

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
IACS – INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Marcas do *experimental* no cinema:
um estudo sobre *Câncer*

Theo Costa Duarte

Niterói, RJ

Junho de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
IACS – INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Marcas do *experimental* no cinema:
um estudo sobre *Câncer*

Theo Costa Duarte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. JOÃO LUIZ VIEIRA

Niterói, RJ

Junho de 2012

RESUMO

A presente dissertação visa discutir e analisar *Câncer*, um dos filmes pouco estudados do cineasta brasileiro mais contemplado com análises críticas, Glauber Rocha. Tem-se por objetivo apontar para novos caminhos ainda insuficientemente investigados, entre os quais ressaltamos determinados elementos plásticos e formais ainda pouco considerados nos estudos críticos desta obra. Como cremos, a maior parte dessas análises não levaria em conta as potências estéticas mais evidentes em *Câncer*, desencadeadas principalmente a partir de determinados recursos formais empregados no filme, caros ao cinema experimental e próximos a procedimentos das artes plásticas de vanguarda.

Esta pesquisa buscaria, portanto, compreender e analisar estes artifícios cinematográficos por meio de ferramentas dadas pelas teorias do cinema experimental, assim como pelo diálogo com as demais artes que *Câncer* parece estabelecer, notadamente com a vanguarda das artes plásticas brasileiras e a trajetória artística de Hélio Oiticica na década de 1960.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Cinema Brasileiro. Cinema Experimental. Hélio Oiticica.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss and analyze *Cancer*, a little-studied film by Glauber Rocha, the most well-recognized Brazilian filmmaker. It also proposes to point out elements of this film, both formal and plastic, still not explored by criticism. We believe that the majority of the existing analyses does not consider the most evident aesthetic potencies in *Cancer*, triggered by certain formal resources used in the film, precious to the experimental cinema and proximate to *avant-garde* procedures employed by plastic artists.

Therefore this research proposes to understand and analyze the cinematographic mechanisms by means of tools provided by the theories of experimental cinema, as well as by the dialogue established between *Cancer* and other artistic manifestations, namely the Brazilian plastic arts *avant-garde* and Hélio Oiticica's works from the 1960s.

Keywords: Glauber Rocha. Brazilian Cinema. Experimental Cinema. Hélio Oiticica.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. A PRODUÇÃO DE <i>CÂNCER</i> E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA	14
2.1 Espontaneidade e História.....	22
2.2 <i>Câncer</i> , entre o <i>Dragão</i> e o Cinema Marginal.....	23
3. GLAUBER E O EXPERIMENTAL.....	27
3.1 Problemas para definição de Cinema <i>Experimental</i>	29
3.2 Cinema <i>Experimental</i> ?.....	30
3.3 Critérios de produção e difusão do Cinema <i>Experimental</i>	32
3.4 Critérios estéticos para definição de Cinema <i>Experimental</i>	34
3.5 Cinema do Corpo	37
3.6 Cinema do Corpo e potências do acaso	39
4. GLAUBER, OITICICA E A TROPICÁLIA.....	44
4.1 Tropicália e Tropicalismo.....	46
4.2 Glauber, Oiticica e a representação da violência.....	50
4.3 Marginalia 68.....	52
4.4 Trajetória de Oiticica.....	54
4.5 Neoconcretismo.....	57

4.6 Período <i>Visual, Bólides e Parangolés</i>	61
4.7 Manifestações Ambientais	68
4.8 Rogério Duarte e a <i>Apocalipopótese</i>	74
5. CÂNCER	78
5.2. Vanguarda e subdesenvolvimento	85
5.3. O jogo e a transformação dos corpos	88
5.4. Olhar tátil e reflexividade	95
5.5. Espontaneidade e encenação	99
5.6. Intelectuais e marginais	103
5.7. A revolta e o câncer	105
5.8 Entre a forma e o sentido	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA	116
FICHA TÉCNICA	123

1. INTRODUÇÃO

Um dado presente em boa parte das análises da obra de Glauber Rocha refere-se à relação que este procurou estabelecer entre seus filmes e a realidade político-social do país (Avellar, 1986; Bentes, 1997; Valentinetti, 2002; Xavier, 1985; 1993a; 2004). Este cineasta teria buscado dar conta destas relações utilizando-se para isso de um recurso generalizado por todos os seus filmes: a alegoria.

Para compreendermos o uso que se faz da alegoria no cinema, partimos das demarcações feitas por Ismail Xavier (1984; 1993a) a respeito do cinema brasileiro moderno. Para o autor, as alegorias seriam uma gama variada de estratégias e efeitos de linguagem próprias a estética de cada cineasta para organizar o espaço e o tempo da representação fílmica. Estas estratégias organizariam as imagens e sons de forma descontínua, fragmentada e lacunar de modo tal que estas assumiriam uma aparência cifrada, a ser decodificada. Elas referenciar-se-iam a uma outra cena, um sentido oculto do que nos é dado pelas imagens-cifras. O sentido não estaria mais organicamente vinculado ao que é expresso; o seu princípio de organização seria necessariamente externo. A espessura da própria linguagem seria assim trazida à frente, colocando o espectador em uma postura analítica diante das imagens e sons.

A alegoria, nos filmes de Glauber, poderia ser reconhecida pela presença de esquematizações tanto diegéticas quanto em um nível do discurso que realçam a formalização da narração e os próprios mecanismos de construção da *mise-en-scène*. Os personagens seriam bem definidos, com traços marcantes que os revelam como personificações em um jogo hierarquizado de forças demarcadas. Os elementos da cena estariam dispostos de forma nítida, espacializados em razão de um sentido outro que uniriam estes fragmentos. Em uma alegoria tradicional este sentido outro seria unido em uma totalidade, uma unidade como a ‘dimensão nacional’ em filmes como *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. ou *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Já nas alegorias modernas, como *Terra em Transe*, haveria a recusa da síntese: a justaposição dos dados e a fragmentação do discurso impediriam a totalização de uma ‘dimensão nacional’. Como afirma Xavier (1993a, p. 11), em *Terra em Transe* “a tensão entre o sentido claro e o dado absurdo permanece a desafiar o intérprete”, sendo que o caminho da alegoria entre fragmento e totalização permaneceria sempre em aberto.

De qualquer forma, segundo Xavier (1993a), os filmes alegóricos aqui citados, sejam fragmentados ou não, teriam seus arranjos internos articulados à experiência histórica. E, mais especificamente, não se furtando ao corpo-a-corpo com a conjuntura brasileira, os filmes do Cinema Novo e de Glauber Rocha teriam sempre uma imagem do 'nacional' como estrutura imaginária de referência, mesmo que referida de modo fragmentado e inconcluso.

O filme *Câncer* não fugiria a este tipo de construção que marcava o cinema brasileiro moderno em fins dos anos 60. Os personagens do filme estão delimitados em papéis sociais estáticos e se constituem em referência a um imaginário sócio-político a respeito da violência e da relação entre classes sociais no país. Há, por certo, esquematizações evidentes no nível diegético e discursivo que reforçam uma interpretação alegórica do filme. Porém, cremos que esta chave de leitura pouco oferece de subsídio para compreendermos os instigantes caminhos que a obra percorre. Caminhos que se desviam tanto da diegese quanto das esquematizações formais que compõem a alegoria e que a partir da montagem de *Câncer* (1972) se fortalecem na obra do autor.

Entre estes elementos que se esquivam da interpretação alegórica podemos apontar para as inquietações com a própria textura da imagem, à sua superfície e o jogo estabelecido entre as estruturas formais e o acaso. Também poderíamos acrescentar os demais procedimentos que fortalecem a fruição da própria forma do filme e a postura analítica do espectador sem que para isso sejam organizados por um princípio externo, oculto e cifrado como na alegoria.

Assim, tornar-se-ia necessário outro olhar para a melhor compreensão destas inquietações, como aquele voltado para uma investigação das poéticas experimentais no cinema, mais atentas aos detalhes e às potências geradas por uma relação não representacional com o mundo vivido. Desta forma, um dos objetivos deste trabalho seria, portanto, o de tornar operacional este olhar estético sobre o filme de Glauber Rocha.

Em sentido próximo, seria vantajoso analisar o modo singular com que os atores se apresentam em cena assim como distinguir os diversos modos de representação que se relacionam no filme. As formas como os personagens se colocam em cena, aliada à improvisação e à informalidade da narração, poderia dar a ver algo ocultado nos filmes narrativo-representacionais e na interpretação alegórica: as singularidades destes corpos

que entram em cena sem remeter a um sentido outro, mas a sua própria presença. Estes elementos residuais, segundo hipótese, viriam ao primeiro plano de *Câncer*, retendo a atenção do espectador. Em consequência, atestaria o olhar sobre a cena à frente do desenvolvimento da trama.

Outra inquietação próxima às acima referidas estaria na forma singular como se daria a transformação das posturas e rostos dos personagens-atores neste filme. Para a melhor compreensão deste procedimento *experimental* seria proveitoso recorrer aos estudos a respeito de um cinema *experimental* que colocou em primeiro plano a expressividade do corpo e a improvisação dos atores. A comparação com este outro cinema (ao qual o próprio Glauber credits ter sido influenciado *neste* filme) torna-se necessário tanto para compreender os procedimentos do filme quanto para vislumbrarmos a sua singularidade em relação a estas experiências do cinema moderno não comumente associadas ao trabalho do diretor. Daí torna-se necessário tanto contextualizar e melhor definir esse outro cinema como problematizar a própria relação a ser realizada tendo em vista a diatribe do cineasta com as diversas vertentes do cinema *experimental*.

Esta discussão poderia também obter subsídios no estudo que Gilles Deleuze (1990) fez de um “cinema do corpo”; do cinema *experimental* que buscou tratar do tempo através das atitudes e posturas do corpo. A forma de captar as atitudes cotidianas neste cinema poderia revelar a temporalidade na medida em que pudesse fazer estes corpos esperarem ou se cansarem em sua própria presença em cena (Deleuze, 1990, p. 230). Poderíamos relacionar este cinema com determinados mecanismos de *Câncer*. Assim como no cinema *underground* de Andy Warhol pode-se notar um percurso entre a cerimônia (o *happening* *Câncer*) e a teatralização do “corpo cotidiano”, dando-nos a ver a mutação do ator-personagem através do filme.

No mesmo sentido, procuraremos descrever as possibilidades deste outro cinema de se utilizar não apenas das improvisações mas também de certa informalidade da produção e de um caráter de experiência, tentativa, para romper com o sistema hegemônico de representação, alegórico ou não. Entendemos que o filme a ser analisado, em sintonia com os procedimentos do cinema *experimental* e demais representantes da vanguarda cinematográfica dos anos 60, buscaria escapar em parte do sistema de re-presentação que tradicionalmente determina todo o cinema de ficção por meio de operações técnicas e formais que o fariam se aproximar do acaso e da

experiência vivida. Por meio da supressão do roteiro, pelo uso da improvisação em longos planos-sequências, por certa negligência e informalidade em relação às técnicas de filmagem, encenação e montagem o filme, como demonstraremos, tornaria indiscernível aquilo que seria normalmente visto como “acontecimento bruto” daquilo que compreendemos como ficcional. *Câncer* constituiria assim uma singular e produtiva economia entre pólos normalmente separados no cinema narrativo-representacional como ficção e documentário, ordenado e espontâneo, artifício e acontecimento, fazendo-os não somente entrelaçar em uma nova relação como tornando esta experiência o principal motor estético do filme.

No que também relacionamos com a poética do cinema *experimental* também discutiremos os modos e estratégias de inscrição dos espectadores no filme. Como iremos nos aprofundar, por meio do uso e da proeminência de certos procedimentos formais, como os acima citados, assim como pela descontinuidade narrativa, a reflexividade e a desnaturalização das atuações o filme faria interrogar, frustrar e agredir os seus espectadores, buscando assim romper com uma possível relação contemplativa.

Estas dimensões formais do filme se correlacionariam, como também iremos demonstrar, a uma dimensão econômica artesanal e ao trabalho em um meio e espaço artístico específico, no qual o diretor se beneficiaria de maior liberdade de ação, seja em termos de produção, seja em termos estéticos. Este espaço e dimensão artesanal do trabalho artístico se aproximaria, como veremos, das artes plásticas de vanguarda, principalmente da arte ambiental brasileira dos anos de 1960.

É, pois, no terceiro capítulo da dissertação que buscaremos traçar o percurso das discussões mais amplas da arte brasileira *experimental* e de vanguarda da década de 60. Deste modo, buscaremos apresentar uma contextualização histórico-conceitual da vanguarda brasileira do período, tendo-se como parâmetro as discussões que poderiam se relacionar com o filme a ser analisado. Inserida no contexto de um “momento tropicalista” (Süssekind, 2007), no qual poder-se-ia incluir obras de Glauber como *Terra em Transe* e este *Câncer*, a arte ambiental brasileira abandonaria a reverência e a centralidade de uma “realidade nacional” e a exigência de uma abordagem das “raízes” brasileiras presentes na arte engajada, nacional e popular até então hegemônicas no panorama cultural brasileiro. Neste “momento tropicalista”, como também discutiremos, as influências da arte de vanguarda e *experimental* internacional

anteriormente barradas seriam assim priorizadas, no que compreendemos com uma retomada da antropofagia oswaldiana em novos parâmetros. Nesta “superantropofagia”, como veremos, as influências e modelos externos seriam apropriadas, justapostas e tensionadas criticamente em sua ambivalência conjuntamente com um questionamento dos clichês e mitologias do repertório popular e nacional.

Em termos próximos aqueles do tropicalismo como um todo e a *Câncer*, esta arte ambiental seria caracterizada tematicamente, como aprofundaremos, por uma abordagem do marginal urbano e da marginalidade (ausentes até então na obra de Glauber) e pela apresentação positiva da violência como resposta ao momento histórico de repressão e ao conservadorismo da classe média e do nacional-populismo de esquerda. Como veremos, a estética da violência de Glauber se aproximaria singularmente neste filme à apropriação da idéia de marginalismo realizada pela arte ambiental brasileira, notadamente por Hélio Oiticica.

Deste artista também recorreremos a sua conceituação de *experimental*, à qual tanto se identificaria as idéias de modernidade, vanguarda e demais características a serem apresentadas no que diz respeito a um *cinema experimental* quanto a sua posição ético-política, que nos caberá descrever. Como veremos, o programa estético *experimental* de Oiticica se conjugaria a uma posição de transformação radical nos campos dos valores e comportamentos assim como de uma posição crítica diante do momento político e social. A *Manifestação Ambiental Apocalipópótese*, realizada no mesmo período de filmagem de *Câncer*, reuniria estas características do programa *experimental* de Oiticica, ao qual necessariamente aproximaremos ao filme no último capítulo da dissertação.

Dada as relações temáticas entre a arte *ambiental* de Oiticica e o trabalho de Glauber, nos deteremos principalmente sobre as aproximações estéticas e as intercessões entre ambas pesquisas de linguagem *experimentais*. Como veremos, tanto na arte ambiental de Oiticica como em *Câncer* há um desejo de se alterar os meios e a concepção da arte no sentido de uma maior abertura às experiências cotidianas e à participação dos espectadores/participantes. A dissertação de mestrado defendida por Elizabeth Real em 2008 já esquadrihava a relação entre o filme *Câncer* e os artistas plásticos de vanguarda brasileiros no que tange a esta participação do espectador, a

criação coletiva, a abertura ao acaso e algumas outras proximidades.¹ Buscaríamos, pois, partindo desse estudo específico, aprofundar as relações que o filme faz com este movimento artístico no que diz respeito a estas formas e procedimentos assim como a outras, como as estratégias de inscrição e participação espectatoriais; o questionamento dos suportes tradicionais e a atenção às improvisações e às *performances* dos corpos.

Também procuraremos neste capítulo compreender como operam as proposições vivenciais e as *Manifestações Ambientais* de Oiticica nas quais identificamos uma estrutura análoga a um jogo. Como analisaremos no último capítulo, esta estrutura daria forma à grande parte das sequências de *Câncer*, no que compreendemos como a principal relação entre os trabalhos destes dois artistas.

Já no último capítulo realizaremos uma análise mais verticalizada do filme em questão, tendo-se em vista as discussões realizadas nos três capítulos anteriores. Para tal, buscaremos compreender de que forma certos procedimentos técnico-formais do cinema *experimental* e das artes plásticas de vanguarda são utilizadas no filme, tendo-se em vista o modo singular como o diretor os absorve em sua estética particular. Assim, a importância desta etapa não estaria somente no reconhecimento e descrição do objeto analisado, mas também na reflexão sobre como os artifícios formais são empregados em comparação com outros modos artísticos experimentais. Não perderemos de vista a estética particular do cineasta assim como alguns de seus motes como a idéia de *transe* e *violência*, que serão discutidos em relação ao momento cultural e político. Colocar-se-á em jogo, principalmente, as estratégias formais utilizadas que se diferenciariam em grande parte dos procedimentos dos modos simbólicos e alegóricos de representação.

Também discutiremos neste capítulo como o filme coloca em questão o papel dos intelectuais e da classe média no momento político brasileiro em continuidade com os questionamentos de *Terra em Transe*. Veremos como, por meio das estratégias de agressão e de interpelação dos espectadores, o filme tornaria a violência e o caos retratado intolerável aos seus interlocutores diretos, colocando em jogo, por meio de sua forma, a crise política e a autocrítica da intelectualidade brasileira do período.

¹ Real, Elizabeth. *As relações entre o Cinema Brasileiro e a Arte Contemporânea a partir da Tropicália: Estudo dos filmes Câncer, A Lira do Delírio e Exu-Piá, Coração de Macunaíma*. 2008. 140 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós Graduação em Comunicação (orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira).

Por fim discutiremos, com base na análise fílmica realizada, os limites e potências da representação alegórica intencionada pelo diretor em conjunto com uma análise geral das potências de uma estética *experimental*.

2. A PRODUÇÃO DE *CÂNCER* E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

Filmado em quatro dias de agosto de 1968, *Câncer* só pode ser realizado em razão do atraso das filmagens de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*². Devido a problemas burocráticos as latas de negativo do filme ficaram presas na alfândega e assim Glauber Rocha teve de ficar um mês “sem fazer nada” (Rocha, 2004, p. 219) no Rio de Janeiro antes de viajar com a equipe para filmar sua obra mais reconhecida no exterior.³ Deste modo, chamou alguns atores que participariam de *Dragão* (Hugo Carvana, Odete Lara e Antônio Pitanga⁴), alguns amigos da Mapa Filmes, como o produtor Zelito Viana, o cineasta Eduardo Coutinho e o fotógrafo José Medeiros assim como todos aqueles que “passassem desavisados” pela produtora, para serem atores no filme⁵ (Viana *apud* Paula, 2010, p. 116). O montador e fotógrafo Luiz Carlos Saldanha, além de contribuir com o empréstimo da câmera *Éclair* para a filmagem, fez a fotografia e operação da câmera assim como um pequeno papel como amante hippie da personagem de Odete Lara. Os artistas plásticos Rogério Duarte e Hélio Oiticica, junto a alguns sambistas e passistas do morro da Mangueira próximos deste último completariam o elenco da experiência cinematográfica.

Filmado inteiramente no formato 16mm, em preto e branco, *Câncer*, segundo seu diretor, não foi realizado para ser exibido em circuito comercial (Rocha, 2004, p. 179). No ano seguinte à sua filmagem, em entrevista a revista peruana *Hablemos Del Cine*, Glauber ainda mostrava dúvidas se enviaria o filme a festivais ou o exibiria nos cinemas (Rocha, 2004, p. 180). Teria interesse apenas para críticos, grupos fechados ou circulação em cineclubes, “sem nenhum interesse para o grande público” (Rocha, 2004, p. 182). Deste modo, não teve pressa para montá-lo, pois o prazer tinha sido apenas de filmar. “Suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância”, afirmaria na mesma entrevista (Rocha, 2004, p. 180). Segundo Glauber, o filme teria algumas motivações

² As informações que tomamos como mais confiáveis sobre o período de filmagem são as dadas pelo próprio diretor na apresentação do filme. Em entrevista a revista *Cahiers Du Cinema* (Rocha, 2004, p. 219) realizada em 1969 Glauber informa que o filme teria sido realizado em 3 dias. Em carta à Jairo Ferreira (2000, p. 142) Glauber afirma ter realizado o filme em maio ou junho de 1968. Já em entrevista ao jornal *Movimento* (*apud* Lobo, 176) afirmaria ter filmado *Câncer* em julho deste mesmo ano. O filme também foi denominado pelo autor na época de sua filmagem como *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*.

³ Foram três meses de espera, segundo Zelito Viana. (*apud* Paula, 2010, p. 115)

⁴ No período de filmagem de *Câncer* estava previsto que o ator participasse do primeiro filme colorido de Glauber, o que não ocorreu.

⁵ Mapa Filmes é o nome da produtora de cinema fundada pelo diretor e Zelito Viana.

precisas. Uma delas seria de ordem técnica. Gostaria de experimentar a captação em som direto em um filme de ficção antes de fazer o mesmo no *Dragão*⁶ (Rocha, 2004, p. 214). Nessas duas experiências, como afirmou em 1969, teria percebido que o uso do som direto não seria tão simples, já que era necessário que os atores impostassem bem a voz e que teria de usar microfones direcionais (Rocha, 2004, p. 182). Porém, teria o permitido libertar-se “do roteiro escrito, do diálogo predeterminado”. Este procedimento daria ao atores maior participação no filme já que os obrigaria a serem mais criativos.

Como se poderia esperar de uma primeira experiência, a captação não saiu a contento do diretor. Em razão de um desajuste entre a velocidade da câmera e da rotação do gravador Nagra (Rocha, 2004, p. 219; Garcia, 2002), a sincronização do som com a imagem foi afetada.⁷ Este problema técnico foi possivelmente uma das razões para o demora da montagem do filme (Viana *apud* Paula, 2010, p. 117). Apenas em 1971, após tentativas de sincronização na Itália e na Inglaterra, o técnico Raul García conseguiu realizar o feito no estúdio de som do *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC).⁸ No entanto, apesar de sincrônico com as imagens, o som direto ficou em uma velocidade bem mais lenta que a natural, deixando os personagens com uma voz gutural. Segundo o próprio Raul García, Glauber teria aprovado entusiasticamente a operação. Como veremos, o tosco procedimento ganharia importância na significação do filme.

Outra motivação para a realização de *Câncer* seria de ordem técnico-estética. “O que estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico.” (Rocha, 2004, p. 180). Assim, sabendo que a câmera de 16mm que utilizava tinha um chassi que suportava até cerca de doze minutos de gravação, resolveu fazer que cada tomada do filme durasse este tempo. A idéia, segundo o autor, era a de “estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica

⁶ Atendia a recomendação do cineasta francês Jean Renoir que teria afirmado, segundo Glauber, que o som deveria ser captado no real assim como a imagem. (Rocha, 2004, p. 182)

⁷ O fotógrafo Luis Carlos Saldanha teria afirmado nas filmagens que a falta de sincronia não era exatamente um problema técnico, mas um problema estético, como testemunha Zelito Viana. (*apud* Paula, 2010, p. 117). No testemunho de Glauber (2004, p. 219), ao invés de “problema estético” Saldanha teria afirmado ser a falta de sincronia apenas “uma questão subjetiva”.

⁸ Até a tentativa de Garcia os demais técnicos acreditavam tratar-se de um problema da gravação de som já que a imagem estaria bem disposta, sem superposição ou subexposição. O técnico teria então desconfiado do problema ao reconhecer o fotógrafo no papel de um *hippie* no filme. Segundo ele, o desajuste teria ocorrido em razão da gravação das imagens ter sido realizada em uma velocidade anormal, diferente dos tradicionais 24 quadros por segundo (Garcia, 2002). Agradeço a Bruno Vasconcelos por ceder esclarecedora entrevista com Raúl García.

constante dentro da mesma tomada”⁹ (Rocha, 2004, p. 180). Seria uma forma de aproximar seu cinema do teatro moderno e de certos cinemas de vanguarda. A principal influência para este experimento, segundo o próprio Glauber (2004, p. 214) seria do cinema e de conversas com o cineasta francês Jean-Marie Straub. O baiano gostaria, assim como Straub, Jean-Luc Godard e o cinema *underground* americano (Rocha, 2004, p. 181), experimentar o uso dos planos-sequências em novos sentidos para além do uso que o fazia os cineastas tradicionais, como Hitchcock.

Teria assim filmado 27 longos planos em que atores profissionais improvisam junto a não-profissionais e figurantes em casas e ruas do Rio de Janeiro.¹⁰ Não tendo um roteiro nem uma história (Rocha, 2004, p. 180) os atores tinham de se virar a partir de situações sugeridas por Glauber que giravam em torno do tema da violência, “seja psicológica, sexual ou racial” (Rocha, 2004, p. 181). Segundo o autor *Câncer* tratar-se-ia de “uma espécie de filme de gângsteres, um filme sobre a violência em todos os níveis, no aspecto verbal, físico” (Rocha, 2004, p. 219).

Seria um filme intencionalmente menor, *underground* (Rocha, 2004, p. 180). Como Glauber explica, “em pintura, às vezes se decide fazer um mural, outras um quadro pequeno. Isso não quer dizer que o mural seja por isso mais importante” (2004, p. 179). Deste modo, gostaria de demonstrar que se deveria fazer tanto filmes a cor, de grande espetáculo quanto filmes experimentais com poucos equipamentos e profissionais, já que “o caminho do cinema são todos os caminhos” (2004, p. 180). Deste modo, *Câncer* seria como um pequeno quadro que só poderia ser realizado em 16mm, pois senão “não teria interessado ninguém” (2004, p. 181).

Terminada a montagem apenas em maio de 1972, por pressão de um dos diretores do departamento experimental da RAI (Rocha *apud* Lobo, 1976), o filme ainda demorou a ser exibido. Ao que tudo indica, teve sua primeira exibição pública apenas em 30 de março de 1973 na XVI *Mostra Internazionale Del film d'autore*, na cidade italiana de San Remo (Valentinetti, 2002, p. 148). Co-produzido pela RAI, *Câncer* foi então transmitido pelo canal em fins de 1974 em versão dublada em italiano

⁹ Na montagem final não restou sequer um plano com esta duração, tendo o maior deles 9 minutos. Porém, os vários e longos planos-sequência do filme indicam tentativas de se valer de sua duração para os propósitos indicados.

¹⁰ Apesar da afirmação categórica do diretor um ano após a filmagem, contam-se na montagem final 59 planos. No entanto, seria possível, sem a possibilidade de confirmação, que tivessem sido realizadas 27 tomadas que então teriam sido decompostas nos 59 planos finais.

e no ano seguinte exibido em Paris e em um canal de TV alemão.¹¹ Recebeu então suas primeiras críticas da imprensa italiana e francesa¹². Sauro Borelli, no jornal comunista *l'Unità* elogiou alguns lampejos de intuição do filme e criticou a falta de um claro e explícito significado político¹³. Considerou que seu tema e linguagem eram por demais vagos e desarticulados o que tornava quase irreconhecível o estilo de Glauber. Interpretou a situação de marginalidade dos personagens como um claro símbolo da condição dos intelectuais na ditadura de Médici.

Apenas em algumas entrevistas e artigos o filme foi lembrado pelo autor desde então. Glauber usava o filme em sua diatribe contra o cinema marginal, afirmando em 1970 que o primeiro e único filme *underground* de 68 seria *Câncer* (2004, p. 245). E que *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane, seria um plágio do filme (Rocha, 1975) Sabe-se que o filme foi mostrado eventualmente para os amigos de Glauber (Avellar, 1986), mas não se confirma que os cineastas ditos marginais tenham assistido ao filme ou soubessem de sua realização. Pode-se perceber algumas semelhanças entre *Câncer* e *Anjo Nasceu* (1969) e *Cuidado Madame!* (1970) de Júlio Bressane, mas a influência direta nunca foi confirmada pelos realizadores.

Avellar (1986), Ferreira (2000, p.142) e Bernardet (1991, p. 130-132) reiterariam certas proximidades entre o filme *underground* de Glauber e *Anjo Nasceu*, como a filmagem em 16mm e preto e branco, o uso de longos planos com poucas ações, certa atitude lúdico-experimental das produções, a presença de personagens marginais em um clima de violência e a inclusão de objetos da filmagem na própria cena (microfone, claquete). Mas a principal semelhança notada é a presença nos dois filmes de um personagem marginal negro e um marginal branco (interpretado em ambos os filmes por Hugo Carvana)¹⁴. Porém, os autores concluem tratar-se apenas de coincidências ou afinidades superficiais. Avellar (1986) irá discutir estas coincidências como formas paralelas e semelhantes pois geradas ao mesmo tempo por pessoas que

¹¹ Segundo Valentinetti (2002, p. 148) o filme teria sido exibido no canal italiano em 26 de Outubro de 1974. Já em entrevista ao jornal Movimento (*apud* Lobo, 1976) Glauber afirma que o filme foi exibido pela primeira vez no programa Cinema Experimentale da RAI 2 em fevereiro de 1976. A informação sobre a exibição na TV alemã provém de nota da assessoria de imprensa da Embrafilme de 15 de Agosto de 1984.

¹² Crítica de Lorenzo Codelli na Revista Positif 151 e Marcel Martin na revista Écran 16, ambas de julho de 1973.

¹³ Crítica publicada em 31 de março de 1973 (*apud* Valetinetti, p. 148)

¹⁴ Esta é a “prova” usada por Glauber para acusar Bressane de plágio. (Rocha, 1975)

trabalhavam uma mesma situação sob as mesmas pressões externas, isto é, a partir da ótica do subdesenvolvimento em um mesmo momento de extrema tensão política.

Pensando o filme no contexto de um cinema experimental brasileiro, o crítico Jairo Ferreira veria em *Câncer* uma conseqüência de um movimento “transexperimental” de seu autor, em sintonia com as experiências dos cineastas de invenção (2000, p. 142). Para Ferreira, o trabalho de Glauber com planos-sequência neste filme teria influencia de Hitchcock e Straub e entraria em “sintonia” com os marginais *Sem Essa Aranha* (1970) e *Anjo Nasceu*.

Bernardet (1991, p. 131) diferenciaria os filmes principalmente em relação ao controle da *mise-en-scène*: o filme de Bressane seria muito “preciso, construído e totalmente controlado pelo diretor” enquanto *Câncer*, influenciado pelo cinema-verdade e Jean Rouch, não teria sequer um roteiro, sendo construído de forma improvisada em conjunto com atores e não-atores.

Glauber, em resposta às perguntas do crítico Jairo Ferreira sobre a paternidade do *underground* no Brasil e o precursor *Câncer*, iria apenas afirmar que a cinematografia experimental brasileira teria de qualquer forma nascido dele, “antes ou depois do *Kâncer*” e que o filme seria “a reação mais radical da época, inclusive politicamente, na cara e não idealisticamente como se procede na contestação fenomenológica pequeno-burguesa.” (Rocha *apud* Ferreira, 2000, p. 141)

Já o próprio Júlio Bressane iria afirmar não somente que não havia visto *Câncer* quando realizou seu filme como que possivelmente Glauber assistiu *Anjo Nasceu* antes de terminar a montagem do filme em 1972 (*apud* GIUSTI, MELANI, 1995). Bernardet (1991, p. 131-132) suporia que a própria configuração e montagem de *Câncer* como um filme acabado teria ocorrido para Glauber somente em razão da perspectiva aberta pelo dito “Cinema Marginal” de que um experimento ou um rascunho filmico poderia se tornar uma obra fechada. Segundo esta hipótese, *Câncer* é que seria devedor das propostas estéticas dos filmes marginais e de Bressane.¹⁵

¹⁵ Apesar de concordarmos que a disputa de Glauber com os cineastas ditos “marginais” poderia ter dado mais um impulso para a montagem do filme é preciso lembrar que o diretor tinha perspectivas de montar o filme antes mesmo da produção de *Anjo Nasceu*. E cremos que a demora na montagem tenha se dado principalmente em razão da dificuldade de sincronizar o som do filme. Desta forma, cremos, por fim, que a questão da precedência ou não de *Câncer* em relação ao dito Cinema Marginal nos parece além de insolúvel, pouco proveitosa para compreendermos o filme e seu entorno para além das provocações surgidas nas disputas político-culturais do período.

