão...* Nesse filme, lançado em 1969 (que seria marcado “pelo Tropicalismo ou pela Antropofagia”, como lemos anteriormente), encontramos quadros que procuram tipificar as forças sociais no “puro teatro”⁹⁹ de “Jardim das Piranhas”.

O papel de Carvana no “interrogatório” é o de um representante da repressão e, logo no início do plano, ele faz a acusação: “O senhor estava distribuindo panfletos, panfletos subversivos”. Coutinho nega, mas o Marginal reafirma impaciente, de acordo com o que disse o “investigador”. Então, o autor de *Cabra marcado para morrer* pega um embrulho com os tais panfletos e o coloca sobre a mesa. A fala de Coutinho é contida, por isso é difícil ouvi-lo – até mesmo Carvana tem essa dificuldade. Em um primeiro momento, o Marginal o acusa de ser comunista e de tentar enrolá-lo. Al Quintal, de menor importância na hierarquia da cena e por isso longe do microfone, procura entrar na conversa de acordo com o seu papel: “Veja como fala de comunista, hein, moço?”. Aqui, o *zoom* da câmera enquadra Coutinho de cabeça baixa. Plano muito parecido com o que veremos adiante, também com um defeito do som direto. Durante parte do diálogo, o *zoom* permanece no militante que retruca o Marginal: “Eu não sou comunista”. Afinal de contas, qual é o papel que Coutinho representa? Será a vez de ele contar a sua história, ainda com o *zoom* da câmera, mas o marginal pede que fale mais alto:

Isso é uma história que eu tenho com a polícia há muito tempo, que a polícia é que está errada. Compreende? É porque eu tenho um caderninho que eu sempre acabo em cana. Não tem nada a ver com panfleto, entende? É um troço muito maior que isso.

⁹⁹ A qualificação de “puro teatro” é dita pelo Coronel quando fala do Cangaceiro Coirana, mas a teatralidade estilizada está presente em *O dragão...* como um todo (00:13:00 a 00:13:37).

Essa explicação nos remete à trajetória do militante Eduardo Coutinho. O integrante do núcleo inicial do Cinema Novo e do Centro Popular de Cultura da UNE do Rio ainda não era filiado ao Partido Comunista quando foi convidado a realizar aquele que seria o segundo filme do CPC. O Centro Popular tinha vínculos bastante fortes com o Partido Comunista e, após algumas reuniões, Coutinho se filiou (1963). A ruptura ocorreu entre 1966 e 1967, após a invasão da Tchecoslováquia que, segundo ele, em entrevista a Marcelo Ridenti, nos anos 1990, “acabou com o que lhe restara de ilusão com o socialismo real”.¹⁰⁰ As filmagens do longa que já se chamava *Cabra marcado para morrer* foram iniciadas em 1964, mas não se completaram em virtude da invasão do exército em uma das suas locações. O projeto dizia respeito à saga do líder nordestino das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira, e sua luta pela reforma agrária, que culminou com o seu assassinato por latifundiários em 1962. Os próprios integrantes daquele movimento, inclusive Elisabeth, a mulher do líder, eram os atores do longa.¹⁰¹ Se o projeto do filme tivesse se completado, seria a expressão, no cinema, do vínculo entre os trabalhadores e a vanguarda cultural e estudantil que se procurava instaurar no período anterior ao golpe. A experiência, assim como a sua interrupção, é simbólica e ajuda a entender o significado da caricatura de militante-intelectual que Coutinho procura realizar em seu improviso – com o espírito da revisão autocrítica feita pelas “esquerdas” após o golpe. O seu personagem, um teórico que quer ordenar a repressão e oposição ao regime, lembra, portanto, a orientação reformista do PCB e de condenação à luta armada.

Coutinho continua a sua fala com um plano fechado em seu rosto. O diálogo é construído pelo improviso em que o Marginal afirma o seu domínio na cena, com respostas rápidas, impedindo que o Delegado interaja. A palavra, porém, está com a personagem de Coutinho, que o afirma seu papel de teórico. Ele enuncia, assim, que “tem muita revolução por aí”, mas não pertence “a grupo nenhum”, ou seja, grupos de oposição ao regime, pois tem em mãos apenas um caderninho sem nenhuma utilidade e, por isso, não pode ser chamado de militante. Aqui, o Marginal parece não ter ouvido a palavra “militante”, já que Coutinho tem a dicção ruim, como ele próprio afirma na cena. O Delegado, ao fundo, solta uma gargalhada, e o Marginal ameaça colocá-lo na “geladeira”. Diz Al Quintal: “Ah, agora

¹⁰⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*, cit., p. 98.

¹⁰¹ O material das cenas captadas em 1964 seria utilizado por Coutinho em um documentário sobre o destino das pessoas que participaram do longa inicial. Em 1984, ele finalizou *Cabra marcado para morrer*.

mudou a ordem, você é que me prende, né?”. De fato, a ordem está mudada, como vimos, e o Marginal permanece ditando as regras da situação. Nesse momento, o foco reabre para os outros participantes da cena na mesma posição do início, e o Marginal discursa:

Agora pera aí, me explica. Você não acha que o Brasil é um país que está se desenvolvendo? É um país de tradições cristãs. É um país em que não cabe comunista. Por que você quer vir para o nosso país e modificar o que a história, o que a vida nos ensinou, amar a Deus acima de tudo e a família? E a pátria? Por que você quer anarquizar isso aqui, tu não vai anarquizar, não! [E empurra Coutinho.]

A abertura do foco com Al Quintal com a cruz “iluminada” e Pintinho com o bule tem a clara intenção de ilustrar o conteúdo da fala de Carvana, que assume o discurso da repressão contra aqueles que estariam “anarquizando”. Carvana alude, nesse improviso, a oposição de esquerda ao regime, mais propriamente aqueles que foram para as ruas liderados pelos estudantes. É nessa inversão que Coutinho começa a improvisar a caricatura da esquerda atrelada à União Soviética, mais propriamente ao “Partidão”, com o ideário bolchevique da disciplina e da ordem, da “invasão à Tchecoslováquia”. Lembremo-nos do prólogo, entretanto, para o qual aquelas agitações estavam restritas aos estratos sociais das classes médias e altas, aos operários das fábricas nas grandes cidades do Sudeste. A caricatura do improviso de Coutinho tem como alvo, sobretudo, os seus ex-companheiros de partido (os comunistas) no interior das esquerdas. O “teórico que só tem um caderninho” define a tática que a esquerda e a direita em confronto deveriam seguir: “Eu não quero anarquizar isso aqui, eu quero que a coisa se transmita com ordem, compreende, pô?”.

A partir de então, a câmera foca Pintinho, ou seja, o “povo” que ora observa a cena, ora olha para Al Quintal. Enquanto isso, Coutinho descreve de qual ordem se trata: “É a ordem... tem que ter os horários, você tem que ver com o combinado, entende? Falta coordenação”. O Marginal começa a concordar com o “teórico”, que dá a “linha de ação” para a polícia. A câmera permanece em Pintinho enquanto o “debate” continua. Coutinho diz: “é como a polícia, a polícia não tem organização suficiente pra fazer as coisas que faz... por isso que faz errado, dá tiro, mata garoto, entende? A polícia não sabe trabalhar”.

Após o Delegado pedir para que ele não “fale da polícia”, o foco em Pintinho mostra-o dirigindo um olhar cúmplice para Al Quintal, enquanto zomba do Marginal; em seguida, ele se dirige para o espaço fora do quadro. Na perspectiva do documento, o maquinista da

Mapa, coadjuvante da cena, está solidário ao seu administrador e gerente, ao mesmo tempo em que se posiciona como “um objeto de cena” no “interrogatório”. Coutinho não tem coerência no improviso, e a sua fala cômica enfatiza um caderninho benfeito como necessário para uma “repressão”, da direita, e uma “revolução”, da esquerda, organizadas. Lembremos que o Partido Comunista era o partido da ordem no leste europeu, na China e em Cuba. Portanto, repressão e revolução, para o teórico, só poderão ser cumpridos se os horários forem respeitados. Por ser de esquerda, ele está com a revolução, mas não se mete no assunto, pois só tem um caderninho. Com o quadro voltando à posição de início, com todas as “forças” na imagem, Carvana novamente cita o Brasil, como se ilustrasse o que vemos: “É isso o que falta ao Brasil, o senhor está entendendo, seu Delegado?”. O Marginal passa definitivamente a aceitar a explicação do militante que, por sua vez, continua a caricatura:

Coutinho: O meu problema não é tanto moral, sabe? Saber se a polícia é moral ou não. Mas eu quero que a polícia seja pra valer, em ordem, entende? Tem que ter duzentos às três e quinze na esquina, tem que ser às três e quinze. Eles não têm esse negócio, entende?

Ele, então, finaliza: “Mas o caderninho não pode ter nome nenhum”, frase absurda para ser dita em uma delegacia de polícia, ainda mais em tempos de exceção. Já sabemos, porém, que o alvo do improviso se parece com uma caricatura daquele que diz “o que fazer” leninista, como um dirigente do aparelho partidário. Convencido, o Marginal finaliza o teatro desmanchando o quadro. Aqui, ele se volta para Pintinho e seu bule, tirando-o de sua mão: “Oh, rapaz, larga esse café que eu não quero café coisa nenhuma. Você está há meia hora com esse café na mão!”. O delegado gargalha com o desconcerto. O *zoom* se aproxima quando o telefone toca. O Marginal reafirma o seu domínio, tomando o fone da mão de Al Quintal: “Deixa que eu atendo, deixa que eu atendo. Faz favor. Alô?”. A câmera faz uma panorâmica para a cruz e, enfim, corta.

Com o corte, o que ouvimos é Luiz Carlos Saldanha com Odete Lara. Voltamos ao plano inicial da cena da delegacia. Agora que o Delegado já “discutiu o caso com aquele Malandro”, como havia dito a atriz no primeiro plano da cena, Saldanha retorna com um improviso de quem está muito impaciente, e o carácter de sua “personagem” se torna mais nítido: ele faz parte daqueles grupos que querem fazer a revolução, de acordo com o

“espírito” das agitações. Saldanha, então, enuncia por que precisa tanto sair dali. Ele quer ação:

Não, seu delegado, eu tenho muita coisa pra fazer... porque a cada minuto que passa eu tenho que atirar num cara lá no Vietnã... tenho que fazer uma revolução lá na França... inventar uma guilhotina francesa nova, eletrônica... tenho muito papo pra atirar, entendeu?

Essa fala explica nitidamente o fato de ele estar “aqui e lá”, com a cabeça em outro lugar. O espaço e tempo geral parecem estar de acordo com o caráter “internacional” daquelas agitações. O seu improviso é sobre o seu desejo de uma “violência revolucionária”, atualizando a “Revolução Francesa” tecnológica de maio de 1968 e as grandes manifestações internacionais contra a invasão imperialista no Vietnã, principalmente as ocorridas nos Estados Unidos. O Delegado, então, volta ao assunto Amazonas por conta do colar no pescoço do fotógrafo. A insistência de Saldanha, porém, sofre uma nova intervenção de Odete, que basicamente repete com leve variação o que disse antes, explicitando o que assistimos em todo o filme, a saber, a intervenção da montagem nas imagens captadas naqueles quatro dias de agosto de 1968. Parece que a finalidade inicial desse plano era a repetição do anterior, só que agora com o ator impaciente: “Deixa que eu vou cuidar desse negócio. Deixa ele primeiro discutir com o outro, tá? Fica quieto”. Essa fala, situada pela montagem, efetua uma circularidade que reforça aquele “tempo gasto” vivido por Saldanha durante toda a cena da delegacia, como se “nada” tivesse acontecido ali. A câmera na mão se afasta lentamente de Saldanha, que está em silêncio e com Odete abraçada a ele.

