

CÂNCER: UM DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E AS ARTES VISUAIS

Elizabeth Maria Mendonça Real¹

Palavras-chave: arte contemporânea – cinema brasileiro – Tropicalismo

Câncer, terceiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, foi rodado em poucos dias em agosto de 1968, no Rio de Janeiro. Filmado na bitola 16mm, não chegou a ser exibido em circuito comercial. Até então, o diretor havia lançado dois filmes considerados marcos da produção cultural brasileira e que tiveram ressonância no panorama do cinema internacional: *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e *Terra em transe*, de 1967.

Em seus dois primeiros filmes, Glauber procurou abordar grandes questões que atormentavam a sociedade brasileira no momento em que foram realizados, enfocando, no primeiro, a gênese e o caminho para a futura superação das condições de exploração a que se submete o povo brasileiro e, no segundo, já em um momento pós-golpe militar, o próprio processo político por que passava nossa sociedade, o desenvolvimento e frustração de um projeto de transformação que tentava unir no mesmo lado o povo e o poeta ou intelectual. Nos dois filmes, notava-se uma nítida ruptura com a narrativa clássica do cinema mais convencional. No primeiro, uma tentativa de aproximação com a narrativa popular do cordel nordestino e, no segundo, a suspensão da linearidade e uma montagem vertiginosa que correspondia ao desespero delirante do protagonista antes da morte.

Terra em transe é considerado um dos deflagadores do movimento tropicalista, ao lado da montagem de *O rei da vela*, por José Celso e o grupo Oficina, do projeto ambiental de Hélio Oiticica montado na exposição *Nova objetividade brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), e da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso.

Entendemos aqui a Tropicália não como um movimento artístico específico, mas como um poderoso momento de experimentação. Momento em que as separações entre as diferentes categorias e gêneros artísticos aboliram-se e conceitos mais amplos aproximaram as diferentes artes, inclusive o cinema.

Segundo Carlos Basualdo, curador da mostra *Tropicália*, realizada no Brasil em 2007, não se tratava de uma atividade específica de um grupo isolado, mas de um processo de transformações

¹ doutoranda Universidade Federal Fluminense (UFF). real.beth@gmail.com.

mais amplo, que partia de artistas pertencentes a várias áreas, mas com uma visão comum da realidade brasileira. A Tropicália pôs em circulação uma série de conceitos e propostas culturais e artísticas que se desdobraram nos anos seguintes. Pode-se dizer que, em todas essas experiências, predominava nos artistas o desejo de misturar a arte à própria vida, com todo seu caráter de jogo e indeterminação. Estavam em xeque formulações estéticas e culturais e no centro de interesse emergiam questões existenciais, voltadas para o comportamento, como oposição aos valores estabelecidos. Radicalizavam-se o forte diálogo e a troca de influências entre as várias formas de expressão artística – o cinema, as artes plásticas, a música, o teatro, a poesia. Questionavam-se os próprios limites da arte, levando o artista a experimentar e abolir fronteiras entre diversas linguagens, mídias, gêneros e modos de expressão.

Muitas das características das manifestações tropicalistas tomaram parte de um movimento amplo de transformações que se estabeleciam nas artes também em outros países, entre elas a intenção de superar fronteiras entre os campos artísticos e de estabelecer uma outra relação do espectador com o trabalho de arte, abandonando de vez a noção de obra acabada ou de obra-prima. No Brasil daquele período, o desafio maior que se colocava ao artista era a formulação de uma linguagem própria, de forma que a arte brasileira se atualizasse frente ao que acontecia no contexto internacional. A abertura a experiências que se faziam em outros países se dava por meio de um procedimento já característico brasileiro: a antropofagia. O momento flagra a ruptura com a arte ligada ao bom gosto e à posição contemplativa do espectador; e ainda o desejo de realizar experiências descondicionantes, muito vinculado ao ambiente contracultural daquele final de década.

O *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto de Hélio Oiticica que consta no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, pode ser visto como um valioso sistematizador dessas idéias ao trazer à tona pontos fundamentais que iriam estar presentes na arte contemporânea brasileira: a criação coletiva, a participação do espectador, a extrapolação de categorias artísticas compartimentadas, a tendência ao objeto e a superação do quadro de cavalete, a consciência ética e política do artista frente à condição subdesenvolvida do país e o processo antropofágico que caracteriza nossas produções. Ele faz uma análise dos artistas que expuseram na mostra e aponta pessoas, grupos ou correntes que foram importantes para a formulação do Esquema, incluindo nele o próprio Cinema Novo.