No mesmo ano da carta à Ferreira, Glauber (2004, p. 371) afirmaria querer exibir o filme no Brasil, o que apenas iria ocorrer 4 anos mais tarde¹⁶. É exibido em 2 de Novembro de 1982 no Centro Cultural São Paulo no encerramento de mostra em homenagem ao um ano de falecimento do cineasta. É lançado enfim pela Embrafilme apenas em 22 de agosto de 1984, no Rio de Janeiro, na Universidade Santa Úrsula, permanecendo uma semana em cartaz. O lançamento comercial atrai enfim alguma atenção da imprensa, gerando reportagens e resenhas em alguns dos principais jornais do país. A primeira crítica de relevo sai no mesmo ano, na revista *Filme Cultura*¹⁷. Bernardo Carvalho elogia no filme o que contrariaria certa sede de grandeza e totalidade do cinema brasileiro e do próprio cinema de Glauber. Para o escritor, o interesse do filme residiria em sua própria forma e em seu processo de produção livre e não em sua discussão sobre violência. *Câncer* seria uma singularidade, uma divergência inconsciente do projeto estético e político de Glauber.

O crítico também estranha a aproximação que Glauber faz de sua experiência técnico-estética com o cinema de Straub, pois o cineasta francês procuraria transformar seus filmes em objetos, em que o sentido surgiria da superfície das imagens. Isto, no entendimento do crítico, viria de encontro ao projeto alegórico de Glauber, que procuraria fazer o sentido surgir na relação da forma com elementos extrínsecos ao filme, como a política e a visão social do diretor.

Assim, haveria um conflito entre a centralidade da problemática formal em *Câncer* e o caráter alegórico pretendido por Glauber. Para Carvalho, as imagens deste filme não significariam nada além de si mesmas, apesar das claras intenções do autor de dar-lhes significados extrínsecos. As texturas e formas das imagens se imporiam à uma intencional referencialidade com o social (Carvalho, 1985, p. 107). Fernão Ramos, em seu livro sobre o Cinema Marginal discute o filme em termos próximos a Carvalho, opondo também o alegorismo do Cinema Novo em fins dos anos 60 ao Cinema Marginal (*Câncer* incluso)¹⁸. Para Ramos (1987b, p.92), *Câncer*, de modo geral, não possuiria as mesmas intenções de abarcar ou significar uma realidade social como os filmes anteriores de Glauber. O filme se aterá ao nível mais imediato e literal da

¹⁶ Segundo Avellar (1986) o filme é exibido não oficialmente no Brasil a partir de 1979.

¹⁷ “Filme-filme”, crítica de Bernardo Carvalho publicada na edição 43 da Revista *Filme Cultura*, Jan./abr. de 1985, p. 105-107.

¹⁸ Ramos, Fernão Pessoa. *Cinema marginal* (1968-1973): a representação em seu limite. São Paulo, Brasiliense, 1987.

significação, pouco conseguindo representar uma totalidade ou remeter à significação a outra instância discursiva, como nas alegorias do Cinema Novo (1987b, p.93).

Carvalho também apontaria em sua crítica para a incomum presença de humor em um filme de Glauber.¹⁹ Para ele, a alegria que provém da improvisação na produção do filme e na encenação dos atores de *Câncer* também iria de encontro à obviedade e seriedade discursiva do diretor. Veríamos muitas vezes no filme uma brincadeira de atores sem maiores significações e não uma discussão séria a respeito da violência.

Em 1986, em sua coletânea de ensaios sobre o cinema brasileiro sob a ditadura, José Carlos Avellar também comentará a relação causal que liga improvisação e falta de acabamento da encenação com uma impressão de brincadeira sem grandes conseqüências.²⁰ Para o crítico, o filme seria como uma escrita automática e inconsciente que não se deixa controlar, o que viria ao encontro da compreensão do filme, segundo Carvalho, como um experimento que foge ao domínio de seu criador.

Ismail Xavier viria a concordar com estes autores no que tange à raridade do tom humorístico do filme em relação a obra do diretor e quanto a proveniência deste tom da improvisação dos atores (1993b). No entanto, matizaria as oposições acima descritas entre controle e descontrole, impulso totalizador e atenção à forma e aos detalhes. O autor nota (1987, p. 130) que na obra pregressa de Glauber já existia uma tensão, uma convivência de contrários (1987p. 129) entre as oposições descritas. As figuras alegóricas estariam presentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* assim como o “olhar tátil, sensual” (1987 p. 129) do diretor que busca investigar “rostos, gestos e a textura do mundo” (1987 p. 129). A diferença estaria no fato de que estes contrastes e desequilíbrios, nos filmes anteriores, se resolviam de tal modo a prevalecer uma organização geral homogênea, uma “grande metáfora” (1987 p. 130). A partir de *Câncer* este conflito se resolveria a favor da fragmentação e heterogeneidade. No entanto, esta nova resolução dos contrastes no todo, a qual os autores acima citados consideravam como um experimento fora de controle ou uma escrita automática é creditada por Xavier (1993a; 1993b; 1985) a um outro tipo de controle do diretor; um controle indireto em que os sentidos do filme são remetidos sim ao mundo social e político só que não de forma francamente alegórica.

¹⁹ O crítico parece esquecer-se de situações humorísticas existentes em *Terra em Transe* e em maior grau em filmes como *Claro e Idade da Terra*.

²⁰ Avellar, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

Para Xavier (1993b), o filme seria caracterizado por uma mistura de estilos, onde de um lado estariam as situações em que o diretor atua de modo mais direto, organizando a movimentação e comportamento dos atores e introduzindo idéias a partir do uso de certos objetos (notadamente a cena da delegacia). Nestas sequências se tornaria óbvia a vontade do diretor de fazer uma alegoria (1993b).

Do outro lado estariam as sequências de encenações de rua em que os atores interagem com passantes e as sequências em que os atores improvisam entre si. Para Xavier (1993b), nestes momentos o filme funcionaria como um jogo, onde Glauber daria as regras, indicações e algumas orientações baseadas no tema central (a violência) para que os atores, ao improvisar entre si e com os figurantes, em um ambiente incontrolável, fizessem algo de imprevisto surgir na cena. Assim, mesmo sem procurar dar um sentido preciso à encenação, mesmo sem usufruir das alegorias, Glauber não perderia o controle sobre o filme.

Neste jogo de Glauber, Xavier (1993b) perceberia a criação de uma interessante ambiguidade entre aquilo que seria ordenado e o que seria espontâneo. Segundo o autor, haveria momentos no filme em que não seria possível distinguir o que é simulado do que é autêntico da parte daqueles que entram repentinamente no jogo (os figurantes). Como exemplo, cita a cena em que uma transeunte dá um dinheiro para o pedinte interpretado por Antônio Pitanga.

Não apenas na interação improvisada entre atores e figurantes se tornaria difícil para o espectador distinguir o que seria ficção ou documentário. Bernardet (2001) cita a cena em que Odete Lara monologa sobre questões pessoais. Para o autor, a atriz sairia da personagem nesta cena, confessando explicitamente as suas angústias; o que seria evidenciado pelo tom de sua voz, o ritmo de sua fala e sua expressão fácil; e o que poderia ser comprovado ao se cotejar as declarações similares em seu livro de memórias.

A presença ao lado da atriz de Hugo Carvana, que segue a interpretar o seu personagem e comentar o monólogo confessional, complexificaria ainda mais a cena, como afirma Bernardet. No mesmo plano veríamos a interação de um ator que segue os

ditames da ficção com uma atriz em um documentário confessional, o que tornaria indistinguível o registro da cena.²¹

Estas operações que colocam em tensão o controlado e o espontâneo, registro ficcional e documental, já ocorriam em outros filmes de Glauber, como nota Xavier (1993b). Porém, em *Câncer* elas se tornariam mais evidentes - chamando a atenção para a sua própria presença – e mais decisivas no conjunto do filme (Xavier, 1993b).

2.1 Espontaneidade e História

Ramos (1987b, p.102), Xavier (1993a) e Bernardet (2001) notariam também a importância do alongamento do plano para a complexidade desta e de outras sequências do filme. Fazendo eco à descrição de Bernardet, Ramos (1987b, p. 102) afirmaria que este procedimento possibilitaria que se misturassem ao trabalho de representação do ator algo geralmente oculto no cinema: sua vivência cotidiana e personalidade.

Xavier (1993a, p. 193) consideraria este procedimento formal como o dado fundamental do filme. Para o autor, *Câncer* seria um ensaio radicalizado de exploração sistemática da longa duração do plano (1993b). Por meio deste procedimento, as improvisações entre atores e não-atores seriam levadas à saturação (1993a, p. 193) ou a uma situação limite (Ramos, 1987b, p. 106). Xavier (1993b) cita como exemplo a cena em que Rogério Duarte, após improvisar com os outros atores, olha para a câmera e pede para o diretor cortar sem ser atendido. Como o corte só viria com o fim do rolo, como percebemos ser a regra da sequência, o ator então se reinveste na cena tentando participar de novas situações. A continuidade do plano impede que o gesto teatral se complete em um sentido dado anteriormente a encenação, já que o ator em certo momento do longo plano perde a sua desenvoltura e o que vem preencher o vazio da cena são “diálogos insossos e gestos gratuitos” (Ramos, 1987b, p. 106). Algo de espontâneo, não previsto, é revelado assim em razão do alongamento do plano. E ainda nos possibilita ver as próprias regras da construção da cena: entendemos que o improvisado deve ir até o fim do rolo, mesmo que se esgote a desenvoltura dos atores ou que estes olhem para a câmera.

²¹ Bernardet também elogia a própria mudança de foco que ocorre neste plano. Para ele, seria como se por sua sinceridade e intensidade a atriz atraísse a atenção da câmera, inicialmente focalizada no ator. O próprio plano, em sua materialidade, seria um drama.

Segundo Xavier (1993a), as escolhas formais em *Câncer*, como o alongamento do plano e o recurso a improvisação nesta e em outras sequências, precederia os outros aspectos do filme. E precederia de tal modo, de forma constante, que convidaria o espectador a uma fruição da própria estrutura do filme. Assim, nos moldes do cinema moderno internacional ao fim dos anos 60, Glauber escancararia as regras do filme – como na cena acima citada – procurando romper com o ilusionismo e o realismo cinematográfico (Xavier, 1993a).

No entanto, ao contrário de Carvalho (1984), Xavier (1993a; 1993b; 1985; 1987) entenderia que a precedência dos aspectos formais e dos expedientes anti-ilusionistas não tornaria ineficaz a referencialidade intencional com o mundo social e a política do período. A temática da violência e a seriedade discursiva do diretor não seriam perdidas em razão das experiências formais e da não utilização extensiva e direta de alegorias. Pelo contrário: a forma livre e não calculada do filme estaria conjugada a uma vontade de trazer para a tela a experiência do momento vivido (Xavier, 1985); a experiência da violência e da agitação política característica de 1968 (Xavier, 1993b). Assim, como afirma (1993b) o filme nos daria acesso, por meio da radicalização formal, de algo da espessura e densidade do que estava sendo vivido pelas pessoas no momento. *Câncer*, como afirma a crítica Sylvie Pierre (1996, p.254), seria um documentário sobre o período de crise do Brasil no segundo semestre de 1968, mesmo que a maior parte de suas sequências não remetesse diretamente ao momento político. Como esta mesma afirma, “mesmo que *Câncer* não trate de história, podemos dizer que, em contrapartida, a “barra” da História pesa muito” (Pierre, 1996 p.254).

2.2 *Câncer*, entre o *Dragão* e o Cinema Marginal

Pierre (1987), Ramos (1987a; 1987b) e Xavier (1985) oporiam *Câncer* e a produção do final da década do Cinema Novo, reiterando os contrapontos com *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, o filme de maior produção de Glauber até então realizado no mesmo período. Este filme seria marcado, segundo Pierre (1996, p.27-28), por um discurso panfletário, puramente político e por uma forma esquemática de representação. Seria um filme equilibrado e de boa receptividade como *produto* cinematográfico, o que o teria levado a ser um sucesso de crítica e de público no exterior. Já *Câncer* seria um filme de ruptura, inconcluso e imperfeito como produto e

filme político. As necessidades pessoais do autor e suas estratégias políticas estariam desequilibradas, o que marcaria os seus filmes após a montagem de *Câncer*.

Apesar de compreendermos as razões do recurso à oposição entre os dois filmes utilizado pela autora – e também por outros autores acima citados - discordamos de suas caracterizações. Soa-nos estranho uma ensaísta tão dedicada à obra de Glauber considerar *Dragão* como um filme puramente político, marcado por um discurso panfletário. O filme nos parece mais contraditório e fragmentado em seu discurso do que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que por sua vez apenas com muita má vontade poderia ser considerado como um panfleto. Aliás, poderíamos nos perguntar: afinal, *Dragão* seria um panfleto de quê, exatamente?

Para considerarmos a forma de representação de *Dragão* como esquemática teríamos que ter como comparação apenas *Câncer* e outros filmes tão radicais como ele neste sentido. O mesmo poderia ser dito de sua receptividade como *produto*: não é por não ser um filme *experimental* que *Dragão* seria uma obra política fechada e sem arestas.

Deste modo, a oposição realizada entre os dois filmes feitas por Xavier (1985, p. 74) e Ramos (1987a; 1987b) nos parece mais matizada. Ambos veriam nestas produções a encarnação do acirramento entre a vontade de expressão e os imperativos da resposta de público no cinema brasileiro moderno no período; algo como um sintoma (Ramos, 1987a, p.375) da bifurcação de caminhos pelos quais este cinema percorria. Para Ramos (1987a, p.375), de um lado estaria o cinema da geração cinema-novista que a partir deste período colocaria a comunicação com o público em primeiro plano²². Inspirado por narrativas provindas de manifestações culturais tipicamente populares (Ramos, 1987a, p.374) e por formas cinematográficas espetaculares (Ramos, 1987a, p. 374; 1987b, p.91) este cinema abandonaria as antigas tentativas de se distanciar da narrativa clássica e das grandes produções. A aceitação popular e o sucesso de mercado se imporiam (não de todo) à estética da fome.

Do outro lado encontraríamos a produção marginal que buscava romper - sem nenhuma concessão ao público – com a linguagem clássica ou a “forma popular”. Os filmes desta vertente do cinema brasileiro, em que o autor inclui *Câncer*, se

²² “Tenho certeza que este filme (o *Dragão*) vai ser um grande sucesso de público (...) o cinema é uma arte que tem que comunicar-se, se isso não ocorre, não tem sentido fazê-lo (...). A crítica esteticista e prejudicial vai dizer que abandonei as pesquisas de *Terra em Transe*. Isso não tem importância (...)” Rocha, 2004, p.144, citado por Ramos (1987b)

constituiriam por longos planos pouco articulados entre si (Ramos, 1987b, p. 91). A intriga praticamente inexistiria, já que a forma se sobreporia à narrativa. A radicalização formal e a investigação dos limites da linguagem cinematográfica se impunham à busca pela comunicação com o público.

A rejeição a ‘boa’ técnica e ao apuro formal apareceriam como determinantes para a intencional marginalização deste cinema. O esquema de produção seria sempre de baixíssimo custo, algo facilitado pela formação da equipe de filmagem por pessoas próximas aos realizadores. Divulgação e circulação destes filmes também se constituiriam de forma precária, sendo exibidos para um público restrito, muitas vezes informalmente.

A abordagem de temas caros a contracultura e a nova esquerda, ausentes em todo o resto do cinema de Glauber, também aproximaria o filme do universo ideológico característico do Cinema Marginal e do momento histórico (Ramos, 1987b, p. 93). Distante do tom e ambientação dos filmes mais declaradamente políticos do diretor, *Câncer* trataria, mesmo que de forma pouco marcada, de questões minoritárias como os direitos das mulheres, racismo e uso de drogas. A temática nitidamente urbana do filme (Ramos, 1987b, p. 93) se encontraria também com personagens caros a este universo, como marginais, malandros, artistas e sambistas.

Também no que se refere à temática e à aproximação com a política, Xavier (1985; 1993a) acredita que *Câncer* aproximaria questões dos dois cinemas modernos brasileiros de então. Para o autor, se o Cinema Novo procurou sempre dar cidadania no plano das imagens aos excluídos, sob a ótica da conversão revolucionária e o Cinema Marginal tratou deste contingente nos momentos catárticos em que a violência dispensava a teoria e a organização (Xavier, 1993a, p. 272), *Câncer* seria como uma mescla em que a catarse revolucionária do oprimido seria alcançada pela agressão e violência irracional.

Mas esta mescla seria como uma continuidade dos caminhos já percorridos pelo diretor. Para Xavier (1985, p.74), *Câncer* seria a reiteração da agressividade das relações entre intelectual e povo mostradas no cinema de Glauber principalmente em *Terra em Transe*. O filme explicitaria de forma incômoda a distinção entre os integrados à ordem e a modernização do país (mesmo que intelectuais de esquerda e classe média mobilizada na luta contra a ditadura) e a massa de excluídos sem voz e representação no plano institucional. Para Xavier (1985, p.74) *Câncer* faria um

movimento em direção ao Brasil dos excluídos, apontando de forma agressiva para a miséria e a impossibilidade presente de superá-la. Já Ivana Bentes (1997), em chave próxima à de Xavier (1985; 1987; 1993a), veria no filme e na relação agressiva que estabelece entre intelectual e povo uma encruzilhada entre o que ela denomina como “pedagogia da violência” e um impulso “sádico-paternalista” (1997, p. 40).

Para a autora, nos filmes de Glauber a figura do intelectual como legítimo representante do povo seria rejeitada assim como a exaltação ou vitimização dos excluídos, como existente em alguns filmes do Cinema Novo²³ (1997, p.29). Em seus filmes, e de forma evidente em *Câncer*, os representantes do povo seriam continuamente agredidos, sem nenhuma complacência, pelos detentores do poder. A autora veria aí tanto o ódio quanto o fascínio de Glauber em relação ao dominador; capaz de instaurar a crise, o transe que agitaria as massas. Transe este que apenas poderia surgir da violência e do crime.

Especificamente no filme, poder-se-ia separar os dois grupos distintos, como faz Xavier (1987; 1993a). De um lado veríamos o grupo privilegiado nas cenas documentais do filme, onde os intelectuais e artistas discutem a arte revolucionária e participam animadamente de um desfile de moda. Nas cenas ficcionais, estaria o cotidiano medíocre e tedioso do casal pequeno-burguês interpretado por Hugo Carvana e Odete Lara e as provocações dos não-atores e artistas Rogério Duarte e Hélio Oiticica. Do lado dos marginalizados estariam os sambistas da mangueira e principalmente a figura do desempregado-marginal interpretado por Antônio Pitanga a perambular pela cidade. Exibindo sua condição precária, seria agredido e debochado em todo o filme pelos provocadores da classe média até a revolta final.

Como explicitado pelos dois autores, a figura do intelectual em *Câncer* se colocaria como protagonista da agressão que gera a catarse, da provocação que revolta os excluídos (Xavier, 1987, p.136). Em *Câncer* esta agressão conduziria o “psicodrama” (Xavier, 1993a, p. 272) até a reação final do personagem de Antônio Pitanga.

²³ Entre estes filmes poderíamos apontar para exaltação lírica-romântica do malandro em *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos ou a vitimização dos favelados em alguns episódios de *Cinco Vezes Favela*.

3. GLAUBER E O EXPERIMENTAL

Pretendemos relacionar o filme *Câncer* com o dito cinema *experimental*, com o qual a obra do autor raramente é associada. Assim o fazemos por acreditarmos que compreender a incidência do experimentalismo no cinema poderia nos ajudar a discutir o filme em termos mais adequados à sua produção, forma, circulação e temática, mesmo que estes termos não sejam comumente utilizados nas discussões sobre o cinema de Glauber. Cremos que o filme guarda algumas diferenças decisivas em relação ao restante de sua obra assim como marca um ponto de inflexão da mesma. A aproximação do filme com o cinema *experimental* seria, como cremos, um dos determinantes desta diferenciação.

Entendemos também, como observa Araújo Silva (2010, p. 50), que a obra de Glauber seria caracterizada por uma capacidade de se apropriar das mais variadas influências, transformando-as em uma matéria inteiramente sua. Deste modo, compreendemos que o cinema *experimental* seria apropriado pelo autor neste filme em diálogo com suas as particulares premissas estéticas e ideológicas, que não podem ser deixadas de lado.

As declarações de Glauber a respeito do cinema *experimental* hesitaram entre a desconsideração e algum entusiasmo, tendendo-se para o primeira alternativa.²⁴ Já a partir de sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), publicada em 1963, recusaria a idéia de um cinema puro, isolado da realidade e da história. Entenderia assim o *experimental Limite* (1930) – sem tê-lo assistido – como uma obra puramente formalista e de pouco interesse, como os demais filmes *experimentais*.

No entanto, em vários momentos afirmaria sua incursão por este cinema. Consideraria o seu primeiro curta-metragem, *Pátio* (1959), como uma obra *experimental* (apud Rezende, 1986, p.95) que no entender de Xavier (2003, p. 25-26) marcaria o início do diálogo do diretor com os artistas plásticos e os neo-concretistas. Para o mesmo autor, Glauber recusaria retomar, depois desta experiência formalista, o espírito das vanguardas históricas e um mergulho mais radical numa prática inserida na

²⁴ O entusiasmo a respeito deste cinema se mostra mais claramente em sua fantasiosa crônica a respeito de um filme e um cineasta *underground* que teria conhecido em sua estadia em Nova York no início dos anos 70. Elogiaria o rigor formal e a montagem aparentemente “gratuita” que controlaria o filme de forma independente da própria razão do cineasta em “Consciências Compradas”, suposto filme de um certo Timothy Anger. “*Bad Movie* ou saudades do Maciel” in Rocha, 2006, p.145-147.

pauta das artes plásticas daquele período em prol de um desejo de transformação de sensibilidades e consciências em uma escala mais ampla do que aquela em que se inseria a vanguarda. Assim, por uma ambição de maior visibilidade Glauber optaria por realizar um cinema no qual os pólos do lirismo e da história, do poético e do político, se articulariam em uma nítida tensão. Cremos que em *Câncer* (1972) esta tensão voltaria a se resolver na obra de Glauber, como no caso de *Pátio*, por uma predominância do lirismo e do poético. E isto se daria em razão da retomada do diálogo com os artistas plásticos associados ao neoconcretismo e pela deliberada incursão do autor pelas pesquisas então recentes do cinema *experimental*. Não sem razão, Glauber consideraria *Câncer* um filme *experimental* e, mais especificamente, *underground* (2004, p. 371). Referia-se assim ao cinema experimental norte-americano do fim da década de 50 e principalmente da década de 1960, com o qual o filme dialogaria em vários aspectos.

A incursão do diretor por este cinema não se daria, obviamente, sem problemas. Em relação ao *underground* norte-americano Glauber demonstraria em vários momentos algum apreço, mas também certo desdém – no que poderíamos traçar paralelos com o seu entendimento a respeito do já citado *Limite*. O diretor considerava o *underground* em geral como “ingênuo” (2004, p. 246) por procurar se constituir “seja na produção, seja na distribuição” (*apud* Rezende, p. 80) fora da indústria cinematográfica. Os filmes deste movimento seriam apenas belas “divagações pictóricas” (2004, p. 246) “formalistas” (*apud* Rezende, p. 80) que, por serem somente “especulações audiovisuais” (*apud* Pierre, 1996, p.117) interessariam apenas “nos limites do Village” (2004, p. 246). Nesta fuga do modelo hegemônico do cinema e em uma aproximação com a pintura o *underground* revelaria sua ideologia “pequeno-burguesa” (2004, p. 247) e “politicamente inofensiva” (*apud* Rezende, p. 80). Já *Limite* seria considerado de forma negativa como “intimista” e “hermético” (2003, p. 59), voltado somente para o mundo interior de seu autor; e desta forma afastado da realidade e da história. Assim, sendo um filme de “cinema puro”, de interesse apenas formal, *Limite* não poderia superar seus limites de uma vivência interior, “socialmente mentirosa” já que ignorante das contradições da sociedade burguesa. No que poderíamos compreender como a visão geral do autor em relação a toda produção *experimental*, tanto *Limite* quanto o *underground* norte-americano falhariam como obras de arte por deixarem de manter um diálogo com a realidade social e política em que se inscreviam.

Se inofensivas no que tange a política e relação com o mundo social, estas produções seriam ao menos inovadoras em relação à forma. Ao lado do neo-realismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, o *underground* seria para Glauber uma das “frentes da ruptura [...] com a tradição narrativa convencional” (*apud* Rezende, p. 73) indo mais longe no que se refere à forma do que qualquer outro movimento cinematográfico norte-americano. (*apud* Rezende, p. 79-80)

Considerando-se como precursor do *underground* no Brasil com o filme *Câncer* (2004, p. 245), Glauber iria reagir de forma negativa ao chamado Cinema Marginal, supostamente influenciado pelo *underground* americano. Cunhando até uma pejorativa corruptela (*udigrudi*) para denominar este cinema, Glauber consideraria-o também “formalista”, “ideologicamente reacionário” e “regressivo” (2004, p. 245) por, assim como o *underground* norte-americano, incorporar “o caos social sem assumir a crítica da história” (*apud* Rezende, p. 80).

Assim, ao avaliar o cinema *experimental* como inócuo politicamente, o que teria levado o diretor a realizar um filme *experimental* no Brasil de 1968? O que esta opção pelo *experimental* poderia acarretar?

3.1 Problemas para definição de Cinema *Experimental*

Para compreendermos a relação entre *Câncer* e este cinema torna-se necessário explicitar e delimitar o que compreendemos por cinema *experimental*. Para este fim, procuramos nos fiar nos principais teóricos deste cinema que buscaram definir o termo, mesmo sabendo-se de certa resistência à esta demarcação.

Qualificando ao longo da história do cinema uma infinidade de filmes, muitas vezes heterogêneos quanto à sua forma, a sua produção e o modo como foram recebidos pelo público, o cinema *experimental*, como indica Bordwell (1996, p. 129) seria impossível de ser definido em alguma fórmula. Muitos dos teóricos e cineastas do filme *experimental* viriam inclusive considerar desnecessária a qualificação, como bem descrevem Rosa (2003) e Camper (2010). Este iria considerar que a impossibilidade de estabelecer uma definição poderia ser tomada como um sinal da saúde do movimento, pois em constante transformação e alargamento de suas potencialidades (Camper, 2010). Já o teórico Jean Mitry (1974) consideraria como *experimental* qualquer filme que contribuísse para o avanço ou renovação do cinema, o que para nós seria uma

definição insuficiente por permanecer abrangente em demasia e praticamente inverificável (como se determinaria uma contribuição para o *avanço* do cinema?).

Em geral, o cinema *experimental* seria definido de forma negativa, isto é, em contraposição ao cinema dominante, tradicional, clássico. Assim, este cinema seria anticomercial, não-narrativo e anticonvencional, o que, entendemos, ainda não resolveria o problema da abrangência terminológica encontrada na definição de Mitry (1974). Rosa (2003) apontaria também que a definição negativa seria uma forma de negar a existência autônoma deste cinema, já que definido em função do que se opõe. Os filmes *experimentais* seriam assim definidos menos por sua qualidade intrínseca do que pelo grau de negação ao cinema hegemônico.

Assim sendo, pretendemos aqui definir com maior precisão o que entendemos por cinema *experimental* tendo em vista uma conceituação que poderia ser operacional, isto é, que pudesse ser verificável empiricamente e que servisse aos propósitos de uma análise; assim como levasse em conta características intrínsecas às obras, mesmo que este cinema tenha historicamente se constituído em contraposição ao cinema hegemônico.

3.2 Cinema *Experimental*?

Ao longo de sua história, esta vertente cinematográfica recebeu diversas alcunhas que apontavam para algumas de suas características e potenciais que então interessavam ser apontadas sem muita preocupação conceitual. “Cinema-arte”, “cinema puro”, “integral”, “absoluto”, “essencial”, “abstrato”, “rítmico”, “maldito”, “de poesia”, “pessoal”, “novo”, “independente”, “underground”, “marginal”, “visionário”, “filme como filme”, “puro”, “outro” (Noguez, 2010, p.23-24) foram alguns de seus nomes. Dois termos, no entanto, foram empregados de forma mais constante a partir dos anos de 1920 até os nossos dias: cinema de *vanguarda* e cinema *experimental*. Ambos os termos apresentariam problemas, segundo Noguez (2010, p.24) e P. Adams Sitney (2002, p. xii). O termo militar *vanguarda* nada diria em relação às condições de produção e difusão, importantes segundo Noguez (2010, p.24) para a definição dos filmes pertencentes a esta vertente. Já Sitney (2002, p. xii) iria afirmar que o termo *vanguarda* poderia servir para milhares de filmes que pouco ou nada tem em comum.

Já *experimental* descreveria de forma pejorativa as obras deste cinema, conotadas desta forma como inacabadas e incompletas (Noguez, 2010, p.24). Grande parte dos cineastas experimentais, como indicam Sitney (2002, p. xii), Camper (2010) e Rosa (2003) considerariam o termo insatisfatório. Como afirma o cineasta austríaco Peter Kubelka, “o que você vê [quando se assiste a um destes filmes] não é um experimento, mas um trabalho completo” (*apud* Camper, 2010). Esta terminologia suporia também uma norma exterior as obras, mais exatamente uma perfeição distante supostamente característica dos filmes não-experimentais (Noguez, 2010, p.24; Sitney, 2002, p. xii).

No entanto, Noguez (2010, p. 24) prefere seguir a usar o termo *experimental* em razão da riqueza de sua história e conotações.²⁵ Adotaremos o termo pelas mesmas razões, além da familiaridade com que é comumente utilizado e compreendido. Cremos também que a conotação considerada negativa do termo serviria ao propósito da análise de *Câncer*: grande parte do interesse do filme estaria em sua incompletude, risco e caráter de tentativa, conotadas na palavra *experimental*.

O termo *experimental* surgiria do latim “*experimentalis*”, derivado do verbo “*experiri*” (tentativa, ensaio) (Noguez, 2010, p.24). Em meados do século XIX a palavra é definida como “o que se funda sobre a experiência” (Noguez, 2010, p.24) adquirindo, segundo Rosa (2007, p.15) “contornos premonitórios para a arte moderna”. Em *Introduction à la médecine expérimentale* (1865) o médico Claude Bernard faria, segundo Noguez (2010, p.24-25) avançar o termo *experiência* em um sentido próximo às atividades artísticas no que elas tem de tateantes e imprevisíveis. Segundo Noguez (2010, p.25), a definição do médico francês de *experiência* empírica teria interesse para a compreensão da arte moderna por este considerá-la como “uma intervenção ao acaso sobre um fenômeno para provocar a aparição de algo onde nada havia”. Neste sentido, a atividade *experimental* misturaria a audácia e o ceticismo, a averiguação e a inovação que definiria tanto a experiência científica quanto as obras cinematográficas mais relevantes (Noguez, 2010, p.25). Esta relação entre experiência empírico-científica e arte experimental ainda perduraria, como na definição que o cineasta soviético Dziga Vertov fez do método de seu “cine-olho” como o “método do estudo científico-experimental do mundo visível” (*apud* Noguez, 2010, p.25).

²⁵ Mesmo que rasurado (~~experimental~~) nas páginas de seu *Eloge Du Cinema Experimental* (2010)

3.3 Critérios de produção e difusão do Cinema *Experimental*

Noguez (2010, p.26) apresenta dois critérios para identificação do filme *experimental*, verificáveis empiricamente em diversos contextos.