O corte gera um novo contraste. Aqui, torna-se nítido o olhar retrospectivo do autor na colagem que se segue. Do silêncio do casal no plano aberto, assistimos a um plano próximo de Eduardo Coutinho fumando, “exprimido” entre a cruz, parte do braço de Carvana e Al Quintal – e Pintinho com o bule o cutuca. Imagem esta que expressa “sufocamento”. O corte seco volta para o casal, agora sentado. Odete e Saldanha não percebem que estão sendo filmados e enquanto a atriz vê algo que seria a fonte das sombras em movimento na parede, Saldanha está alheio ao que acontece. A inserção sonora de Glauber Rocha aos berros aludindo à tortura, sobreposta ao concerto para violão de Villa-Lobos (mais precisamente o primeiro movimento Allegro Preciso), dá a impressão de que ambos estão diante do personagem de Coutinho, militante do “Partidão”, sendo torturado. O plano capta o acontecimento: a atriz aos poucos seduz o fotógrafo até que o beija (enfim, a “bigamia” se

faz ver). A colagem entre os dois planos, sobreposta à sonorização efetuada nas etapas finais de *Câncer*, inverte, salvo engano, a intenção “daquele dia”. O alvo do autor depois de o tempo passar parece ser os revolucionários de vanguarda daquelas agitações, sobretudo os partidários da “revolução pelos costumes”, imaginário atrelado ao que assistimos. Encontramos algo equivalente em *Terra em transe*, pelo menos no que se procura simbolizar. Trata-se de um plano no enterro de Felício, um líder camponês. O som é a de uma bateria intensa, ensurdecadora, sobreposto a um plano médio em que Aldo (Francisco Milani), um militante comunista que passa a apoiar a resistência armada, acusa com ênfase Vieira, em primeiro plano, de ser o responsável pelo assassinato do camponês. Ao fundo, vemos Felício ser enterrado. A paisagem é a de uma favela. O som se mantém, mas o corte revela um beijo apaixonado de Paulo e Silvia em meio à floresta atlântica.¹⁰² O contraste das imagens revela a distância entre a realidade do oprimido – a miséria, a seca, a morte – e o amor dos dois “militantes burgueses”, que se reconheciam como representantes dos interesses do primeiro. Daí a continuidade do som. Rocha, em *Câncer*, monta para que o oprimido se torne, finalmente, a personagem de Coutinho. Já a atriz de classe média – a que procura romper com os dogmas da moral monogâmica – e o jovem fotógrafo – que quer ação revolucionária – se beijam enquanto parecem estar diante da “tortura” (porém distantes do sofrimento do militante) acompanhados da vivacidade do primeiro movimento do concerto de Villa-Lobos.

3.1 Uma luz no fim do túnel?

Aqui se inicia uma mudança de “clima”. Os gritos e o concerto para piano e orquestra permanecem, enquanto o corte seco nos leva para um novo *travelling* da Kombi, agora em um túnel.¹⁰³ Nesse percurso, a câmera acentua o movimento em direção à luz da cidade. O plano não esconde que estamos no carro que transporta a equipe de filmagem. Assim que nos aproximamos da saída do túnel, os gritos de tortura se tornam mais nítidos (é possível ouvir um “para, para”, “sai daqui”). É paradoxal a metáfora da “luz no fim do túnel” sobreposta à banda sonora de tortura e a música vivaz de Villa-Lobos inseridas depois do

¹⁰² *Terra em transe* (00:37:30 a 00:37:50).

¹⁰³ Trata-se do túnel Santa Bárbara, que liga a Gávea a São Conrado.

“resultado disso tudo”, como veremos na segunda inserção documental, quando a tortura passa a ser o *modus operandi* da repressão. Configura-se, aqui, uma antevisão em retrospectiva. Os gritos permanecem até um segundo depois da saída do túnel, acentuando ainda mais a impressão de que rumamos para um novo momento de *Câncer*. De fato, a saída do túnel nos levará, pela primeira vez, à cidade em movimento iluminada pelo sol (os carros na avenida confirmam essa ideia e sugerem que o movimento é “coletivo”). Do mesmo modo, rumamos para a primeira cena em que o Marginal Negro/Pitanga não vivencia qualquer tipo de violência. A câmera na mão no interior da Kombi faz um *travelling* rápido para mudar de posição e um pequeno *zoom* para o fim da avenida, quando som e imagem são interrompidos para dar lugar à cena seguinte.

Há, então, um plano-sequência de mais de oito minutos entre o Marginal e Tineca. Esta, além de amiga de Oiticica, é passista da Mangueira, moradora do Morro do São Carlos e uma das pessoas que vestiram os Parangolés. Estamos novamente na casa do artista plástico,¹⁰⁴ e parte da paisagem são folhagens de árvores, distribuídas de modo simétrico, como cortinas cujo pano de fundo é a cidade do Rio de Janeiro bastante arborizada. Estamos visivelmente, assim como na terceira sequência, diante de uma experiência com o som direto (o mesmo defeito sonoro incorporado ao resultado e que altera o que ouvimos), a duração do plano e o improviso com atores. Isso significa que estamos diante de uma experiência vivida inteiramente em um daqueles dias, sem intervenção da montagem. Ao contrário das cenas antecedentes, o tema não passa pela violência, mas por um encontro “amoroso”. A câmera na mão, por sua vez, faz *zooms* de aproximação e distanciamento. Quando nos direcionamos para o final do plano, o contato entre ambos se intensifica. Se nas cenas anteriores Pitanga improvisava sob o mote da violência, agora a relação entre ele e a sua interlocutora se dá por aproximação e afeto. Outra novidade: o uso de uma trilha sonora captada pelo som direto. Trata-se de um típico samba-canção brasileiro que, por estar alterado, devido ao defeito do som, não é possível entender toda a sua letra, mas possivelmente, por ser comum ao gênero, a temática é o amor, a solidão e/ou a “dor de cotovelo”. É justamente pelo modo como a música “participa” da cena, com aumento e redução do volume, regulando o que se ouve do diálogo, e de modo similar à aproximação e distanciamento do foco, que fica nítida a experimentação com o dispositivo técnico. O casal troca repetidas vezes de lugar, o que faz lembrar um bailado ao som da canção. Assim

¹⁰⁴ Depoimento do artista extraído do documentário *Oiticica* (2014), de César Oiticica Filho.

como na cena com Oiticica, o único ator é Pitanga; por isso, só ele procura incorporar o personagem. E aqui também se busca a orientação do diretor no espaço fora do quadro.

Não sabemos, na perspectiva da narrativa, o motivo de os dois estarem frente a frente, uma vez que a cena se inicia com o encontro já realizado. Os dois sorriem um para o outro (Tineca olha rapidamente para o espaço fora do quadro), com a música sobreposta à imagem. Quando ouvimos o Marginal (calmo como nunca antes até aqui), ele diz que já a conhecia, quando a viu naquele lugar. Nesse momento, o foco se aproxima do rosto da passista da Mangueira sem expressão, enquanto ouve o Marginal. Ele pergunta, afirmando, se ela já o conhecia. Tineca, pouco à vontade com o improviso, diz, acanhada, que não, e que ele está enganado. Veremos, após o “tempo passar”, que quem não se lembrará de nada será ele. Com o foco próximo de ambos, com a cidade ao fundo no centro, o Marginal revela que “não tem ninguém” e, por isso, “gostaria de uma pessoa para conversar”, demonstrando que gostou dela. Esta, por sua vez, pergunta o motivo. Ele responde envergonhado e sorridente que ela é “simpática”. Tineca, então, diz que pode conversar com o Marginal “quando ele quiser”. Constrangido, ele enuncia a condição econômica de sua personagem, que gostaria de vê-la, mas não tem dinheiro. O movimento ocorre como se a equipe aumentasse o volume da música, com a finalidade de se solidarizar com o constrangimento do Marginal. Tineca olha para o espaço fora do quadro, e eles trocam de lugar.

O *zoom*, então, se afasta e enquadra Pitanga e Tineca um pouco acima da linha da cintura. O “palco” da cidade do Rio de Janeiro como “pano de fundo” e as folhagens que a circundam se tornam mais nítidos. Com a redução do volume, o Marginal se mostra agora otimista e diz que vai procurar um trabalho, vai se vestir melhor para poder encontrá-la, tema que já vimos na chave do desespero e da humilhação desse mesmo personagem com Oiticica e Duarte.

O volume novamente aumenta, e eles trocam de posição mais uma vez, após a personagem de Pitanga se mostrar envergonhada quando Tineca pergunta onde ele mora. O Marginal não sabe como responder. Primeiro, ele olha para a cidade e, depois, responde que “mora por aí”, resultando em novo aumento de volume e nova troca de posição. Com o volume alto, eles novamente procuram o espaço fora do quadro, e Pitanga parece receber a orientação para a sua fala. Diz o Marginal, que, no contexto do que assistimos até aqui, está claramente mentindo:

Eu moro ali naquela esquina, ali na cidade, eu moro com um amigo, ele é, ele é muito bacana, ele é, ele gosta de mim, ele disse que vai me arranjar um trabalho, e eu vou melhorar de vida. Aí eu vou poder te ver quatro dias se você deixar.

Vale notar, primeiro, que esse amigo pode se tratar tanto do Marginal vivido por Carvana quanto do intelectual Duarte, ou seja, em *Câncer* não existe amigo bacana, e a sua intenção parece ser somente a de seduzir a moça. Em segundo lugar, por coincidência ou não, o Marginal enuncia o interesse de vê-la por quatro dias. No filme, os papéis são improvisados de acordo com a situação vivida em cada cena. Tineca, então, responde um “claro”, o volume aumenta, e eles trocam de posição mais duas vezes. Em seguida, o *zoom* fecha no rosto da moça que, depois de olhar para o espaço fora do quadro, pergunta ao Marginal se ele dança. É a passista falando de si sob a orientação de Glauber. O Marginal, por sua vez, pergunta se ela trabalha ou estuda. Ela responde a segunda opção, mas se confunde em seguida, quando Pitanga pergunta: “o quê?”. Ao perceber que não viria a resposta, ele então diz que gostaria de estudar um dia. Assim como vimos anteriormente, e em particular no plano-sequência com Bidu da Mangueira, os “atores”, em menor ou maior grau, falam de si, mesmo quando incorporam as suas personagens da ficção.

Novamente, o volume aumenta e a troca de posição se intensifica. O Marginal se mostra feliz, e ambos parecem estar próximos de fato, o que é demonstrado pelo *zoom* de aproximação. Tineca pergunta o nome do Marginal, e ele responde que é José. A resposta improvisada de Pitanga dá identidade ao tipo Marginal sem teto, humilhado por todos por ser negro. A “luz no fim do túnel”, mesmo que sob “tortura”, efetuada pela montagem parece ter produzido dignidade e nome ao oprimido, que começa a ter esperança de melhorar a sua condição. O *zoom* se aproxima ainda mais de ambos, na mesma medida em que o clima de intimidade cresce. Com o volume alto, José põe o capuz na cabeça de Tineca. A brincadeira a faz sorrir, enquanto ele gargalha. Importante lembrar que, se nas cenas anteriores a tensão e o conflito cresciam com o tempo, aqui o afeto e uma espécie de alegria vão tomando conta do improviso. Diz o Marginal sobre outro amigo, após uma nova troca de posição:

Eu gostei de você, sabe que eu nunca pude conversar assim. É que não, é que parece que a gente já se conhece há um bocado de tempo assim, não sei, você parece um amigo que eu tinha que eu gostava muito dele. Aí eu tinha um amor... sei lá o que é que eu tinha, a gente conversava, horas e horas, eu não sei, eu nunca senti isso, eu fico tremendo como se eu tivesse frio.

Nessa lembrança, ele interrompe quando iria dizer que o amava. Mesmo assim, compara o sentimento vivido no passado com o que está sentindo por Tineca. Da mesma forma que ocorreu com o amigo, a passista poderia tirá-lo da solidão com longas conversas e, como antes, ela o faz tremer como “se tivesse frio”. Tineca diz que o acha simpático, e o volume aumenta. Quando o Marginal a abraça com força, há um *zoom*, e percebemos uma expressão sutil de ânsia em seu rosto. Em seguida, a câmera foca para o alto e só vemos um clarão. Ao aparecer de novo parte do casal, o corte nos leva a outro *travelling* da Kombi. Aqui, novamente, a experiência formal se sobrepõe à ficção do encenado. O novo *travelling* é a continuação do anterior e está acompanhado do movimento Allegro Preciso do Concerto para Violão e Orquestra de Villa-Lobos. Desta vez, porém, a Kombi está mais devagar do que os outros carros (o que nos faz lembrar a orientação de Saldanha no primeiro *travelling*). É um momento mais arborizado do percurso, e o reflexo solar é visível na lente da câmera. A câmera na mão está tremida, enquanto ouvimos a voz do nosso autor acompanhando a orquestra e o violão. Em vez de gritos, no entanto, ouvimos gemidos. A violência parece esmaecer.

O plano-sequência a que assistimos revela novamente a ambivalência entre a experiência com o som direto e a duração do plano, realizado inteiramente em um daqueles quatro dias; e o modo como este mesmo plano é inserido por meio da montagem e da sincronização nos quatro anos seguintes. Em “1972”, a finalidade do plano é abrir, salvo engano, uma nova etapa do percurso da Kombi em que a personagem de Pitanga passa a ter nome. O Marginal Negro agora é José e não sofre qualquer violência.