No último item do *Esquema*, Oiticica retoma a questão do relacionamento do artista com o público e da possibilidade de fazer arte de vanguarda em um país subdesenvolvido. O artista vê-se diante da necessidade não de apenas criar, mas comunicar-se, propor. A atitude assumida pelo artista é não mais a do criador absoluto, mas a do “motivador para a criação”. Esta se completa com a participação ativa do também não mais “espectador”, mas “participador” (OITICICA, in FERREIRA, 2006).

No cinema, há uma mudança na relação com o espectador quando ocorre uma quebra nos códigos narrativos clássicos. Em *Câncer*, isso acontece não apenas com a extensão dos planos ao limite ou com a negação de uma teleologia narrativa, mas com o próprio processo de criação. Aos atores e não-atores é proposto um tema central em torno do qual eles devem improvisar. Ouvimos a voz do diretor intervindo em alguns momentos, provocando os participantes.

Câncer foi realizado enquanto Glauber aguardava o início da filmagem de seu próximo filme, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, realizado no ano seguinte. Glauber convidou alguns atores que participariam do *Dragão* e montou uma pequena equipe de pessoas mais próximas, juntando ainda artistas de outras áreas, como Hélio Oiticica e Rogério Duarte, e não atores, entre eles vários componentes da escola de samba da Mangueira.

No contexto da história do cinema brasileiro, o ano da realização do filme coincide com o estabelecimento de uma dicotomia entre dois grupos. De um lado, os cineastas do Cinema Novo, movimento legitimado internacionalmente, alinhado com os “novos cinemas” que surgiam na mesma época em várias partes do mundo. Glauber Rocha era um dos principais expoentes desse grupo. Em 1969, o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, dá início a um novo ciclo do Cinema Novo, marcado pelo desejo dos cineastas de se comunicar com o público: trata-se de um filme a cores, de orçamento alto, e um tom de comédia popular inspirado na chanchada carioca.

De outro lado, surge uma nova geração de cineastas, fazendo filmes mais agressivos, tanto em sua linguagem quanto na temática escolhida, pronta para radicalizar as propostas iniciais do Cinema Novo, mas vivendo as agruras de um outro contexto do país. Estes jovens formaram um grupo que ficou conhecido como Cinema Marginal. Ironia e violência tomam lugar do idealismo revolucionário. A estética da fome dá vez à estética do lixo. Em texto escrito no momento do lançamento do filme *O bandido da luz vermelha*, considerado marco inicial do movimento, em 1968, o diretor Rogério Sganzerla ressaltava a proximidade de sua proposta com as peças de José Celso, *O rei da vela* e *Roda viva*. Sganzerla admitia o interesse em mergulhar no subdesenvolvimento e a intenção de “filmar habitualmente como não se deve filmar; isto é utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando interessava” (SGANZERLA, *Arte em Revista* nº 1, p.19). Embora negasse ser um cineasta tropicalista, confirmava suas ligações com Caetano, Gil e os poetas concretistas, em especial no retorno a Oswald Andrade. Podemos destacar como especialmente próximas às propostas tropicalistas a produção da Belair, em 1970, produtora criada por Sganzerla e Júlio Bressane, que durou apenas três meses. Segundo Fernão Ramos, na Belair o “clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem” transparece nos próprios filmes, como parte integrante do produto final (RAMOS, 1987, P.96/97).

Os dois grupos – Cinema Novo e Cinema marginal – encontravam-se em fases completamente diferentes naquele final de década, configurando-se um distanciamento entre eles, que chegou a beirar mesmo a rivalidade. *Câncer* se torna um filme curioso, nesse contexto, por parecer mais alinhado à estética marginal, que apenas se esboçava no momento em que o filme é realizado, do que à estética dos novos padrões cinemanovistas. A intenção de Glauber, segundo explicou mais tarde, era realizar uma experiência, explorando ao limite as possibilidades de duração do plano-sequência. Marcado pelo improviso, o filme não segue um roteiro, mas se organiza em torno de algumas proposições feitas pelo diretor aos atores em torno de situações que fazem aflorar temas como o racismo, a situação da mulher, o desemprego, a repressão política, a atuação da esquerda. No entanto, tudo isso é tratado de forma anárquica, em um tom irônico ou debochado. Em vários momentos, a voz de Glauber intervém, ora inserida posteriormente