O primeiro critério é de caráter sócio-econômico e se refere às condições de produção e difusão dos filmes. Como já indicam os qualificativos “marginal” e *underground* o cinema experimental não se encontraria *no mesmo lado* do cinema hegemônico (Noguez, 2010, p.26). Como afirma David E. James (1989, p.20), sendo o modo de produção industrial do cinema amplamente predominante e normativo, os meios de produção do cinema não-industrial (em que se inclui o cinema *experimental*) seriam necessariamente considerados como alternativos, desviantes, *outro*. Os cinemas *experimentais* teriam assim se constituído sempre em *oposição* ao cinema hegemônico, o que se refletiria primeiramente em um modo de produção oposto ao modelo industrial. Deste modo, nos filmes *experimentais*, como afirma James (1989, p. 10) e Camper (2010) os próprios cineastas controlariam os meios de produção, sendo que este e seus possíveis colaboradores assumiriam diversas funções, tradicionalmente separadas para cada “profissional”. Produção artesanal em contraponto à divisão “tirânica” (Noguez, 1985, p.148) do trabalho da produção industrial.

Segundo Noguez (2010, p.26) e James (1989, p. 11) a opção pela produção artesanal teria diversas motivações. Pode-se apontar a própria impossibilidade do autor conseguir meios materiais para se praticar o modelo industrial (Noguez, 2010, p.26), o desejo de maior liberdade para a auto-expressão e para investigações fenomenológicas constrangidas no modelo industrial ou simplesmente por facilidade (James, 1989, p. 11).

Como reflexo desta posição marginal prevista pela oposição ao modo de produção dominante, o cinema *experimental*, como afirma James (1989, p. 11), teria a poesia como modelo, não apenas em razão de seus aspectos formais preponderantes (como veremos mais adiante), mas por esta também ser considerada uma prática estética marginal e livre dos modos de produção material e cultural dominantes. Uma das novidades do cinema *experimental* estaria, portanto, nesta reinvenção dos modos de produção em parâmetros não-industriais e marcadamente individualistas. Como afirma o cineasta e ideólogo do cinema *experimental* norte-americano Jonas Mekas, com seu costumaz entusiasmo:

“There is a feeling in the air that cinema is only the beginning; that now cinema is available not only to those who possess a high organizational and group-work talent, but also to those poets who are more sensitive, but often un-communal, who prefer privacy, whose powers of observation and imagination are most active in privacy” (Mekas, 1962, p. 8-9 *apud* James, 1989, p. 11)

O cinema *experimental* seria assim, como afirma Noguez (2010, p.27), profundamente democrático, pois seria realizado pelos interessados que possuíssem alguns recursos materiais e tivessem acesso a uma câmera, sem a necessidade deste alcançar o modelo industrial de produção cinematográfica²⁶. Um cinema que permitiria a igualdade de possibilidades para qualquer um que se aventure nele, sejam artistas anti-sociais ou cineastas com poucos recursos.

No que tange ao acesso a estes recursos, Noguez (2010, p. 27) e Camper (2010) apontam que os filmes *experimentais* teriam em geral como fonte de financiamento o próprio autor, que apenas em alguns casos raros teria a ajuda de algumas instituições específicas que fomentam este cinema ou de mecenas caridosos. Deste modo, os filmes experimentais teriam em geral um orçamento minúsculo, incomparavelmente menor do que um filme considerado comercial (Camper 2010). Com a necessidade de atores, os cineastas *experimentais* recorreriam com grande frequência, em razão da falta de recursos, a amigos e pessoas próximas para atuarem nos papéis planejados. Isto explicaria, como afirma Noguez (1985, p. 152) a presença constante de outros cineastas e demais artistas do círculo social dos autores nos filmes *experimentais*.

Os cineastas *experimentais* trabalhariam em geral com formatos reduzidos (16mm, Super-8, etc) e mais baratos, câmeras leves e técnicas mais simples à substituir às mais complexas e industriais; não somente por economia mas também em razão da aspiração à uma maior autonomia. Para Noguez (2010, p. 27) este fato limitaria algumas possibilidades deste cinema, mas também se colocaria como um constrangimento que potencializaria soluções engenhosas e invenções diversas. O cineasta *experimental* trabalharia assim, como afirma Noguez, entre “a penúria da produção e a inovação lúcida, entre a falta de meios e a pesquisa criativa, entre o que é sustentado e o que é desejado” (1985, p. 150-151). Pobreza e inventividade se entranhariam e se confrontariam neste cinema, como a, engenhosamente, transformar imperfeição em

²⁶ Ou talvez nem precisassem de uma câmera, como o cinema experimental abstrato de Stan Brakhage e outros cineastas nos provam.

invenção. “Fazer da necessidade virtude” (Noguez, 1985, p. 150) seria assim um possível lema do cinema *experimental*.

No que se refere a sua difusão, a posição marginal deste cinema também se faria evidente. Mesmo que muitos filmes *experimentais* tenham sido realizados, este outro cinema dependeu historicamente de forma quase exclusiva de um circuito de exibição paralelo (cineclubes, universidades, museus de arte moderna e festivais); de forma geral organizado por cooperativas de cineastas sem fins lucrativos (Noguez, 2010, p. 28). No entanto, esta pouca ou nula visibilidade nunca foi considerada de grande importância para os autores dos filmes *experimentais*. O interesse da realização destes filmes estaria quase exclusivamente no prazer da criação e não na improvável venda ou circulação para um grande público (Noguez, 2010, p. 27; Camper, 2010). Em muitos casos, a exibição para alguns amigos ou somente para o autor já seria satisfatória (Noguez, 2010, p. 27-28). Seria assim, como o autor afirma (2010, p.26), um cinema “elitista” no sentido de se permitir ser acolhido somente por um pequeno número de pessoas. Ao contrário até do restante do cinema moderno, como a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo, o cinema *experimental* estaria, como nas palavras de Peter Wollen “reconciliado em seu *status* minoritário” (Wollen, 2008, p.179) por não ter como objetivo alcançar um público massivo.

3.4 Critérios estéticos para definição de Cinema *Experimental*

Os critérios estéticos seriam considerados fundamentais por boa parte dos teóricos que pretenderam definir o cinema *experimental*²⁷. Para Noguez (2010, p. 32) seriam experimentais os filmes onde as preocupações formais – ligadas à aparência sensível ou a estrutura da obra, *independente* do sentido que veiculam - estariam no comando. Nestes filmes, a reflexão e o trabalho sobre a forma se exerceriam mais do que outros (2010, p. 31). Para explicitar estas diferenças entre o cinema experimental e o cinema dominante no que tange às suas preocupações formais, o autor recorrerá às categorias semióticas do linguista Roman Jakobson.

O linguista estabelece um esquema de comunicação verbal bastante simples. Nele, um *emissor* (ou *remetente*), depois de ter estabelecido e mantido um *contato* (um

²⁷ Noguez (2010, p. 28) nota que os critérios de produção e difusão acima descritos também poderiam definir alguns filmes militantes ou pornográficos o que impossibilitaria uma tentativa de definição exclusivamente nestes termos.

canal físico e uma conexão psicológica que capacitem a comunicação) com um *receptor* (ou *destinatário*) lhe endereça uma *mensagem* (o conteúdo das informações transmitidas); esta *mensagem* seria inscrita em um *código* (o conjunto organizado de signos e regras de combinação próprias a cada língua) designando um *contexto* (objeto ou situação a que a mensagem se refere) (Jakobson, 2001, p. 122). A cada um destes elementos corresponderia uma função da linguagem particular. Ao *contato*, por exemplo, corresponderia a função fática, isto é, o esforço para estabelecer, manter ou interromper a comunicação (Jakobson, 2001, p. 126). Já à *mensagem* corresponderia a função poética, que enfocaria a mensagem ela mesma, em sua aparência e estrutura, promovendo o “caráter palpável dos signos” (Jakobson, 2001, p. 127).

Ao aplicar estas categorias ao cinema, Noguez (2010, p.33) definiria o filme *experimental* como aquele em que a função poética se sobreporia às outras, sobretudo à função fática e a função referencial, assim como aquele em que o *emissor* tenderia a prevalecer “egoisticamente” (Noguez, 2010, p.33) sobre o *receptor*. Um cinema formado por filmes *irreverentes* (por não deverem nada a ninguém) e *irreferentes* (já que seus signos visariam mais a si próprios do que referenciar algo). Como resume o teórico, “toda vez que o interesse de um filme [...] estiver menos no que ele mostra ou diz e mais no modo como ele mostra e diz [...] estaremos do lado da função poética e, portanto, diante de um filme *experimental* (2010, p. 35-36).

Haveria, portanto, segundo o autor, uma oposição entre um cinema que privilegia a forma, o poético (o cinema *experimental*) e o cinema hegemônico que privilegiaria o sentido e a comunicação.

Crítico à esta classificação, André Parente (2000, p. 87-88) afirmaria a falsidade desta oposição, apontando para algumas de suas inconsistências. Segundo o autor, ao longo da história do cinema filmes, autores e movimentos cinematográficos de características muito distintas teriam sido unidos e nomeados em um único *corpus* (o cinema *experimental*) sem nenhuma preocupação conceitual genuína dos teóricos e críticos que assim o fizeram. Em geral, estes autores teriam unido o heterogêneo apenas de forma negativa, isto é, classificando como *experimentais* os filmes que se opusessem ao que fosse entendido como cinema comercial, cinema narrativo ou cinema de comunicação. Os processos e qualidades intrínsecas dos filmes não teriam sido levados em conta, o que permitiria esta redução, esta unificação do que não deveria estar junto. Na crítica de Parente (2000), a classificação de Noguez viria apenas a corroborar esta

falsa oposição e unidade, mesmo que este tenha utilizado de critérios mais rigorosos e intrínsecos aos filmes. O problema estaria no fato do autor ainda insistir artificialmente em uma oposição inexistente, por meio de critérios que levam em conta um aspecto, no entender de Parente, secundário do cinema (a significação lingüística).

Em sua crítica a oposição entre um cinema da forma e um cinema do sentido, Parente (2000, p. 92) também apontaria que os filmes do segundo grupo, entre eles muitas obras hollywoodianas, não negligenciariam os aspectos formais. E também colocaria o fato de que muitos dos filmes considerados comerciais teriam tido as mesmas dificuldades de produção e distribuição dos ditos filmes *experimentais*.

Em nosso entender, as colocações de Parente não invalidariam a pertinência da classificação de Noguez, que nos será útil neste trabalho. Primeiro, entendemos que a categorização do autor de fato une obras heterogêneas, mas que seria de se esperar de qualquer tipo de classificação. Segundo, não cremos que ao opor dois *pólos* do cinema, Noguez crie duas unidades tão homogêneas e irreduzíveis como faz crer Parente. Noguez (2010, p. 45) inclusive criticaria a possível visão puramente dicotômica entre o pólo experimental e seu oposto, afirmando a existência de obras “bastardas e mestiças” (2010, p.45) difíceis de classificar por meio deste critério. Em terceiro lugar, nos parece evidente a todos que qualquer filme, seja ele considerado *experimental* ou não, tem preocupações formais; o que Noguez na verdade reivindica como critério para o cinema *experimental* é uma *preponderância* destes aspectos. Seria importante, portanto, como afirma James (1989, p.22) atentar para as gradações que separam os pólos opostos - raramente alcançados na prática - e não somente separá-los em duas grandes unidades distintas. Como este mesmo afirma, esta polarização teria também a função de “organizar estas gradações, que permitem que as instâncias locais dentro de toda a gama da produção sejam diferenciadas” (1989, p.22). Em quarto lugar, estes critérios operatórios baseados na lingüística estrutural não excluiriam outros (Noguez, 2010, p.46), inclusive só seriam de fato úteis *conjuntamente* com os critérios de produção e difusão para o entendimento do cinema *experimental*. Critérios estes que não podem ser resumidos, como faz Parente (2000, p.90-91), nas questões orçamentárias e nas dificuldades de produção e distribuição que poderiam de fato unir uma infinidade de obras pouco afins com o que se entende por cinema *experimental*. Seria preciso também relevar, em acúmulo com os outros critérios, as diferenças nos esquemas de produção e nos modos como o autor compreende o seu possível público, como apontados

anteriormente. Como aponta Rosa (2003), é este entroncamento de parâmetros que permite excluir do que foi delimitado historicamente como *experimental* cineastas “inventivos e revolucionários” como Jean-Luc Godard e o casal Straub-Huillet. Mesmo em conflito com os pressupostos do cinema comercial e configurando uma experiência à margem e alternativa, estes cineastas ainda se moveriam na esfera de produção e difusão do cinema hegemônico. Em quinto e último lugar, cremos que mesmo tendo esta oposição surgido historicamente sem critérios conceituais consistentes, o *corpus* de teorias, conceitos e filmes que se solidificaram a partir dela ainda nos parecem relevantes e úteis para compreender a constituição das imagens cinematográficas. A conceituação de Noguez seria assim proveitosa por organizar esta oposição por meio de critérios inteligíveis e objetivos e que ainda poderiam se unir à outros.

3.5 Cinema do Corpo

No que entendemos por cinema *experimental* há diferentes tendências que poderiam ser mais bem definidas. Apesar da recusa de Parente (2000) no uso do termo *experimental*, por considerá-lo o “resultado de um falso problema ou de uma comodidade classificatória” (2000, p.94), cremos que a sua categorização deste cinema em diversas tendências pode nos ser útil para uma aproximação com o filme a ser analisado. Nas tendências que Parente (2000, p. 94-104) denomina como “cinema-matéria” e “cinema-subjetivo” há pouco a ser identificado com as operações experimentais de *Câncer*, podendo ser unidas apenas pela recusa ao modelo industrial e uma preponderância dos aspectos formais. O primeiro filme de Glauber, o curta experimental *Pátio* (1959), poderia ser pensado em sintonia com o “cinema-subjetivo” de Maya Deren e James Broughton, como indica Rosa (2007, p.17). Mas cremos que pouco restaria no longa-metragem de 1968 do onirismo deste cinema.

Todavia, encontramos na tendência que Deleuze (1990, p.227-266) situa como o “cinema do corpo” um terreno em que o filme de Glauber poderia ser mais bem compreendido. Esta tendência do *experimental* reuniria e aproximaria diferentes cinemas como o *underground* de Andy Warhol e alguns expoentes do chamado cinema direto, como Shirley Clarke e John Cassavetes e seria caracterizado por uma atenção às transformações dos corpos no tempo.

Neste cinema os corpos seriam afetados de tal forma pelo tempo, sem a necessidade de mediação de uma intriga ou de um fim simbólico, que exprimiriam uma pluralidade de formas de ser no presente. Para este objetivo, como observa Deleuze (1990, p. 231), estes filmes se constituiriam entre uma atenção obsessiva ao corpo cotidiano, no sentido de dar a ver algo não perceptível na cotidianidade (como nos primeiros filmes de Andy Warhol) e em uma atenção a uma espécie de cerimônia ou liturgia (como em diversos filmes do *underground*). Em geral, porém, o “cinema do corpo” se localizaria na passagem entre estes dois pólos (cotidianidade/cerimônia), seja em uma cotidianidade que transcorre nos preparativos de uma cerimônia incompleta (como no cinema de Philippe Garrel e Rogério Sganzerla (Parente, 2008, p. 29) ou em uma lenta teatralização cotidiana do corpo, em que se dá a ver no corpo as suas esperas, cansaços e relaxamentos (como nas estilizações do cinema de Chantal Akerman e Júlio Bressane (Parente, 2008, p. 29) ou no espetáculo teatral de John Cassavetes). Desta forma, para Deleuze (1990, p.227-266), cada autor teria assim neste cinema uma concepção própria das atitudes e posturas dos corpos e de seus encadeamentos formais, sendo que todos eles fariam uma passagem entre estas posturas “sem depender de uma história prévia, de uma intriga preexistente” (Deleuze, 1990, p. 231), como no cinema clássico. Neste cinema, enfim, as personagens tenderiam a reduzir-se às suas próprias atitudes corporais em um processo de cotidianidade, de cerimônia ou teatralização, sem se referenciar por uma intriga ou por alguma propriedade representativa. Neste cinema os acontecimentos e personagens não preexistiriam ao filme: constituir-se-iam na própria filmagem. Como afirma Jean-Louis Comolli (*apud* Deleuze, 1990, p.231), as personagens do cinema de John Cassavetes (e de todo o “cinema do corpo”, como cremos) se fabricariam a si próprias a medida que o filme avançaria, tendo a filmagem o papel de *revelador* das atitudes corporais e de seus encadeamentos. Duração da encenação, da filmagem e do desenvolvimento do comportamento dos personagens coincidiriam, revelando assim em uma imagem o antes e o depois dos corpos sem a necessidade de uma intriga preexistente para encadeá-los. Deste modo, a ficção seria fabricada, como afirma Comolli (2008, p. 299), a medida que o filme fabricaria a si mesmo. Ao mesmo tempo, o filme produziria e seria produzido pelos acontecimentos e personagens com o qual se relaciona (2008, p. 306).

Assim, o encontro entre personagens e autor seria o dado fundamental para a *revelação* de que fala Comolli. Em grande parte deste cinema (em que incluímos

Câncer) os planos se constituiriam somente no encontro entre corpos que improvisam e se teatralizam e câmera/autor que intercepta estes comportamentos em suas durações. Buscar-se-ia assim apreender a transformação dos personagens, as marcas do tempo nos corpos dos atores ao se teatralizarem (Deleuze, 1990, p.183). Não se buscaria assim a identidade dos personagens (seja real ou fictícia), mas apreender, no encontro, a passagem de um estado a outro. Mesmo sendo os personagens reais (como em Jean Rouch e em parte do cinema de Warhol e *Câncer*) a arte deste cinema não se reduziria à uma comunicação ou duplicação do real. Os personagens deste cinema se constituiriam por sua própria ficcionalização ou teatralização no filme, sem por isso, também, se tornarem fictícios (Parente, 2000, p.123). Entendemos assim, a partir de Deleuze (1990, p.184) e Comolli (2010, p.299), que nesta passagem os personagens deixam de ser reais ou fictícios, tornando-se indistinguível para os espectadores se o que é mostrado seria espontâneo, improvisado ou representado.

3.6 Cinema do Corpo e potências do acaso

Citando o exemplo de *Chelsea Girls*, de Andy Warhol, o teórico Noël Burch (2008, p.144) observa que as teatralizações do corpo dos personagens/atores (às quais nomeia como “jogo de máscara”) teriam ganhado força a partir de uma nova relação com o acaso que o *cinema direto* possibilitaria. Para o autor, este cinema teria renovado o interesse pelo mundo das contingências vividas que o cinema clássico (inclusive o cinema documentário até então) procuraria eliminar ao máximo. Como observa Comolli (2010, p. 299), esta indiscernibilidade entre o que é visto como “acontecimento bruto”, “real” e o que é visto como “ficcional” surgiria mais facilmente no *cinema direto* (e no cinema inspirado por ele). Por meio do *direto*, como afirma (2010, p. 305-306), o cinema ficcional poderia articular-se mais fortemente ao vivido organizando-se, como descrevemos anteriormente, por um sistema de produção recíproca, isto é, por um sistema em que o filme tanto produz como é produzido pelos acontecimentos e situações filmadas. Com este recurso, este cinema poderia experimentar, como afirma Comolli (2010, p. 308), as possibilidades de uma “ultrapassagem”, modificação ou questionamento do que ele denomina como sistema de *re-presentação*, isto é, o “jogo socialmente codificado em vista da constituição de um espetáculo paralelo à vida que, através dessa superposição, obstrui a vida, substituindo à coisa sua re-constituição”

(2010, p. 306). Assim, o cinema do corpo poderia escapar em parte do sistema de re-presentação que tradicionalmente determina todo o cinema de ficção por meio de operações técnicas e formais que o fazem se aproximar do acaso e da experiência vivida.

Comolli (2010, p. 311) nota, no entanto, que só há cinema da re-presentação. O cinema do corpo poderia, no máximo, por meio de algumas operações de fabricação do filme, atenuar esta fatalidade. Nos filmes que pertencem ao que Comolli denomina como “sistema de representação” (a grande parte dos filmes feitos no modelo hollywoodiano) esta fatalidade seria redobrada por etapas sucessivas de re-presentação e re-produção na fabricação do filme: os projetos iniciais seriam repetidos no roteiro e por sua vez repetidos na decupagem, reproduzidos durante a filmagem, reconstituídas na montagem até a pós-sincronização que fecharia o ciclo das re-presentações. Tal processo de desdobramentos em geral importaria apenas a extrema autofidelidade aos projetos iniciais, com algumas ligeiras modificações, sem permitir novas intervenções a cada etapa. Como afirma Comolli, deste modo

“cada nova operação será, na verdade, uma falsa operação, um quase-mecânico recomeço da precedente, imitadora e não produtiva. Cem vezes reiniciada, “a obra” não será cem vezes modificada, mas cem vezes reconduzida, cópia de si mesma.” (2010, p.311)

Assim, no “sistema de representação” do cinema não apenas a “realidade” seria (necessariamente) re-produzida, mas também as suas sucessivas reproduções. Como indicamos, por meio do *direto*, certo cinema buscou atenuar esta fatalidade da re-presentação por meio de operações técnicas e formais que poderiam fazer surgir um sistema de produção em que os filmes tanto produziriam como seria produzidos pelos acontecimentos e situações não controladas. Este cinema rejeitaria as formas e significações baseadas em predeterminações e *a priori* (como as diversas etapas da re-presentação) “não visando a reproduzir as coisas “tais como” [...] mas sim a transformá-las, a variar seu sentido e relações a partir do momento em que elas passam do estágio in-formado não-cinematográfico ao estágio da forma cinematográfica” (Comolli, 2010, p. 316). Destituído de um modelo, sem um programa fixo, este cinema poderia assim se constituir e se potencializar recorrendo às contingências vividas e ao acaso.

Dentre as operações formais e técnicas que recorrem ao “in-formado cinematográfico” para romper com o sistema de representação, Comolli (2010, p.312)

aponta principalmente para as reduções e eliminações de etapas da re-presentação, como a supressão do roteiro, o uso da improvisação e a gravação em som direto. Outros autores irão também identificar algumas destas operações que aspiram reduzir as ferramentas de mediação técnica. *Câncer* e demais filmes do *cinema do corpo* próximos do cinema *experimental* se serviriam (como também observam Costa (2000, p. 98) e Ramos (1987, p. 94)) da imperfeição e de um caráter de esboço para potencializar o aparecimento do imprevisto e escapar do sistema de representação hegemônico. Como indicamos a respeito do *experimental*, a imperfeição e certa negligência em relação às “corretas” técnicas de filmagem, encenação e montagem poderiam servir como virtude se, por exemplo, fossem aproveitadas para atenuar a fatalidade da re-presentação. Em filmes como *Chelsea Girls* e *Câncer* podemos ver esta compulsão pela incompletude e imperfeição que o crítico Parker Tyler observaria no cinema *underground* em 1969 (1995, p. 15). Como já indicado, ambos os filmes se constituiriam por longos planos-sequências pouco articulados, o que daria uma impressão de uma sucessão de trechos não-montados; os esboços de um filme aparentemente não finalizado. Tudo o que teria sido captado pela câmera estaria aparentemente no produto final, sem a exclusão de planos. A iluminação precária, os diálogos mal improvisados, os tempos mortos, a presença da voz e corpo dos que filmam e equipamentos que utilizam – enfim, todas as impurezas que o sistema de re-presentação busca ocultar - não seriam excluídas destes filmes. A presença constante e aparentemente descontrolada do que poderia ser considerado como imperfeição nestes filmes poderia assim ser visto como uma abertura ao acaso, às contingências do mundo externo e da própria encenação.

Este modo de trabalhar o acaso no cinema, como afirma Burch (2008, p.145), também poderia ser observado nestes filmes no modo em que estabelecem uma relação entre o espaço em *off* e o espaço da tela. A sensação de que há de fato um mundo incontável para além do quadro integra-se ao jogo de máscaras ou as teatralizações do corpo - como já descrito - tensionando-os. Se o espectador pode julgar como controlado um destes jogos (crendo que o que supostamente improvisado foi na verdade pré-estabelecido) a presença em *off* de algo realmente fora de controle tensionaria este julgamento (Burch, 2008, p.145).

Comolli (2010, p. 313) também aponta para uma tentativa de rompimento com o sistema de re-presentação cinematográfica que não necessariamente procederia pela eliminação ou redução de etapas de re-presentação e de ferramentas de mediação

técnica. Esta tentativa, que encontraríamos no cinema influenciado pelo *direto*, como *Câncer*, se referiria as operações de ficcionalização da re-presentação, isto é, as operações que tornam o próprio fenômeno da re-presentação parte da ficção do filme e um dos seus motores dramáticos. Assim, estes filmes *diretos* denunciar-se-iam como ilusão, reconstituição ou espetáculo no sentido de reduzir a falsa inocência da re-presentação. Para o autor (2010, p.313), esta denúncia da re-presentação, revelada em sua contingência, teria a potência de fazer parecer a obra ficcional mais “verdadeira” do que se não se denunciasse. Assim, “quanto mais o espetáculo é designado como espetáculo (a autenticidade, a “realidade” de um espetáculo sendo sua artificialidade) mais o resto do filme será tido como verídico” (2010, p. 313). Seria como se por meio desta denúncia da re-presentação como artifício fizesse surgir a verdade da re-presentação como acontecimento.

Entendemos assim que neste filme as propriedades técnicas e formais se mostrariam como artifício, tornando-se foco da experiência dos espectadores. Este convite ao exame da construção formal da obra seria uma das características fundamentais não somente de várias vertentes do cinema moderno, no qual incluímos o cinema *experimental*, assim como de toda arte moderna. Deste modo, compreendemos que a questão da reflexividade neste filme poderá ser mais bem compreendida junto às discussões colocadas pelas artes de vanguarda com o qual o filme dialoga. Assim, no terceiro capítulo apresentaremos as experiências desta vanguarda tendo-se em vista a apropriação realizada pelo cineasta, que em *Câncer* retoma o diálogo interrompido após a realização de *Pátio*. Outros recursos do cinema do corpo e *experimental* apresentadas neste capítulo também se aproximariam dos procedimentos desta vanguarda, o que tornaria proveitoso o delineamento de alguns paralelos (e possíveis diferenças). Entre eles poderíamos apontar o já citado recurso à reflexividade; o aproveitamento das contingências, do acaso e do “in-formado” do mundo; a atitude lúdico-experimental diante do mundo e da obra prevista pelo recurso à improvisação e a certa negligência técnico-formal; a atenção às transformações dos corpos cotidianos no tempo; as estratégias de inscrição e participação espectatoriais na obra no sentido de um rompimento da relação contemplativa; o trabalho em um *meio artístico* que incluiria e correlacionaria uma dimensão econômica artesanal com uma dimensão estética formalista e, por fim, a interrogação sobre a representação e a tentativa de superá-la pela quebra de determinados limites entre arte e vida.

Nestes paralelos e proximidades entre o cinema de Glauber e a vanguarda das artes plásticas brasileiras da década de 60 - a serem descritas no próximo capítulo - perceberíamos aquilo que Jacques Aumont (2008, p. 53) observou como “o mais vivo na possibilidade modernista em cinema”: a aproximação - ocorrida no período entre a realização de *Acoitado* (1959) até o imediato pós-68 - entre o cinema que permanecia como arte de massa e as liberdades e engajamentos da arte em geral. Aproximação esta que seria interrompida, segundo o autor (2008, p. 63), pelos cineastas a partir de 1968 em prol de questões mais cruas e grosseiramente políticas ou de uma futura institucionalização. *Câncer*, em razão do momento significativo de sua realização e da aproximação radical que faz entre cinema e arte de vanguarda, teria muito ainda a nos dizer sobre essa possibilidade interrompida.

4. GLAUBER, OITICICA E A TROPICÁLIA

Na produção cultural brasileira de fins dos anos 60, concentrando-se nos anos de 1967-1968, observa-se uma intensa convergência e contaminação mútua das diversas formas de criação artística, no que ficou conhecido como tropicalismo. Mais do que um movimento, esta arena de agitação, este “momento tropicalista”, como afirma Flora Süssekind (2007, p. 31), reuniu rupturas artísticas de várias frentes, como a encenação pelo grupo Oficina de *O Rei da Vela* (1967); a apresentação de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira (1967); o lançamento de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; a abertura da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (na qual Hélio Oiticica apresentou sua *Tropicália*); o lançamento do disco-manifesto *Tropicália, ou Panis et Circencis* (1968) e etc. Intensificaram nesse momento interferências, colaborações, contatos e experiências coletivas de criação que levaram as frentes artísticas a se encararem para além de suas especificidades expressivas e gêneros. Como afirmaria Oiticica, “o fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas” (1986, p. 95).

Encontrava-se assim, neste período, uma vontade declarada de transformação e reorientação das expressões artísticas, não no sentido de uma afirmação como um “ismo”, mas como um “campo experimental ativo, múltiplo, comprometido” (Süssekind, 2007, p.32). Comprometido, pois interessado na intervenção crítica nas práticas e discussões culturais e comportamentais brasileiras, em um contexto político de repressão. Contexto este que forçaria, já ao fim de 1968, com o decreto do Ato Institucional Nº 5, uma dispersão geral dos artistas deste momento em razão do crescimento do policiamento institucional, o clima de perseguição política e aumento das restrições impostas ao trabalho artístico.

Pensar assim em um “tropicalismo” poderia, de fato, servir para compreender as confluências e proximidades destas frentes, principalmente nos anos de 1967 e 1968, quando estas parecem confluir em um movimento uniforme. Porém, entendemos que estas frentes artísticas guardariam diferenças cruciais, comumente não ressaltadas na historiografia canônica, que nos interessa neste trabalho destacar.

Frederico Coelho (2010) diferenciaria uma *tropicália* – um processo amplo de transformação cultural do país após o golpe de 1964 até início dos anos 70 – do *tropicalismo* musical – o momento mais significativo da *tropicália*, nos anos de 1967 e 1968. O primeiro seria “uma atitude intelectual e artística radical, comprometida com a busca de um processo cultural brasileiro autônomo e moderno, com a conceituação de uma inovação estética e a criação de novos parâmetros definitivos de arte e sociedade” (Coelho, 2010, p. 133). Já o segundo seria um momento - possivelmente o mais pulsante e conhecido - deste processo de transformação mais amplo; tendo sido instaurado a partir de uma de suas muitas faces: o movimento estético-musical dos músicos baianos e seus parceiros (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duprat, Mutantes, entre outros).

Para Coelho (2010, p. 125), a idéia de uma *tropicália* já germinava no fim dos anos 50 nos debates sobre a modernidade cultural brasileira. Artistas como Lygia Clark, José Celso Martinez Corrêa, os poetas concretos, Hélio Oiticica e Glauber Rocha já se encontravam nos debates intelectuais formadores muitos anos antes da ascensão dos músicos tropicalistas no circuito cultural brasileiro. O movimento iniciado por estes músicos surgiria assim como uma surpresa em 1967, e já a partir do radicalismo estético dos que os antecederiam. Deste modo, Coelho (2010, p. 125) ressalta que o tropicalismo musical não seria nem ponto de partida nem de chegada para os diversos trabalhos surgidos neste mesmo ano: estes teriam surgido neste período de confluência a partir também de desdobramentos de trabalhos anteriores.

É nítido também que apesar de considerados precursores, estes artistas (principalmente Oiticica e Glauber) tiveram sempre uma postura ambígua em relação ao tropicalismo. Em março de 1968, em texto intitulado “*Tropicália*” (1986, p. 106-109) – que permaneceria inédito por alguns anos - Oiticica já expunha a sua contrariedade em relação a um modismo tropicalista.²⁸ Criticaria a banalização e o uso desenfreado do termo, sem resquício dos princípios que nortearam a concepção de sua obra, para o consumo dos que ele considerava como “burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie” (1986, p. 108). Desconfiava também de uma “carnavalização” acrítica e do apelo comercial e midiático caro ao tropicalismo musical, defendendo uma postura hostil frente ao movimento até sua aproximação com o grupo em 1968. Como afirma

²⁸ Lembremos que o nome do movimento assim denominado, assim como o álbum coletivo desse grupo e do título de música fundamental de Caetano Veloso, provinha da *Manifestação Ambiental Tropicália*, do artista plástico.