A ambivalência da *luz no fim do túnel*, simbolizada pelo primeiro *travelling* no percurso desde a descida do morro após o debate no MAM, apresenta-se no som da tortura. Esta é associado à figura do comunista Coutinho, como vimos. Como se a direção para luz, carregasse um futuro sombrio. O autor parece, assim, em 1972, ciente dos rumos da ditadura, querer nos lembrar de que aquelas agitações radicalizadas que se movimentavam em vista da revolução só poderiam redundar no aprofundamento da repressão com o AI-5. Evento que será explicitado na segunda inserção documental.

3.2. O fim do percurso?

Assistimos agora a oito planos-sequências colados entre si, com progressão narrativa, que, de forma irônica e pelo modo como são justapostos por Glauber nas etapas finais da produção, encerram uma época: aqueles anos de agitações segundo os quais as imagens do percurso da Kombi seriam o seu resultado e a sua expressão.

Na imagem da Kombi em movimento, sob o reflexo solar e com a música de Villa-Lobos, um corte seco, ainda com o mesmo som, apresenta Odete Lara séria e concentrada em uma conversa com Carvana, ambos confortavelmente protegidos do sol em uma sombra. Aqui, como em outros momentos, a câmera capta a conversa sem que os atores o percebam, e não ouvimos o som direto. Alguns segundos depois, a música é interrompida e dá lugar a um diálogo em castelhano. O diálogo da imagem captada naqueles quatro dias é sobreposto por um diálogo inserido depois de o “tempo passar” em Cuba. Não é possível compreendê-lo na sua totalidade, dada a rapidez em que se dá a conversa, pois esta parece ser captada quando estava em andamento, mas pode-se ouvir alguns trechos que indicam que o tema é a educação de crianças e jovens em Cuba. Aliás, um país que passara por uma revolução. Um tema próximo com o que ouvimos no prólogo: “Tranquilamente... podría... lo mejor que hay que hacer para esto (...) para la conciencia”, “el otro tema le molesta?”, “Usted cree que los niños molestan más que los mayores?”. Esse tema contrasta com o clima “libertário” daqueles quatro dias e, particularmente, com o que veremos a seguir. De todo modo, essa inserção sonora sugere internalizar a experiência no ideário latino-americano e terceiro mundista¹⁰⁵, pois coincide com a canção que acompanha a imagem - em parte do seu refrão, que se repete de forma contínua, é possível ouvir “La América”. Nesse ínterim, a panorâmica lenta e sem balançar focaliza Carvana entretido na conversa com Odete. A apresentação de dois dos três atores na cena se dá em clima ameno. Ambos estão à espera de Pitanga, que virá com uma mala na longa panorâmica geral do plano seguinte.

Do plano fechado em Carvana e da música que expressa tranquilidade, o corte nos leva à primeira panorâmica com a câmera fixa no tripé de todo *Câncer* e ao som direto que

¹⁰⁵ Glauber em seu texto *Tricontinental* 67 procura formular um cinema do terceiro mundo, como uma terceira via, “(...) de guerrilha como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista. Improvisar das circunstâncias, depurado de qualquer moralismo típico de uma burguesia que impôs do grande público às elites seu direito à arte.” ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 109.

é o som da praia. O plano geral da imensidão do mar revolto e da areia com alguns banhistas alarga o “palco” no qual os atores improvisarão até o fim. Com a panorâmica se movimentando lentamente da esquerda para a direita, após a praia, chegamos a uma calçada não pavimentada. Ao fundo, avistamos a Kombi estacionada (não pudemos reconhecer se é a da equipe, mas o contexto marca a sua presença).¹⁰⁶ A estrada, com sua profundidade de campo, direciona o nosso olhar para o caminho a ser percorrido sob o céu ensolarado quase sem nuvens. O vazio do espaço revela que já estamos distante da cidade (ou “civilização”) de onde partiu a equipe. Beirando a rua, há carros estacionados que parecem ser dos banhistas que estão na praia e no restaurante. Um transeunte ou banhista atravessa a rua no mesmo momento, e a velocidade em que se dá a panorâmica efetua certa harmonia dos movimentos. A câmera avista o Marginal Negro ao fundo no meio da rua se aproximando com a mala, objeto de cobiça do Marginal Branco. No momento em que ele entra no restaurante, vemos a mesa encostada em uma árvore onde estão os dois atores. Carvana se levanta e vai ao encontro de Pitanga no restaurante, o *zoom* se aproxima de Odete ainda na mesma posição e aparece um macaco. A atmosfera tropical se faz presente, de acordo com o que lemos no prólogo. O ritmo lento do que vimos até aqui contrasta com o ritmo das cenas antecedentes em câmera na mão. Para demarcar o espaço fechado em que estão os dois, o corte seco faz um curto plano fechado, com o som do mar sobreposto, surgindo daí a então mulher de Glauber naquele ano, Rosa Maria Penna (aquela que já encontramos a seu lado no prólogo). Esse procedimento acaba por reafirmar o estatuto de *Câncer* como experiência pessoal do seu autor.

Do espaço fechado do restaurante, a elipse temporal nos apresenta o Fusca na estrada, no qual se encontram as três personagens afastando-se ainda mais da cidade. Do lado esquerdo, podemos ver o mar e os coqueiros, ao passo que do lado direito há um descampado com alguns esqueletos de prédios em construção. O som é o de um improviso, na linha do *free jazz* do quarteto de Edson Machado,¹⁰⁷ o que acentua a atmosfera “livre” da cena. Acompanhando a música, ouvimos sutilmente ao fundo vozes em espanhol e a voz do nosso autor. O *travelling* da Kombi agora se aproxima do Fusca, até que avistamos Odete Lara dirigindo, Carvana ao seu lado no banco da frente e Pitanga no banco de trás. No momento em que a câmera na Kombi se posiciona ao lado do carro, o corte nos leva para outra elipse,

¹⁰⁶ Trata-se do início da praia da Barra da Tijuca. E o restaurante, que não existe mais, ficava entre o canal e a praia.

¹⁰⁷ Note-se que é o mesmo grupo da festa de *Terra em transe*.

em que os três fumam um baseado no interior do Fusca. O som permanece com a câmera na mão posicionada ao lado dos três. Pitanga é o último a fumar. Até o momento, não há interpretação dos atores, mas é possível afirmar que estamos em uma espécie de “preparação” para o improviso que virá. Aqui, como em todo o filme, a implosão da fronteira entre ficção e não ficção é incorporada como experiência de uma época.

O corte nos leva para um plano geral em câmera na mão do Fusca estacionado entre dois troncos ressecados justapostos de modo perpendicular. O elemento cenográfico do cenário anuncia o teatro improvisado que virá. O som de *jazz* permanece, enquanto vemos o mar e o céu azul ao fundo. A atriz sai do carro lentamente e fecha a porta sem esperar que Pitanga saia também. Em seguida, do outro lado sai Carvana com uma garrafa. Só depois Pitanga sai e os segue carregando a mala e um guarda-sol. A imagem é reveladora, pois expressa “hierarquia social” entre o negro e os dois brancos, fato que remete à fala “deixa que a empregada atende” da outra cena. Pitanga ainda tenta entregar o guarda-sol, mas Carvana não aceita. Justamente aqui o plano é interrompido para dar lugar ao improviso de Carvana. Primeiro, ouvimos o som do mar e a voz do diretor orientando os atores: “Não, fica lá! Carvana, fica aí”. A panorâmica da esquerda para a direita no tripé passa pelo mar, enquanto ouvimos ao fundo Odete e Pitanga cantando alegremente. A panorâmica termina no perfil do Marginal Branco com as ondas ao fundo, dando pausadamente uma volta no próprio eixo. Com a voz alterada pelo defeito no som direto, o Marginal Branco olha para o espaço fora do quadro, onde estão Odete e o Negro, e enuncia:

Esse crioulo... ele tá pensando que ele vai me passar, mas ele não vai, não. Dentro daquela mala tem alguma coisa. Ele voltou com uma dona diferente... que vai voltar pra Bahia. Aquela mala tem alguma coisa. Podia garfar aquela mala e, com esse dinheiro, ir para o Paraguai. Um amigo meu ofereceu um trabalho pra mim no Paraguai. É... eu vou para o Paraguai.

O Marginal Branco almeja a mala em posse do Marginal Negro. Ele supõe que nela exista algo muito bom, já que o Negro, ao aparecer com o objeto enigmático, disse que voltaria para a Bahia com uma “dona diferente”. Por isso, o improviso de Carvana será o de descobrir o que tem na mala, roubá-la e, assim, mudar de vida no Paraguai, onde um amigo poderá lhe arrumar um emprego. A escolha de um dos países mais pobres da região (sob o já longo governo da ditadura de Alfredo Stroessner) como forma de mudar de vida revela o *nonsense* do improviso. O personagem, como antes, coloca-se como superior ao Negro, mas

ele percebeu que algo mudou. Já a “dona diferente” parece se tratar da atriz que, como já vimos, tem uma história com o Marginal Branco. A vontade de trabalhar também marca a mudança do tipo representado por Carvana até aqui. A fala, contudo, procura informar sobre a “cena final” do percurso da Kombi, estruturada na montagem.

Novamente, o corte realiza uma elipse de tempo – após o “olha aqui, seu crioulo”. O Marginal Branco já está em uma parte inclinada do espaço em que o “novo” casal canta e dança feliz, com o céu ensolarado e um tronco ressecado ao fundo. O guarda-sol desaparece e o espaço, é claro, simboliza a posição superior do Negro sobre o Branco, que, além da mala, está com a mulher. Odete Lara, que tinha lançado um LP com Vinicius de Moraes ainda antes do golpe, canta um sucesso dos anos de ouro do rádio da primeira metade do século XX. “O que será”¹⁰⁸ é um samba-canção em que o sujeito poético narra a sua solidão e tristeza por ter perdido um grande amor. De modo talvez não intencional, o improvisado produz um novo conflito entre o tom alegre de quem canta e a tristeza expressa na letra. Então, o Marginal Branco, em outro clima, diz que quem irá “ascender socialmente” será ele, e não o Marginal Negro, por ser este “crioulo”. O Negro responde que agora é ele quem “está por cima”, reafirmando o que o espaço já simbolizava. O Branco quer saber o que tem na mala, enquanto o *zoom* feito pela câmera baixa expressa a altivez do Negro com o céu ao fundo, pois é ele quem “manda agora” e passa a cantar alegremente a “triste canção” com Odete, também focalizada no plano com o céu ao fundo, confirmando que ambos estão por cima. O Marginal Branco volta para a ação insistindo em saber o que tem na mala. Odete, porém, empurra-o enquanto canta, e o Negro afirma que a mala é dele. A câmera novamente se volta para o céu, e um novo corte se realiza.

Agora, a câmera é alta, e o fundo é o mar revoltado com as ondas que explodem na areia. A música da vez é uma ladainha de capoeira da Bahia – “Vou pra Bahia pra ver se dinheiro corre [repete]. Se dinheiro não correr, ah, Deus, ah, de fome ninguém morre” –, que é a mesma ladainha que ouvimos nos dois últimos planos de *Barravento*, quando Aruã abandona a aldeia de pescadores negros puxadores de xaréu, no litoral baiano, e vai para a cidade grande.¹⁰⁹ Nesse filme de Glauber de 1960, Pitanga interpreta o protagonista Firmino, um membro da aldeia que vai para a cidade e lá se “politiza”, tornando-se um “marginal” perseguido pela polícia. Então, ele retorna à sua comunidade para, assim, tentar instaurar a

¹⁰⁸ Composto por Marino Pinto e Mário Rossi, consagrado na voz de Dalva de Oliveira nos anos 1940.

¹⁰⁹ 01:16:05 a 01:17:10.

revolta dos explorados em situação de miséria contra os exploradores. O filme mergulha no universo cultural da aldeia, em que a religião é o candomblé, a luta é a capoeira, a dança é o samba de roda, e o ritual de retirada dos peixes é a puxada de rede. Não se trata aqui de fazer uma análise de *Barravento*, mas, também, de lembrar que o baiano Antônio Pitanga é também protagonista, assim como Rocha é o autor. O final de *Barravento*, em que se ouve a inserção musical citada, parece ser a expressão de uma esperança “revolucionária”, pois simboliza a tomada de consciência de Aruã, jovem liderança da aldeia e filho do mestre dos pescadores. Com o clima de esperança, Aruã parte para fazer o mesmo percurso de Firmino até o seu retorno para aldeia e, assim, liderar a resistência.

Agora, porém, assistimos ao Marginal Branco ao som do refrão da música de capoeira, tentando descobrir o conteúdo da mala, já que não conseguiu abri-la. A câmera na mão acompanha a ação, ele se vira com o rosto para o casal e o plano corta para dar lugar ao último plano-sequência que antecede a segunda inserção documental.