com comentários dirigidos para o espectador, ora em som direto, abordando provocativamente os atores em cena. Misturam-se cenas documentais e cenas ficcionais. Nas seqüências ficcionais de *Câncer*, podemos constatar que se estabelece uma espécie de jogo entre o que é previsto, proposto pelo diretor, e aquilo que é o imprevisto, que deve ser completado pelo ator. Essa mescla realizada por Glauber, a ambigüidade das situações propostas, o esfumaçamento da fronteira entre ficção e documentário, acabam por gerar um novo tipo de relação com o espectador, que é a todo momento desafiado a dar ordem ou a tentar entender o que está se passando.

Na abertura do filme, temos uma seqüência filmada durante um debate no MAM do Rio de Janeiro, reunindo diversos intelectuais e artistas. O diretor, em *off*, contextualiza o momento de “agitação arretada” em que foi realizado o filme: estudantes nas ruas, operários ocupando fábricas, camponeses morrendo de fome. Politicamente, ressalta, no contexto internacional, o Maio de 68 francês e, no Brasil, o golpe militar que derrubara o verdadeiro presidente revolucionário, Jango. Em termos da cultura, Glauber situa o filme no contexto do “Tropicalismo” e da arte revolucionária. Em seguida, a câmera se posiciona dentro do carro que leva a equipe de filmagem. O veículo percorre as ruas do Rio, e ouvimos tanto a voz de Glauber quanto sons indiscerníveis de uma rádio cubana (o filme é finalizado em Cuba quatro anos mais tarde, em 1972).

Numa outra seqüência, no início do filme, Rogério Duarte e Hélio Oiticica provocam o desempregado vivido por Pitanga. É uma longa seqüência, sem cortes e poucos movimentos de câmera. Um sambista batuca uma caixa de fósforos e canta em volta da cena. Os atores improvisam e, em certos momentos, olham para Glauber atrás da câmera, como a pedir orientações para continuar a representação que parece esgotada.

Há duas seqüências em que os bandidos, vividos por Hugo Carvana e Antonio Pitanga, discutem sobre um “objeto” roubado por um deles de um americano. Eles não sabem do que se trata e o levam para vender ao Doutor Zelito. Os três, apesar de ainda não saberem o que era aquele objeto, negociam um valor. Podemos pensar a partir disso sobre o que se trata, que tipo de objeto é negociado? Uma obra de arte? Um dispositivo tecnológico? Como valorá-lo? De toda forma, é o objeto que provoca a ação dos personagens, ou dos atores, que têm que improvisar a partir dele, propor significados para ele. Podemos pensá-lo como desempenhando o mesmo papel que o “objeto” como estava proposto pelos artistas plásticos mobilizados na mostra *Nova Objetividade Brasileira* – tem o sentido de incitar à participação, deixar para o outro a tarefa de completar o sentido.

Ao longo da seqüência, a voz de Glauber interfere repetidamente, provocando os atores. Paralelamente a essa ação, enquanto os três negociam, um homem, deitado em um canto da sala, é espancado por Carvana e depois por Pitanga. A violência é tratada com banalidade, como algo dentro do normal. Até que, no final da seqüência, o homem reage e passa a bater em Pitanga. O racismo, que está presente como provocação ao longo do filme, aparece também nesta seqüência: Pitanga, ao final, que foi quem conseguiu o objeto, é acusado pelo parceiro de ter ficado com o dinheiro.

Em *Câncer*, na proposta de Glauber aos atores e aos outros participantes podemos flagrar características da performance. Não há uma linearidade narrativa e sim uma proposição de temas em torno

dos quais se estabelece a *mise-en-scène*. Em algumas sequências, percebemos que suas estratégias coincidem com obras de alguns artistas. Havia um tipo de performance, conhecida como autobiográfica, em que o artista se valia de sua própria história pessoal. Segundo RoseLee Goldberg, “vários artistas recriaram episódios de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio” (GOLDBERG, 2006, p. 141). É o que parece acontecer no momento do desabafo de Odete Lara quando ela fala das dificuldades da profissão. Há, nesse momento, uma clara confusão entre atriz e personagem.