Basualdo, Oiticica mostrar-se-ia “alternadamente surpreso, orgulhoso e irritado com relação aos diversos contextos culturais aos quais sua invenção seria relacionada” (2007, p.19).

Já Glauber criticaria também este modismo e as influências “imperialistas” sobre os trabalhos dos tropicalistas. Mas ao mesmo tempo, com a sua singular desenvoltura, interviria nos debates e manteria contatos regulares com grande parte dos artistas ligados a este momento. Ora tratava-os como parceiros, ora como inimigos nas disputas culturais. Afirmaria enfim que “o tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira” (2004, p. 150). Segundo o cineasta, a partir do movimento que surgia, os artistas não teriam mais “medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e todas as profundidades” (2004, p. 151).

De qualquer forma, estes dois artistas, mesmo que em vários momentos tendo aceitado a ascendência e a filiação ao movimento, manteriam sempre uma autonomia em relação ao tropicalismo de 1967-1968 assim como não poderiam ser resumidos no que Coelho denomina como Tropicália. Assim, antes de se tentar definir em que medida Oiticica e Glauber poderiam ser considerados ou não tropicalistas, este trabalho irá buscar compreender de que modo estes artistas e às discussões em voga associadas a um tropicalismo iriam convergir no ano de 1968 e na produção de *Câncer*.

4.1. Tropicália e Tropicalismo

Primeiramente, podemos apontar para os elementos comuns às obras realizadas nestes anos de confluências, no que foi consagrado nos estudos realizados a respeito de uma Tropicália ou tropicalismo.²⁹ Depois, esquadriharemos a trajetória de Hélio Oiticica neste contexto específico.

Como aponta Sússekind (2007, p.33), Favaretto (2000, p.144) e Basualdo (2007, p.15-18) a antropofagia de Oswald de Andrade seria o principal elo das diferentes

²⁹ Entre os principais estudos sobre a Tropicália ou o tropicalismo podemos indicar: FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993a. E a coletânea de artigos incluída em BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007. Por uma interpretação ‘à margem’ da tropicália: COELHO, Frederico Oliveira. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

linguagens artísticas do período. Trazida à tona nesse momento histórico pelos poetas concretos, seria atualizada pelos diferentes artistas deste período em contraponto ao nacionalismo populista então hegemônico no campo cultural brasileiro. Em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1986, p. 84-98) Oiticica iria propor uma “superantropofagia”, isto é, uma chave estética que não somente se colocaria a questão de uma absorção crítica e uma reinvenção dos modelos artísticos estrangeiros (como na antropofagia oswaldiana) como também dos clichês e mitologias do repertório popular e nacional. Faria assim contraponto aos usos tradicionalistas dos temas e elementos considerados “nacionais” que, segundo Glauber (*apud* Bentes, 1997 p. 282), alimentariam “a boa consciência gerada por uma arte que se diz de esquerda porque comunica usando a velha linguagem”. Desta forma, a antropofagia em tempos de tropicalismo entrecruzaria novas linguagens e perspectivas culturais tendo em vista as contradições do país que se modernizava. Para Martinez Corrêa, a antropofagia de Oswald seria “a possibilidade de uma cultura crítica, fora do oficialismo, do lirismo, do romantismo político” (*apud* Basualdo, 2007, p. 16). O nacional e o estrangeiro, a “alta cultura” e o “mau gosto”, arcaico e moderno, local e universal seriam tensionados nesta antropofagia mas de formas e graus distintos do modernismo dos anos 20. A principal diferença estaria ligada a relação destas frentes artísticas com a idéia do nacional e de seu momento histórico: nos anos 20 o modernismo se nutria de certo otimismo para com a idéia do país que se transformava; no momento tropicalista as vanguardas artísticas se apresentavam irremediavelmente contra o nacionalismo militar e à violência e repressão associados a este. O nacionalismo de esquerda também seria combatido em razão de sua incapacidade crítica de se colocar frente a modernização e industrialização autoritárias que se impunham.

Diante da brutalização da política e da expansão do público de massa com o fortalecimento pós-64 da indústria cultural e do mercado de bens de consumo, os assim considerados tropicalistas responderam de forma exasperada. A chave do confronto com o público e valores da classe média brasileira deram o tom de suas obras. Abandonou-se o didatismo e as simplificações estéticas da arte até então considerada de “protesto” no Brasil (movimentos ligados aos CPCs, o Teatro de Arena, a música de protesto, e etc) assim como a crença da mais fácil assimilação pelo público provinda destas simplificações. A estética deste novo momento deveria estar à altura de uma crítica a uma sociedade mais complexa do que se considerava: não se pensaria mais em um

“povo” para o qual o artista enviaria a sua “mensagem” mas um público pertencente às classes médias e altas que deveria ser atacado por meio de estratégias de agressão.

Como afirmaria Martinez Corrêa em seu Manifesto do Oficina “para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar formas que captassem essa nova realidade” (*apud* Basualdo, 2007, p.13). Deste modo, a relação entre fruição estética e crítica social se deslocaria do tema para os processos e procedimentos no tropicalismo. Tratar-se-ia então, por novas formas artísticas e não por meio de temas necessariamente “políticos”, provocar e ferir o público de classe média que apoiava e se identificava com a ditadura, a modernização conservadora e o avanço da sociedade de consumo. Estas novas formas e procedimentos se definiram por modos de produção que favoreceriam a vivência e participação dos espectadores/participantes de modo tal que atuariam diretamente sobre os comportamentos.

As provocações à classe média também se davam, como já indicado, por meio da apropriação crítica e irônica de arcaísmos comportamentais, político-culturais e de mitos identitários de uma nacionalidade em conjunção dissonante com uma discussão ampla sobre (e nos) meios de comunicação de massa e as transformações advindas de sua expansão no Brasil. Abandonava-se assim a reverência e a centralidade da idéia de uma “realidade nacional” e dos imperativos de se falar do país (e de suas “raízes”) em prol da pesquisa e as relações com a arte internacional barradas anteriormente pela discussão por uma arte “engajada”, nacional e popular.

A atenção se desloca do espaço rural até então considerado como detentor da autenticidade, das raízes nacionais e das tradições populares para um espaço urbano complexo, desenraizado e marcado pelas esferas da mercadoria e da comunicação de massa. Para lidar com esta transformação os tropicalistas apropriavam-se provocativamente do *kitsch* (inspirado no seu uso pela *pop art*) para recusar ao mesmo tempo o nacionalismo organicista, a modernização conservadora e o universo do consumo na própria esfera da indústria cultural e do mercado. As tradições da vanguarda eram trazidas - em mais uma convergência de contraditórios, de uma “montagem do diverso” (Xavier, 1993a, p. 20) caras ao tropicalismo – para o centro da cultura de mercado brasileiro.

No entanto, ao contrário das principais vanguardas européias, o tropicalismo se alimentaria de uma leitura da mesma cultura popular que o nacional-populismo dizia defender. Só que diferentemente da ideologia associada aos CPCs aqueles se

apropriariam desta cultura em seu caráter dinâmico e em razão de sua abertura estrutural às influências e estímulos externos (Basualdo, 2007, p.13). Como afirma Basualdo (2007, p. 13) os tropicalistas não resumiriam a cultura popular a uma “coleção de modismos ou imagens preestabelecidas” mas a entenderiam como uma “determinada mecânica de apreender, interpretar e reformular a informação circulante”. Deste modo, estes artistas fariam da cultura popular tanto uma potência para transformar as formas e procedimentos de enunciação (como fariam as vanguardas) como uma fonte de viva dinâmica para ser incorporada e elaborada.

No cinema moderno brasileiro o confronto entre uma estética de feição programática nacional-populista e uma estética de agressão e de apropriação do *kitsch* já se apresentava a partir do marco *Terra em Transe* (1967). Segundo Xavier (1993a, p. 13) este filme condensaria as reflexões sobre a derrota do projeto político-populista, a crise da teleologia da história ligada à esperança do clima anterior ao golpe de 1964 e a crise da estética populista-pedagógica ligada a este momento histórico. A partir de *Terra em Transe* e de sua autocrítica da derrota os filmes internalizariam esta crise – “do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” (Xavier, 1993a, p.10) - ou a negariam de forma radical, como nas expressões apocalípticas e anti-programáticas das obras associadas ao chamado Cinema Marginal.

Glauber, como reitera Xavier (1993a, p. 16), não teria a mesma verve paródica dos tropicalistas (e dos futuros cineastas *marginais*) nem se volta para a representação do universo do consumo, porém, ao ter internalizado esteticamente a crise e ter exibido agressivamente o *kitsch* ele não apenas ressaltaria a dimensão grotesca do momento histórico como abriria espaço para os tropicalistas criarem o seu inventário irônico contra os arcaísmos nacionais.

Outro elemento fundamental para a obra de Glauber também apropriado pelos tropicalistas a partir de *Terra em Transe* é a questão da violência. Como esta também fundamental para o trabalho de Hélio Oiticica neste período focado assim como para a convergência e parceria de ambos em *Câncer*, cabe-nos esclarecer como esta se desenvolve no trabalho dos dois até este encontro.

4.2 Glauber, Oiticica e a representação da violência

Ambos artistas, como nota Coelho (2010, p. 59) se propuseram neste período (1967-1968) a promover rupturas estéticas e culturais violentas frente ao aparente beco sem saída imposto pelo momento político e à estagnação do campo artístico. A questão da violência se consagraria na obra de ambos como fonte de questionamentos estético-políticos e como manifestação de suas posturas disruptivas. Lembremos do famoso manifesto de Glauber, “A Estética da Fome” (Rocha, 2004, p. 63-67), em que aponta para a violência como uma perspectiva moral e cultural diante da fome e do subdesenvolvimento. A violência em seu cinema se colocaria tanto como uma metáfora da passagem à ação revolucionária em um contexto social marcado pela fome (*Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol*) ou pela crise política (*Terra em Transe*) quanto como uma caracterização de um estilo cinematográfico anticonvencional capaz de problematizar-se neste contexto de subdesenvolvimento. Como metáfora política, a violência existiria como “possibilidade única do colonizado frente à dominação a ele imposta” (Xavier, 1983, p.184). Diante do intolerável e da miséria, o crime e o massacre atuariam o desejo de transformação e de revolução do oprimido. Como afirma Xavier

“É pela profanação de Aruã provocada por Firmino que se deflagra o barravento, é pela violência de Antônio das Mortes que se processam as rupturas e se anuncia a Revolução em *Deus e o Diabo*. O transe de Eldorado é momento da violência de Diaz rumo ao poder, reprimindo as forças populares, e é também a agonia de Paulo Martins, o intelectual de esquerda cuja resposta ao golpe é a conclamação à resistência armada num gesto romântico em que vale menos a força do cálculo estratégico e mais a idéia do sacrifício de sangue, necessário para o povo “sejam quais forem as conseqüências” (2004, p. 120-121)

Assim, os personagens transgressores de Glauber instigariam a violência e a transformação social tomados de exasperação. Mesmo ambíguos, primitivos ou opressores, estes personagens desestabilizadores causam a dor nos oprimidos que os poderiam levar à ira revolucionária (*Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol*) ou, quando conscientes da ausência de um povo preparado para a “revolução” (*Terra em Transe*), atualizariam este imaginário da “passagem para ação”.

Como preconizado em “Estética da Fome”, o cinema revolucionário não poderia estar afinado a estética paternalista do colonizador: a estética convencional e pacificadora do cinema industrial dominante. Deveria em seu lugar

“negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vigentes, [...] assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica. (2004, p. 121)

Enfim, a estética da violência deveria se afirmar por operações que implicariam no repúdio ao imaginário conservador e aos “bons modos” da arte “civilizada”. Um cinema bárbaro e nosso.

Esta estética se articularia à temática da violência encarnado-a sem condená-la moralmente, no sentido de torná-la intolerável ao espectador. Glauber procuraria fazer com que um pensamento fosse desperto pela violência irracional de seus personagens conjugadas à “barbarismos” estéticos e “gestos filmicos irrecuperáveis” (Xavier, 1993a, p. 115). Uma sucessão lancinante de choques, gestos e falas dariam ritmo aos filmes e, a partir de *Terra em Transe*, uma impressão de caos. Esta se alimentaria também – na já citada proximidade com as apropriações do *kitsch* realizadas pelo tropicalismo - do acúmulo de imagens, objetos, e arcaísmos da política e da “identidade nacional”.

Já no trabalho de Oiticica a violência torna-se tema a partir de sua primeira homenagem ao bandido Cara de Cavalo, assassinado pelo esquadrão da morte em 1964. Amigo do ‘marginal’ desde que passou a subir o morro da Mangueira neste mesmo ano, Oiticica o representou de braços abertos alvejado pelas balas que o mataram em seu *Bólido-caixa nº 18/Poema-caixa 2*, de 1966 e na famosa bandeira *Seja marginal, seja herói*, de 1967. Estas homenagens marcaram a sua voluntária “marginalização” que se inicia com uma conflituosa integração à comunidade da Mangueira. Passista da escola de samba e camarada dos malandros, bandidos e sambistas do morro, Oiticica passa por uma profunda transformação de sua perspectiva artística a partir desta experiência. No que tange à questão da violência (o que se refere à transformação de sua estética e de suas teorias artísticas serão tratados mais adiante) o artista passa a considerá-la positivamente por seu sentido de revolta e libertação da opressão identificada no banditismo social. Não há mais lugar para o “bom malandro” das representações romantizadas do nacional-populismo cepecista; em Oiticica o malandro-bandido torna-se um mito violento e inconformado que serve como modelo de ruptura radical com o *status quo*. Seu programa estético se basearia a partir daí por uma espécie de antimoral, inspirado na perigosa liberdade da revolta contra os valores e padrões estabelecidos. Para Oiticica, sejam em revoltas viscerais e individuais (como o crime para os assim

denominados ‘marginais’) ou socialmente organizadas (como as revoluções) os indivíduos não esperariam gratificações, a não ser de uma felicidade utópica, almejada desesperadamente. Em contraposição à vida familiar, o “bem-estar” e demais valores sociais que serviriam somente a uma pequena minoria, Oiticica pensaria seu programa artístico como uma perigosa “mão forte” (1986, p.82) para as manifestações de “grande revolta e destruição” (1986, p.82) que trariam a verdadeira felicidade almejada. “Não sou pela paz; acho-a inútil e fria – como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!” (1986, p.82). Apenas a vitalidade da violência, seja individual ou coletiva, afirmaria a possibilidade de um melhor futuro. “Apesar do subdesenvolvimento e caos – [é] desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade” (1986, p.83).

A representação estética e existencial da violência dos marginais se coadunaria assim, para Oiticica, ao espírito de revolta das lutas políticas que viriam a explodir no ano de 1968. Mas também, e principalmente, ao desejo de se atuar fora dos espaços e campos convencionais, em rompimento com o nacional-populismo de esquerda, o mercado da arte, com o gosto popular, com os valores sociais opressores e demais demandas da “normalidade” da ordem política e artística à época. Esta atuação em espaços considerados marginais possibilitaria ao artista maior liberdade de ação, seja em nível social ou estético; o que não encontraria nos espaços então estabelecidos. Em proximidade com o que discutimos à respeito de um cinema *experimental*, esta marginalidade frequentemente se harmonizaria à uma radicalização formal do artista, o que seria o caso de Oiticica e daqueles que seguiam o seu caminho.

4.3 Marginália 68

Esta marginalidade positiva de Oiticica se conjugaria à representação do banditismo social e da violência transformadora de Glauber no culminante ano de 1968. Cremos que este encontro seria sintomático da guinada radical do tropicalismo em direção a uma posição de marginalidade neste ano. Ambos precursores “desconfiados” da Tropicália aprofundariam as suas afinidades no que diz respeito à posição estético-política que viria a se constituir como fundamental nesse momento artístico. Como aponta Coelho (2010, p.115-116), é em 1968 que os estereótipos carnavalescos e

tropicais associados ao tropicalismo (e que animavam trabalhos como a *Tropicália*, de Oiticica e *Terra em Transe*) perdem espaço para representações e temáticas ligadas à violência cotidiana.³⁰

Glauber, em *Câncer*, se aproximaria assim do universo da marginalidade de Oiticica sob a chave comum da violência transgressora. Tipos sociais marginais alheios ou sub-representados até então na obra do diretor, como o malandro, o bandido urbano, o mendigo, a artista e o ‘desbundado’ protagonizariam o filme em situações exasperantes, sob os preceitos de sua “pedagogia da violência” (Bentes, 1997, p. 40). Como se “a marginalidade da Mangueira, descoberta pelo artista plástico, encontrasse, no plano do asfalto carioca, a violência estética dos cangaceiros e matadores de *Deus e o Diabo*” (Coelho 2010, p. 61).

A busca do novo na cultura brasileira, como indicavam Oiticica e Glauber, passaria inevitavelmente pela assimilação da violência transgressora e o posicionamento francamente à margem do dualismo entre conformismo da classe média e nacional-populismo de esquerda.

O marginalismo como programa de ação estético-político configurava-se também como um pólo de confluências coletivas (Coelho, 2010, p. 172). Lembremos que o política e socialmente conturbado ano de 1968 marcaria também o auge das colaborações e contatos entre os artistas tidos como tropicalistas, como Caetano Veloso, Torquato Neto, Waly Salomão, José Agrippino de Paula, Rogério Duarte e os dois citados. Eles se integrariam em uma perspectiva cultural em que a violência e a transgressão se constituía como uma representação estética e existencial legítima no âmbito das lutas políticas (Coelho, 2010, p. 175). É neste momento em que se configura a gênese do que seria rotulado como *marginália*.³¹

³⁰ A partir da segunda metade de 1968 as representações do banditismo, dos grupos marginalizados e do enfrentamento entre estudantes e policiais passam a fazer parte do universo temático das canções tropicalistas. Podemos citar “Enquanto seu lobo não vem”, “É proibido proibir” (Caetano Veloso), “Divino Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), “Marginália II” (Torquato Neto e Gilberto Gil). Neste mesmo ano surgem os primeiros filmes do *Cinema Marginal*, a peça *Roda Viva*, do Teatro Oficina, o programa de televisão dos tropicalistas, *Divino Maravilhoso*, o show de Caetano Veloso na boate Sucata com a bandeira *Seja marginal, seja herói* em seu cenário e o evento *Apocalipopótese*, organizado por Hélio Oiticica e Rogério Duarte entre outros. Todas estas manifestações artísticas foram marcadas pela temática da violência e do marginalismo. Neste mesmo ano também se acirram os confrontos dos tropicalistas com um “público que lhes exigia compromisso com os rumos da política nacional ou com o entretenimento nacional” (Coelho, 2010, p. 164)

³¹ Na já citada obra de Frederico Coelho *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010) o autor discute amplamente a formação desta *marginália* e sua continuidade *subterrânea* no pós 68.

Percebemos assim o “filme-encontro” *Câncer* nesta confluência de interesses e de perspectivas de dois dos principais artistas deste momento, em diálogo com as discussões que também afetavam os assim chamados tropicalistas. A temática urbana e da marginalidade (então ausentes na obra de Glauber); a violência positiva e a agressão frente ao momento histórico de crise e aprofundamento da repressão; a marginalização deliberada no campo cultural frente ao conservadorismo da classe média e ao nacional-populismo de esquerda; e a radicalização de cunho vanguardista dada às condições do marginalismo seriam questões que se apresentariam no filme e em sua produção de forma evidente. No entanto, o que nos parece mais fundamental na confluência do trabalho de Oiticica na obra de Glauber – e que nos levou a discutir esta relação pouco explorada – se referiria aos processos construtivos *experimentais* de sua arte, o que os aproximava em vários pontos das *experiências* neovanguardistas internacionais. Fundamentalmente, as formas de se inserir a arte diretamente na experiência cotidiana, que se constituiriam por meio da participação do “espectador”; por uma produção coletiva e amadora; pela criação/participação ao ar livre; pelo questionamento e superação dos suportes tradicionais; pela intensificação das improvisações e da atenção às *performances* dos corpos; pelo trabalho com as relações entre jogo e acaso; e pela prática da apropriação estética de objetos cotidianos.

Assim, para a explanação de como as experiências de Oiticica se conjugam à estética deste filme, cabe-nos compreender de que modo elas se desenvolvem até a produção do filme em 1968.

4.4 Trajetória de Oiticica

O percurso de Hélio Oiticica, da experiência visual pura às manifestações ambientais e proposições comportamentais, seria guiado, como afirma Favaretto (2000, p.16), por uma busca implacável pelo *experimental*, entendido aqui como um exercício da liberdade para além de uma “arte experimental”. Esta atitude experimental faria exigir uma alteração dos meios e da concepção da arte; de uma superação dos suportes tradicionais (o quadro, a pintura) para uma preocupação participativa, de proposições vivenciais.

O seu percurso de experimentação, como nota Favaretto (2000, p.18) se situaria no cruzamento de duas grandes linhas da modernidade, historicamente opostas: a

construtivista e a duchampiana. Por esta razão, Oiticica comporia singularmente suas obras entre um sentido de construção e de desestetização. Em um programa em processo contínuo, faria a necessidade estrutural herdada da matriz neoplástica-construtivista se conjugar à produção com o acaso e impessoalidade das vanguardas e neovanguardas dadaístas.

Da vanguarda do início do século XX Oiticica ancoraria ao seu desejo de romper com o sistema da arte constituído e seu status na sociedade burguesa. Entre outras coisas, esta matriz moderna manteria

“compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque. Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético política.” (Favaretto, 2000, p. 20)

Como indica Peter Bürger (2008, p. 105) a primeira vanguarda negava não uma forma anterior de manifestação da arte, mas a própria autonomia da instituição arte, descolada então da práxis vital. Isto não significaria que o conteúdo das obras vanguardistas devessem ser socialmente significativas mas que o trabalho artístico deveria se mover para um questionamento da função da arte dentro da sociedade. Desta forma, os vanguardistas ambicionariam a superação da arte. Isto não significaria a sua destruição, mas a sua transposição para uma nova práxis vital, distinta daquela da vida cotidiana burguesa ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins.

Deste modo, os vanguardistas (e futuramente os neovanguardistas das décadas de 50 e 60) procurariam, entre outras coisas, a descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana, isto é, aos “fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins” (Bürger, 2008, p.134). Limitados por uma sociedade da racionalidade, os artistas devotar-se-iam assim aos materiais e sua resistência - produtores de acasos - supostamente isentos de ideologia e de ordenação. O acaso aí surgiria como um símbolo da liberdade ao submeter ao homem aquilo que lhe seria totalmente heterônomo e assim deveria permanecer sempre incompreensível pois, se determinado, “imediatamente tornaria a se dissolver em relações ligadas à racionalidade-voltada-para-os-fins, e perderia com isso o seu valor de protesto” (Bürger, 2008, p.135).

Como também nota Bürger (2008, p. 135), no princípio da abertura ao acaso dos vanguardistas estaria embutida a idéia de renúncia à imaginação subjetiva do artista. A recusa à uma *produção* individual seria outra negação às determinações da arte burguesa e autônoma. Em suas manifestações mais extremas, futuramente ambicionadas por Oiticica, as vanguardas procurariam negar a própria idéia de um indivíduo criador, contrapondo-a ao coletivo como sujeito da criação.

Apropriando-se destes e outros imperativos da vanguarda, na passagem dos anos 50 e 60 as tendências modernistas, sejam elas construtivistas ou duchampianas, colocariam também em pauta o significado da arte, o seu processo de criação, e demais questionamentos a respeito das convenções da arte tradicional. Isto provocaria uma abertura e contaminação das fronteiras entre os diversos estilos, técnicas e meios, fazendo a pintura, escultura, teatro, cinema, música e poesia confluírem em um mesmo espaço estético.

Os trabalhos destas neovanguardas se caracterizariam também, a partir da força do mercado sobre o sistema da arte, por introjetarem em sua produção uma reflexão sobre a relação com o público e o circuito de recepção. Integrados ou marginalizados neste sistema, os artistas colocariam o consumo do resultado de suas obras, eventos, experimentos assim como a reação do público frente a estes como instrutivos para o prosseguimento de seus projetos. A expectativa do público contaminaria de tal forma as estratégias dos artistas que afetaria a própria idéia de individualização da criação e circuito de arte. O público seria visado aí como realizador de propostas, tendo sua imagem alterada de um consumidor ou contemplador para a de um participante estimulado pelas situações e objetos criados. Haveria aí uma luta em duas frentes; um confronto com o mercado e o público de um lado e uma radicalização dos procedimentos visando-se a ruptura com o sistema da arte.

Esta reflexão sobre a ruptura com o sistema da arte se coloca no trabalho de Oiticica a partir de sua adesão crítica ao neoconcretismo, influenciado a partir de então pelas teorias de Ferreira Gullar e pela obra de Lygia Clark. O desenvolvimento da arte construtiva ao qual o artista prossegue não possuiria - ao contrário das pesquisas construtivas então contemporâneas - uma direção formalista, em que se busca uma “relação *formal* de idéias e soluções” (Oiticica, 1986, p. 54). Procuraria ao invés disto criar novas relações e técnicas estruturais de cor, espaço e tempo assim como fariam os “grandes construtores do século” (1986, p. 27) (Kandinsky, Malévitch, Tátlin,

Mondrian). Para tal, prosseguiria o projeto iniciado por estes artistas e também prefigurado pelo “não-objeto” neoconcreto de Ferreira Gullar de eliminação da figura e do quadro.

4.5 Neoconcretismo

O percurso artístico de Oiticica a ser discutido neste capítulo inicia-se nos debates entre os concretistas de São Paulo e Rio de Janeiro, no qual a partir de uma compreensão diferente dos princípios teóricos construtivistas o movimento se divide. Em uma tomada de posição diante da arte não-figurativa geométrica (entre eles podem-se citar o neoplasticismo, construtivismo, suprematismo e o próprio concretismo paulista) os concretistas cariocas, em seu *Manifesto Neoconcreto*³², criticariam a “perigosa exarcebação racionalista” assim como a preocupação exclusiva com a dinâmica visual de certas interpretações da arte construtiva. O concretismo, segundo Gullar (1998, p. 245) teria sobreposto o racionalismo e certo cientificismo aos problemas estéticos, limitando a arte a estreitos esquemas perceptivos. A experiência do artista concreto seria nesta crítica restrita à colocação de problemas formais e impessoais guiados por uma suposta objetividade científica externa. Desligada do contexto, das contingências e da História, as experiências artísticas concretistas acabariam somente coincidindo com os seus próprios princípios teóricos, como “uma mera ilustração de conceitos apriorísticos” (Gullar, 1998, p. 245).

Já as obras neoconcretas não recusariam a intervenção da subjetividade assim como a interferência da “natural ambiguidade do mundo” (Gullar, 1998, p. 246) para descobrir novas significações. Deste modo, retomariam a idéia de *expressão*, então banida na interpretação cientificista da arte construtiva feita pelo concretismo. No lugar da simples exploração ótica de elementos cromáticos e formais, procurariam impregnar vivencialmente a linguagem geométrica do concretismo. Isto exigia transcender as propriedades físicas das obras com “uma espécie de imponderável da criação” (Favaretto, 2000, p.40), a subjetividade. Como afirmaria Gullar, “libertos dos princípios apriorísticos que tinham desligado a forma visual de toda *contaminação*, os neoconcretos, por assim dizer, fizeram-na baixar de novo à terra para torná-la veículo de

³² Inserido no catálogo da I *Exposição Neoconcreta* no MAM/RJ, aberta em 19 de março de 1959 e publicado pelo Suplemento Literário do Jornal do Brasil em 21 de março de 1959 (Gullar, 1998, p. 283-288).

sua vivência pessoal” (1998, p. 257). Os conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura que foram interpretados a partir de operadores científicos da *Gestalt* e da semiótica pela teoria do concretismo voltariam a ser no neoconcretismo ligados a uma significação existencial, emotiva e afetiva. “A atitude neoconcreta [...] implica uma descida à fonte mesma da experiência, donde a obra de arte brotará impregnada daquele sentido não-tético, emotivo, existencial” (Gullar *apud* Brito, 1999, p. 76). Enfatizariam assim a experiência direta da percepção, antes de qualquer intervenção teórica mediadora. A fruição voltaria também a ser prescrita em termos emocionais. Procuravam deste modo, segundo o seu manifesto, retomar as experiências da arte construtiva no que se referia a busca de uma linguagem de significação direta, que então deveria substituir a linguagem icônica, representacional, da pintura tradicional.

A noção de tempo seria também fundamental para os artistas neoconcretos. Para os concretistas o tempo seria pensado como movimento e seria tratado apenas no nível das relações óptico-visuais existentes nas superfícies do quadro. Seria um tempo estático em que os elementos visuais se apresentariam de forma simultânea. Já os neoconcretistas procurariam tornar suas obras transformáveis à ação do tempo, o que compreendia tornar a sua estrutura aberta a virtualidade da participação. Prevista na estrutura da obra, a participação revelá-la-ia e a enriqueceria, ao mesmo tempo em que seria absorvida pela própria estrutura. “Depois da ação, a obra é mais que antes – essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo” (Gullar, 1998, p. 257). Trataria assim de um tempo-duração que seria elemento dinâmico para a criação da obra. Como afirma Brito (1999, p.80) “tratava-se de algo assim como deixar em suspenso o “tempo” de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção”.

Procurariam deste modo mobilizar uma leitura descontínua da obra de tal forma que o espectador fosse sempre envolvido pela ação da participação. Para este fim, os artistas neoconcretos prescreveriam, como afirma Brito (1999, p.80), uma leitura dramática e existencial de suas obras; não devendo assim suas proposições serem contempladas como um processo informacional (como no concretismo) mas vivenciadas. Deste modo, os “objetos ativos” (ou não-objetos, na formulação de Ferreira Gullar) do neoconcretismo poderiam não apenas *existirem* como objetos para a

contemplação – mas também, como afirma Brito (1999, p. 93), *insistirem* em razão do desejo pelo qual estariam investidos e fariam circular. Assim, o tempo no neoconcretismo seria pensado como uma virtualidade desta circulação do desejo, como uma “repotencialização do vivido” (Brito, 1999, p.80). Não bastaria assim “sensibilizar” a linguagem geométrica, seria preciso tensioná-la de tal modo a colocá-la em questão e envolver o sujeito em uma duração.

Este envolvimento temporal na obra poderia exigir a implicação perceptiva de todo o corpo do participante. Não seria possível desta maneira, como propunha o concretismo, depurar os elementos visuais – ou táteis, auditivos, gustativos etc - de tudo aquilo que não fosse estritamente ótico. Na formulação – bastante resumida - de Gullar (1998, p.247), a partir da filosofia de Merleau-Ponty, o *corpo* como um todo apreenderia e formularia sinteticamente a experiência artística. Esta percepção corporal se faria no tempo e seria, como crê o manifesto neoconcreto, anterior a qualquer reflexão mental. Apenas por esta denominada “experiência direta da percepção” a obra entregaria “a significação de seus ritmos e cores” (1959, *Manifesto Neoconcreto*). Como afirma Gullar, seria preciso “pensar *espontaneamente* o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*” (1998, p.248).