O assunto passa a ser a “disputa pela mulher”. O plano se inicia, em nova elipse temporal, com o *zoom* em direção ao Marginal Branco deitado de bruços entre o casal e a mala, ainda com o mar revolto ao fundo. Ele desistirá de abri-la ou de descobrir o seu conteúdo. Odete e Pitanga conversam em clima ameno um assunto pitoresco e, em certo sentido, bairrista: bem no espírito cultural da época, eles falam sobre qual é o mar mais bonito, o do Rio ou o da Bahia. O Marginal Branco se levanta até ajoelhar-se e, de costas para as ondas, diz que a mulher é dele. O Negro e Odete, por sua vez, em clima de vitória, gargalham. O Branco fica mais exasperado com a situação. Este, improvisando tensão e ainda segurando a mala, pede para que Odete “pare com isso” e pergunta se ela não está vendo que “ele é crioulo”. O Marginal Negro volta a afirmar que vai pra Bahia – primeiro no plural (com ela) e, depois, no singular. Carvana então se volta para Odete e diz que não entende por que ela largou o outro (Saldanha) por causa dele, já que agora escolheu ficar com o crioulo. Além disso, eles poderiam fugir juntos. Não existe razão, contudo, e ela afirma que vai ficar com o “baianinho”, o “crioulo aí”. Com bom humor, ela diz que duvida do interesse do Branco, se é por ela ou pela mala. O Marginal Branco levanta e, de frente para o mar, quase fora do quadro, grita: “Ascensão social, ascensão social, não é esse crioulo que vai subir, não, sou eu”. O casal gargalha se divertindo da condição do Branco nesse improviso sob o efeito da maconha. Um detalhe: Pitanga tenta beijá-la, mas ela evita, não incorporando no improviso a escolha pelo Negro. Após Carvana terminar a sua fala, Odete

arremata: “Tem vocação pra deputado!”.¹¹⁰ Em seguida, sem que os outros dois percebam, Carvana deita em posição de flexão. O casal não percebe o gesto,¹¹¹ e o Marginal Negro coloca o desafio: “Eu vou pra lá e você vem pra cá. Ela fica no meio. Pra onde ela for, leva a mülha. Hein? Tá me estranhando? Tá gritando? O bom cabrito não berra, meu amigo, eu sou o rei, você é o otário”. O gesto como artifício, contudo, informa que o Branco já se rendeu e se oferece para “morrer”. Ao perceber a “cena”, o Marginal Negro lentamente se dirige a ele e o enforca, enquanto Odete observa. Depois, ela empurra o Branco, e a câmera parada em uma panorâmica os acompanha em direção ao horizonte. Felizes com a “mala”, cujo conteúdo não conhecemos, o casal canta e dança. Pitanga, capoeirista, como já vimos em seu papel como Firmino, realiza um “aú” em torno dela. No contexto de *Câncer*, a atriz e cantora de classe média e o Marginal Negro, sem teto e baiano, de mãos dadas se orientam livres para o horizonte. O dia ensolarado e o vento produzem a imagem da libertação do oprimido. Não estamos em um *travelling*, contudo, e a panorâmica retorna para a última imagem de uma época, à do “cadáver” do Marginal. A equipe, portanto, não os acompanha. Assim, como em outros momentos, a ambivalência se faz ver: a libertação se dá como “encenação” de seus atores, cuja mala seria o passaporte (sem conhecermos o seu conteúdo), mas a imagem última é a do derrotado.

Vale a pena aqui ressaltar o emblema do mar em dois filmes anteriores de Glauber Rocha: *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. No filme de 1964, colocava-se no horizonte a transformação radical da sociedade, quando o mundo se verteria em seu contrário, por meio da imagem de “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”, atrelada à ideia de que a “terra é do povo, não é de Deus nem do Diabo”, promessa das reformas de João Goulart. O mar em Rocha tem sentidos que remontam ao período das descobertas e ao marco inicial da colonização, e está relacionado à sua condição de país tropical atlântico, emblema simbólico de seu destino como paraíso na terra e como “barbárie”: a origem de um país que nasce e perdura como colônia. O primeiro sentido é inserido pelo narrador de *Deus e o diabo...* após a fuga do casal por um *travelling* de carro no sertão, cuja continuidade é um *travelling* aéreo do mar. Estamos no registro da esperança, a qual o movimento da

¹¹⁰ Uma curiosidade: o delegado Matos, personagem de Carvana em *O dragão...*, tem aspiração de seguir uma carreira política.

¹¹¹ No contexto de *Câncer*, referimo-nos ao “ator Carvana” improvisando um Marginal. A formação de Carvana é Stanislavski, e a sua experiência nos anos 1960 com Boal e Vianinha, no grupo Opinião, em que encenou dois anos antes *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, revela que estamos diante de um ator consciente da teatralidade de seu improviso. O gesto “social” é o documento de um ator em ano de agitações.

história parecia que iria concretizar. Aqui não são as personagens, Manuel e Rosa, que parecem realizar a utopia enunciada pelo profeta, associado à figura de Antônio Conselheiro, mas quem a alcança é o próprio narrador com a sobreposição da música de Villa-Lobos. Essa música modernista dá lugar à tradição eminentemente popular da trilha de Sérgio Ricardo e exprime a grandiosidade do advento nacional no clima de acirramento das lutas no campo e na cidade que empurrava o próprio governo João Goulart para a esquerda. Assim, se o narrador antes do golpe chega ao mar, profetizando a revolução social para o qual se esperava a sua efetivação, em *Câncer*, no último plano-sequência, assistimos à imagem do caminho para a redenção dos oprimidos – a atriz de classe média e o Marginal Negro – como perspectiva de ascensão individual e a partida para a Bahia. Entretanto, a volta da câmera para o Marginal Branco morto na praia, como “último plano” antes do AI-5, nos faz retornar novamente a *Terra em transe*. Se o mar em 1964 se apresentava como horizonte utópico revolucionário, o filme de 1967 inverte o sinal. Agora o *travelling* do mar, no qual avistamos um país tropical e atlântico, aparece como a deflagração de uma crise que redundará em um golpe de Estado empreendido por frações da burguesia nacional com o apoio decisivo do imperialismo norte-americano, simbolizado pela multinacional *Splint*, condensada na figura de Diaz. *Terra em transe*, desse modo, se apresenta como tragédia histórica com o golpe de 1º de abril de 1964. Aqui, assistimos ao poeta e “militante de esquerda” rememorar, antes de morrer na “praia”, o seu papel na disputa político-institucional no interior das classes dominantes. A morte de Paulo Martins, no clima nublado das dunas com a arma na mão, representa o fim trágico de um projeto. Já a imagem do Marginal derrotado na praia, como último plano daquele momento de agitações, marca o fim de um período, em contraste com a alegria de Pitanga e Odete – que poderia expressar a imagem de reunião das esquerdas de classe média e das classes populares em vista de sua libertação – que nos remete à imagem utópica de *Deus e o diabo na terra do sol*. O plano da morte do Marginal Branco, por sua vez, evoca o fim trágico de Paulo Martins em Eldorado. Com isso, a cena de *Câncer*, ao ser demarcada pelo autor como fim de uma conjuntura de agitações, nos quatro anos seguintes, por meio do segunda inserção documental, nos parece retomar de forma irônica o movimento final de *Deus e o diabo...* e a sua continuação trágica em *Terra em transe*.

A associação a dois filmes emblemáticos do próprio Glauber expressa momentos políticos-culturais distintos no Brasil separados por um golpe. A relação cultura e política de 1968 está introduzida no prólogo. E o que chamamos de “Percurso da Kombi” é o seu

resultado e expressão. Nesse percurso encontramos ambivalências formais, frutos da tensão sempre presente entre uma finalização realizada em 1972, de onde fala o autor no prólogo, e as imagens captadas como experiência em pleno ano de agitações de 1968. Tais ambivalências também se verificam nas cenas em que os atores improvisam sobre temas acerca da violência. A intensão ficcional das “interpretações” resulta em variações sobre a experiência pessoal de cada um. Experiências que apontam para os aspectos biográficos e para a atuação destes atores no meio cultural daquele fim de década, . Deste modo, ocorre aqui uma equivalência entre a farsa sugerida no prólogo pelo autor, a respeito da utilização do termo revolução, nas artes e nas ruas, em uma conjuntura de agitações, e o que se assiste no que designamos de percurso da Kombi. O autor por meio da montagem marcada pelo cinema de Eisenstein, uma marca autoral, repõe uma narrativa que se direciona para um fim cujo resultado só pode ser irônico, dado o que assistimos na primeira e na segunda inserções documentais com a finalidade de apresentar os limites e as contradições das vanguardas de 1968.

4. “E O TEMPO PASSOU”....

Com o corte, estamos na segunda inserção documental colada como “epílogo histórico”. No prólogo, ouvimos de Glauber que o “tempo passou” entre os quatro dias de filmagem e os quatro anos seguintes para montar e sincronizar. É justamente nessa última etapa de realização que o diretor de *Terra em transe* procura condensar aquele ano de agitações que vimos até aqui. Nesse sentido, as “experiências” daqueles quatro dias foram coladas para que o percurso da Kombi começasse após um debate entre intelectuais sobre arte revolucionária em uma noite de agosto de 1968. Assim, o que chamamos de percurso da Kombi seria a expressão artística daquelas agitações restritas aos operários e às classes médias e altas de oposição ao regime. Uma construção feita em retrospectiva pelo autor, no sentido de ser a construção de sua própria experiência pessoal como experiência coletiva. O narrador e autor de *Câncer*, com esta inserção, expressa a passagem temporal entre a captação das imagens a que assistimos e o ano em que *Câncer* é finalizado em seu exílio.

Quatro planos compõem essa sequência em um espaço fechado em que a câmera na mão capta imagens documentais de uma festa, um “coquetel” – se associarmos à confissão de Odete Lara. Não sabemos exatamente em qual conjuntura foram captadas, mas alguns indícios sugerem que são do ano anterior às imagens de *Câncer*, no contexto do lançamento de *Terra em transe*. Um desses vestígios está em um dos sons da banda sonora. Aqui ouvimos, de modo muito sutil, o mesmo ritmo jazzístico de Edison Machado da orgia de *Terra em transe*. De todo modo, com essa inserção, além da presença do próprio autor (mesmo que escondido), do cinegrafista, de Danuza Leão, da Silvia do filme de 1967 e do produtor Zelito Viana, é inevitável tal associação.

Se no prólogo o tom de Glauber era ameno e tinha intenção narrativa, apesar do imprevisto, aqui a narração da passagem de tempo entre 1968 e 1972 se dá em “delírio”, entremeada de frases desconexas e repetitivas, muitas vezes sobrepostas umas às outras. À medida que o tempo da sequência avança, o delírio parece se intensificar. A conjuntura cultural sai de cena na voz *over* e se apresenta por imagens.

O resultado... O resultado daquela agitação toda é que no dia 13 de dezembro de 1968, 1968... Mês de dezembro, Costa e Silva proclamou o Ato Cinco, o institucional Ato Cinco. A burguesia carioca lá do Rio de Janeiro. Naquele dia fascinante, a cidade era um câncer

alucinante.¹¹² Estava passando muito dinheiro na bolsa em 71; em 72, a bolsa quebrou. O alto custo do desenvolvimento superficial, desumano e oligárquico pago pelo fundo (?), pago pelo sacrifício da classe operária. E por cima, e por cima o imperialismo norte-americano. É... Estava duro o desemprego do Oiapoque ao Chuí, a classe analfabeta e pobre e negro por cima. Paz nas altas, pau na farsa; paz nas altas, pau na farsa. O esquadrão da morte pessoal, a guerrilha tava comendo solta naquela época... Tinham matado Marighella, tinham matado o Capitão Lamarca. E reinava o partido integralista, e o terceiro ditador se chamava Médici, o torturador, pau nas altas, paz na farsa, a falência começou, mas negro estava se divertindo pacas, naquele dia fascinante, a cidade era um câncer alucinante, é pessoal, não tava mole não, faca... Naquele dia fascinante a cidade era...