Numa outra sequência, Antonio Pitanga improvisa na rua, interpelando os passantes, pedindo emprego. Não fica muito claro se as pessoas envolvidas têm consciência de que se trata de uma ficção e aderem à “brincadeira”, ou se realmente acreditam no que está acontecendo. Ele dialoga com uma mulher e com um homem, atraindo a atenção das pessoas que passavam por ali. Não se sabe mais qual o limite entre a ficção e a realidade

Em *Câncer*, o diretor parece mais preocupado com a busca de um processo de criação intensamente ligado à realidade do que com aceitação ou com a compreensão imediata do filme por um público condicionado. A preocupação maior não é com a obra acabada, o filme “bem feito”, nem com a adequação aos parâmetros calcificados que permitiriam eficientemente comunicar ao público suas idéias, mas provocar no espectador a necessidade de reconstruir o processo de criação e só assim entender o que se passa na tela. Glauber Rocha enfatizava a importância da equipe na realização de um filme, relativizando, assim, o domínio da criação exclusivamente nas mãos do diretor. O improvisado, a criação coletiva, a busca de utilizar-se de linguagens de outros campos, a ligação com a realidade e o cotidiano, são preocupações presentes nas pesquisas dos artistas, em todo o mundo, que começaram a tomar força a partir de meados da década de 1950.

Se em *Câncer* o diretor se faz presente através da voz, provocando os atores ou falando diretamente para o espectador, em *Claro*, filmado em 1975, em Roma, o próprio Glauber aparece ao lado da atriz francesa Juliet Berto, que era sua mulher na época. Como em *Câncer*, o filme alterna cenas documentais e ficcionais. Sem história a seguir, estrutura-se como colagem. Na sequência inicial, Berto anda pelas ruínas romanas, rola no chão, e Glauber surge em campo, provocando-a. O som alterna a voz de Glauber gritando e a de uma mulher cantando ópera. O diretor fala direto para a câmera. Em outra sequência, acompanhamos um momento de sua intimidade, quando ele aparece em casa, conversando ao telefone, sentado em uma cadeira de balanço. Ouve e canta música brasileira, fuma maconha e oferece pétalas de rosa à mulher.

O filme radicaliza a proposta da performance. Cabe destacar duas seqüências em que esta proposta é bem clara. Em um jardim, os personagens dançam em volta de Juliet Berto, enquanto ela fala seu texto, chamando atenção para a deterioração do sistema, a crise da família tradicional, a degeneração do capitalismo. No centro, sobre uma mesa, uma ceia com alimentos que vão se desfazendo. Em outra sequência, enquanto Juliet fala o texto, um homem a acompanha encenando apenas com gestos.

Em *Câncer*, aparecem algumas seqüências que incorporam pessoas da própria rua, como no momento em que crianças brincam com a câmera e na encenação de Pitanga no Centro da cidade,

chamando atenção dos passantes. Em Claro, isso é ainda radicalizado. Numa sequência, quase no final do filme, depois de filmar uma passeata, Glauber e Juliet andam em meio a uma multidão de operários. Aqui a câmera é o principal personagem, provocando crianças e adultos a interagirem com ela.

Câncer, feito em 16 mm, bitola não apropriada ao circuito comercial de salas de exibição, parece representar um ponto de inflexão no cinema de Glauber Rocha que, ao falar do filme, afirmava que “o caminho do cinema são todos os caminhos”.

Em seus trabalhos seguintes, o diretor aprofundou-se nesse processo de criação aberto à participação dos atores e na proposta de um cinema que lançasse ao espectador o desafio de completar o sentido do filme e pensar sobre os limites da arte. O filme flagra, dessa forma, a inserção de Glauber em uma discussão mais ampla, em âmbito internacional, sobre a arte contemporânea. E no Brasil tropicalista, do final da década de 1960, quando o filme foi realizado, a questão dos artistas era justamente como o país se colocaria frente a tal discussão, a partir da criação de uma linguagem própria, com as peculiaridades de um quadro econômico e social de subdesenvolvimento e de um quadro político de ditadura militar.

BIBLIOGRAFIA

- BASUALDO, Carlos. *Tropicália. A revolution in Brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Coleção Arte +
- CANUTO, Roberta. *Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Encontros)
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.154-168.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Debates, 206. Dirigida por J. Guinburg.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a)
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha. Esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Disponível em www.portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar. Acesso em 16 de agosto de 2007.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968 / 1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme / Editora Brasiliense, 1987.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil. Os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Coleção Arte +.
- ROCHA, Erik. (Org.) *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.