Ao diferenciar-se dos concretistas, colocariam em questão também o modo como definiam o espaço. Criticariam a manutenção na arte moderna do quadro e do esquema figura/fundo - base de toda a arte até o cubismo – consideradas não satisfatórias para as necessidades de expressão de seu tempo (Oiticica *apud* Oiticica Filho; Vieira, 2009, p. 21). Para Gullar, tanto os concretistas quanto os seus precursores (Maliévitch e Tátlin) construtivistas persistiriam em apresentar este esquema em suas obras, mesmo naquelas em que aparentemente ultrapassariam o impasse, como em obras não-figurativas como a célebre *Composição Suprematista: Branco sobre Branco* (1918), de Maliévitch. Apesar do caráter não-alusivo desta obra e daquelas do concretismo, suas formas ainda desempenhariam um papel de figura pois ainda seriam percebidas sob um fundo metafórico. O espaço destas obras simbolizariam o espaço do mundo, assim como as formas simbolizariam os objetos. Por serem metafóricos, estes espaços confinariam os limites da tela em uma moldura, não permitindo a comunicação com o espaço exterior. Já os neoconcretistas buscariam romper com esta contradição, propondo expressões não-figurativas que dispensariam de um espaço metafórico (ou espaço de representação) para se realizar. A obra neoconcreta, segundo Gullar (1998,

p.253) se realizaria assim no espaço real, “sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para a escultura)”. Seria uma forma de precipitar diretamente a experiência viva e indeterminada do mundo, suas formas, suas cores e seu espaço sem a mediação de alguma linguagem artística. Surgiria assim, na formulação de Gullar (1998, p.289-301) o *não-objeto*: a obra realizada fora dos limites convencionais da arte (moldura, quadro, espaço de representação), abertos a relação com o mundo e livre de qualquer significação para além de seu próprio aparecimento.

Para Gullar, haveria uma diferença entre o que ele chama de objetos, quase-objetos e não-objetos. Os objetos seriam as coisas materiais ligadas aos usos cotidianos, esgotando-se nestas referências de uso e sentido. Esgotados destas referências à ordem cultural do mundo os objetos apresentariam apenas a sua opacidade de coisa, sua presença absurda, impenetrável e inabordável. Os não-objetos difeririam destes em razão de, ao não se inserir na condição do útil e da designação verbal, tornar-se-iam transparentes à percepção. Os objetos só poderiam ser apreendidos pelo sujeito em seu uso material e verbal através de uma de suas camadas que se apresentam ao homem: o nome. Já o não-objeto, em sua integridade transparente, ofereceria uma relação sem intermediários com o sujeito. Teria um significado, mas sem relação com um nome: ele (o significado) seria imanente a própria forma do objeto que por sua vez já é pura significação.

Já os objetos representados seriam denominados quase-objetos (uma natureza morta, por exemplo). Eles estariam sempre na condição de “como se fosse” um objeto, mesmo desprendendo-se da condição de objeto. Os não-objetos difeririam destes na medida em que não seriam uma representação de um objeto real, mas uma *apresentação*. As significações de suas formas se revelariam, portanto, de maneira distinta. As dos quase-objetos estariam sempre imanentes nos objetos representados, enquanto a dos não-objetos estariam fundadas em si mesmas.

Realizada assim no espaço real, ultrapassando o problema da representação, o não-objeto dos neoconcretistas existiria assim, enquanto significação, apenas no momento em que fosse absorvido e reelaborado nas experiências sensíveis dos participantes. Sem a sua permanência, o não-objeto não poderia se inserir no campo artístico constituído. Todo o sistema no qual o trabalho do artista se apoiava - tanto ao que se refere ao plano estético quanto ao comercial e institucional - se romperia com a negação do “objeto artístico” representativo.

Como nos informa Brito (1999, p.28), se o rompimento com o espaço de representação afastava o trabalho artístico de seu campo tradicional, também liberava o artista para uma atuação mais direta no campo social e político. Isto já seria antevisto no projeto construtivo. Em sua moderna utopia, superar a pintura, como fariam os neoconcretistas por meio dos não-objetos, poderia significar também a criação de uma nova realidade plástica onde esta seria realizada em um “urbanismo generalizado”. Os artistas marcados pelo “sentido de construção” buscariam criar novos ambientes no cotidiano que não seriam meramente utilitários e racionais por meio da criação de uma nova pintura que se fundiria deste modo a escultura e a arquitetura.

O neoconcretismo seguiria este impulso utópico de transformação do ambiente cotidiano pela prática artística não-representacional. Mesmo após a sua declarada dissolução em 1961, os artistas ligados a este movimento prosseguiriam este projeto experimental de uma antiarte ambiental, negadora do “objeto artístico”, enfatizando uma questão apenas implícita no projeto construtivo: a participação do espectador.

Como legado, o neoconcretismo também deixaria aberto o campo cultural brasileiro para uma atitude mais crítica e liberatória diante dos limites impostos a prática da arte no país. Ao opor-se ao sistema da arte constituído e suas convenções, permitiria no seu tempo uma discussão da arte para além de sua história e sua suposta autonomia no campo social, colocando em jogo também o local material de onde ela emergiria e funcionaria. Seria como um ponto de ruptura da arte moderna no país ao inserir a arte no campo da discussão da cultura como produção social.

4.6 Período *Visual, Bóides e Parangolés*

Influenciado pelos desenvolvimentos do construtivismo e em sua experiência neoconcreta Oiticica constituiria o seu singular trajeto nos anos 60.³³ Como iremos demonstrar, as diversas questões colocadas pelo neoconcretismo seriam aprofundadas e radicalizadas na trajetória do artista no sentido de uma contínua abertura à participação e “vivência” dos espectadores. Esta abertura se estabeleceria por uma passagem da

³³ Apesar de ter fundado sua estética nos desenvolvimentos dos assim considerados construtivistas (e no cubismo, no *Dada* de Duchamp e Kurt Schwitters) Oiticica buscava não situar suas experimentações na chave de um “novo construtivismo” ou outro “ismo” qualquer. A constelação de referências não se esgotaria e variaria constantemente ao longo de sua trajetória, em um sentido amplo de criação de novas relações estruturais.

pintura, ainda sob a égide do neoconcretismo nos anos 1950, à uma antiarte ambiental que se formaria nos anos 1960. Seguindo a indicação de Favaretto (2000, p.49), poderíamos dividir esquematicamente a obra do autor em duas fases para que se possa compreender melhor esta transformação. A primeira fase, denominada de *visual*, se referiria aos trabalhos realizados a partir de 1954, sob a égide da arte concreta, até os *Bólides* de 1963. Já a segunda, denominada *sensorial*, se estenderia destas obras até a sua morte, em 1980.

A primeira fase se articularia em torno de uma problemática pictórica, em que o trabalho com a percepção visual seria ainda fundamental. Nos seus *Metaesquemas*, *Bilaterais*, *Núcleos* e *Penetráveis* Oiticica vislumbraria romper com o espaço plástico e com as tradicionais formas de arte por meio de elementos da linguagem visual, ainda no limiar da virada sensorial de sua obra. Investigaria assim, como afirma Favaretto (2000, p. 50) as relações e sentidos de cor e estrutura das superfícies e dos espaços, em um sentido cada vez mais agudo de rompimento com a bidimensionalidade e o quadro. Há neste período tentativas de se anular a ação do fundo e do suporte até o limite do ato da pintura e da estrutura pictórica. Buscaria com isso, como já tratado a respeito da obra neoconcreta, tornar o espaço um elemento totalmente ativo. Como o próprio afirmaria em 1962, não almejaria mais neste momento o “*suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolve o “ato de pintar”; mas sim “que a própria estrutura desse ato se desse no espaço e no tempo.” (1986, p.51) Porém, nestes trabalhos ainda persistem certa indeterminação entre pintura e algo para além dela; o salto para o espaço seria ainda entendido na chave de uma “evolução e crise da pintura” (Favaretto, 2000, p. 53).

Já é neste momento também que emerge a questão da participação do espectador como elemento essencial de suas proposições artísticas. O conceitual e o fenômeno vivo se articulariam nestes não-objetos de Oiticica na integração sensorial a ser atualizada pelo corpo do espectador (e não somente pelo olhar deste que se aprofunda e traça relações no quadro). Como se estes não-objetos estabelecessem uma relação entre sua superfície e um espaço extraquadro ativo, se oferecendo assim para uma experiência não-contemplativa do espectador. Ao invés de uma viagem pelo imaginário e pela reflexão proporcionada pela pintura tradicional, as obras do artista se constituiriam também na articulação dos materiais, do espaço e dos corpos dos espectadores.

Ao fim deste período *visual* aprofunda-se a busca pelo envolvimento espectadorial. Deste modo, nos *Núcleos* e nos primeiros *Penetráveis* (1960-1963) as

proposições se abrem para a execução do espectador, apenas “ocorrendo” em razão do “poder de escolha [do espectador] no funcionamento dos elementos espaciais” (Favaretto, 2000, p. 64). Nestas obras o espectador está implícito como agente – predominantemente visual – que se apossaria das virtualidades das proposições apresentadas. O espaço é “organificado” (Favaretto, 2000, p. 67), tornado campo de tensões em que as relações anteriormente tidas como plásticas são transformadas naquilo que o artista denomina como *vivências*, “vivência da cor, vivência do espaço cotidiano estetizado, confluindo tudo para a efetivação de um espaço destinado a experiências em que também os participantes se transformam” (Favaretto, 2000, p. 67). É assim ao final deste período *visual* que se assinala mais claramente a pretensão do artista de se estetizar a vida cotidiana por meio da integração das obras ao ambiente e da recriação deste num espaço e tempo estéticos. Segundo o próprio, “seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim da mágica, tal o seu caráter vital” (1996, p. 29). O espaço plástico se converteria assim em um ambiente vivencial.

Nesta busca pela estetização do ambiente, como também já indicado no que se refere à teoria do neoconcretismo, a relação com o tempo nas obras de Oiticica ganha também outra dimensão. Ao romper com o quadro, a bidimensionalidade e a relação contemplativa e puramente visual com a pintura tradicional, as obras do artista tem assim a sua estrutura temporalizada: na medida em que o espectador é convocado a “fazer ocorrer” a obra em razão destes novos aspectos estruturais, ele assim se envolve ao “tempo da obra”, dotando-o da duração do “tempo orgânico das vivências” (Favaretto, 2000, p. 79). Em uma pintura tradicional, onde a tela funciona como janela, o tempo seria linear; um movimento entre figuras. Nestas obras de Oiticica o tempo seria duração, adquirindo função ativa na relação com vivência espectral. O tempo ganharia “vitalidade” e “significação”, como afirmaria Favaretto (2000, p. 79).

No entanto, a participação do espectador nestas obras ainda não seria plena em razão da estaticidade de suas estruturas. A ação participativa seria limitada a observação no tempo, sem a possibilidade de manipulação do objeto.

Apenas em sua fase *sensorial* o artista proporia uma completa superação da pintura e da escultura, procurando promover estruturas não-representacionais. A instauração de uma ordem ambiental, já manifestada em suas obras anteriores, se constituiria mais solidamente a partir dos *Bólides* e *Parangolés* (construídos a partir do

ano de 1963). Nesta fase, as experiências artísticas se constituiriam em relação às experiências corporais dos espectadores, requisitando esforços "de toda a escala sensorial" (1986, p.111) e não apenas de ordem visual. As estruturas plásticas do período anterior seriam abandonadas em prol de um programa de operações perceptivas, que ambicionariam a uma transformação dos comportamentos dos participantes. Para isso, o artista proporia um novo pensamento sobre o que é designado como "arte", edificando, ao invés de objetos abertos à contemplação visual, um campo de atividades inacabados e indeterminados à serem construídos pela participação do espectador.

Os *Bólides* seriam objetos manipuláveis como caixas, sacos, latas de diversos materiais que conteriam outros materiais como areia, carvão, brita, anilina etc. que exaltariam uma determinada cor, como "se fossem a materialização do pigmento" (Oiticica *apud* Favaretto, 2000, p.91). Constituir-se-iam como "estruturas de inspeção" a serem vistas, desdobradas, desfolhadas e manipuladas por dentro e por fora pelos participantes para que operassem. Deste modo, sua composição seria ordenada pela apropriação do espectador, como nos *ready-mades* dadaístas e demais experiências similares de apropriação. Porém, os *Bólides* diferenciar-se-iam destas por não se reduzirem à obras-objetos estetizados ou colocados fora do cotidiano; seriam ao invés disso incorporados - sem perderem a sua estrutura anterior - à uma idéia estética. Isto significaria que Oiticica buscava valorizar a escolha do objeto por sua "estrutura implícita" (Favaretto, 2000, p. 93) ao invés de seus possíveis significados metafóricos e/ou de sua condição de "coisa" e enigma. O artista buscava assim objetos pré-moldados (como uma cuba de vidro, uma bacia) para fazer parte da própria gênese da obra, em razão da identificação entre estrutura do objeto apropriado com aquela da obra de modo a tornar indiscernível a separação entre uma e outra. Deste modo, ao contrário também de proposições aparentemente similares como os *ready-mades*, o acaso seria excluído nos *Bólides*. A escolha do objeto e dos materiais da proposição seriam determinadas "sem indecisão" (Oiticica, 1986, p.64) por uma concepção artística anterior, como se o objeto-obra fosse o

"único possível à realização da idéia criativa intuída *a priori* e que ao realizar-se no espaço e no tempo identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura aberta do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte". (1986, p. 64)

Assim abertos, sem interferência do acaso em sua estruturação, os *Bólides* estimulariam a participação do espectador, fazendo articular, como afirma Favaretto (2000, p. 94) “sentido de construção e vivência, submetendo o conceitual ao fenômeno vivo”. Fundiriam assim a idéia, a vivência e o objeto; concepção esta de onde proviriam todos os futuros projetos ambientais. Os *Bólides*, como nota Favaretto (2000, p. 94), seriam o último passo antes da completa superação do quadro e da escultura tradicional assim como a última vez que problematizaria a questão do objeto: a partir de então sua arte se deslocaria para a proposição de ações e exercícios para o comportamento ao invés de produção de obras de arte. Os objetos serviriam em seguida somente como sinais ou indicações proposicionais para a ação sensorial e corporal do espectador no ambiente.

O *Parangolé*, a proposição seguinte de Oiticica - que a partir de então também designaria genericamente todos os desdobramentos de seu programa ambiental - completaria este movimento. A partir desse ponto em sua carreira Oiticica iria propor campos de estruturas abertas para participação e vivência do espectador/vivenciador ao invés de obras. Procuraria sair do próprio sistema da arte ao propor o seu ofício como uma atividade de intervenção cultural em que a participação criativa seria um princípio. O objetivo seria o de renovar a sensibilidade e ampliar a consciência do participante por meio de criação de situações. Como o próprio afirma,

“Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte” pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significação” (1986. p 111)

Inicialmente os *Parangolés* seriam capas, estandartes e tendas coloridas que envolveriam o corpo do receptor, revelando-se nas ações e gestos destes. Para além do objeto-arte, os *Parangolés* requereriam a inclusão do próprio corpo do participante - como se fossem extensões deste corpo - para se constituírem como eventos instáveis. O artista deslocaria assim o pólo da experiência, do objeto para o próprio receptor. Como afirma Oiticica

“Os *Bólides* eram mais como se fossem estruturas transcendentais imanentes, nas quais você começa a desvendar, a desfolhar; ao passo que o *Parangolé* também é a mesma coisa, só que você, aí, está desfolhando o próprio corpo.

Pelo fato de você vestir a obra, o corpo passa a fazer parte dela e não há mais coisa separada da outra” (*apud* Favaretto, 2000, p. 104)

Deste modo, os *Parangolés* intensificariam a participação dos receptores, ainda potencialmente contemplativos na relação com os *Bólides*. A estrutura da obra se desvendaria agora apenas por uma ação corporal direta, como a dança ou o ato de vestir, em que seria criada uma “vivência” dentro do espaço em que se desenvolveria a ação. O corpo assim não seria um mero suporte para a obra (como na *body art*), mas um “signo em situação” (Favaretto, 2000, p. 123) que também produziria experiências ao relacionar-se com o *Parangolé*. Assim, a participação não seria somente uma atualização dos conceitos dados; o processo de participação assim como certo espontaneísmo do participante ofereceriam uma outra dimensão à proposta apresentada.

A dança seria considerada o “rito por excelência” (Favaretto, 2000, p. 107) da vivência dos *Parangolés*. A busca pelo “ato expressivo direto” (Oiticica, 1986, p. 73) - não coreografado, improvisado - da dança faria mover com maior força as relações mutáveis entre estrutura do objeto e do corpo. Na imersão no ritmo e em sua natureza intuitiva o participante daria nova forma ao *Parangolé* ao mesmo tempo em que seus gestos e ritmos seriam determinados pelas exigências da estrutura do objeto. Nessa “descoberta do corpo” induzida pela estrutura-*Parangolé* abrir-se-ia um campo sensorial ainda inexplorado da arte de Oiticica: a “vivência-total *Parangolé*”, possibilitada pela “contínua transformabilidade” (Oiticica, 1986, p. 75) da dança permitiria a mudança efetiva do papel do espectador para participador. Este seria o ponto crucial de sua arte ambiental. A partir de então as experiências envolvendo o corpo e a dança dos participantes apareceriam e reapareceriam de diferentes modos.

Este interesse pela dança livre teria provindo de sua experiência no morro da Mangueira e de passista da Estação Primeira.³⁴ O samba manifestaria para ele uma “força mítica interna, individual e coletiva” (Oiticica *apud* Favaretto, 2000, p. 116) sem referência às formalidades da coreografia do balé e de outras danças tradicionais. De sua experiência de “deslocamento social” na Mangueira o artista, segundo Favaretto (2000, p. 116) e Guy Brett (*apud* Oiticica, 1986, s/p), teria se apropriado para seus *Parangolés*

³⁴ O artista também teria se nutrido da ética comunitária compartilhada pelo povo da Mangueira para desenvolver seus projetos coletivos, implícitos na proposta do *Parangolé*. No entanto, este interesse pelas práticas populares não implicaria, como já tratado, de uma valorização das “raízes” e das tradições da cultura popular, tão caras a arte brasileira do período. O que o interessaria na Mangueira, no samba e na construtividade popular não estaria ligado aos projetos culturais que buscavam figurar o “nacional” mas sim em suas potências para a exploração de uma antiarte ambiental.

também da arquitetura de casas bricoladas, organizadas e produzidas de forma aberta, de acordo com as necessidades e imaginação dos seus habitantes. As técnicas populares de construção e ornamentação, vinculadas às necessidades cotidianas, organizariam as estruturas arquiteturais de forma orgânica e, ao mesmo tempo, de maneira imaginativa. Este seria o objetivo primordial das estruturas-*Parangolés*: a produção de organizações espaciais abertas, adaptadas às mutações do ritmo da vida à imaginação criativa dos participantes.

Deste modo, Oiticica também estenderia às estruturas perceptivas “achadas” no espaço urbano o caráter de *Parangolé*. Torná-las-ia apropriáveis pelos participantes, fazendo o próprio ato de encontrar as coisas que se depara nas ruas - como construções populares improvisadas, casas de mendigos, decoração de festas populares e demais construções “imaginativo-estruturais” caracterizadas por uma organicidade constitutiva – uma vivência. Sugeriria inclusive a possibilidade de deixar no espaço urbano, a esmo, uma das suas estruturas-*Parangolé* para serem “achadas” por possíveis participantes. O *Parangolé* adquiriria assim certas características da apropriação dadaísta, principalmente em razão de se colocar fora do espaço tradicional da arte – como discutiremos a seguir.

A metáfora do jogo poderia aí servir para demonstrar a relação dada pelos *Parangolés* entre “construção” do artista e a “apropriação” pelo participante. Ambas seriam atividades lúdicas que suporiam a presença de regras estabelecidas *a priori* e ao mesmo tempo imprevisibilidade da participação; estrutura da obra e fantasia de sua apropriação. Ambas também se oporiam à contemplação da arte tradicional, se constituindo e cessando em sua própria realização. Pois como afirma Oiticica “não há pois o propósito esteticista de “apreciar” o jogo na sua beleza, mas apenas realizá-lo (*apud* Favaretto, 2000, p. 134). O movimento pelas forças do prazer também uniriam ambas atividades: apenas fariam parte delas aqueles que se interessassem e soubessem suas regras, sendo atividade livre. Como afirma,

“a obra é prazer, e como tal só pode ser livre (joga-se quando se quer ou se sabem as regras do jogo etc.). A participação não é da ‘vida real’, como se pode pensar, mas uma participação livre no prazer, que é aqui realizada pela proposta de um jogo” (*apud* Zilio, 1982, p. 53).

4.7 Manifestações Ambientais

As *Manifestações Ambientais*, iniciadas com os *Parangolés* se desenvolveriam, como afirma Favaretto (2000, p. 128), em um sentido de totalização dos conceitos, procedimentos e linguagens apresentadas anteriormente. Aprofunda-se a partir deste momento o desejo de estender o programa ambiental à experiência cotidiana, fora dos esquemas do sistema da arte. Oiticica passa a situar as suas operações artísticas nas ruas, morros e parques, em recusa ao espaço segregado dos museus e das galerias assim como ao comércio da arte criado nestes espaços. Acreditaria o artista que nos espaços públicos os possíveis participantes se aproximariam com maior disponibilidade e menos constrangimentos. E que a experiência surgida não poderia deste modo ser exposta ou consumida como em uma galeria. Seria este um dos caminhos para promover a ligação pretendida entre a experiência criativa transgressora, a coletividade e comunhão com o ambiente.³⁵

A relação com a coletividade se intensifica em suas manifestações no período chave de nosso trabalho, nos anos de 1967 e 1968. Neste momento, em que se situam as *Manifestações Ambientais Tropicália* (apresentada em abril de 1967), *Parangolé Coletivo* (maio de 1967) e *Apocalipopótese* (agosto de 1968), Oiticica buscou efetivar o seu projeto de criação/participação coletiva abrindo totalmente as proposições vivenciais: as estruturas que informavam a efetivação das proposições se diluem, fazendo aumentar a atuação dos participantes e igualando-as em condições aos propositores. O artista mudaria assim de papel, de um criador individual de obras para um criador de condições experimentais para a coletividade. Prescindiria muitas vezes dos objetos e obras palpáveis, tendo assim de criar “proposições, promoções e medidas [...] para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas” (Oiticica, 1986, p. 98). A obra, enfim, seria a própria vivência do espectador. Estas proposições fariam apelo, como os *Bólides* e *Parangolés*, a todos os sentidos dos espectadores, mas de forma mais profunda do que estas pois objetivariam experiências imersivas, análogas a dos estados alucinógenos. Promoveria assim exercícios criativos que ambicionavam dilatar as “capacidades sensoriais habituais [do espectador], para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida,

³⁵ Outro caminho nesta direção seria o de intensificar um sentido de inconformismo social nas proposições coletivas. É assim nas *Manifestações Ambientais* que se aprofundam os índices do marginalismo e da revolta positiva como uma posição ética no trabalho de Oiticica, já discutidos.

condicionada ao cotidiano” (Oiticica, 1986, p. 104). Procuraria desta forma dissolver os comportamentos habituais dos participantes ao incentivar aprendizados perceptivos, vivenciais e reflexivos. Com a abertura das proposições visaria com que os espectadores encontrassem em si mesmos, “pela disponibilidade, pelo improvisado” (Oiticica, 1986, p. 102), uma maior consciência e liberdade oprimidas pelo condicionamento social. Como afirma Mário Pedrosa, estas proposições possibilitariam “o exercício *experimental* da liberdade” (1973, p.64) dos participantes.

Tornar-se-ia possível desta forma criar *experiências* artísticas sem a necessidade de também criar obras perenes para o mercado capitalista; sem que os movimentos criativos pudessem se metamorfosear em valor de troca ou mercadoria. Estas proposições que ambicionavam a participação criativa e sensorial, denominadas *suprassensoriais*, seriam assim consideradas como revolucionárias, em razão de implicar tanto em atividades e comportamentos criativos, liberadores e anti-repressivos como por não poderem ser integradas à sociedade de consumo. Para Pedrosa estas proposições de Oiticica sugeririam inclusive uma aspiração utópica, por “uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, mas para que pelo trabalho e pelo lazer, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver” (1973, p.64).

Compreendemos deste modo que o objetivo da mudança de papel do artista implicada no desenvolvimento artístico de Oiticica seria o poder modificar as consciências e os comportamentos individuais de cada espectador, no sentido de uma revolução transformadora nos planos ético e político (Oiticica, 1986, p.95). O campo de ação do artista não se restringiria assim apenas ao sistema da arte. Fazendo eco a Ferreira Gullar, Oiticica afirmaria que

“não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre ele usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação” (1986, p. 95)

A abertura à participação dos espectadores ganhava assim neste momento de sua trajetória artística um forte significado político. Suas manifestações e proposições coletivas se conectavam a um sentido de combatividade e transformação dos valores e

comportamentos caros ao momento cultural brasileiro. Como resumiria, “hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, deve-se ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (1986, p.98). Assim, faria contraponto à reatividade da cultura tradicionalista ou oficial - de “conservação-diluição” dos avanços do *experimental* – e também a valores e hábitos conservadores considerados inerentes a sociedade brasileira. Para isso, Oiticica proporia uma linguagem que fortaleceria os elementos que escapariam e não poderiam ser absorvidos pelo conservadorismo reinante: o aspecto vivencial direto e comportamental de suas *experiências*. O *experimental*, efetivado nas proposições *suprasensoriais*, seria assim uma forma de enfrentar o que ele denomina como “convi-conivência”, “doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade.” (Favaretto *in* Braga, 2008, p.19). O *experimental* assim não só assumiria “a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência” (Oiticica *apud* Gullar, Pedrosa *et al*, p.152)

No que tange a busca por uma nova sensibilidade por meio de proposições comportamentais poderíamos associar a aspectos da contracultura e do assim chamado *underground*. Implícita em ambos programas estava a idéia de ampliação da consciência e expansão dos sentidos postas em prática em uma estética experimental, de liberdade e marginalidade – descritas no capítulo à respeito de um cinema *experimental*. No contato mais próximo com a contracultura em Londres e Nova York, a partir da sua exposição “Whitechapel Experience” (1969) Oiticica refletiria sobre as proximidades e diferenças em relação à arte experimental no Brasil e seu próprio programa artístico. Consideraria, primeiramente, que as possibilidades de realização da experimentação no Brasil estariam bloqueadas em razão do clima político repressor, principalmente após o AI-5, de dezembro de 1968. Os projetos culturais inovadores só poderiam assim se manifestar subterraneamente.

Por também naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e a cultura de consumo norte-americana e européia em razão de sua marginalidade intrínseca, Oiticica consideraria todas as atividades artísticas experimentais brasileiras realizadas neste período como subterrâneas/*underground*. Deste modo, denominaria de *subterrânia* as pesquisas experimentais-constructivas realizadas no país (ou por artistas no exílio), diferenciando-se de seu “primo rico” em razão de assumir e manter uma posição crítica

face ao subdesenvolvimento e a “convi-conivência”. Como singularidade da vanguarda brasileira, Oiticica apontaria também para sua vontade incontida pela construção de “novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais etc)” (1986, p. 122) que conteriam tanto a crítica social quanto uma experimentação formal. A *subterrânia* de Oiticica e demais artistas brasileiros de vanguarda equacionaria assim, de forma singular, um programa estético *experimental* com determinadas exigências ético-políticas. A sua posição crítica diante do conservadorismo brasileiro se imiscuía à uma tentativa de renovar as sensibilidades dos espectadores pela participação. Como afirmaria Mário Pedrosa, “o inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo social, pecado individual, se fundem” (*apud* Oiticica, p. 12-13) na arte ambiental de Oiticica. A singularidade da vanguarda brasileira que liderava, resumida nesta proposta artístico-política, se encontraria assim em sua clara posição de crítica social, implícita em uma linguagem *experimental*, que exigia a participação e a produção coletiva.

Como já tratado, o projeto artístico-cultural *experimental* de Oiticica exigiria uma deglutição antropofágica das linguagens internacionais, do *kitsch* e do cafonismo brasileiro. Para o artista, superar a nossa condição provinciana estagnatária seria também assumir e deglutir a multiplicidade dos superficiais valores dados pela condição subdesenvolvida, aqueles que compõem a nossa “convi-conivência”. Para isso, faria justapor processos artísticos e culturais diversos, reduzindo-os a signos ambivalentes que adquiririam sentido com a participação.

É neste contexto de solidificação conceitual de suas propostas culturais e de radicalização ético-estética que surge a mais conhecida de suas *Manifestações Ambientais*, a *Tropicália*. Formado por dois *Penetráveis* (*PN2 Pureza é um Mito* e *PN3 Imagético*), plantas, araras, *Parangolés* e um aparelho de TV, esta *Manifestação Ambiental* misturaria certos signos de tropicalidade (elementos primitivos, animais, a cultura popular) e outros de uma contemporaneidade massificada (as mensagens inscritas, uma TV). Por meio de caminhada adentro da estrutura montada o espectador poderia ter experiências sonoras, tácteis, olfativas e principalmente visuais nesse ambiente tropical, como se estivesse “num fundo de chácara” (Oiticica, 1986, p.99) ou caminhando “pelas quebradas” de uma favela. Seria, como afirma Favaretto (2000, p. 137), um antimuseu crítico da tropicalidade e do realismo da ideologia nacional-popular, de onde signos óbvios caros a esse imaginário (as araras, a areia, as cores ditas

“tropicais”) seriam necessariamente ressignificados pelas apropriações dos participantes. Um efeito de indeterminação surgiria desta relação entre conceito e vivência, dado que as diferenças e dualidades apresentadas não poderiam de nenhum modo ser sintetizadas: uma possível identidade e idéia de totalidade brasileira só poderia sair deste encontro estilhaçada e dessacralizada.

A *Tropicália* consolidaria e sintetizaria o que Oiticica denominaria como foco visual, no qual as imagens ainda seriam dadas como elementos para o pensamento e vivência dos participantes, como um exercício para a imaginação criativa. Após esta *Manifestação* os atos de participação e vivência se tornariam ainda mais primordiais, se sobrepondo às estruturas sensoriais e significantes. Em suas *Manifestações* seguintes “o que era “aberto” se torna “supraberto”, [e] a preocupação estrutural se dissolve no “desinteresse das estruturas” que se tornam receptáculos abertos às significações” (Oiticica, 1986, p. 114)

É assim que Oiticica, a partir de reflexões do também artista e designer Rogério Duarte, criaria um novo conceito para interpretar sua poética. O *Objeto* seria um dos modos de manifestação de suas proposições-vivências, designando o processo de surgimento de objetos que assim se manifestam no momento da própria participação sem que para isso sejam formuladas como obras nem como sinais para ação no ambiente, mas como tênues estruturas incentivadoras de vivências. Como exemplo, pode-se citar as *bóides-camas*, criadas a partir de 1967 pelo artista, que consistiam em uma caixa de madeira coberta por um cortinado de aniagem dentro da qual o participante era solicitado a entrar, deitar-se e ficar o tempo que quisesse. O que interessaria aí não seria o objeto cama como obra ou nem mesmo como estrutura a condicionar o sentido de uma vivência, mas como uma “estrutura germinativa” (Oiticica *apud* Favaretto, 2000, p.177) que catalisaria as vivências que ocorreriam a partir de si. Assim funcionariam de acordo com o contexto e a participação de cada um, desenvolvendo-se organicamente em relação às subjetividades que encontrariam nestes *objetos* razões para se manifestar. Não encontraríamos nestes uma “visão” do artista que propõe o objeto para o comportamento, mas uma tentativa de que o participante, com elementos de sua subjetividade, criasse e experienciasse algo na descoberta e encontro do *objeto*. Como afirmaria Favaretto (2000, p.177) a participação - que faria crescer a estrutura germinativa do *objeto* - seria a própria criação.

A situação em que fosse proposto o *probjeto*, a hora, o dia, as circunstâncias gerais que envolveriam o instante de seu aparecimento poderiam ter tanta (ou mais) importância para a vivência criadora do participante do que o próprio *probjeto*. Este objeto poderia, enfim, ser destituído inclusive de sua própria materialidade sendo ainda considerado como um *probjeto* se constituísse de algum modo como estrutura germinativa de vivências.