No primeiro plano, a câmera na mão acompanha um desfile de moda com três modelos. A primeira vestida de preto sai de uma porta com duas cortinas, com o foco em seu rosto. Ouvimos no início a inserção sonora de uma fala em espanhol incompreensível, um ritmo afro-caribenho (provavelmente captado em alguma manifestação religiosa em Cuba) – tudo ao som do quarteto de Edison Machado da festa de *Terra em transe*. A banda sonora, dessa maneira, acompanhando a voz de Glauber Rocha, produz correspondências entre os dois filmes, *Terra em transe* e *Câncer*. A modelo dá uma volta para apresentar a sua roupa, mas só vemos o seu rosto, e o autor enuncia o “resultado daquela agitação toda” – a câmera faz uma panorâmica rápida para outro modelo. O Ato-Institucional n. 5, assinado pelo “segundo ditador” Costa e Silva é enunciado enquanto a terceira modelo se exhibe. É possível observar roupas expostas em estandes para a venda. Aqui, o ritmo da voz *over* acompanha o ritmo dos passos da mulher, produzindo um efeito de continuidade entre a notícia trágica e o evento *fashion*. Quando ela dá dois passos para frente e uma volta para apresentar o vestido, também é possível observar quadros modernistas expostos nas paredes.

O corte nos leva a um *zoom* fechado no rosto de uma mulher diante de uma pequena tela utilizada em leilões de obra de arte. O foco se abre, e vemos um homem de terno ao seu lado segurando uma taça. Ele olha para a câmera, que percorre o espaço cheio de mulheres e homens bem vestidos, câmeras de televisão, fotógrafos etc. A voz *over*, nesse plano, assim que ocorre o corte, informa retrospectivamente que se trata “da burguesia carioca lá do Rio de Janeiro” e que “naquele dia fascinante, a cidade era um câncer alucinante”.¹¹³ Trata-se

¹¹² Segundo Hugo Carvana e Zelito Viana, esse era o nome dado por Glauber ao filme quando realizou as imagens em 1968.

¹¹³ Ao reproduzir o mesmo título que ele nomeou na altura da captação das cenas, na presente inserção documental, mesmo que não soubéssemos da sua intenção inicial, o caráter das imagens da *burguesia* carioca

não mais de estratos sociais (burguesia liberal progressista ou classe média radical), como constava no prólogo, mas, sim, de uma única “classe social”, a burguesia, em que participam membros da classe média, como o próprio Rocha, na cidade em que as imagens de *Câncer* foram captadas. A frase seguinte se refere ao título dado àquela experiência de 1968. Sobrepostas às imagens a que assistimos, a frase efetua nova correspondência entre os “quatro dias” e “naquele dia”. O título por si só, sem tal informação, produz associações que evocam certa “irracionalidade” de acordo com o tom delirante da fala. A unidade de tempo “dia”, singularizada no pronome demonstrativo – “naquele” –, está posta em retrospectiva, portanto, de outro tempo e espaço. Tal dia está adjetivado como “fascinante”, que é uma expressão de experiência. “Fascinante”, qualidade do verbo fascinar, do latim *fascinare*, traz em si a ideia de algo que seduz, domina ou exerce influência sobre alguém – algo, portanto, fora do controle.¹¹⁴ Já *Câncer* é uma doença incurável e incontrolável, referente, se maligno, ao crescimento desordenado de células que invadem tecidos e órgãos, podendo espalhar-se pelo corpo e levar o indivíduo à morte. Já “alucinante”, da palavra latina *alucinari*, é um adjetivo associado à uma experiência mental, significa enlouquecer, ter visões, ouvir rumores, dizer palavras sem nexos, variar, divagar;¹¹⁵ portanto, alucinação é um transe, e um

do Rio de Janeiro nos remete, justamente, a dois outros eventos: a festa de *Terra em transe* e o *réveillon* na casa da Helô, contado por Zuenir Ventura – que parece chamar a atenção para o que o cineasta de Vitória da Conquista nos quis mostrar aqui já em 1972: o caráter de classe das vanguardas de esquerda, em uma conjuntura sem luta de classes ou revolução. Por que o *réveillon* na casa de Heloisa Buarque de Hollanda, no Rio de Janeiro, na passagem de 1967 a 1968, contribui para compreendermos o sentido da crítica que Glauber faz às esquerdas de 1968? Por que ali era possível, segundo Ventura, observar um verdadeiro amálgama de participantes de oposição ao regime, que, apesar das diferenças, compartilhavam o mesmo circuito, conviviam nos eventos e confraternizavam em festas. Este *réveillon* seria emblemático por ser a passagem para o ano de agitações. Ventura diz: “por sua composição, que incluía mais facções sociais, políticas e ideológicas do que as citadas nas colunas, a festa de Helô, tanto quanto a de Glauber, foi vivida como a alegre metáfora – ou paródia? – de uma ampla variada aliança política, algo assim como a que o IV Congresso do Partido Comunista propusera, meses antes, para unir as ‘forças progressistas’ a fim de lutar contra a ditadura e quem a sustentava: o imperialismo. Acreditava-se – não só nas festas – que derrubar uma era atingir o outro, e nada melhor contra os dois do que juntar no mesmo saco a esquerda tradicional, os intelectuais, os operários, os estudantes, e a chamada burguesia nacional que, por nacional, seria naturalmente anti-imperialista (...). A luta de classes que esperasse”. Essa descrição irônica, evidentemente, pode ser associada à narração das classes participantes das agitações no prólogo. E, segundo Ventura, tal conjunção (que nos faz lembrar o *samba do crioulo doido* citado por Rogério Duarte) era propiciada, justamente, pelo Tropicalismo, que permitia “as combinações mais esdrúxulas”. Estavam presentes na festa, entre outros, alguns dos participantes de *Câncer*, como Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Nara Leão, socialites, professores, estudantes universitários, assessores lacerdistas, jornalistas, Geraldo Vandré etc. VENTURA, Zuenir. *1968 – O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 14-16.

¹¹⁴ BUENO, Silveira. *Grande dicionário etimológico prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1965. p. 1.352.

¹¹⁵ BUENO, Silveira. *Grande dicionário etimológico prosódico da língua portuguesa*, cit., p. 188.

câncer alucinante é uma doença incurável, mortífera, cujo sintoma é a perda da “razão”, com um transe.

Nesse mesmo plano, a voz *over* salta “daquele dia” para uma pequena narração associada à classe a que assistimos, a saber, a situação econômica da burguesia carioca decorridos três anos daquele ano de “agitações”. Enquanto a câmera enquadra o rosto de uma mulher dessa “burguesia” sorridente, a narração nos informa que em 1971 se ganhava muito dinheiro na bolsa, para, em 1972, a bolsa quebrar. São informações históricas não exatas, pois o “craque” ocorreu ainda em 1971.¹¹⁶ O erro, no entanto, está na voz de um narrador delirante que procura associá-lo às imagens. Parece que o autor de *História do Brasil* tem em mente a passagem temporal entre 1968 e 1972, ao mesmo tempo em que, ao embaralhar – via som e imagem – épocas distintas, ressalta, antes de tudo, a “permanência” na mudança cronológica, pois a crise que permanece e perdura se iniciara em abril de 1964.

Ao descrever a burguesia, que continua bem apesar da crise, o tema agora é o andar de baixo da sociedade, não presente em tais imagens (senão servindo aos “convidados” de relance), assim como também não estava no prólogo. Enquanto assistimos ao plano fechado de homens e mulheres da “burguesia carioca” se cumprimentando sorridentes, a voz *over* denuncia a crise. Com o AI-5, a ênfase do discurso recai na economia e descreve o período do “Milagre”: “o alto custo do desenvolvimento superficial, desumano e oligárquico¹¹⁷ pago pelo fundo (...), pago pelo sacrifício da classe operária¹¹⁸, e por cima o imperialismo americano”, mas tal crise também é aferida sem maiores explicações e tem a finalidade de denunciar tal conjuntura às custas daqueles que “não têm culpa”¹¹⁹ (“estava duro o desemprego do Oiapoque ao Chuí, a classe analfabeta e pobre e nego por cima”). O sorriso dos participantes da festa nas imagens e a voz *over* condensam a estrutura social¹²⁰ no

¹¹⁶ “Um típico torvelinho especulativo nas bolsas provocou o craque de 1971, sintomaticamente sem causar efeito significativo no setor produtivo – prova cabal do divórcio entre a atividade das empresas e o mercado acionário. Daí em diante, e até depois de uma troca de guarda no Planalto, o mercado não conseguiu recuperar-se, mas nem por isso a economia deixou de manter elevadas taxas de crescimento”. TAVARES, Maria da C.; DE ASSIS, José Carlos. *O grande salto para o caos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 32.

¹¹⁷ Jorge Ferreira assim descreve o Milagre, que explica a fala de Glauber: uma política generosa de crédito à indústria, à agricultura e ao consumidor, e incentivo à construção civil; investimentos e energia, incentivo governamental às exportações etc. O resultado seria do ponto de vista do crescimento do Produto Nacional Bruto (PNB), grandiosos. Em 1970 o país cresceu 9,5%, 11,3% em 1971, 10% em 1972 e 11,4% em 1973. FERREIRA, Jorge. *Jango*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 642-43.

¹¹⁸ O resultado: “O Brasil cresceu e tornou-se a oitava economia do planeta, mas a um custo muito alto: a concentração de renda que ao longo dos anos, tornaria o país um dos mais injustos do mundo” Idem.

¹¹⁹ Lembremo-nos da frase enunciada pelo cego a Antônio das Mortes: “O povo não têm culpa, Antônio”.

¹²⁰ Outro modo de expor o resultado do “Milagre”: “Na base da pirâmide social, a mobilidade horizontal e espacial significou novas oportunidades de miséria. Milhões desaguaram nas grandes cidades, fazendo

interior da crise externa. Vale lembrar que o “Milagre” acontece até 1973, um ano após o fim de *Câncer*, mas o modo como é exposta a passagem temporal condensa a crise que no conjunto aponta para o permanente, assim chamado por Glauber, subdesenvolvimento brasileiro, apesar das mudanças conjunturais, que massacra sempre os do andar de baixo da sociedade.

O corte apresenta de modo mais nítido Zelito Viana apontando o dedo em direção à câmera, “espremido” no quadro pela parede espelhada. No *travelling* de uma câmera na mão, que parece procurar alguém para filmar, é possível reconhecer, mesmo que muito rapidamente, outro cineasta da primeira geração do Cinema Novo, Paulo César Saraceni, autor de *Porto das caixas* (1962) e *O desafio* (1965), também sócio da Mapa. A câmera, enfim, encontra e se detém na cantora Nara Leão. Enquanto o autor insere três vozes na banda sonora, duas dele mesmo, em que se repetem as mesmas acusações (“Paz nas altas, pau na farsa; paz nas altas, pau na farsa”), e uma voz em espanhol. Aqui é possível ouvir “muchos problemas”. Em seguida, vem a conjuntura política: “O esquadrão da morte, pessoal! A guerrilha estava comendo solta naquela época”. Vale ainda, antes de continuarmos para o último plano, nos determos na figura de Nara Leão, assim como o próprio autor o fez. A cantora (então casada com o cineasta Cacá Diegues, amigo de Glauber e membro do Cinema Novo) foi musa da Bossa Nova e participou do primeiro elenco do show *Opinião* de 1964, depois substituída pela baiana Maria Bethânia; em 1968, também fez parte da gravação do vinil “Tropicália”. A sua figura é emblemática por estar associada a certa tradição da música popular, que passa pelos anos dourados da Bossa Nova, pelo engajamento do *Opinião*, pela sua participação em um álbum de Edu Lobo (reconhecido pelos tropicalistas como “adversário” das suas inovações) e até pela sua vivência com os próprios tropicalistas em 1968. Além disso, ela está ligada ao Cinema Novo, seja por ser irmã da Silvia de *Terra em transe*, seja por ser casada com um dos seus fundadores.¹²¹ Nara Leão parece condensar, com sua trajetória artística, a passagem de tempo de *Câncer* desde

temporário na construção civil, inchando as periferias e desembocando finalmente na marginalidade”.

TAVARES, Maria da C.; DE ASSIS, José Carlos. *O grande salto para o caos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 40.

¹²¹ O casamento de Nara Leão e Cacá Diegues, em 1967, expressaria bem o espírito daquele ano. Um dos casais de padrinhos foi Danuza Leão e o jornalista Samuel Wainer, dono do matutino *Última Hora* e aliado de Getúlio Vargas no seu segundo mandato. Wainer, antes do golpe, foi inimigo mortal de Carlos Lacerda. O outro casal de padrinhos, no entanto, foi o filho de Carlos Lacerda, Sérgio, e sua esposa: “dois sobrenomes que ninguém pensaria em juntar antes, nem em enterro”. VENTURA, Zuenir. *1968 – O ano que não terminou*, *cit.*, p. 16.

o prólogo, passando pelo percurso da Kombi e pela inserção documental a que estamos assistindo.

Em seguida, a voz *over* que acompanha o corte para o último plano da cena enuncia o que seria um dos resultados políticos daquela agitação toda: a morte de Marighella¹²² em 1969 e do Capitão Lamarca¹²³ em 1972 – duas lideranças das vanguardas revolucionárias que ingressaram no confronto armado com a ditadura ainda antes do AI-5. O plano é o de uma câmera de TV, e as falas sobrepostas umas às outras na sincronização – a voz cubana e as duas vozes do autor sobrepostas (em que ouvimos um tom mais declamatório e outro mais frenético) – intensificam o delírio. O *travelling* – acompanhado pela voz (“e reinava o partido integralista, e o terceiro ditador se chamava Médici, o torturador”, o terceiro ditador não citado no prólogo antes de o tempo passar) – nos apresenta quem a TV filma em plano médio: Danuza Leão sendo entrevistada por uma repórter ao lado de estandes de roupas. O seu papel como Silvia, a burguesa alienada amante de Paulo Martins, estava na festa no longa anterior de Glauber; nesse sentido, a sua imagem em *Câncer* aponta para a mesma personagem. Já a imagem da TV tem uma função simbólica – sobretudo se a associarmos à passagem de tempo da festa a que estamos assistindo – em virtude da centralidade no imaginário cultural do País que as televisões passaram a ter na década de 1970 e em diante. O seu protagonismo, contudo, já vinha sendo anunciado com os “festivais da MPB” da década anterior. E, em 1968, os próprios vanguardistas da música tiveram o seu programa na TV Tupi, o “Divino, Maravilhoso”. Após vermos Danuza, quando o *travelling* retorna para a câmera de TV, a voz *over* repete de modo desordenado e mais delirante do que antes as mesmas frases, mas agora sem a voz cubana (como se a estadia do autor na ilha já tivesse terminada). Com a câmera de perfil na imagem, a fala final é a frase “naquele dia fascinante, a cidade era...”, que é interrompida pela sequência seguinte. A apresentação de personagens do universo cultural ao qual o próprio autor pertence procura reafirmar o caráter de classe daquelas vanguardas resultando no próprio *Câncer* como um “acerto de contas” com aquele ano de “agitações”.

¹²² Carlos Marighella é expulso do PCB em 1967 por contrariar a orientação do partido. Em 1968, funda a ALN (Ação Libertadora Nacional) após uma viagem a Cuba em que redige “Algumas Questões sobre a Guerrilha no Brasil” em homenagem a Guevara.

¹²³ Lamarca, antes do golpe, fazia parte da vertente do exército nacionalista que apoiava Jango; em 1968, um ano após o assassinato de Guevara, o capitão rompe com o exército e ingressa no grupo guerrilheiro VPR, em que procura, assim como o argentino, realizar a revolução via guerrilha rural. Lamarca é assassinado em 1972 por um dos mais conhecidos comandantes do *esquadrão da morte*, o delegado Sérgio Fleury. JOSÉ, Emiliano, MIRANDA, Oldack. São Paulo: Global Editora, 1980. p.59.

4.1. *E o tempo passou?*

O que vemos a seguir são imagens de 1968 coladas para expressar a conjuntura da passagem de tempo. Em outras palavras, os quatro anos seguintes da sua captação expressam a circunstância dessa mesma época, e novamente um conflito se faz ver. Se a montagem, por meio das inserções documentais, busca mostrar uma “farsa”, as imagens captadas em 1968 denunciam agora a própria “farsa” realizada na finalização por Glauber em 1972, já não mais no Brasil e, portanto, longe da realidade que buscava simbolizar. Glauber acaba por internalizar uma crise que, iniciada em 1964, permanece. Aqui, um golpe civil-militar efetuou, como nos diz o autor no prólogo, o que seria a “verdadeira” mudança como promessa na luta pelas reformas. No fim, *Câncer* acaba por se incluir como objeto e resultado da sua própria denúncia.

As próximas duas cenas filmadas naqueles quatro dias foram coladas e sincronizadas com a intenção de expressar a época da finalização de *Câncer*, isto é, 1972, como resultado da sequência anterior. Nesse sentido, Glauber procura formalizar um “acabou a brincadeira” via finalização com as imagens da própria “brincadeira”. A “farsa”, assim, se refaz em nova chave. Agora, na primeira cena de 1972, a experiência será com transeuntes, e o clima sério se aproxima de certo “realismo”, na medida em que a equipe procura sair de cena e o imprevisto se dá com os transeuntes. Tal “realismo” é dominante no cinema brasileiro antes e após o golpe até a entrada em cena das vanguardas em torno do ideário tropicalista.

Não ouvimos a continuação da frase. De “a cidade era”, estamos sob o som caótico do centro da cidade do Rio de Janeiro (com falas ao fundo distorcidas pelo defeito no som direto). Se antes de “o tempo passar” assistimos ao ator negro ao lado da atriz e cantora de classe média no espaço vazio e solar da praia, felizes rumo ao horizonte, com uma mala que, embora enigmática, parecia significar a volta à Bahia e a ascensão social, agora acompanhamos o Marginal à procura da sobrevivência no espaço escuro e chuvoso da cidade do Rio de Janeiro (a região da Cinelândia). A presente cena é constituída por cinco planos-sequências, em que o imprevisto do ator, sob a captação do som direto, se dá como representação de um tempo de crise já distante daquelas agitações. Essa sequência nos faz lembrar (mas podemos reconhecer em todo o filme) a experiência de Jean Rouch e Edgar

Morin – *Chronique d'un été* (1961). Nesse filme, em resumo, a equipe sai às ruas de Paris, com o aparelho de som direto e a câmera na mão em 16 mm, para questionar os transeuntes com a seguinte pergunta: “Êtes-vous heureux?”¹²⁴ (você é feliz?); depois, os diretores conversam com operários, imigrantes e com um grupo heterogêneo de estudantes, documentando todo esse material. No fim do longa, os autores exibem o material aos participantes com a finalidade de problematizar tais reações e, assim, indagá-los a respeito da fronteira entre documento e ficção. De modo diverso, por que em *Câncer* se trata de um ator, as cenas parecem previamente combinadas com a população, mesmo que a câmera se comporte segundo a tradição de um cinema direto¹²⁵ que procura apenas acompanhar o seu objeto e não intervir. Nesse sentido, as fronteiras entre documento e ficção estão postas. Não como no filme de 1961 em que a transparência é o fim visado, mas, aqui, com a finalidade de produzir uma inflexão realista à ficção. Porém, quando este é inserido como expressão simbólica de 1972, como enuncia esta última inserção documental, com imagens de 1968, estamos novamente diante da “farsa” que Glauber procurou separar na montagem no percurso que se inicia no debate do MAM e termina na praia.

Nesse primeiro plano em câmera na mão, o *Marginal* se afasta da câmera com a mesma roupa da “época anterior” e atravessa uma avenida. Na medida em que o Negro se aproxima do outro lado da calçada para se “perder” no espaço, a câmera o acompanha com um pequeno *travelling* da esquerda para a direita. Nesse movimento, em que se dá a profundidade de campo, e com uma pequena inclinação da câmera, é possível ver dois títulos de filmes hollywoodianos em cartaz nos letreiros dos cinemas, “O Rio Vermelho¹²⁶” e “A indomável”¹²⁷, com Doris Day. Tais títulos são bastante sugestivos se pensarmos no ano de

¹²⁴ CHRONIQUE d'un Été. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Produção: Anatole Dauman et Philippe Lifchitz. Paris: Argos Filmes, 1961. 1 DVD (86 min.), 16 mm, son., p&b. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bESrAdqNSiw>. Acesso em: 30 jun. 2015.

¹²⁵ Em um texto de 1965 Glauber procura definir o conceito de Cinema Direto que contribui para compreendermos o sentido da experiência a que estamos assistindo. Em regra geral, para o autor neste texto, o Cinema Direto seria “um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens e recolhendo sons da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004. p. 76.

Entretanto, Glauber defende que o cinema verdade é aquele que consegue alcançar a essência do real, para além do particular visível na tela, e isso se dá por um método ao qual não importa se é ficção ou documentário, mas que seja feito por um autor que tenha convicção política e ideológica. Idem. p.77.

¹²⁶ THE RED River. Direção: Howard Hawks. Produção: Howard Hawks. US: United Arts, 1948.

¹²⁷ A INDOMÁVEL (The Ballad of Josie) Direção: Andrew V. McLaglen. Produção: Norman MacDonnell e Martin Melcher. US: Universal Pictures, 1967.

agitações em que multidões foram às ruas lideradas por uma vanguarda “revolucionária” estudantil. De uma perspectiva mais imediata, associamos esses filmes diretamente à voz *over* antecedente, quando Glauber fecha o quadro da conjuntura dos quatro anos seguintes: “e por cima, e por cima, o imperialismo norte-americano”. No momento em que o Marginal se mistura aos transeuntes na calçada do outro lado da rua, o corte seco nos leva a um plano médio de uma rua estreita e escura, situada no assim chamado “Beco da Fome”, uma versão carioca da “Boca do Lixo”. O Beco veio a se constituir, do final dos anos 1960 até os anos 1980, como um polo de produção do cinema independente carioca, no qual se produzia filmes de “gênero” de baixo orçamento. Nessa região do Beco circulavam homossexuais, travestis e moradores de ruas, bem como se reuniam intelectuais e cineastas em “botequins”, hotéis baratos e sebos de livros.

É em uma de suas ruas, em frente a uma banca de livros, que vemos o Marginal abordar uma dupla de pedestres, possivelmente trabalhadores, para os quais ele apresenta a sua condição. A câmera se aproxima lentamente, quando dá a deixa para o Marginal iniciar a “cena”. Ele se volta para um dos dois homens. Demonstrando desespero no improviso, ele pede a fala e, como vimos na cena com Duarte, também quer contar a sua história. Após a insistência sem necessidade para que o ouçam, já que todos estão à escuta, um dos pedestres, então, pede para que fale. A história é a sua condição presente, motivo pelo qual estaria na rua naquele “dia”.

Pitanga: Eu preciso falar mesmo. É que eu estou com frio, eu estou com fome, eu não como há três dias, a polícia chega e me prende, eu não tenho documento, eu preciso trabalhar, eles só me aceitam com documento, eu não tenho documento, o que é que eu faço?

O improviso expressa uma situação-limite. Se na cena com Tineca, o seu nome era José, aqui ele perde a sua “identidade” e não encontra qualquer saída para a situação. A câmera na mão percorre aqueles que observam a cena. Os interlocutores do Marginal não improvisam e se solidarizam com a sua condição. A associação com a cena de Duarte e Oiticica se dá pelo contraste. Ali, como vimos, Duarte procurava improvisar um empregador que humilha o Marginal, sob o signo da descontração e da teatralidade, ao som de Bidu. Já aqui, a câmera apresenta a “plateia” de curiosos, enquanto um dos transeuntes oferece o seu paletó para que ele não passe frio. Ocorre, nesse momento, um corte quase imperceptível para um novo plano do Marginal que, ao perguntar para o “público” o que ele deveria fazer,

ganha um cigarro. Um transeunte arremata fora de sincrono e clara distorção do som direto: “Oh, podia mesmo procurar a assistência social”. O corte sutil nos apresenta o Marginal saindo do diálogo anterior com o cigarro na mão. A câmera o acompanha e, depois de alguns passos, ele se volta para “plateia” fora do quadro, dando mais uma informação de sua história, que está associada tanto à primeira quanto à segunda inserção documental: “Pode olhar, pode olhar, olhem pra mim, olhem as minhas condições, eu fui um operário, fui preso”.

No prólogo, o autor nos informava que, em 1968, havia operários ocupando fábricas em Minas Gerais e em São Paulo; já na segunda inserção, “o alto custo do desenvolvimento superficial, desumano e oligárquico” instaurou a crise em que domina o desemprego da “classe analfabeta e pobre” depois de o tempo passar. Por isso, a história da personagem como um operário que foi preso, enunciada em forma de *happening* em pleno centro da cidade do Rio de Janeiro chuvoso, ganha um sentido externo à própria experiência da imagem. Sentido este direcionado pelas duas inserções documentais. Assim que o Marginal, ainda no mesmo plano, pede para que o público olhe as suas mãos, ouvimos a orientação de Glauber: “Anda pra lá, anda pra lá, calado”. Ele, então, atravessa a rua e parece ir para a direita, mas volta, como se estivesse perdido na cidade. Aqui ocorre o último momento do filme em que a presença do diretor se faz ouvir.