Não haveria na proposição dos *probjetos* o intuito de se criar um outro mundo estético, uma superposição de uma estrutura artística sobre o cotidiano, como era caro às vanguardas. Haveria sim o desejo de descobrir os elementos desse cotidiano e transformá-lo por meio de proposições abertas e por uma intensificação dos comportamentos. Assim como na criação dos *Parangolés*, Oiticica buscava fazer os *probjetos* se relacionarem intimamente aos próprios processos da vida, de forma orgânica.

Segundo Oiticica, o *probjeto* seria a manifestação da própria dissolução do objeto artístico na arte moderna; de representação do mundo a catalisador da “descoberta do mundo, [...] da vida como perpétua manifestação criadora” e ponte “para a descoberta do instante” (1968, p.27). O objeto assim seria, como afirma Oiticica, “a descoberta do mundo a cada instante”, pois não existiria

“como obra estabelecida “a priori”, ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto, a obra tão provalada outrora. [...] É a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante – objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido” (1968, p.28).

Estes *Probjetos* se desenvolveriam necessariamente em lugares abertos ou em espaços para a vivência preparados pelo artista, denominados “receptáculos” (como cabines, tendas, camas e “ninhos”). De acordo com a atitude implícita em seu projeto artístico e explícito a partir de suas *Manifestações Ambientais* de criar amplas condições práticas de participação criativa, Oiticica iria pensar a efetividade destas em “grupos abertos” (*apud* Favaretto, 2000, p. 178). Isto significaria promover um contato direto entre pessoas afins, predispostas a vivenciarem a proposição apresentada. O artista não imporá uma idéia estética grupal a ser compartilhada ou uma formulação prévia, mas promoverá um encontro entre eles. Cada comportamento individual determinará assim uma relação com o coletivo e com o não-formulado pelo artista, de modo aberto. Como

já dito, a interferência do imponderável e da vivência criativa compartilhada dos participantes no momento teria aí maior força do que a estrutura da proposição-vivência.

A abertura de suas proposições à participação coletiva e ao imponderável se informava, segundo o artista, pelas marchas de protesto que marcaram o ano de 1968, notadamente a Marcha dos Cem Mil, que deixou forte impressão em Oiticica.³⁶ Mesmo com certa coesão obrigatória de propósitos que seus *projetos* não definiam, as marchas de resistência política admitiam em sua proposta uma abertura ao imponderável e à participação relacional coletiva. Sússekind apontaria a partir daí para a idéia de “momento” provinda das manifestações que se relacionavam às últimas proposições vivenciais do artista. Segundo ela, “em meio a um complexo de vivências e ações simultâneas, parecia materializar-se o efeito do tempo, intensificar-se a experiência mesma do presente.” (2007, p.50)

4.8 Rogério Duarte e a *Apocalipopótese*

A *Apocalipopótese, Manifestação Ambiental* ocorrida em 4 de agosto deste mesmo ano se imantaria, segundo o crítico Frederico Moraes, do clima “ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência” (1975, p.99) que se intensificariam neste ano chave no Brasil e no mundo.³⁷ O nome da *Manifestação* nada significava segundo seus proponentes, como o *Dada*, mas Frederico Moraes (1975, p.99) apontaria para os significados provenientes das possíveis combinações das palavras *Apocalipse*, *Apoteose* e *Hipótese*. Depreenderíamos assim certo sentido de experiência com os signos do êxtase e do clima de crescente repressão no momento histórico brasileiro.

Reunindo proposições de diversos artistas, a *Apocalipopótese* colocaria em prática os desenvolvimentos da poética de Oiticica refletidas no conceito de *projeto*, sendo considerada pelo artista como a sua primeira manifestação *projetal*. Ela consistiu em uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos no pavilhão japonês do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nas quais público e artistas interagiam livremente.

³⁶ Realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968, a Marcha do Cem Mil foi a maior e principal manifestação popular de protesto contra a Ditadura Militar.

³⁷ Dedicada ao diretor e dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, a manifestação ambiental foi organizada pelo crítico Frederico Moraes com o financiamento e promoção do *Diário de Notícias*. Segundo Sússekind (2007), Coelho (2010) a *Apocalipopótese* se deu em algum domingo do mês de julho.

No seu folheto de divulgação, distribuído semanas antes pela cidade, podia-se compreender algumas de suas pretensões:

“A arte é do povo e para o povo.
É o povo que julga a arte.
A arte deve ser levada à rua (no aterro) ou ali ser realizada.
Para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante do povo, sem mistério.
De preferência por todos, coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. E conversar, dar palpites sobre o que vê, diretamente com os artistas, críticos e professores. [...] E quem quiser poderá tocá-las, apalpá-las, modificá-las. E o artista estará perto para conversar com o povo, pedir sua opinião.”
(*apud* Lima, 1996, p. 139)

Lygia Pape apresentou nele seus *Ovos*, os quais teriam, segundo Oiticica, dado origem a idéia de *probjeto* e *Apocalipopótese* (formuladas, como indicamos, em conjunto com Rogério Duarte em maio de 1968³⁸). Consistiriam em três cubos de estrutura de madeira cobertos por uma superfície de plástico colorido por onde o participante poderia romper e então entrar, ficar e ‘nascer’ livremente, segundo a aceção *a posteriori* de *probjeto*. Segundo Oiticica estes seriam “um convite à participação direta corporal, onde o gesto improvisado é mostrado como um convite a dança, ou ao gesto, à expressividade corporal individual” (1968, s/p).

A artista Pietrina Checacci exibiu na manifestação estandartes para serem carregados, entre eles um com a inscrição “abaixo a ditadura”. Segundo Oiticica (1968, s/p), estes estandarte permaneceu por bom tempo exposto até ser “censurado” por representantes do Diário de Notícias.

Antonio Manuel colocou em jogo suas *Urnas Quentes*, às quais abriu à machadadas. Estas consistiam em caixas de madeira lacradas que guardavam textos e panfletos referentes à ditadura junto a imagens de violência tiradas de jornais, “documento trágico do sofrer anônimo na opressão” (Oiticica, 1986, p. 128). Pedro

³⁸ Conhecendo Hélio Oiticica em abril deste ano, Rogério Duarte morou em sua casa no Jardim Botânico de maio a agosto, em um período de grande efervescência criativa para ambos. Neste curto período participariam - além da criação do conceito de *probjeto* e da *Apocalipopótese* (julho/agosto) - de dois ciclos de debates no MAM/RJ sobre arte brasileira. “Amostragem da Cultura (Loucura) Brasileira” (10 de junho), organizado pela dupla, foi o mais conhecido deles, ficando marcado pelos enfrentamentos entre palestrantes e público. Imagens do primeiro debate (abril ou maio), mediado pelo “quadrado” Antônio Houaiss, abrem *Câncer* (filmado em agosto), também protagonizado pela dupla (Oiticica; Clark, 1996, p.43-46). Segundo Oiticica, a convivência com Duarte teria influenciado decisivamente sua escrita, obra e formação intelectual. “Rogério estruturou muito do que eu pensava e eu consegui me lançar menos timidamente numa série de experiências realmente vitais: larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa. [...] De certo modo descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir.” (Oiticica; Clark, 1996, p.44)

Geraldo Escosteguy mostrou alguns de seus poemas-objetos e o próprio Oiticica algumas capas velhas e novas dos seus *Parangolés*, vestidos por assistas da Mangueira, Portela, Vila Isabel, Salgueiro e por mais alguns artistas amigos. Entre estas capas estava a *Guevarcália*, uma faixa colorida com a imagem de Che Guevara estampada, como uma síntese cultural profunda de sua “tropicalidade” (Oiticica, 1968). Estas últimas capas-*parangolés*, com imagens e texto altamente provocativos, eram - como afirma Frederico Morais (1975, p.98) “uma espécie de bandeira-corpo”.

A ação mais importante da *Manifestação* segundo Oiticica (Oiticica; Clark, 1996, p. 49) seria a do co-realizador Rogério Duarte, que levou um amestrador e dois cães treinados para defender pessoas contra outras, no que seria, segundo seu autor, um retrato da cultura brasileira ou, segundo Oiticica, uma “cafona alegoria” (1986, p. 129).³⁹ Este afirmaria posteriormente que a ideia da ação, no entanto, não era o de reproduzir ou se apropriar de uma apresentação de cães amestrados para assim mostrar uma “mensagem”, mas sim apresentá-la como estímulo para atos criativos, imanados pelo signo do apocalipse. Esta ação *projetiva* assim como as demais da *Apocalipopótese* existiriam apenas no momento de sua execução/participação, não podendo assim terem sido ensaiadas. Também não davam origem a “mensagens” intencionais e não serviriam simplesmente como um sinal para a participação, diferenciando-se por estas razões do que ficou conhecido como *happening*. Os *projetos*, segundo Oiticica (1969), cresceriam de acordo com a procura de

³⁹ Um dos mentores intelectuais do tropicalismo e da assim denominada “esquerda festiva” Rogério Duarte foi seqüestrado e preso por militares junto com seu irmão Ronaldo em 4 de abril de 1968 após participarem da missa de sétimo dia do falecimento do estudante Edson Luis, na Igreja da Candelária. Confinado no quartel do 1º Batalhão de Comunicações durante 14 dias, foi brutalmente torturado. Após sua liberação, denunciou a tortura que havia sofrido em instâncias militares, na imprensa e no congresso nacional. Depois de uma farsca sindicância militar prevaleceu-se a versão oficial segundo a qual “o sequestro foi um acontecimento misterioso, crime insolúvel.” (Gaspari, 2002, p. 285). Segundo o mesmo autor, o seqüestro, prisão, tortura e a completa impunidade dos que os cometeram no caso dos irmãos Duarte marcaria a mudança de atitude da repressão militar brasileira para uma conduta “terrorista” (2002, p.285), clandestina, desierarquizada e abertamente impune. A partir deste caso tornou-se claro que outros “poderiam passar pelo mesmo constrangimento, e nada haveria de suceder” (2002, p.285). A experiência de Duarte na prisão foi relatada em um seco e impressionante texto, “A grande porta do medo” (Duarte, 2003, p. 25- 48). Este acontecimento teria marcado a sua marginalização existencial e no panorama cultural brasileiro, passando a viver, assim como Oiticica, o cotidiano dos morros e da zona norte carioca. “Eu senti a falsidade do Rio de Janeiro exatamente quando eu saí da prisão. Todas aquelas mulheres, amigos e todo mundo, ninguém me recebia. Não porque eu tivesse feito um mal, mas porque eu era sujeira, porque os ‘homens’ estavam atrás de mim. Daí a gente começou a se identificar com o pessoal do morro. Eu convivi com vários assaltantes, gente da pesada do Rio de Janeiro que eram pessoas maravilhosas, gente humana com solidariedade... Eles faziam aquele negócio mas era uma coisa realmente política. Esses caras... eu vivia lá no meio deles... eles me tinham um carinho porque eu tinha sido torturado e preso. Eu encontrei no morro uma receptividade, um calor humano, que eu não encontrei na Zona Sul (Duarte, 2003, p.159-160).

significações pelos participantes, como “uma semente jogada sobre um campo” e não simplesmente como um ‘acontecimento’ (*happening*) de algo anteriormente preparado.

A *Manifestação* reuniria e efetivaria assim praticamente todos os elementos de seu programa ambiental após o *Parangolé* e aqueles que se reuniam em torno da noção de *Suprassensorial*. Estaria presente a abertura à imprevisibilidade e ao comportamento criativo; o experimentalismo amplo, de “descoberta do mundo a cada instante”; a posição ética-política; a questão da marginalidade e a ideia de criação coletiva. Como já apontamos a respeito das suas *Manifestações Ambientais*, a *Apocalipopótese* reuniria eficazmente um programa estético experimental, de abertura ao vivencial, conjugado à uma posição crítica e política diante do momento social.

Percebemos assim que as experiências *Apocalipopótese* e *Câncer* não se aproximariam somente em razão de sua proximidade temporal e da participação de Oiticica e Rogério Duarte. Cabe-nos explicitar no próximo capítulo de que modo suas propostas (assim como todo o desenvolvimento artístico de Oiticica) foram pensadas, questionadas e efetivadas no filme de Glauber.

5. CÂNCER

“Eu chamei o Zelito [Viana]” ouvimos Glauber em *off* no momento em que o filme se inicia. Em um *travelling* com a câmera na mão são vistos em quadro alguns intelectuais e artistas em um debate, como o filólogo e escritor Antônio Houaiss, o cineasta e crítico Gustavo Dahl, o poeta Ferreira Gullar, Rogério Duarte, entre outros. Na banda sonora o cineasta inicia, de modo bastante informal, a sua contextualização do momento histórico-político em que se deram as filmagens de *Câncer* em 1968⁴⁰:

“Era em agosto... Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968.⁴¹ Tinha uma agitação arretada. Os estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais e operário ocupando fábrica em São Paulo e estudante fazendo agitação. Era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador depois de Castello Branco, que tinha derrubado o presidente Jango que tava fazendo a revolução em 64. Quer dizer, o presidente Jango é que tava fazendo a revolução em 64, não era o Marechal Castello Branco não, que esse era um Marechal reacionário.”

Filmados todos os integrantes do seminário, a câmera passa para detrás da mesa, no mesmo plano-sequência, onde inicia outro *travelling*, agora colocando em cena as cabeças dos integrantes da mesa e as primeiras fileiras do atencioso público. Em *off* Glauber prossegue:

“Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua: o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeiros, Elinor Brito, 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. *Nêgo* dizia o seguinte: que era revolução. Mas era só classe média radical, burguesia liberal reformista nas ruas.”

Neste momento vemos o próprio diretor na primeira fileira, ao lado do também cineasta Arnaldo Jabor, da atriz Rosa Maria Penna – parceira de Glauber nesse período

⁴⁰ Próximo ao que faria no mesmo período com *História do Brasil* (montado entre 1971 e 1973) e nos seus filmes posteriores *Claro* (1975), *Di* (1977) e *Idade da Terra* (1980) Glauber colocaria em *Câncer* a sua própria voz em cena de um modo informal e improvisado, em um fluxo verbal em primeira pessoa que caracterizaria também as suas intervenções públicas, como as realizadas no programa de TV *Abertura* (1979-1980). Araújo Silva (2010, p.72) nota que a sonorização de *Câncer* inauguraria este procedimento em sua obra. Como também afirma, o “esforço de Glauber para traduzir em sua própria voz o caos deste mundo dá lugar a uma espécie de fluxo de consciência descontrolado e permanente, verdadeira experiência de pensamento selvagem em voz alta” (2010, p. 73).

⁴¹ Esta descrição do contexto histórico do filme foi realizada posteriormente à sua filmagem, cerca de quatro anos depois, em maio de 1972, em Cuba.

– e do ator Hugo Carvana – presente também nas sequências não-documentais de *Câncer*.

O diretor continua:

“E os operários? Tinha muito camponês morrendo de fome no nordeste – aliás, continuam morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais estavam lá no Museu de Arte Moderna [do RJ] naquela noite exatamente discutindo sobre arte, a arte revolucionária... porque tava começando o tropicalismo, uma onda arretada.”

Assim, da abrangente contextualização histórica Glauber passa a descrever e explicar ao que se referia o plano-sequência, como se este fizesse parte do mesmo discurso da contextualização. Depreenderíamos deste modo que a idéia de uma arte revolucionária e do tropicalismo discutidos no seminário se relacionava intimamente, nas palavras do cineasta, com o momento histórico-político de meados de 1968.

É também já neste primeiro plano do filme que o diretor volta à questão do papel dos intelectuais diante da política brasileira, em um prosseguimento da abordagem de *Terra em Transe*.⁴² Já há, por certo, algo de irônico na oposição que faz entre os esquecidos operários/marginalizados camponeses e os intelectuais que discutiam arte ‘revolucionária’ para um público de estudantes e de classe média liberal que pretensamente faziam a revolução nas ruas. Como veremos, esta oposição entre integrados à modernização (intelectuais e classe média) e a massa de excluídos seria amplamente explicitada no decurso do filme, principalmente na chave da agressão catártica dos marginalizados, que os fariam reagir violentamente na representação de Glauber. Em chave irônica, a pretensão dos ‘intelectuais’ em liderar e organizar a ‘revolução’ seria também ridicularizada em sequências posteriores, remetendo diretamente a este primeiro plano.

No que se segue vemos enquadrada em primeiro plano a primeira fileira do público, em que se pode notar a ausência de Glauber da posição em que se encontrava anteriormente. Na banda sonora o diretor passa a descrever - no mesmo fluxo verbal informal do plano anterior - os créditos de *Câncer*.⁴³

⁴² Em carta para a pesquisadora de sua obra, Raquel Gerber, em 9 de setembro de 1975, Glauber (*apud* Bentes, 1997, p. 527) afirmaria que *Câncer* seria um apêndice de *Terra em Transe*. Entendemos que a relação entre os dois filmes se estabelece principalmente no que se refere a esta discussão política.

⁴³ Na versão italiana do filme, também finalizada em 1972, há uma cartela de créditos que o antecede, informando o nome do filme e seu diretor assim como a apresentação do programa e do canal de TV que o exibiu pela primeira vez (“RAI – Radiotelevisione Italiana – Servizio Programmi Sperimentali presenta”).

“Eu aí eu chamei o Saldanha, o Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma [câmera 16mm] Arriflex. [ouve-se a partir daí com um pouco mais de clareza alguns gritos do próprio Glauber provenientes de uma sequência posterior do filme] Aí o Luís Carlos Saldanha fez a... o Luís Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera. E o som direto foi feito pelo Zé Ventura. O Hugo Carvana, Antônio Pitanga – que é baiano...”

Como em certos filmes determinantes para o cinema moderno como *Soberba* (1942), de Orson Welles e *O Desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard, os créditos de *Câncer* são narrados pelo próprio autor. Este singular recurso remeteria tanto ao cinema destas duas figuras influentes para Glauber como serviria, como nos filmes citados, para explicitar reflexivamente o filme como filme – uma das marcas decisivas deste cinema moderno. Assim, já em sua cena de abertura *Câncer* interpelaria o espectador para uma atenção a própria natureza do filme, o que, como demonstraremos, se aprofundará ao longo de sua duração. Curiosamente, o uso deste expediente também se justificaria neste filme em razão da precariedade da produção: segundo Garcia (2002), não havia recursos para se filmar a cartela de créditos e assim Glauber teve de gravá-las deste modo. Como já tratamos no que diz respeito a sua “estética da fome” e também de um cinema *experimental*, a penúria da produção e suas limitações poderiam servir, como neste caso, a criação de soluções engenhosas e inventivas, tornando, como afirmaria Noguez (1985, p. 150), a necessidade em virtude.

Compreendemos também que esta aproximação dos créditos do filme a uma contextualização histórica do ano de 1968 também possuiria outros efeitos evidentes. A apresentação de imagens de um seminário em que se discute o engajado ‘momento tropicalista’ vem a reforçar a relação feita na banda sonora entre o próprio filme e seu momento histórico. Filmadas em abril ou maio de 1968, alguns meses antes mesmo da idéia de se produzir *Câncer* (lembramos que o projeto do filme apenas surge com a impossibilidade imediata das filmagens de *Dragão da Maldade* em junho ou julho) esta primeira sequência, por estas razões, não apenas serviria para fornecer certas informações históricas para a compreensão do que se seguirá. Ela também indicaria a intenção do diretor de inserir o seu filme no próprio debate estético-político que transcorria neste mesmo ano.⁴⁴ Recordemos que este ‘momento tropicalista’ seria

⁴⁴ Em chave mais claramente política há também o registro documental realizado por Glauber, em co-direção com o fotógrafo Afonso Beato, da *Passeata dos Cem Mil, 1968*. Filmado em 26 de junho de 1968, o filme registra o momento culminante da agitação estudantil descrita na introdução de *Câncer*. Segundo

marcado pelas aproximações de artistas de diferentes campos e por um comprometimento geral dos mesmos em relação a uma intervenção crítica nas práticas culturais e políticas do período. *Câncer*, já a partir desta primeira sequência documental, informaria aos espectadores que também operaria nesta conjunção de posicionamentos estéticos e políticos que marcaram este momento histórico.

Há então um corte para um plano de 20 segundos com um trecho da participação de Gustavo Dahl no seminário em questão. Com pouca nitidez, permanece audível um diálogo do próprio diretor com a personagem interpretada pelo fotógrafo José Medeiros, de uma sequência posterior do filme. Com clareza, Glauber segue em *off* os créditos:

“...e Odete Lara fizeram os papéis principais. Com Rogério Duarte – que é baiano também – [o fotógrafo] Zé Medeiros, Hélio Oiticica – que é pintor – e... e o pessoal... [os assistentes] Bidu, Tineca, um pessoal de Mangueira e mais Zelito – quer dizer, não o Doutor Zelito do filme [personagem interpretado por José Medeiros], mas o Zelito [Viana, produtor] da Mapa Filmes – e Chiquinho que tava na Kombi.”

A atenção à figura do intelectual e companheiro de Cinema Novo de Glauber frente aos demais integrantes do seminário nos parece indicar um interesse do diretor pelas tomadas de posição de Dahl no período. Estas se apresentavam principalmente em relação à oposição que este faria entre um cinema industrial e um cinema artístico-artesanal no Brasil, o que concerniria diretamente aos diferentes caminhos seguidos por Glauber em *Dragão da Maldade* e neste *Câncer*.

Na trajetória do pensamento de Dahl nos anos de 1960 veríamos inicialmente uma defesa dos postulados do Cinema Novo, por um cinema anti-industrial. Como este afirmaria em 1961 (Dahl *apud* Galvão, Bernardet, 1983, p.203) o sistema de produção artesanal, de ‘câmera na mão’, conviria melhor às condições brasileiras em razão da inexistência de meios técnicos e de capital no país. Na concepção de Dahl em 1961, por se adaptar melhor à nossa condição econômica os filmes de ‘câmera na mão’ não apenas se dariam melhor no mercado (mesmo que pequeno), refletiriam melhor a diversidade regional do país (pois poderiam ser produzidos fora dos centros industriais) como também assegurariam uma maior autonomia ao autor da obra cinematográfica, que assim poderia facilmente criar e “reencontrar sua função anárquica, revolucionária,

Beato (1985), Glauber pretendia realizar um filme sobre aquele momento histórico mas não tinha ainda um projeto ficcional para utilizar estas imagens. O projeto não teria sido continuado em razão da falta de liberdade de expressão e do recrudescimento da repressão política que se seguiram depois da emissão do AI-5, em dezembro de 1968.

anticonformista” (Dahl *apud* Galvão, Bernardet, 1983, p. 203). Afinal, supostamente citando o cineasta francês Jean Rouch, “a única maneira de fazer bons filmes é se convencer de uma vez por todas que o cinema, antes de ser uma indústria, é uma arte” (Dahl *apud* Galvão, Bernardet, 1983, p. 209). A indústria cinematográfica seria assim para Dahl uma “usina de sonhos, ópio do povo” (*apud* Galvão, Bernardet, 1983, p. 209), mera produtora de diversão para massa; o que impossibilitaria, por sua organização técnica e econômica, uma arte livre.

A partir de meados dos anos 1960 sua posição se modifica. Já em 1965 (Dahl *apud* Galvão, Bernardet, 1983, p. 212), dada a fraca circulação dos filmes do Cinema Novo no mercado, defende como “solução para o cinema brasileiro” a instalação de uma indústria nacional para concorrer com o hegemônico produto estrangeiro. O cinema artesanal e independente - que desenvolveria a arte cinematográfica e que poderia ser uma expressão artística – seria rejeitado pelo grande público e circularia apenas para uma elite de estudantes, intelectuais e profissionais liberais. Deste modo, além de inviável economicamente não cumpriria o seu projeto de ser popular, servindo politicamente apenas para mostrar a esse público de elite que ele é “ao mesmo tempo carrasco e vítima de um mundo que dominam” (Dahl *apud* Galvão, Bernardet, 1983, p.248). Este cinema deveria assim, como sugerido por Dahl aos cineastas marginais em 1971 (*apud* Melo, 2012), se recolher a canais alternativos de exibição (cineclubes, espaços culturais) sem se preocupar com o mercado e o grande público. Já o restante da estrutura do cinema brasileiro deveria se industrializar por meio da difusão de uma mentalidade empresarial. Para atingir o público de massa, entrar em contato com o povo, também seria necessário utilizar uma linguagem que este entendesse e estivesse afeita aos seus gostos e necessidades. Um cinema que estimularia a reflexão e a capacidade de raciocínio seria assim inútil se dirigido a um povo *irracional* que se encontraria, para Dahl, “num nível político elementar” (*apud* Galvão, Bernardet, 1983, p. 252).

Glauber se posicionaria neste debate apontando tanto para a necessidade de industrialização do cinema brasileiro quanto para as possibilidades de um cinema menor, *experimental* e artesanal, como neste *Câncer*. Cremos que, em consonância com as reflexões de Dahl no fim dos anos 60, Glauber buscava posicionar esta pequena produção para um público elitizado, a ser exibido apenas nos canais alternativos de exibição. Ao contrário assim de grande parte dos cineastas ditos marginais, Glauber e

Dahl já neste período não ambicionariam atingir um público massivo com produções consideradas *experimentais* e artesanais como esta. Para ambos, dada as declarações de Glauber em 1969 (2004, p. 179-180), mesmo que as possibilidades de se realizar filmes industriais, de grande espetáculo para um público massivo (no qual se enquadraria *Dragão da Maldade*) ou de produções menores e *experimentais* para uma elite estivessem abertas (já que, afinal, “o caminho do cinema são todos os caminhos” (Rocha, 2004, p. 180)) a dicotomia e oposição seria evidente e necessária neste momento. Parece-nos claro que Glauber não corrobora com a separação paternalista discutida (e proposta) por Dahl neste período de um cinema reflexivo e cultural para uma elite instruída e outro cinema industrial, não-reflexivo, afeito ao gosto de um povo irracional. No entanto, cremos persistir em suas reflexões a respeito das duas produções filmadas em 1968 uma divisão, matizada, entre um cinema de pesquisa estética, *experimental* e artesanal para um pequeno público elitizado e outro industrial – possivelmente autoral, reflexivo e ambicioso artisticamente - para o grande público.

Deste modo, compreendemos que *Câncer* se destinaria a uma elite social (formada por intelectuais, estudantes e burguesia progressista) que em suas imagens colocaria em questão por sua posição política e oposição à massa de excluídos. Como em parte considerável das manifestações da Tropicália *Câncer* não se direcionaria deste modo a um “povo” ao qual transmitiria uma “mensagem” de revolução mas a este público específico ao qual procuraria atacar por certas estratégias de agressão. Como já indicamos, a relação entre crítica social e fruição estética nas obras associadas ao tropicalismo se deslocaria em grande parte para as formas e procedimentos estéticos que favoreceriam a participação e engajamento dos espectadores. No preciso apontamento de Xavier (1993a, p.115) a violência em *Câncer* não seria somente tema central mas também se instalaria no modo como a obra interroga e coloca em questão os seus espectadores. Assim o faria - como veremos com mais detalhes na análise das próximas sequências - por meio de “barbarismos” estéticos, pelo uso de recursos reflexivos, por se constituir em uma descontinuidade narrativa radical, por desnaturalizar as atuações, pelos efeitos de duração dos planos-sequência, por aproveitar-se abertamente do acaso e do indeterminado e por uma montagem descontínua ou antitética que, ao fim e ao cabo, dariam uma impressão de caos, tornando a violência retratada intolerável a estes espectadores. Seguindo ainda as indicações de Xavier (1993a, p.115) cremos que o filme internalizaria em sua linguagem e no modo de interrogar seus espectadores – pela

agressão, pela criação de uma imagem do intolerável, pela impressão de caos - a crise política e a autocrítica da intelectualidade brasileira do período.

O caos político-social seria assim incorporado a uma linguagem *experimental*, de radicalização formal, a nosso ver próximas aquelas das vanguardas cinematográficas consideradas pelo próprio Glauber como formalistas (o *udigrudi* brasileiro, o *underground* e demais linhagens do cinema *experimental*). No entanto, diferentemente da maior parte dos filmes destas vanguardas, como irá argumentar posteriormente às suas filmagens, *Câncer*, assim como os demais longas-metragens do diretor, buscaria tratar do mundo social e político diretamente, como já podemos ver nesta primeira sequência. Se criticaria posteriormente os cineastas *experimentais* por não assumirem “a crítica da história” e por reagirem de forma “idealista” ou inofensiva às questões políticas, Glauber neste *Câncer* evidenciaria a sua posição ao estabelecer uma relação direta do filme com a realidade social em que se inscrevia.⁴⁵ Entendemos assim que a ambição *experimental* do diretor neste filme seria justificada tendo-se em vista também a sua “estética da fome”, capaz de problematizar diretamente o contexto de subdesenvolvimento e já em oposição aos “bons modos” da arte convencional.

Perceberíamos aí certa proximidade com o pensamento de Oiticica a respeito de uma vanguarda brasileira, ou *subterrânea*, que se singularizaria das demais vanguardas internacionais por manter em sua linguagem uma posição crítica e política face ao subdesenvolvimento e a “convi-conivência”.

Assim como o artista plástico, Glauber também se beneficiaria neste *Câncer* de uma produção artesanal, barata e fora dos esquemas convencionais, utilizando-se de um formato menor (16mm) e uma câmera mais leve do que aquelas que se utilizava em seus longas anteriores. Aliada a uma exclusão deliberada das questões de mercado e circulação, este tipo de produção – assumida em sua precariedade - permitiria a Glauber maior liberdade de criação e de radicalização dos procedimentos formais.⁴⁶ Se posteriormente às filmagens de *Câncer* e diante das polêmicas com o *udigrudi* Glauber

⁴⁵ Reconhecemos, no entanto, e em oposição à posição de Glauber, que alguns cinemas *experimentais* buscavam tratar do mundo social e político. Os filmes do *udigrudi*, por exemplo, nunca se resumiram a ensaios despolitizados e formalistas como Glauber gostaria de fazer crer, posicionando-se politicamente e tratando criticamente do contexto de subdesenvolvimento brasileiro. Assim como poder-se-ia pensar a estética inovadora e de oposição à ordem deste cinema como eminentemente político, em um amplo sentido. Poderíamos diferenciar *Câncer* deste cinema no que tange à uma abordagem política apenas em razão de Glauber o fazê-lo diretamente, como vemos nesta primeira sequência.

⁴⁶ Como corrobora Hugo Carvana (1982) Glauber “se jogou no filme”, pois, além de estar entusiasmado com o cinema experimental, sabia que “Câncer” não se destinava a ter uma carreira comercial. Teria sido feito mais pelo prazer de inovar.

afirmaria ser este esquema de produção artesanal “ingênuo” e ideologicamente “pequeno-burguês” (Rocha *apud* Rezende, p. 80) por ambicionar atingir um restrito público elitizado, neste filme ela serviria aos seus propósitos de experimentação e crítica social.