O plano seguinte é um diálogo com uma mulher de classe média no qual o Marginal improvisa o pedido de um trabalho. De início, vemos um caminhão da “Coca-Cola” ao fundo (“o imperialismo norte-americano?”), e a cena acontece na frente (“o desemprego da classe analfabeta e pobre?”). Na medida em que a câmera se aproxima e a “Coca-Cola” sai de campo, é possível ouvir o diálogo já iniciado:

Mulher: - eu vou fazer o seguinte, eu vou ver o que tem lá em casa pra fazer e depois te digo. Como eu posso te encontrar?

Pitanga: - a senhora me dá o endereço, eu sei lavar carro, eu sei varrer,

Mulher: - não, eu queria uma faxina lá em casa...

Pitanga: - eu posso fazer, eu faço tudo o que a senhora quiser. Agora a sen, só..eu queria comer também...a senhora pode me arranjar um dinheiro pra eu comer?

Mulher: - quanto é que você quer?

Pitanga: - Mil cruzeiro dá.

Mulher: - Mil?

Pitanga: - dá!

Mulher: - como é que eu posso te encontrar pra dar recado?

Pitanga: - aqui mesmo, meu ponto é esse aqui.

Mulher: - tá, eu venho aqui, quando tiver, eu te aviso.

Neste final, a câmera na mão focaliza os mil cruzeiros pedidos sendo entregues. Novamente, o tema é igual ao da cena com Duarte e Oiticica. A procura de emprego do Marginal se dá, na cena de “1968”, sob o signo da descontração e do artifício. Na terceira sequência de *Câncer*, o tema é a violência de Duarte (o empregador) impingida ao Marginal, seguindo a orientação do diretor no espaço fora do quadro. Acabamos de assistir aqui o que mais se aproxima de uma representação “realista” dentre os cinco planos da cena, mesmo que sob o signo de uma imagem que aponta para uma abstração, recurso glauberiano por excelência. Nessa cena, parece que o autor procurou visivelmente condensar uma imagem da crise por meio da interação de uma representante da classe média e do Marginal da cidade do Rio de Janeiro.

Após a imagem do dinheiro sendo entregue ao Marginal e a enunciação “quando tiver, eu te aviso”, o corte seco nos direciona a uma lenta panorâmica transversal que parte do livro *O problema chinês*, de Roger Garaudy¹²⁸ (mas também é possível ver sutilmente um volume de *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse), e vai até um estande de livros usados – lugar inverossímil para o contexto do diálogo do Marginal com um “industrial”. Além disso, os livros reconhecidos no início estão no contexto da situação política e cultural daquele ano de “agitações”. O livro de Garaudy, mais visível na cena, é sobre a conjuntura do socialismo chinês, publicado em 1967 e que contém textos de Mao Tse-Tung. Aliás, uma das especificidades do ideário revolucionário daquele ano era a crítica ao socialismo soviético e aos partidos comunistas a ele vinculados, sobretudo após o advento da Primavera de Praga, e a mitologia em torno do socialismo chinês de Mao Tse Tung. Já a obra de Marcuse, um *best-seller* da década de 1960, procura formular uma utopia de superação dos marcos culturais da civilização a partir de uma leitura singular da teoria das pulsões de Freud.¹²⁹ É visível a construção artificial da cena não apenas pelo modo como a câmera se comporta, mas também pela associação entre o diálogo e os títulos citados, que remete imediatamente ao prólogo quando a voz *over* informa que “nego dizia que era revolução”, mas era apenas “agitação”. Essa distância também nos faz lembrar que a circulação de tais ideias revolucionárias estava restrita, por exemplo, à “classe média radical” consumidora de

¹²⁸ GARAUDY, Rogê. *O problema chinês*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

¹²⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento do Freud. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

livros como aqueles. Por isso, é evidente a intenção irônica na construção do plano, sobreposta a qualquer intenção realista. Mesmo o interlocutor (provavelmente um livreiro conhecido do diretor) procura improvisar o seu papel, acentuando o clima “farsesco” da cena. Quando a câmera enfoca a dupla, em plano médio, imediatamente o Marginal faz a pergunta: “O Senhor pode me arrumar um emprego?”, e a construção artificial se faz ver. A câmera se aproxima da dupla, e percebemos que o estande fica na calçada de uma avenida. O senhor tenta justificar a sua negativa:

Meu caro, vontade não falta. Mas eu vou te contar: a situação não anda boa, não. Eu, apesar de fazer parte de uma firma, de eu ser um industrial, até de um certo renome, viu? Mas a situação no momento... lamentavelmente, vontade tinha eu, que eu estou vendo que você é um camarada, que...

Ele, então, é interrompido pelo Marginal. O tipo social no improviso do “industrial de um certo renome”, que é parte de uma firma, está diante de um sebo de livros de “esquerda” e mostra-se atencioso em relação a um sem-teto negro; procura expressar aquele clima de “agitações” de forma irônica. Todo diálogo redundante na insistência do Negro e da recusa do homem mediante um improviso pouco convincente. Em muitos momentos, lembramo-nos da cena com Rogério Duarte. O Marginal, mais uma vez, insiste que necessita de um emprego e que está disponível para qualquer trabalho. O homem retoma a questão do desemprego presente no “resultado daquela agitação toda”, pois a sua firma está demitindo trabalhadores e, por esse motivo, ele não poderia contratar o próprio filho se preciso fosse. Aqui, a fala do homem aponta para todo o *Câncer*:

Mas você põe em jogo a minha situação na firma, pois eles me mandam, eu mando empregados embora, pois eu vou chegar e empregar um empregado?! Então, eu disse, que papel você está representando finalmente?

Seria o papel representado de tal forma que a fronteira entre a ficção e a não ficção se dissolve? Ou seria o papel dos distintos tipos marginais representados por Pitanga durante as cenas que vimos, como o Marginal bandido, o sem teto e sem emprego, ou aquele que “está por cima” retornando para a sua cidade de origem? Ou, finalmente, o papel das imagens coladas em 1972? É claro que a pergunta na cena deve-se à insistência do Marginal, mas tais questões são suscitadas se levarmos em conta todas as ambivalências de *Câncer* produzidas

pela distância temporal entre suas etapas de realização. Quando o homem, após a insistência do Marginal, abre a possibilidade de um trabalho no futuro e, por isso, quer saber onde procurá-lo – “mas se eu quiser falar com você amanhã, vou procurar você aqui?” –, ele dá a deixa para uma panorâmica da direita para a esquerda, a fim de que vejamos o entorno do diálogo: transeuntes que param e assistem à cena em frente à avenida. Um senhor de idade e um lixeiro na “plateia” procuram fugir do foco, e a câmera retorna ao diálogo que procura representar os dois extremos da pirâmide social em situação de crise, um “industrial” e um “trabalhador desempregado e sem-teto”. Depois de o Marginal afirmar que mora debaixo de uma farmácia (e nos lembrarmos da frase “na marquise que é mais quentinho”), o corte vai para o último plano de sua procura, ao som ensurdecido da cidade, que parece ser a calçada em que ele se dirige no primeiro plano da sequência, reafirmando que a sua busca foi em vão.

Entramos, assim, na última cena de *Câncer*, a qual, a nosso ver, procura expressar o correlato da cena com Duarte e Oiticica e, portanto, um acerto de contas com as vanguardas artísticas em torno do ideário “tropicalista” na conjuntura de agitações de onde foram captadas as suas imagens e coladas depois de o tempo passar. Se antes havia um jardim com bananeiras como parte da varanda de Oiticica, agora vemos um descampado, apenas com uma árvore compondo o cenário, e a Bahia de Guanabara ao fundo, de frente a uma rua em que passam carros. Estamos diante da “realidade” geográfica da cidade, antes escondida pelas bananeiras. Se antes o improvisado se dava apenas com Bidu tocando uma caixa de fósforo, a dupla tropicalista e Pitanga, agora há a plateia composta pelo “pessoal da Mangueira”, incluindo Tineca, que dançam ao som de um tamborim tocado também por Bidu. Vale ressaltar que os figurinos não mudaram, por exemplo: Oiticica segura o mesmo revólver e Duarte está com a mesma capa e o mesmo colar indígena.

Trata-se de um único plano-sequência com o som direto (mas não vemos mais o *boom* do microfone), o qual marca, portanto, o reencontro dos “vanguardistas” com o Marginal e a equipe de *Câncer*. O plano se inicia com uma panorâmica em câmera na mão da esquerda para a direita. Durante o movimento da câmera, reconhecemos o cenário da “experiência” e vemos que o tamborim está com outro figurante, o que faz com que Bidu rapidamente tire de suas mãos para continuar no mesmo papel da cena de “1968”. Com o fim da panorâmica, o Marginal fica em primeiro plano e, logo atrás, entra Rogério Duarte que se põe à sua frente (no centro e ao fundo da dupla, podemos observar Tineca que, aliás,

samba muito bem). Se antes a postura do intelectual era de arrogância, em busca de humilhar o Negro, agora a sua intenção é o diálogo – tanto que ele logo associa esse encontro ao anterior (“Você voltou, hein? Quer dizer que você gostou, não é?”). Contudo, o improvisado de Pitanga é o de um Marginal sem memória, contrastando com as “histórias” das cenas antecedentes. Na perspectiva da montagem, parece que a perda da memória é o resultado da crise exposta anteriormente e a impossibilidade de sair dessa condição, como se a atitude “melancólica” do designer se devesse ao “resultado daquela agitação toda”. Este, então, tenta fazer com que o Marginal se lembre. Primeiro, conduz Oiticica para o quadro, mas o Negro continua dizendo que não se lembra do artista nem de sua arma. Duarte afirma que ele é seu amigo e dá as mãos para cumprimentá-lo. O Negro, de modo artificial, já que está sem memória, vai atrás de Tineca sob clara orientação do diretor, para que Duarte pergunte se ele a conhece. Ocorre aqui um momento em que o improvisado de Pitanga sofre um desvio de “humor”, quando sorri e nega que se lembra da passista. Tal situação informa que o plano-sequência anterior com Tineca tenha sido também na casa do artista, talvez no mesmo dia da cena com o cenário de bananeiras. Duarte pergunta para a passista, com humor e improvisando, se ela não é “guerrilheira”. Em seguida, o designer de vanguarda percebe que um carro irá passar e pede cuidado com “a indústria moderna”. Voltam então os três para a mesma posição. O Marginal nega novamente que conhece Tineca e Duarte tenta apresentá-los. É nesse momento que o Marginal inicia o confronto inédito com o “tropicalista”: “Não, eu não gosto do senhor, me larga, eu não estou gostando nada desse papo. O senhor não me conhece. Me para na rua, o que é que o senhor quer de mim?”.

Uma rua bastante “teatralizada” por sinal. Enquanto Bidu, ao lado, canta um samba com o mote para que os dois não briguem, Duarte diz que quer diálogo, mas o Marginal responde que não sabe “o que é diálogo”. Este sai do quadro, e o poeta declama – de frente para a câmera e de memória – um trecho do diário que escreveu quando estava sob tortura nos porões do exército durante o mês de abril de 1968 chamado “A Grande Porta do Medo”: “Quem vai me livrar da solidão marcial, da tristeza marcial, da solidão tropical, da morte sufocada na hora do jantar?”¹³⁰.

E novamente ele sai do quadro no meio da declamação. Como vimos, apesar de tais imagens terem sido captadas naqueles quatro dias – em um tempo próximo, portanto, ao acontecido –, a declamação do trecho citado em imagens que procuram simbolizar o ano em

¹³⁰ COHN, Sérgio (Org.). *Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 50-85.

que *Câncer* foi finalizado produz um acréscimo de sentido “histórico” ao que ouvimos. Além disso, estaríamos sob a perspectiva da finalização, em um momento em que as vanguardas artísticas foram alvos da repressão. Caetano e Gil foram presos e exilados na Inglaterra; Oiticica, exilado em Nova York; e Duarte voltou para a Bahia, onde foi internado em um manicômio, saindo de vez da cena cultural de que foi expressão. Em 1972, por sua vez, Glauber vivia dificuldades financeiras graves e passou a ser sustentado por amigos, tendo seus filmes *Der leone have sept cabeças* e *Cabezas cortadas* realizados no exílio europeu, não compreendidos pelo grande público e por parte da crítica.¹³¹ Nesse sentido, torna-se irônica e melancólica a intervenção de Oiticica para a câmera no contexto da finalização: “A loucura [gargalha], a loucura, nada é melhor que a loucura”.

A defesa entusiasmada da loucura contracultural do autor dos Parangolés, que lembra o delírio de viés crítico de Glauber na inserção documental, é apresentada como fora de contexto. A sua frase é a deixa para que o Marginal “enlouqueça” de vez, o que o levará a matar os “tropicalistas”. O Marginal pega a arma das mãos de Oiticica com força. Duarte se aproxima e recita variações melancólicas a partir da palavra “Tropicália”: “Adorpicalha, atrozpicalha, picalha”.

É justamente nesse momento em que o Marginal, com o revólver na mão e aos berros, resolve matar o poeta “porque precisa” (motivo irracional que já ouvimos na cena com Carvana em clima cômico e com o próprio Pitanga contando a história dos seus roubos). O tiro de um revólver é inserido pelo autor, reafirmando a sua intenção de produzir a inflexão formal “realista”. Essa inserção sonora produz um contraste com a morte teatral do Marginal Branco na “época anterior”, ao mesmo tempo em que acentua uma diferença de *timing* entre os improvisos. Após o tiro, Duarte ainda diz que está preparado para morrer, mas sai do quadro como se fosse cair. O Negro comemora com gargalhadas o ato (“Matei, matei mais um, matei”), acentuando no improviso a sua “loucura”. A câmera na mão capta o “tropicalista” no chão e o Marginal, ainda gargalhando, vai revistá-lo, mas Duarte ri, zomba da situação e se levanta no espírito de brincadeira dominante nas cenas da “época” anterior. Nesse momento, ouvimos Bidu cantar um samba que ilustra a situação até o seu final – “Mataram o meu amigo Bedeu, meu amigo Bedeu”. O Marginal, inconformado, vai atrás da arma nas mãos de Oiticica para finalizar o que começou. Fora do quadro, porém, finalmente o poeta cai para, em seguida, agonizar. O Marginal vai revistá-lo de novo e quando resolve

¹³¹ PIERRE, Silvie. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987. p. 18-29.

retirar o colar indígena, Oiticica se aproxima, dizendo que é dele e não permite. O Negro diz que viu o colar primeiro e, ao contrário do artista, precisa do objeto para poder comer. Então, o Marginal pega o revólver e novamente ouvimos o som de tiro. A cena da morte de Oiticica pelas mãos do Marginal nos faz lembrar os acontecimentos em torno do *III Festival da Canção* da TV Globo em 1968. Ali, como se sabe, Caetano Veloso foi vaiado pela plateia com a canção “É Proibido Proibir” (lemos anteriormente as considerações do artista sobre o evento, em defesa do movimento cultural de que fazia parte). O autor de “Alegria, Alegria” e Gilberto Gil, então, produzem um show na boate Sucata, com Os Mutantes, no qual um dos elementos visuais do palco é a bandeira *Seja Marginal, Seja Herói*. Caetano Veloso definiu esse festival tropicalista como “um festival marginal ao festival que se seguia”.¹³² Portanto, a imagem da morte do artista na presente cena pelo Marginal Negro parece produzir o efeito da morte do imaginário contracultural de 68 no culto à figura transgressora do marginal, como lemos no início do percurso da Kombi.

De frente para a câmera, o Marginal (com Bidu logo atrás tocando o tamborim) enuncia em tom de desespero as suas últimas palavras: “Eu quero matar o mundo, eu quero matar o mundo. O mundo não presta, o mundo não presta”.

Então, o Marginal sai do quadro, a câmera se afasta, e vemos Bidu no meio de dois figurantes e de frente para o cadáver de Duarte cantando o samba sobre o assassinato de Bedeu. A imagem é simbólica se levarmos em conta que se trata de um intelectual tropicalista cuja biografia naquele ano estava associada aos marginais do morro da Mangueira e alguns dos seus representantes estavam diante de seu cadáver. Além disso, essa imagem lembra o último plano da praia, imagem final de uma época. No entanto, o plano não acaba aqui, mas, sim, na imagem de um carro passando, enquanto o rolo da fita aparece, sinalizando o fim do chassi em que se deu a experiência com a duração do plano. Nesse ínterim, quando o carro passa, o *zoom* nos leva ao vulto de um “curioso”.

Esse final dá a sensação de que estamos diante de mais um dia qualquer, cujas “inovações” daqueles artistas de vanguarda “marginais” só seriam “ouvidas” por seus pares, e não para aqueles que poderiam transformar tais agitações em uma revolução. Já a conjuntura associada ao título *Câncer*, que nos evoca a ideia da doença incurável correspondente ao “subdesenvolvimento” brasileiro, cuja promessa de superação teria sido bloqueada em 1º de abril de 1964. E por isso é possível afirmar que o ano de “agitações” em

¹³² VENTURA, Zuenir. 1968 – O ano que não terminou, *cit.*, p. 172.

que nasceram as imagens de *Câncer* é apresentado como encenação de uma radicalização político-cultural que teve o seu desenlace no AI-5.¹³³ Tal radicalização como “experiência” subversiva e anárquica de vanguarda se insere no imaginário da “revolução pelos costumes” contraposta ao que parece ter sido a “ideia na cabeça” de Glauber Rocha ao finalizar *Câncer*, a de que uma revolução só acontece por meio da luta de classes.

¹³³ Glauber, em uma carta para Raquel Gerber (1975), define *Câncer* como “um apêndice de *Terra em transe* e *História do Brasil*, um cine-jornal estilo *Revisão crítica do cinema brasileiro*, que fecha o ciclo terceiro mundo”. BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. Correspondências de Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras. 1997. p. 527.

5. FICHA TÉCNICA DE CÂNCER

CÂNCER. Direção: Glauber Rocha. Produção: Gianni Barcelloni. Intérpretes: Odete Lara, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Eduardo Coutinho, Hélio Oiticica, Rogério Duarte, José Medeiros, Luiz Carlos Saldanha, Zelito Viana, Tácito Al Quintal, Pintinho, Bidu, Tineca, moradores do morro da Mangueira, moradores da Cruzada São Sebastião, transeuntes e trabalhadores da região da Cinelândia. Rio de Janeiro: Radiotelevisione Italiana, ICAIC/Havana e Mapa Filmes, 1968-1972. (86 min.), 16 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_j4KOiSsxbk>. Acesso em: 29 jun. 2015.

6. FILMOGRAFIA

5 X Favela. Direção: Marcos Farias, Leon Hirszman, Miguel Borges, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade. Produção do Centro Popular de Cultura – Une/RJ. Rio de Janeiro, 1962. 35 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTcisAwgMM8>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

AMAZONAS, Amazonas. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Amazonas: Governo do Estado do Amazonas, 1965. (14 min.), 35 mm, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MvNgJ-Swhps>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

AMÉRICA do Sexo. Direção: Luiz Rosemberg Filho, Flávio M. da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman. Produção: Ruben Maia e A.p. Galante. 1969. 16 mm, son., p&b.

O ANJO nasceu. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. 1969. (82 min.), 16 mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ih0g5IirZJs>. Acesso em: 25 jun. 2015.

APRÈS le Bal. Direção de Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. 1897, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oX7Gtd7z9Y>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

BAHIA de Todos os Santos. Direção: Trigueirinho Neto. Produção: Ubyara Filmes 1960. 35 mm, son., p&b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zpDRp_jPHNw. Acesso em: 25 maio 2015.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Júlio Calasso. São Paulo: Urânio Filmes, 1968. (92 min.), son., p&b.

BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Luis Carlos Pires. 1970. (93 min.), son., p&b.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler. Salvador, 1961. (77 min.), son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

O BRAVO Guerreiro. Direção: Gustavo Dahl. Produção: Raimundo Higino. Rio de Janeiro, 1968. (88 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-2SgE5MsUM>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

BOCA de Ouro. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone. Rio de Janeiro, 1962. (102 min.), son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HTTrnTcNfsVo>. Acesso em: 29 jun. 2015.

CABEZAS Cortadas. Direção: Glauber Rocha. Barcelona: Barcelona Profilmes, 1970. (95 min.), 35 mm, son., color.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura – UNE/RJ, 1964-1984. (119 min.), son., color.

LA CHINOISE. Direção: Jean-Luc Godard. Paris: Anouchka Films, Parc Films, La Guéville, Athos Films, Simar Films, 1967. (90 min.) 35 mm, son., color. Legendado.

CHRONIQUE d'un Été. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Produção: Anatole Dauman et Philippe Lifchitz. Paris: Argos Filmes, 1961. 1 DVD (86 min.), 16 mm, son., p&b. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bESrAdqNSiw>. Acesso em: 30 jun. 2015.

COPACABANA me Engana. Direção: Antônio Carlos Fontoura. Produção: Antônio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro: Difilm, 1968. (93 min.), 35, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDSFYhbpOg0>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

DEPOIS do Transe. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Produção: Daniela Arantes e Paloma Rocha. Realização: G. Rio de Janeiro, 2006. DVD, son., color.

DER LEONE Have Sept Cabeças. Direção: Glauber Rocha. Produção: Gianni Barcelloni, Claude Antoine. Roma: Polifilm – Roma; Claude Antoine Filmes – Paris, 1970. (95 min.),

35 mm, son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l35IakLZu2Q>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Produção de Mario Fiorani. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes, 1964. (100 min.), p&b. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qD8O13DsbE4>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana, Claude Antoine, Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. (95 min.), 35 mm, son., color.

A FALECIDA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Produções Cinematográficas Meta. Rio de Janeiro, 1965. (105 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ISJ-bvz9qIc>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

LES FORGERONS. Direção: Les Frères Lumière. Produção: Les Frères Lumière. França, 1895. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LubYjGDNun8>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Produção de Braga Neto e Rex Schindler. Salvador: Iglú Filmes, 1961. (94 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W72RsbiusEk>. Acesso em: 29 jun. 2015.

HÉLIO Oiticica. Direção: César Oiticica Filho. Produção: João Villela, Juliana Carapeba, Felipe Reinheimer e César Oiticica Filho. 2012. 35 mm, son., color.

HISTÓRIA do Brasil. Direção: Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Cubar/Itália: Tricontinental, 1974. 35 mm, p&b.

O HOMEM que comprou o mundo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. 1968. (91 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OR56IUuGcnQ>. Acesso em: 29 jun. 2015.

MAIORIA absoluta. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1964. (18 min.), son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8SU6VkZYsRE>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filme; Produções Cinematográficas L.C. Barreto, 1966. (10 min.), 35mm, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t0JJPFruhAA>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

MENINO de engenho. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. São Paulo: Mapa Filmes, 1966. (81 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S4qJ6fM90DM>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

NOITE vazia. Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: Nelson Gaspari. São Paulo: Cinedistri – Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil, 1964. 35 mm, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CajORmdL93s>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

ONE plus one. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Eleni Collard, Michael Pearson, Viscount Cowdray e Iain Quairrier. Londres, 1968. 1 DVD (110 min.), 35 mm, son., color.

PORTO das Caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Elísio de Sousa Freitas. Rio de Janeiro: Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago Ltda., 1962. (75 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNE6bCm8XRQ>. Acesso em: 29 jun. 2015.

RIO 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacir Fenelon, 1955. (90 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg>. Acesso em: 29 jun. 2015.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967. 1 DVD (105 min.), 35 mm, son., p&b.

A TRIP to Mars. Direção: Thomas Edison. Produção: Thomas Edison. 1910, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=np7VImSMQM>. Acesso em: 29 jun. 2015.

LE VENT d'est. Direção: Jean-Luc Godard. Roma e Paris: Polifilms et Anouchka Films, 1970 (110 min.), son, color.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963. (90 min.), 35 mm, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4LoDP2Nivpg>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

7. BIBLIOGRAFIA

- ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda do cinema*. Tradução de Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012. Col. Vanguarda no Cinema.
- BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. Correspondências de Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BUENO, Silveira. *Grande dicionário etimológico prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1965.
- CAMARGO COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COHN, Sérgio; COELHO, Frederico (Org.) *Tropicália*. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- COHN, Sérgio (Org.). *Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975.
- FERREIRA, Jorge. *Jango*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lúcia; SALOMÃO, Waly (Org.). *Aspiro ao grande labirinto*: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- GARAUDY, Rogê. *O problema chinês*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles et al. (Org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. XX-XX.

GOMES, Paulo Emílio Salles et al. (Org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaaios sobre Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. v. 57, Perspectivas do homem. (Série Ensaio).

JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. São Paulo: Global Editora, 1980.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento do Freud. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PIERRE, Silvie. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, Erik (Org.). *Rocha que voa*. América Latina, África, o papel do intelectual, cinema, poesia, política, a memória em transe. A íntegra das entrevistas de Glauber que deram origem ao filme de Erik Rocha. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TAVARES, Maria da C.; DE ASSIS, José Carlos. *O grande salto para o caos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2002.

VALLE, Maria Ribeiro. 1968, *O diálogo é a violência* – violência estudantil e a ditadura militar no Brasil, São Paulo: Unicamp, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VENTURA, Zuenir. 1968 – O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. (Col. Brasil: Os Anos de Autoritarismo).

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.