5.2. Vanguarda e subdesenvolvimento

Há então um novo plano da platéia - com Arnaldo Jabor em primeiro plano – que aplaude sem entusiasmo. Com pouca nitidez passa-se a ouvir também uma locução em castelhano presente também em algumas sequências posteriores do filme.⁴⁷ Segue Glauber:

“Aí o tempo passou, porque ficou... Depois cheguei em Havana e aí eu fiz no ICAIC [Instituto Cubano Del Arte e Industria Cinematográficos], o som, a sincronização foi feita pelo Raúl Garcia e eu montei com a Tineca e a Mirita [Lores]...”⁴⁸

Corta-se novamente para um dos debatedores, Ferreira Gullar, que ocupa grande parte do quadro. É um longo plano, de 30 segundos, em que o poeta discute, gesticula efusivamente e fuma um cigarro. É o último plano desta primeira sequência documental do filme, que será contraposta, como iremos analisar, a outra sequência semelhante próxima ao fim da película. Na banda sonora, Glauber conclui:

“...e na... numa co-produção depois em que entrou o [Gianni] Barcelloni... na Itália. Ficou com o título *Câncer*. Rio de Janeiro. Filmado ali pelo Rio de Janeiro na favela, na Zona Sul, na Zona Norte... Todos aqueles marginais do Rio de Janeiro. Uma filmagem que demorou 4 dias pra filmar (sic) e 4 anos pra montar e sincronizar. Terminou em 72. Maio de 72. De agosto de 1968 a maio de 72... o *Câncer*. [Ouve-se a partir daí com mais nitidez, nos último segundos do plano, o programa de Enrique Colina]

Assim como Gustavo Dahl, o poeta Ferreira Gullar é trazido ao primeiro plano em *Câncer* pelo seu posicionamento diante das discussões político-estéticas que Glauber ambiciona dialogar em seu filme. Além das questões relativas à teoria do não-

⁴⁷ Segundo Raúl Garcia, técnico de som cubano que sincronizaria o som do filme, tratava-se de gravações de entrevistas realizadas pelo crítico Enrique Colina na saída de um cinema que exibia outro filme de Glauber, *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970). Elas tinham sido exibidas em um programa de TV do crítico, denominado *24 veces por segundo*, e teriam sido usadas em *Câncer* desta forma improvisada em razão da falta de recursos do ICAIC, que não poderia arcar com novas fitas de gravação de som. (Garcia, 2002).

⁴⁸ Não nos foi possível identificar corretamente uma das montadoras cubanas, homônima da passista da Mangueira que atua no filme.

objeto e demais teses de Gullar provindas dos tempos do neoconcretismo (já discutidas no capítulo anterior), cremos que Glauber também busca dialogar com o posicionamento engajado de Gullar já após a crítica deste ao CPC (do qual foi um dos principais intelectuais e artista) a partir de 1963 e principalmente após o golpe de 1964.

Influenciado por Gullar no que se refere à questão do engajamento do artista e do papel social da arte, Oiticica, em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade” interpretaria o posicionamento do poeta em consonância com o seu próprio. Para o artista plástico, Gullar se engajaria neste momento histórico pela participação total dos artistas e dos intelectuais nos acontecimentos do mundo de modo tal que não se restringissem somente aos problemas estéticos. Para que o artista participasse enfim da atualidade cultural e política teria o dever de modificar as consciências dos espectadores no sentido de uma completa reformulação dos planos ético e político. Para este fim, a “mensagem” política e engajada não seriam suficientes: tornar-se-ia necessária a participação e co-criação do espectador na obra artística.

No entanto, como Zílio (1982, p.34) observa, apesar de em um sentido amplo as posições de Gullar e Oiticica coincidirem nestes pontos citados acima, eles se diferenciariam “tanto na prática quanto programaticamente”. Ao contrário de Oiticica, Gullar renegaria a “alienação” de sua fase neoconcreta em prol de uma postura claramente militante e anti-imperialista. Não proporia, no entanto, um compromisso com os conceitos de nação e nacionalismo frente à “imperialista” Indústria Cultural – como fariam os demais artistas ligados ao CPC. Para Gullar, diante da crescente – e inevitável - internacionalização, massificação e uniformização da cultura seria absurdo e reacionário propor um isolacionismo cultural nacionalista. A Indústria Cultural seria para o poeta inclusive benéfica na maior parte de suas características por possibilitar uma maior circulação de informação e o desenvolvimento dos campos da técnica e da ciência. Porém, seria necessário, em “países em formação” como o Brasil estar atento às influências externas e as imposições dos movimentos artísticos internacionais pois estas tenderiam, segundo o autor, a perturbar e introduzir desvios nos processos formativos da cultura brasileira. Submetidos às mudanças impostas de fora e às injunções do mercado internacional da arte os artistas brasileiros se veriam, na concepção de Gullar, impossibilitados de aprofundarem qualquer experiência. Para resistir a estas perturbações seria necessário

“compreender a necessidade de enfrentar criticamente o que vem de fora, para aceitá-lo ou refutá-lo. Não se trata, pois, de pretender ‘uma pintura nacional’; trata-se de, simplesmente, criar condições para a pintura, qualquer que seja, uma vez que ela só surgirá do aprofundamento e da continuidade da experiência. O caminho para isso é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor afina com a necessidade cultural interna, e apoiar-se na temática que o país oferece.” (Gullar, 1963 *apud* Zílio, 1982, p.43)

Persistiria deste modo na formulação de Gullar a ideia de uma “realidade nacional” apesar de suas tentativas de relativizá-la e afirmá-la como uma esquemática abstração ‘político-sociológica’. Como vemos, para o poeta seria ainda preciso resguardar – de modo um tanto paternalista – a nossa “necessidade cultural interna” e trabalhar temas nacionais contra os “estrangeirismos” e “modismos”, mesmo que não deixe claro como definir esta identidade nacional.

Há também na formulação de Gullar uma defesa de uma arte capaz de ilustrar e expressar o contexto histórico-social em que está inserida. Para ele, a pesquisa de linguagem e a busca por novas formas de expressão seriam bem vindas e deveriam ser ambicionadas pelos artistas brasileiros desde que tivessem como fim a representação do subdesenvolvimento nacional. Próximo assim das posições reformistas e etapistas do Partido Comunista Brasileiro e demais injunções políticas próprias ao aparelho cultural de esquerda, Gullar propunha neste momento histórico que a arte brasileira devesse surgir do exame das características sociais e culturais subdesenvolvidas do país, o que supostamente faria enriquecer a experiência artística e fazer surgir novas formas e meios expressivos. Uma arte universal, vanguardista e possivelmente não-representativa de valor só poderia ser produzida no Brasil desde que se atingissem certas condições econômicas, próximas aquelas dos países desenvolvidos.

Deste modo, para Gullar, deveria ser evitada a aceitação dos conceitos de vanguarda existentes nestes países. Proporia assim, como afirma Zílio (1982, p. 46), uma relação seletiva com a arte universal, ao contrário da relação de Oiticica, de aberta tensão e apropriação antropofágica das vanguardas internacionais.

Como já tratado, para o artista plástico não haveria o que temer na influência e nos modelos externos. Em sua superantropofagia as vanguardas internacionais e demais influências externas deveriam ser apropriadas, justapostas e tensionadas criticamente em sua ambivalência conjuntamente com um questionamento dos clichês e mitologias do repertório popular e nacional. O artista deveria assim reconhecer a realidade do subdesenvolvimento e criar em meio às contradições que se observavam, sem

paternalismo. Para Oiticica isto não significaria aceitar conformisticamente o estado de coisas – como interpretaria Gullar e demais nacionalistas de esquerda brasileira do período - mas, ao contrário, significaria assumi-lo e degluti-lo em sua multiplicidade, operando-a pela participação livre e transformadora do espectador. Desta forma, o modo de fruição estética, centrado na participação e interpelação, seria o principal operador do significado ético e político das obras e não, como na posição de Gullar, por uma abordagem representativa das questões sócio-políticas nacionais.

Como resume Zílio (1982, p. 46)

“Na proposta “diarréica” de Oiticica, o novo surge, digamos, “inconscientemente”, uma vez que decorrente de tensões entre multivariáveis. Isto não significa, contudo, que seja alienado, na medida em que uma das variáveis é a própria atuação do artista, procurando inserir radicalmente sua obra, na luta ideológica. Para Gullar, o novo surge “racionalmente”, isto é, condicionado a ser imagem de uma interpretação do real. Ou seja, em Oiticica é a forma que toma sentido, enquanto em Gullar o sentido é que toma a forma”.

Compreendemos desta forma que em *Câncer* Glauber se insere neste debate que se intensificava em 1968 entre artistas e intelectuais associados ao tropicalismo (principalmente Hélio Oiticica e Rogério Duarte, protagonistas do filme) e aqueles associados a um nacionalismo de esquerda, representado pela figura de Ferreira Gullar. Ao longo do filme, como iremos demonstrar, Glauber proporá algumas *experiências* que colocam em jogo esta relação de tensão da arte brasileira com as influências externas e as possibilidades de representação de uma realidade sócio-histórica.

Em conjunto com este diálogo, *Câncer* também colocaria em questão o papel dos intelectuais e classe média no momento político brasileiro por meio de estratégias de agressão e de interpelação de seus espectadores, em continuidade com os questionamentos de *Terra em Transe*. Para este fim e como experimentação técnica-formal o diretor utilizaria determinados procedimentos caros ao cinema *experimental* e o cinema-verdade, assim como de uma aproximação com a trajetória de Oiticica, que nos cabe evidenciar.

5.3. O jogo e a transformação dos corpos

Após esta primeira sequência do debate no MAM, segue-se então um breve plano-sequência filmado de detrás do pára-brisa de um carro, que percorre algumas ruas

do Rio de Janeiro. Na banda sonora o próprio diretor dá algumas indicações aos técnicos do filme e dialoga enigmaticamente com personagem de “Dr. Zelito” (que veremos apenas posteriormente):

GR: Dr. Zelito tava certo. A cidade tava cheio de mato. Só tinha mato na cidade!

Zelito: Nós temos que exterminar os mosquitos!

GR: Só tinha mato na cidade!

Zelito: Essa profecia vai ser necessária!

GR: Era o Rio de Janeiro nascendo no meio do mato!

Zelito: Essa profecia é necessária!

GR: Dr. Zelito tinha razão; naquele dia a cidade tava cheia de mato!

Há um repentino corte logo após esta última frase e então vemos o ‘mato’ (mais exatamente as folhas de algumas bananeiras) preenchendo todo o quadro, como pano de fundo da interpretação do sambista Bidu - em primeiro plano - que canta e toca com uma caixa de fósforos um samba sobre “mulher de malandro”. É o início do mais longo plano-sequência do filme (9’03’’) que cremos ser bastante representativo de como se organizaria e se efetivaria o seu projeto técnico-estético, a *mise-en-scène* e o modelo de *performance* dos atores.

Após um *zoom out* vemos então os quatro personagens que participam da cena em um “natural cenário tropicalista” (Fonseca, p. 76, 2002)⁴⁹: à esquerda, o personagem interpretado por Rogério Duarte, que acompanha o samba de Bidu; ao lado, o personagem de José, um morador de rua interpretado por Antônio Pitanga, que observa atentamente os dois; e na extrema direita, um pouco à frente no campo, ao lado de Bidu, o personagem de Hélio Oiticica, que segura um revólver, já aparentemente pouco a vontade, sem saber o que fazer na cena.

Rogério Duarte, mais desenvolvido, pede silêncio para Bidu e então inicia um diálogo truncado com o único ator profissional em cena:

RD: (hesitante) Então você é mesmo um crioulo, hein rapaz. *Cê* não quer nada, hein.

AP: Eu quero doutor. Eu vim aqui, você me chamou. Eu vim pedir um trabalho, eu quero um trabalho.

RD: Você não quer trabalhar, rapaz!

AP: Eu quero, sim senhor. Eu me esforço mas ninguém me quer, não sei porquê.

RD: Por quê você estava ali, naquele ponto da cidade? Aquilo é lugar de alguém que *tá* procurando trabalho?

⁴⁹ Constituído-se basicamente do quintal da casa de Hélio Oiticica no Jardim Botânico, margeado por bananeiras. Rogério Duarte e o fotógrafo do filme, Luis Carlos Saldanha, também moraram alguns meses nesta casa em 1968 (Coelho, 2010, p. 57).

AP: É sim. É porque eu não tenho um lugar... Ali tem uma marquise pra poder dormir. Ali é mais quentinho.

RD: Mas você sabe que ali é um ponto que... tem... tudo que é gente da pior espécie... Você...

AP: Eu não sei não, doutor. Eu não sei se é assim não. Mas eu... eu quero trabalhar. Eu quero trabalhar. Eu não quero... [Bidu volta a tocar um samba com um sorriso no rosto] Eu vou dizer pro senhor. É que eu vou dizer um negócio pro senhor que eu nunca disse pra ninguém. Eu roubava...

Deste modo se apresentam os dois personagens que representam a oposição e conflito dramático que o filme busca evidenciar e desenvolver: o “*doutor*”, detentor de poder, interpretado por um intelectual e artista, que agride (no início, verbalmente, ao fim da cena, também com tapas) o morador de rua negro, desempregado, marginal, que se humilha para pedir um emprego. Esta agressão irá se repetir ao longo do filme em suas múltiplas possibilidades, como nota Costa (2000, p.98): do pequeno capitalista sobre o homem do povo, do homem de classe média sobre a mulher liberada, do intelectual-artista sobre o marginal e etc, até levar o oprimido a “ira revolucionária” (Xavier, 1983, p. 154) e à revolta.

Mas o que nos apresenta de forma mais notável nesta sequência é o fato de que, aparentemente a partir de apenas algumas instruções gerais, os atores improvisam seus gestos e falas. A câmera apenas acompanha estas improvisações, fazendo aproximar o quadro dos personagens por meio de *zooms* e movimentos no próprio eixo em que se encontra inicialmente. Ao longo da cena ora são enquadrados os personagens que dialogam e se estapeiam ora os quatro personagens no campo.

O resto da cena gira em torno desta situação inicial, sem algum desenvolvimento claro e sem muita naturalidade. Oiticica observa o diálogo e as agressões por grande parte da cena, eventualmente apartando as agressões e tentando conciliar sem convicção (“esse papo tem que ser mais democrático...”). Com a exceção de Antônio Pitanga, compenetrado na interpretação de seu personagem, todos os atores riem eventualmente das situações que surgem. Olham algumas vezes para detrás da câmera como se esperassem por mais algumas indicações. Rogério Duarte chega em certo momento a pedir, discretamente, para que a cena acabe. Bilu, que poucas vezes é interrompido em sua atividade, puxa ao fim da sequência um samba-reclamação (“eu tô cansado/estou cansado...”). Neste momento, José – depois de muito pedir emprego para os “doutores” e ser agredido por Rogério Duarte - sai do campo, como se o ator que o interpretasse tivesse ido buscar alguma indicação do que fazer por detrás da câmera. Volta alguns

segundos depois para interrogar agressivamente Duarte e os outros dois personagens, o que marca o fim do plano-sequência (“O senhor sabe quem descobriu o Brasil?! Você sabe quem descobriu o Brasil?! Eu quero trabalho!”).

Parece-nos serem manifestos nesta sequência os principais elementos da pesquisa técnico-estética de Glauber no filme. Em primeiro lugar, a experiência com a captação em som direto, tornada evidente pelo problema causado pela dessincronia com as imagens filmadas. A partir deste tipo de captação surgiria também a possibilidade de libertação desejada pelo diretor do roteiro e de diálogos pré-determinados, o que impeliaria os atores à improvisação e criação coletiva – mesmo que eventualmente sem muito rigor dramático, como nesta sequência.⁵⁰ Nela também se evidencia a experiência técnica, do “problema da resistência da duração” (Rocha, 2004, p. 180) em planos-sequência em que há ação verbal e psicológica constante assim como a saturação a que chegam as improvisações dos atores nestas condições. Por fim, há o tema da violência “psicológica, sexual ou racial” (Rocha, 2004, p. 180) que dá motivação às atuações e substitui uma roteirização mais precisa. Esta temática e a liberdade com que é tratada se aproximaria, a nosso ver, da experiência da *Apocalipopótese* - co-realizada pelos atores desta cena, Rogério Duarte e Hélio Oiticica – na qual ambicionaria ser imantada pela experiência de comunhão das agitações políticas e do intolerável da violência repressiva que se intensificam neste ano de 1968.

Percebendo-se a efetivação nesta sequência dos elementos de sua pesquisa técnico-estética *experimental* entendemos que o modo como a cena é organizada difere-se bastante do modo como elas seriam constituídas em seus filmes anteriores. Como já indicado por Xavier (1993b), grande parte das sequências de *Câncer*, como esta, não seriam estruturadas de modo a estabelecer uma continuidade narrativa. Constituir-se-iam ao invés disso como um jogo, no qual a partir de determinadas regras dadas – algumas relativamente claras aos espectadores (os diálogos e ações dos personagens são improvisados por atores e não-atores em um determinado espaço; estas improvisações devem tratar da questão da violência, em amplo sentido; captadas com som direto, as atitudes destes personagens são filmadas em suas durações em longos planos-

⁵⁰ Como afirmaria Hugo Carvana (1982) “eu nem posso dizer sobre o que é o filme. Simplesmente, não sei. Não havia um roteiro, um enredo, nada formal. A gente chegava em frente à câmera e ficava conceituando sobre arte, política e o que viesse à cabeça. Hélio Oiticica, por exemplo, falava só sobre arte; muitas vezes transmitíamos idéias de Glauber; outras, conceitos próprios. Eu falei um monte de loucuras, acho, mas nem posso afirmar, pois não me lembro mais. Mas uma coisa é certa: o filme pode ser tudo ou nada. Com Glauber, não havia meio termo”

sequências sem a previsão de cortes e contraplanos) e outras nem tanto (as vagas orientações dadas pelo diretor sobre por quais caminhos a cena poderia percorrer) os participantes “jogariam” no próprio momento da tomada com seu repertório, capacidade de representação e comprometimento com a ficção. A relação imprevisível com os demais participantes também alimentaria o “jogo”. O desenvolvimento da cena seria deste modo dependente da espontaneidade dos participantes modulada por uma ordem relativamente pouco determinante para o resultado de seu encaminhamento: se outros atores tivessem “jogado” a cena ela percorreria um caminho distinto em que somente as “regras do jogo” permaneceriam as mesmas.

Perceberíamos nesta sequência e neste “jogo” uma semelhança com a forma como se animam os *Parangolés* e parte considerável do programa ambiental de Oiticica. Ambas se organizariam por uma tênue estrutura, construída pelo artista, a ser apropriada pelo participante, como uma atividade corporal lúdica. A vivência do participante animaria estas estruturas imprevisivelmente (e não como uma atualização de um roteiro ou estrutura narrativa), sendo que a espontaneidade e a imaginação criativa daquele daria outra dimensão à proposta apresentada. Estas estruturas seriam deste modo também temporalizadas na medida em que o participante, ao ser convocado a “fazer ocorrer” a estrutura, dotá-la-ia da duração ativa de sua vivência no momento da participação. Certa renúncia à produção individual do artista estaria assim prevista por estas estruturas abertas ao acaso e a participação, colocando o coletivo também como sujeito da criação.⁵¹ O papel do artista neste jogo seria assim mais de criar condições experimentais “acontecimentais” para uma coletividade do que a criação de uma obra fechada no qual se privilegiaria a representação.

Apesar de ficar claro para o espectador que estas cenas do filme são amplamente improvisadas, nem sempre são evidentes as distinções entre o que teria sido ordenado e previsto pelo autor e aquilo que teria sido improvisado pelo participante e surgido inesperadamente no momento da tomada. Como observa Xavier (1993b) muitas vezes não se é claro para o espectador qual é a regra do jogo, o que o faz – se interessado em na fruição do filme - a ser desafiado, a tentar diferenciar os pólos entre a ordem e desordem, “entre o lado mais programático, mais composto do lado mais espontâneo, que dá vazão a um determinado acaso ou alguma coisa improvisada”. Podemos citar

⁵¹ Como afirmaria Hugo Carvana (1981), “foi quase que uma criação coletiva regida evidentemente por ele. *Câncer* é um trabalho muito solto e explosivo. [...] O filme não tinha uma unidade, toda a sua estrutura fragmentada, foi algo totalmente novo pra mim.”

como exemplo as posturas e intervenções apaziguadoras de Oiticica nesta cena: teria sido sugerida por indicações anteriores de Glauber ou da intuição e posicionamento do artista plástico diante do desenrolar da cena? Assim como no chamado *cinema direto*, o que seria visto como contingencial tornar-se-ia indiscernível com o que é visto como ficcional.

O “jogo” de *Câncer* se nutriria assim de um interesse pelas contingências e pelo acaso que as estruturas cinematográficas convencionais buscariam eliminar. Como já tratado a respeito de um *cinema direto*, o “jogo” desta sequência eliminaria algumas etapas do assim denominado “sistema de representação” ao se constituir e se potencializar recorrendo aos próprios acontecimentos e situações não controladas. Dentre as operações de redução das etapas de representação, das ferramentas de mediação - como já apontado em relação tanto a certo *cinema direto* quanto também a um cinema *experimental* - estariam a supressão do roteiro, a improvisação, a gravação em som direto, a presença (nesta sequência, apenas implícita) da equipe e equipamentos de filmagem e certa negligência em relação às convenções da “boa” fotografia, encenação, atuação e montagem. Com estes recursos não se visaria assim a reconstituir uma realidade na representação, mas transformar e variar o sentido dos “acontecimentos brutos” na medida em que surgiriam pelo “jogo”.

Algo que também nos parece característico e distinto das formas tradicionais neste modo de organização análoga a um jogo é o fato de chamar atenção do espectador para a sua própria existência - o que na grande maioria dos filmes ficcionais e documentários é deliberadamente oculto. Como já notara Xavier (1993b), o alongamento do plano e do recurso indiscriminado à improvisação dos atores nesta e em boa parte das sequências se mostrariam como artifícios cinematográficos fazendo com que a atenção do espectador tendesse a voltar-se para o modo como se efetivam. Ao assistir esta sequência, por exemplo, tender-se-ia, como já apontado, a notar como os atores e não-atores se saem diante do desafio de improvisar sem descanso diante da câmera. A desenvoltura, criatividade ou inabilidade das *performances*; as hesitações e surpresas em reação às expressões dos demais participantes; o modo como se esforçam - em geral, sem sucesso - para fingir a naturalidade da atuação; o rareamento dos diálogos na duração do plano; os “gestos gratuitos” (Ramos, 1987b, p. 106); enfim, todos estes aspectos gerados, reforçados e/ou evidenciados pela organização da cena viriam a

primeiro plano chamando atenção para si e para sua origem (o próprio modo de organização e suas regras).

Deste modo, dar-se-ia a ver com grande ênfase a transformação dos corpos no tempo da filmagem que assim exprimiriam diversas formas – o que caracterizaríamos na definição de um *cinema do corpo*. Como já apontamos, e podemos ver nesta sequência (e com mais evidência e proximidade em outras sequências a serem analisadas), este cinema daria enorme atenção para as transformações dos corpos nas passagens de um pólo cotidiano (os corpos livres em cena, hesitantes) para um pólo cerimonial (o comprometimento destes corpos com a naturalidade, a ficção, a temática da violência) e vice-versa, que nunca se completaria. Esta obsessão produzida pelo próprio “jogo” do filme nos mostraria assim com intensidade as esperas, os cansaços, os relaxamentos – as marcas do tempo nas atitudes e posturas - nos permitindo perceber as disjunções entre corpo e personagem, voz e texto⁵².

A atenção as transformações dos corpos dos atores ao improvisarem se sobreporia assim a atenção a uma dimensão ficcional que estes atores também encarnavam. Como já observara Ramos (1987b, p. 139) a respeito de um “cinema marginal” a predileção pela exploração plástica da imagem em termos fotográficos e cenográficos teria como contrapartida uma aversão ao movimento linear da ação e da intriga. Deste modo, como também nota Ramos (1987b, p.137), os personagens pouco se desenvolveriam para além de sua caracterização em tipos, pois estagnados em suas relações com a intriga. Isto se reforçaria pelo tacaño e muitas vezes absurdo desenvolvimento dramático em cena – causado exatamente pela estrutura aberta, como a desta sequência - ou na sucessão delas. Há desta forma uma “verticalização” (1987b, p. 138) narrativa na qual as situações não necessariamente se relacionam entre si. Percebemos que as situações de violência se acumulam como blocos independentes, em geral constituídos por apenas um plano-sequência que duram até a conclusão das ações filmadas. Estes blocos são ligados de forma tênue, aos saltos, por alguns poucos encadeamentos narrativos, pela presença dos mesmos protagonistas e pelo espelhamento

⁵² Esta disjunção entre voz dos atores e texto se reforçaria em boa parte das cenas de *Câncer* pela dessincronia da gravação do som direto em relação à captação das imagens. Este recurso técnico - que se repetiria em grande parte das cenas - tornaria as vozes dos atores mais graves e lentas, colocando em evidência o “grão” destas vozes e assim tornando a matéria sonora em sua heterogeneidade mais um elemento a ser absorvido e trabalhado pelo espectador. Desnaturalizada, tornada estranha e artificial, as qualidades e atributos da fala viriam à tona dissociadas dos significados. “Invisível” na prática comunicativa corrente e em grande parte do cinema a lacuna entre a pronúncia e o significado do que é dito seria deste modo também posta em evidência.

de alguns deles (como na intervenção em *off* de Glauber em outra cena documental, repetindo aquela que abre o filme e como na repetição do encontro de José com os artistas-intelectuais). Como aponta Costa (2000, p. 100) não haveria um vetor que conectaria e totalizaria todas as sequências. O aspecto geral seria a de um filme formado por uma sucessão de trechos-esboços pouco articulados que se aproximam mais pela temática e organização comuns do que pela montagem e narrativa.

5.4. Olhar tátil e reflexividade

A estrutura análoga a um jogo prossegue, de modo menos complexo, na cena seguinte. Em um longo plano (3'50'') vemos o personagem de Hugo Carvana lentamente acordar em sua cama em plano médio. Manuseia uma pistola e acende um charuto até notar a presença de outro personagem a sua frente no campo, ao qual não iremos ver ou ouvir na duração do plano, apesar de Carvana seguir a referir-se a ele. No desenrolar da sequência há uma aproximação em etapas do rosto do ator; ela inicia-se em plano médio até um extremo *close-up*, que por fim varia em planos-detelhe. As falas iniciais parecem mais desenhadas do que no jogo da sequência anterior; a apresentação do personagem como um típico malandro e a interrogação do outro personagem sobre a “ninharia” que teria roubado parecem seguir indicações precisas sobre como deveria se desenrolar a cena. A improvisação de Carvana aparenta-se mais crível em seu naturalismo do que a dos não-atores da última cena. Porém, os longos silêncios, as hesitações, o escasseamento de suas falas e a repetição de algumas delas (“O que você trouxe aí? Que ninharia é essa aí? Você é um gato morfético, né malandro!?”) ao fim do plano ainda nos sugerem a permanência no registro da improvisação.

Se menos aberta às injunções do acaso - já que apenas um ator, profissional, em um ambiente fechado e controlado, improvisa na cena - a atenção à transformação do corpo filmado persiste de modo ainda mais decisivo. Na cena, o quadro se aproxima do rosto de Carvana, em *close-up*, a medida que o ator perde a desenvoltura na improvisação. Se ao início da cena a atenção se volta para o discurso falado e para a personificação de Carvana como malandro, ao fim, em razão da aproximação do enquadramento, da persistência do plano-sequência e do escasseamento das falas, a atenção é direcionada para a própria presença do rosto cansado do ator na tela. O “olhar tátil, sensual” (Xavier, 1987, p. 129) de Glauber se volta assim para a contemplação e

exploração deste rosto, isolando-o do fundo, como se o reduzisse a sua própria presença. Como afirma Shaviro (1993, p.207-208) - a respeito de uma aproximação similar aos corpos dos atores no cinema de Andy Warhol - este procedimento esvaziaria os significados e conteúdos para assim capturar e apresentar a *estúpida* presença dos corpos. Estúpida pois passiva e indiferente; plasticamente aberta a qualquer força e estímulo mas não determinada por nenhuma delas. Presença também sedutora pois não permitindo a satisfação do desejo de uma compreensão e controle incitaria os espectadores à uma continuada, irrequieta e inconclusiva contemplação. Veríamos assim novamente como os detalhes e as marcas do tempo nos corpos dos atores em *Câncer* seriam revelados: em uma passagem - sempre inconclusa e indiscernível – de um pólo ordenado, ficcional para um pólo espontâneo, não determinado pela narrativa, mas pelo que há de incontável na presença e transformação dos corpos na duração do plano.

Segue-se após este plano-sequência contemplativo um contracampo abrupto, o único do filme, no qual vemos José segurando alguns relógios e um objeto embrulhado, roubados de um “gringo” americano. O diálogo entre os dois marginais prossegue, agora sendo possível ouvir o personagem fora de campo. O plano segue quase imóvel até a entrada de Carvana no quadro para avaliar e discutir com José sobre o objeto não identificado. Assim como os personagens, apenas temos informação sobre a procedência do objeto (“se é do americano a coisa é complicada...”) e sobre sua forma (assemelha-se a um *Bólide*). Resolvem levá-lo, após ameaça do marginal branco (“se não levar isso daqui eu vou te dar um cacete!”) até o atravessador *Dr. Zelito*, para que este identifique o objeto e o compre.

Após dois curtos planos, atípicos para o filme, os dois marginais adentram a casa do atravessador empurrando outro personagem, apenas de calça, interpretado por Zelito Viana. *Dr. Zelito* (José Medeiros), está a esquerda do quadro no início deste outro longo plano-sequência (5’52’’) no qual também podemos ver, por alguns segundos, à direita, o vulto do operador de som segurando o microfone. Não apenas o microfone permanece visível por boa parte do plano como o próprio Glauber, por detrás da câmera, abre a sequência gritando para o personagem em cena - já aí evidenciando o “sistema de representação”:

As mulheres do sertão, Dr. Zelito! Como é que o senhor vai esterilizar? A mulher... a mãe do senhor pariu 40filhos, Dr. Zelito! 40 filhos! 40 filhos a mãe do senhor pariu, Dr. Zelito. *Tá* me vendo, Dr. Zelito?

Os outros personagens, alheios às falas de Glauber, tentam vender o objeto do americano. Eventualmente dão socos e pontapés gratuitamente no personagem de Zelito Viana que permanece recolhido no canto direito do quadro, em sua única aparição no filme. Dr. Zelito compreende, a partir de relatada experiência no nordeste, que tal objeto teria a capacidade de anestesiar, esterilizar mulheres, animais e fazer filhos (!) e resolve comprá-lo do marginal negro. Durante a negociação, Glauber exclama algumas vezes (“Sua mãe pariu 40 filhos, Dr. Zelito!”, “40 Filhos, Dr. Medeiros!”) para o ator que responde mau humorado, olhando para o diretor atrás da câmera (“Não enche o saco!”, “41!” “41 filhos!”). Os diálogos, improvisados, tornam ainda mais absurda e cômica a cena, como este travado entre Dr. Zelito e o José:

Dr. Zelito: De onde foi [que você arranjou o objeto]?
José: De um americano.
Dr. Z: Roubado?
José: Não, não. Ele me deu.
Dr. Z: Deu como?
José: Ele rebolava muito...
Dr. Z: Ah, então *tá*...

Ao fim do plano, José Medeiros sai de cena por pedido do próprio diretor (“Pode ir embora. Dr Zelito. Pode ir embora!”). Ainda há tempo do personagem de Carvana ameaçar com um revólver e agredir Pitanga para ficar com o dinheiro da venda. O personagem de Zelito tenta ajudar na pancadaria, sem muito sucesso, até que todos saem do quadro para brigar na rua, na próxima sequência.

Vemos desta forma que esta cena também se organiza como um jogo no qual os atores e não-atores improvisam a partir de certas regras explícitas e implícitas em um plano-sequência. Da ideia de jogo também poderíamos reter nesta e em outras sequências o sentido de divertimento a ele associados. Como vemos nesta cena, os atores (e o próprio diretor) parecem se divertir no ato da improvisação e de interação propostos. A pancadaria que entremeia a sequência nos chama mais a atenção pelo seu aspecto cômico do que por algum comentário sobre a violência que forneceria; este aspecto seria reforçado pelo próprio absurdo e gratuidade da ação (por quê os marginais agredem um personagem que parece ter surgido no filme apenas para apanhar?). Deste

modo, vemos mais amigos fingindo brigar em um jogo do que uma interpretação séria para um filme ficcional.

Como descrito, nesta cena o diretor busca explicitamente romper com o ilusionismo e o realismo cinematográficos, para além do modo singular como a organiza e dá a ver as marcas do tempo nos corpos que improvisam. A intervenção constante do próprio Glauber na cena e a apresentação deliberada da equipe e equipamento de filmagem também se coloca de modo a questionar e atenuar as convenções do cinema ficcional hegemônico. O que certamente seria considerado como uma imperfeição ou desleixo em um filme ficcional se apresenta aí explicitamente de modo a denunciar a própria ilusão do espetáculo e do espaço cinematográficos, reduzindo assim a falsa inocência do sistema de representação e derrubando a imaginária “quarta parede”. Como em grande parte do cinema moderno de inspiração brechtiana o objetivo destes procedimentos reflexivos seria o de interpelar o espectador para uma postura mais ativa na fruição do filme.⁵³

Compreendemos também que nesta atenção ao fora de campo e à própria produção do filme uma das tentativas de tornar indistinto o lugar da ficção de um espaço real. Seria uma tentativa análoga aquela dos neoconcretistas de se buscar romper com a separação entre o objeto artístico e o espaço exterior, não-metafórico. Se não seria possível no cinema abandonar a moldura e o próprio espaço de representação, Glauber buscaria ao menos deste modo torná-lo visível e ainda mais permeável ao que lhe é externo.

Poder-se-ia ver, como nota Real (2008, p.52), na inclusão do objeto não identificado nesta cena uma indicação da aproximação do filme com as discussões sobre o *objetal* por aqueles artistas ligados ao neoconcretismo e a arte brasileira de vanguarda da década de 60. O *Bólide* “roubado do gringo” seria, em seu aparecimento, como um *não-objeto* neoconcreto, isto é, livre de qualquer designação verbal e possibilidade de uso; existindo para a percepção como presença absurda e pela sua forma. Apenas a partir da reelaboração experiencial dos espectadores/participantes provocados adquiriria algum significado. Como os *Projetos* de Oiticica e Rogério Duarte o objeto misterioso também serviria como um catalisador, uma “estrutura germinativa” para a ação corporal

⁵³ Para além das relações com um cinema *experimental*, com o tropicalismo e uma arte *ambiental* seria também frutífero o esquadramento das possíveis influências e diálogos de *Câncer* com a arte teatral, seja o teatro crítico de Brecht, o teatro da crueldade de Antonin Artaud, o teatro experimental do *Living Theater* e a síntese antropofágica realizada pelo Teatro Oficina neste mesmo momento histórico.

e sensorial dos participantes (no caso, os atores/personagens) no ambiente em determinado tempo. Estes *projetos* colocados em cena (como o revólver na sequência com Oiticica, uma cruz em cena posterior e este *Bólido*, de forma mais explícita) dariam o sinal para as improvisações individuais e as vivências criativas compartilhadas no momento de sua apropriação. A interferência do imponderável e das improvisações neste momento teriam aí mais importância do que a própria “visão” anterior do artista para o desenrolar da manifestação ambiental/cena. Assim diferenciar-se-iam dos *happenings* por adquirirem sentido imprevisivelmente, como se o *projeto* fosse “uma semente jogada sobre um campo” e não como uma indicação precisa para o acontecimento.

5.5. Espontaneidade e encenação

Na sequência seguinte, em uma continuação da pancadaria desencadeada após o aparecimento do misterioso objeto, vemos algumas das implicações das tentativas de se valer do espaço não-metafórico e da improvisação. Como nas *Manifestações Ambientais* de Oiticica, dentre elas a *Apocalipótese*, Glauber situa o “jogo” desta sequência no espaço da rua, abrindo-a assim não apenas à participação e improvisação dos atores como ao público e ambiente que toma a cena.

Nela, os personagens de Carvana e Pitanga continuam a brigar, agora com menos convicção do que na sequência anterior, rindo e desviando do público que se amontoa ao redor dos atores. Como nos relatos a respeito da reação à *Apocalipótese* o público se mostra inicialmente surpreso e perplexo com a cena de violência criada. No seu desenrolar as crianças e outros que se aglomeravam tomam a frente do campo. A atenção se volta a elas, que passam a sorrir, acenar, observar intimidadas, tentando eventualmente se aproximar ou fugir da câmera e dos atores, que já ao fim da sequência apenas andam em meio a multidão.

Nesta encenação improvisada na rua o “incontrolável do mundo”, como afirma Burch (2008, p.145), se faria ainda mais presente no espaço do quadro já que a própria relação com o espaço fora de campo torna-se imprevista neste ambiente aberto. Os limites do quadro se mostram em seu caráter convencional já que deliberadamente vulneráveis ao fora de campo. A *mise-en-scène* desta sequência se volta exatamente para a ênfase possibilitada pela filmagem na rua e chega a desfazer-se da intriga

desenvolvida nas sequências anteriores. De uma tentativa de registrar uma espécie de teatro de rua ou *happening* (Araújo Silva, 2010, p. 70) a sequência passa a registrar o que era externo a encenação. Mais uma vez vemos esta passagem entre um registro ficcional para um documental, do qual o filme se nutre. Como na *Apocalipopótese* Glauber busca estender suas proposições experimentais no sentido de uma participação coletiva, no espaço cotidiano, onde o público poderia se aproximar com maior disponibilidade e naturalidade. Uma arte ambiental, como afirmaria Oiticica (1986, p.80), poderia fazer exprimir a manifestação criativa de uma coletividade. Porém, no filme de Glauber ainda permanece um desnível evidente de participação entre os artistas propositores e público (aquele que presencia a tentativa de encenação na rua). Nesta sequência vemos, no entanto, que se a aproximação realizada, em razão deste desnível, não serviria aos mesmos propósitos das *Manifestações Ambientais* - de catalisar “vivências” nos espectadores – serviria, no entanto, como uma amplificação das regras do “jogo” de *Câncer*. O recurso falhado à participação do público em um espaço aberto faz deslocar ainda mais a tentativa de ficção para um pólo espontâneo, de atenção ao acaso, às presenças e transformações dos corpos.

É, pois, na sequência seguinte que vemos como a atenção às marcas do tempo nos corpos e a tensão entre os pólos da ficção e do documentário suscitadas pelo jogo do filme se efetivarem com mais força. Narrativamente, esta se inicia de modo convencional, de maneira a apresentar os personagens tipificados e um ambiente facilmente identificável pelo espectador. No primeiro plano vê-se em um enquadramento visivelmente construído um casal sentado em um sofá, exatamente de frente para a câmera. O personagem de Carvana permanece praticamente imóvel, enquanto a personagem de Odete Lara se levanta apenas para acender um cigarro, movimentar-se ao redor da mesa à frente do sofá e voltar a sua posição inicial. A mobília e os quadros modernistas que compõe o quadro assim como a tediosa locução de um programa religioso de TV completam a tipificação sintética organizada pela *mise-en-scène*: estamos claramente diante de um casal pequeno-burguês entediado com a vida cotidiana. Algo comum nos trabalhos dos artistas ligados a este momento tropicalista, há nesta cena uma intenção de confrontar os valores e o conformismo da classe média brasileira em um momento de aprofundamento da ditadura. Glauber procurará aí, a partir de um jogo de improvisações, fazer confrontar determinadas

questões relativas à moral e a relação com a “massa”, sem que, no entanto, um discurso claro se constituísse.

Após um plano da TV seguem-se nove planos curtos que, próximos aquele que explorava a expressão cansada de Carvana, detém-se sobre o rosto de Odete Lara. No entanto, diferentemente deste e das demais sequências do filme estes planos não contemplam este rosto por meio de planos-sequência improvisados, que dariam a ver as transformações das expressões faciais, mas por meio de curtos planos praticamente fixos que emolduram virtuosamente o rosto e partes do rosto da atriz. Atrás de primeiros planos desfocados, em estranhos sobre-enquadramentos ou em planos-detelhe vemos assim retratada e apresentada a atriz no filme.

A partir então desta detalhada apresentação e tipificação visual dos personagens e do ambiente por meio de recursos até certo ponto convencionais segue-se outro longo plano-sequência (4’02’’) que se organiza como um jogo de improvisações, como já discutimos nas sequências anteriores. Nele vemos ocupando praticamente todo o quadro os rostos de Odete Lara - em primeiro plano, desfocada - e atrás o rosto de Carvana a atacar improvisadamente o conformismo da personagem. A atriz pouco revida os ataques, improvisando praticamente um monólogo sobre fidelidade, sobre a insegurança e dificuldades de ser atriz no difícil momento político (“não deixam sair o filme que eu fiz, não deixam eu fazer o teatro, a peça que eu *tô* fazendo”) e demais questões que lhe concerniriam diretamente. Já Carvana em todo o plano continua a provocar a personagem com um discurso niilista e repetitivo à respeito das ilusões, dúvidas e reflexões desta (“Você *tá* podre!”, “As mulheres, os homens, os bichos *tão* todos podres! Esse mundo aí *tá* podre!”, “Sou a favor do seguinte: acabar com isso tudo, sabe? Acabar tudo e realmente [vir] o apocalipse; esse mundo todo terminar...”, “O povo vai acabar com a gente. Eu sou a favor de ser assassinado brutalmente pela massa e a massa comer as minhas vísceras.”, “Não temos nada a ver com a massa. Nós somos dois otários aqui vendo televisão...”, “Vai ver a vida; vai ver as pessoas; vai olhar o mundo”). Por fim, já focalizada a atriz, o quadro se aproxima ainda mais de seu rosto, centrando-se e chamando a atenção para a sua superfície (como nos nove planos-molduras que antecedem este), para a sua expressão, para os movimentos e para a forma de sua boca e olhos, assim como para a textura e granulação da película, em uma espécie de hiper-realismo. Em certo momento o plano tende à abstração - ao focalizar apenas a boca e o nariz da atriz ou seus cabelos sob um fundo borrado, onde estaria

Carvana - até que o quadro se afasta novamente até o fim repentino do plano. Como os demais cineastas do *corpo* Glauber explora neste movimento e em alguns outros deste filme a dimensão tátil do olhar cinematográfico e a oscilação entre a figura (o rosto, principalmente) e o seu desaparecimento no informe.

Percebe-se na descrição da cena que no jogo proposto no plano os atores improvisam em registros diferentes. Como já notara Bernardet (2001) Carvana interpretaria seu personagem em um registro claramente ficcional, se colocando de um modo reiterativo nas questões relativas a violência. Já Odete, em razão do “tom da voz, do ritmo da fala, da expressão facial” (Bernardet, 2001) e da abordagem das dificuldades do trabalho de atriz no momento histórico, aparentemente improvisaria em um registro confessional, respondendo eventualmente às provocações. Estas diferenças nos modos de improvisação se reforçariam com a própria focalização dos personagens em cena. Como também aponta Bernardet (2001) em meio ao plano o foco se inverte, no momento em que Odete Lara aprofunda-se em seu monólogo confessional. Seria como se pela sinceridade e intensidade de sua improvisação Odete atraísse a atenção da câmera, enquanto a esquemática atuação de Carvana fosse literalmente colocada em segundo plano.

Como já apontamos a respeito deste olhar tátil e exploratório de Glauber sobre os corpos e rostos dos personagens, a atenção à cena tenderia neste caso a reduzir-se as transformações das atitudes corporais, deixando a intriga ou qualquer propriedade representativa em segundo plano. É o que se afirma com grande força ao final do plano quando as transformações do rosto da atriz são evidenciadas de modo extremo e vemos o seu rosto quase se dissolver em um fundo informe. No entanto, em razão da força e complexidade no modo como se relacionam os discursos improvisados neste plano, não se poderia afirmar que os personagens reduzir-se-iam aos seus gestos; as falas improvisadas ainda guardariam o seu interesse e ainda reforçariam o “jogo” do filme no sentido de dar a ver as passagens e indistinções entre um pólo ficcional e outro documental. A mulher-atriz, neste caso, como já observara Fonseca (2002, p. 76) poria em questão a sua própria representação como objeto de desejo e de controle, seja no que se consideraria como um plano ficcional seja em um plano documental, permanecendo estes pólos indistintos para o espectador.

Neste plano especialmente vemos a passagem entre estes pólos também ocorrer por um esforço do trabalho de câmera, de um modo bastante explícito. Na mudança de

foco e aproximação do rosto da atriz vemos configurada esta tendência no jogo do filme de se valer do que não poderia ter sido planejado. O registro confessional do discurso da atriz, que aparentemente nos chamaria atenção – como quer crer Bernardet – para o seu interesse documental se efetivaria ao nosso ver de outro modo: o interesse das ‘confissões’ de Odete Lara não residiria somente na suposta relação com sua vida real mas no modo espontâneo como se constituiria na teatralização e no diálogo com um outro personagem claramente ficcional. O ‘jogo’ do filme colocaria em cena os dois pólos e uma passagem entre eles mas, como indicamos, não a concluiria para o olhar do espectador, buscando ao invés disto dar a ver o encontro e ambiguidade que se dá entre os pólos.

5.6. Intelectuais e marginais

As cenas seguintes ora se constituem em um plano sequência no qual os atores improvisam abertamente em torno da temática da violência (em muitas cenas de pancadaria) ora de modo mais construído, onde podemos ver um cuidado maior na *mise-en-scène* e um trabalho de roteirização mais preciso. Em cena em uma delegacia, o malandro (Carvana), que aparentemente teria se dirigido ao lugar em razão de um absurdo “litígio amoroso” (Fonseca, 2002, p.76) com os personagens de Odete e de seu amante hippie (interpretado pelo fotógrafo do filme, Luis Carlos Saldanha), passa a dar as cartas, inclusive provocando e ameaçando o próprio delegado (interpretado pelo gerente de produção da Mapa filmes, Tácito Val Quintas). Este, por sua vez, seguraria por toda a sequência uma cruz, intervindo timidamente no absurdo desenrolar dos acontecimentos.

Nos diálogos aparentemente planejados desta sequência vemos novamente ataques irônicos aos intelectuais e a classe média progressista (lembramos, os supostos espectadores do filme) por suas pretensões “revolucionárias” e distância da massa de excluídos. A detenção do personagem do intelectual subversivo (interpretado pelo cineasta Eduardo Coutinho) por distribuir panfletos na rua desencadeia boa parte dessas jocosas agressões. No interrogatório ordenado pelo malandro o militante comunista (“se estava distribuindo panfleto logo é comunista”, reitera Carvana) busca se esquivar das acusações (“eu não pertenço a grupo nenhum, eu sou teórico! E tenho caderninho. Não sou militante.”) e elaborar uma teoria sobre os benefícios da ordem e organização para

todos (“tem que ter uma repressão organizada e uma revolução organizada. Mas eu não meto, só tenho um caderninho...”). Como nas demais sequências do filme há uma grande atenção aos rostos dos personagens em cena, principalmente naqueles de Coutinho e de Chiquinho que, ao fundo, observa a ação carregando um bule, se segurando para não rir.⁵⁴

Vemos deste modo que o discurso do tipificado intelectual progressista é tomado por seus aspectos de tergiversação, distância do povo e das lutas reais, extravagância teórica, desorganização, autoritarismo e certa covardia. Ao contrário da abordagem crítica mas positiva do intelectual engajado de *Terra em Transe*, Glauber continuaria nesta sequência (como na cena de abertura) a apontar sardonicamente para os intelectuais que então, no Brasil de 1968, sonhavam fazer algo pela revolução.

Em oposição ao tipificado intelectual brasileiro, Glauber dá a ver, na sequência seguinte, após um intervalo musical (entrecortado por gritos histéricos e praticamente incompreensíveis do próprio diretor, no qual se pode ouvir “Vietnã!”, “eu vou morrer!”, “ai meu Deus do céu!”, “filhos da puta!”, “os urubus vão comer ele!” “vai embora daqui, sua puta!”, “fora!”), o personagem do marginal negro, José, em um momento romântico. Em um longo plano-sequência (7’16”) vemos José flertar tartamudamente com a personagem de Tineca ao mesmo tempo em que busca se desculpar de sua condição de desempregado e morador de rua. O desajeito é evidente na improvisação de Tineca, que olha constantemente para a câmera e não consegue elaborar suas frases, sendo constantemente “socorrida” por Pitanga. A atenção se volta deste modo, no “jogo” da cena, principalmente para as reações e expressões faciais da atriz na duração do plano, mais espontâneas que aquelas do ator exatamente pela sua visível inexperiência. Como aponta Shaviro (1993, p.219) a má ou amadora atuação como a de Tineca subverteria melhor a *performance* calculada de um papel, projeção de uma interioridade consistente, “idêntica a si a todo momento” (p. 219) afirmando ao invés disto apenas a exterioridade, a presença instável e ambígua de suas expressões faciais na duração da tomada. O desajeito de sua atuação reforçaria também tanto um sentido de candura quanto de puerilidade da encenação, que a trilha sonora também sublinharia. Um samba-canção romântico entrecorta toda a sequência, tendo sua introdução reiniciada mais outras quatro vezes. Seria um comentário irônico sobre a própria

⁵⁴ Chiquinho era um electricista da Mapa Filmes que também participou das filmagens de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

escolha de uma música piegas para uma cena igualmente sentimental, destoante do restante do filme. Assim, como um tropicalista (e em uma radicalização de *Terra em Transe*), Glauber se apropriaria ironicamente, por meio de recursos formais disruptivos, do *kitsch* e do “mau gosto”, fazendo convergir contraditórios. Esta “montagem do diverso”, como afirma Xavier (1993a, p. 20) aliada a uma encenação aberta ao indeterminável, como também vemos nesta cena, não permitiria deste modo que o sentido fosse sintetizado ou os personagens tipificados, permanecendo ambíguos em suas presenças. Assim, opostos à representação de uma classe média imobilizada e de intelectuais vaidosos e autoritários a representação dos marginais em *Câncer* se diferenciaria destes em razão de serem apresentados de forma mais nuançada e ambígua.

5.7. A revolta e o câncer

Após este momento romântico segue-se a única sequência em que os três protagonistas do filme contracenam. Neste segmento relativamente independente, como os demais, o ato de violência transgressora de José enfim concretiza-se pela primeira vez, como se podia antecipar nos conflitos e ameaças anteriores. Junto aos personagens associados à classe média, interpretados por Hugo Carvana e Odete Lara, José faz uma imotivada viagem à praia. A cena da viagem é complementada por um curto trecho no qual estes fumam maconha, o que aparentemente desencadeia o conflito: alterado, o personagem de Carvana se indis põe novamente com os interesses amorosos de Odete (“O que é isso, rapaz? Que onda é essa? Não tá vendo que a mulher é minha?”) e se mostra interessado por uma mala (surgida do nada, aparentemente roubada) que José carrega, supostamente carregada de dinheiro. As relações se alteram; José passa a humilhar o marginal branco que o ameaçava e o agredia nas sequências anteriores. Até que, enfim, assassina o personagem de Carvana de forma bastante anunciada e inverossímil: o ator chega a “esperar” por alguns segundos para até que fosse enforcado, como aparentemente havia sido roteirizado. Por fim, entusiasmados, o novo casal foge da praia com a mala, sem qualquer repercussão posterior na narrativa: a personagem de Odete não retorna e José aparecerá em uma sequência seguinte pedindo dinheiro na rua.

Vemos aí a culminância da metáfora política que este ato violento conclui. No cinema de Glauber como um todo, e de forma bastante explícita neste filme, a violência

de seus personagens se coloca como única possibilidade frente à dominação e a miséria. Agredido pelos personagens associados à classe média e pelos intelectuais-artistas – o que lhe provocaria a ira e o desejo de transformação – o marginal urbano se revolta violenta e irracionalmente contra o opressor sem, no entanto, libertar-se da exploração.⁵⁵

O assassinato do típico personagem de classe média por José (que se declarará também ex-operário e ex-presos) é justaposto na sequência seguinte ao ataque direto de Glauber à classe média após as agitações de 1968. Como continuação evidente da sequência inicial em razão do também explícito registro documental e do comentário descritivo-contextual do próprio diretor sobre o momento histórico-político brasileiro, Glauber aprofunda e explicita agressivamente a oposição entre os integrados à modernização conservadora (intelectuais e classe média, mesmo progressistas) e a massa de excluídos.

Na primeira sequência com os intelectuais o discurso descritivo histórico de Glauber se detinha sobre as agitações políticas realizadas próximas ao período de filmagem do filme, em 1968. Já nesta sequência o diretor aborda o período logo posterior, da emissão do AI-5, do aprofundamento da repressão e do fracasso da luta armada. Em um festivo desfile de moda no Rio de Janeiro, com as presenças ilustres das irmãs Nara e Danuza Leão assim como do também cineasta Paulo César Saraceni e do próprio produtor do filme, Zelito Viana, Glauber faz em *off*, aos gritos, a sua descrição histórica⁵⁶:

O resultado... O resultado daquela agitação toda é que no dia 13 de dezembro de 1968... 1968, 13 de dezembro! Costa e Silva... proclamou... o ato 5... o ato institucional, ato 5! A burguesia... a burguesia carioca lá no Rio de Janeiro - naquele dia fascinante a cidade era uma câncer alucinante - estava passando muito dinheiro na bolsa em 71. Em 72 a bolsa quebrou mas não começou a falência não; *nêgo* se agüentou. O alto custo do desenvolvimento superficial desumano oligárquico pago pelo fundo (?), pago pelo sangue, pago pelo sacrifício da classe operária! E por cima... E por cima o imperialismo norte-americano! É... *Tava* duro o desemprego do Oiapoque ao Chuí! As massas analfabetas e pobres! E *nêgo* por cima! Paz nas altas! Pau nas massas! O esquadrão da morte, pessoal! A guerrilha *tava* comendo solta naquela época! Tinham matado Marighella! Tinha matado o capitão Lamarca! [a partir deste momento pode-se ouvir também uma descrição paralela do período histórico⁵⁷]

⁵⁵ No que também relacionamos com a abordagem de Oiticica, em *Câncer* a violência parte do marginal e criminoso em um ato transgressor positivo.

⁵⁶ Além de uma música possivelmente registrada diretamente do desfile de moda é possível ouvir ao fundo também o áudio de um programa de TV cubano, como na primeira sequência do filme.

⁵⁷ Ouve-se em uma voz parecida com a de Glauber, em tom um pouco mais ameno: *muito desemprego! No Rio Grande do Sul muito desemprego. No Amazonas muito desemprego! Aqui no Nordeste, em Goiás, em Brasília, Ato Institucional nº 5! [palavra inaudível] ...fascinando muito esse pessoal. Por cima, por*

E reinava o integralista! E reinava o partido integralista! E o terceiro ditador se chamava Médici, o torturador! Pau... Paz nas altas, pau nas massas! A falência *comeu* solto (sic) mas *nêgo tava* se divertindo *paca!* *Paca!* Naquele dia fascinante a cidade era um câncer alucinante! É, pessoal... não *tava* mole não... curtindo *paca!* *Paca!* Naquele dia fascinante a cidade era...

Glauber buscava posicionar nesta sequência a burguesia carioca e algumas figuras progressistas presentes no desfile de moda junto aos intelectuais e artistas que discutiam a arte revolucionária na primeira sequência. Assim, no discurso de Glauber, a classe média progressista brasileira - que em 1968 acreditava se aproximar da revolução com vaidosas discussões entre si e agitações nas ruas, mesmo distante dos operários, camponeses e demais marginalizados – seria conivente com o estado de coisas no período mais duro da ditadura militar. A retomada de Glauber na montagem do filme, quatro anos mais tarde, exemplificada na abordagem desta sequência, se colocaria criticamente diante do fracasso desta experiência. Em uma agressão direcionada ao restrito público ambicionado pelo filme, Glauber concluiria que esta classe média - diante da intolerável violência do estado e do *câncer* social que buscava representar nas sequências anteriores do filme - se omitiria como se nada houvesse, como neste fútil desfile. Os gritos revoltados de Glauber em *off* nesta sequência intencionariam apontar agressivamente para a ausência e conformismo de seus próprios espectadores diante da violência intolerável do período, presente nas encenações de violência social, sexual e racial do filme.

Desta forma, o filme volta-se então para a condenada cidade, na qual as “massas analfabetas e pobres” pagam com sangue por seu infortúnio. Na sequência seguinte o personagem de José sai às ruas da Cinelândia para pedir dinheiro, comida e trabalho para os passantes. O personagem se descreve como um ex-operário que havia sido preso, no que podemos relacionar diretamente ao contexto político adverso descrito na cena anterior. Em uma nova cena como teatro o ator busca interrogar e interagir com os curiosos que aparentemente compreendiam tratar-se de uma encenação. Como em uma *Manifestação Ambiental* os espectadores seriam chamados a participar e criar no jogo de improvisações do filme, respondendo livremente aos pedidos do personagem. Três deles respondem diretamente a José; o primeiro dele recomenda-o que procure a assistência social; uma mulher se prontifica a oferecer-lhe um emprego como faxineiro

cima de tudo, jogando sangue e petróleo - sangue da nação brasileira - o imperialismo norte-americano. E o pessoal se [palavra inaudível]... jogando sangue, o petróleo, sangue da nação brasileira...

e lhe dá mil cruzeiros para comprar comida; por fim, um suposto empresário discursa sobre as dificuldades de sua firma e sobre a conseqüente impossibilidade de dar-lhe um emprego, ainda mais porque José não teria uma casa onde pudesse ser encontrado. Reiterando a crítica da cena anterior, Glauber registraria deste modo a omissão e distância da classe média aos marginalizados assim como a impossibilidade de superação da miséria neste momento histórico. A participação espontânea dos transeuntes em cena acabaria por corroborar a posição crítica do filme.

A atenção volta-se para o modo como reagem e participam estes espectadores/participadores que dão espessura ao que é apenas sugerido por Pitanga. As improvisações destes acabam por ter um papel até mais decisivo para o desenvolvimento da cena do que o próprio ator. A câmera coloca eventualmente em quadro aqueles que apenas assistem à interação, se prendendo ao modo como se surpreendem com as interações. Como já tratado, Glauber faria valer aspectos documentais e imprevisíveis nesta provocativa interação entre o ator e espectadores para alimentar a sua ficção, dotando-a de maior espontaneidade.

5.8 Entre a forma e o sentido

Depois de perambular pelas ruas pela sua sobrevivência, José – se fosse possível indicar uma cronologia dos eventos do filme - volta a encontrar-se com os seus primeiros agressores; os personagens de Rogério Duarte e Hélio Oiticica. No plano-sequência único, seguindo a mesma estrutura aberta de improvisações que guiava a primeira sequência em que se encontraram, os atores e não-atores interagem na rua à frente da casa de Oiticica, tendo-se a lagoa Rodrigo de Freitas ao fundo. O sambista Bidu, agora acompanhado por alguns companheiros do morro da Mangueira, como a passista Tineca, ao fundo observa e improvisa um samba com um tamborim por toda a cena. O reajuste posterior da dessincronização do som torna ainda mais lamentável esta trilha sonora, que se arrasta de forma irritante. Aparentemente fingindo não reconhecer os personagens que o agrediram no início do filme, José reencontra a personagem de Tineca, apesar de afirmar não conhecê-la. Volta a desentender-se com Rogério Duarte repentinamente e sai do quadro. Este e Oiticica ainda monologam para câmera algumas frases desconexas (“Por quê? Quem vai me livrar da solidão marcial? Da tristeza marcial? Da solidão tropical?”) até que José se revolta, rouba o revólver nas mãos de

Oiticica e atira em Rogério Duarte (“matei mais um!”, grita Pitanga, nos lembrando do assassinato do personagem de Carvana) para matá-lo em uma burlesca encenação. Duarte não consegue segurar os risos, principalmente ao ser revistado por Pitanga e tem de ser assassinado novamente por José em uma frustrada tentativa de tornar os acontecimentos um pouco mais verossímeis. Ao revistar novamente Duarte, José desentende-se agora com a personagem de Oiticica, assassinando-o também, para os risos incontrolados do artista plástico. Compenetrado em sua atuação Pitanga ecoa o término da primeira sequência ficcional (quando perguntava agressivamente a Duarte, “quem descobriu o Brasil?”) gritando, com o revólver na mão e olhando diretamente para a câmera (e para os espectadores), após o seu terceiro assassinato: “eu quero matar o mundo! O mundo não presta!” Resolvido o conflito que abria o filme, a câmera volta-se ao personagem de Bidu, que insiste em seu samba ao lado do cadáver do personagem de Duarte como se nada houvesse ocorrido, apesar da música tratar ironicamente da “morte do amigo Bedeu”. Por fim, o quadro desvia de Bidu até encontrar ao fundo, desfocado, o vulto de um passante que observava a encenação. Este sai do quadro e o filme termina.

Este *transe* final do personagem seria a culminância também da agitação e movimento de todo o filme, que faria atritar os personagens e seus corpos por meio de uma caótica *mise-en-scène* e montagem. Glauber intencionaria assim dar a ver as conflituosas *performances* de corpos que se dilaceravam ou se esgotavam na duração dos planos, procurando traduzir esta experiência de caos aos espectadores. Para tal fim, deglutiria uma multiplicidade de formas e recursos caros a vanguarda de seu tempo, como a arte ambiental de Oiticica e o cinema *experimental*, tensionando-os com a sua estética e posicionamento ideológico. Estas influências e tensionamentos se manifestariam pelo uso e proeminência de determinados procedimentos formais, como os extenuantes planos-sequências, a descontinuidade narrativa, a reflexividade, a desnaturalização das atuações e a abertura estrutural ao acaso e a inventividade das *performances*, que por sua vez fariam interrogar, frustrar ou agredir os espectadores. A fruição da obra estaria deste modo condicionada, como também preconizavam Gullar e Oiticica, a uma maior participação destes na recepção do filme. O modo de fruição estética centrado na interpelação do espectador seria assim o principal operador do significado ético e político da obra.

A abordagem representativa de questões sociais e políticas - como a marginalidade, a possibilidade de revolta e a atuação dos intelectuais brasileiros neste momento histórico – estariam, como observamos, sobremaneira suscetíveis as relações imprevisíveis que a câmera estabeleceria com o pró-fílmico. As tentativas de se abordar estas questões seriam na maior parte do filme, como nesta última sequência, prejudicadas em razão desta proeminência dos aspectos formais e da intervenção do indeterminado sobre as tentativas de significação. Como afirmaria Zílio (1982, p.46) sobre o programa *experimental* de Oiticica, em *Câncer* a forma tomaria sentido de modo incontrolado não surgindo, como no programa de Gullar, “racionalmente”, em uma operação em que o sentido tomaria forma como uma representação do mundo.

Como vemos neste último plano, a tentativa de se valer da ficção e das atuações para se colocar em cena um apontamento político não se efetivaria consistentemente. Com a exceção de Pitanga, todos os demais participantes atuam sem a menor naturalidade, rindo e eventualmente olhando para a câmera. Como nas sequências anteriores em que atuavam, Oiticica e Tineca se mostram péssimos atores e improvisadores, pouco conseguindo formular quando chamados a participar da cena. Sem nenhum rigor dramático os acontecimentos da cena se sucedem de forma descomprometida; os atores parecem apenas se divertir ao tentar cumprir certas pré-determinações narrativas (criar um desentendimento com o personagem de Pitanga, tocar um samba ou deixar-se ser “assassinado” no meio da rua). Apesar da intensa atuação de Pitanga a revolta final de José contra os intelectuais-opressores se apresenta em meio a uma espécie de brincadeira entre os envolvidos. Como já tratado, a atenção do espectador tenderia deste modo a voltar-se exatamente para estas tentativas de atuação e para o modo como reagem imprevisivelmente aos acontecimentos que criam.

Deste modo, compreendemos que a força e consistência dos apontamentos discursivos oscilam em todo o filme, constituindo-se efetivamente em cenas mais controladas (como na sequência da delegacia) e pela própria intervenção em *off* de Glauber. O movimento final do filme é bem representativo de sua natureza oscilante: da encenação do assassinato que seria o ponto alto da afirmação política do filme a câmera se desvia e detém-se com grande atenção à *performance* de Bidu até encontrar, fora de foco e da encenação, um passante que observava a filmagem em um espaço geométrico, quase abstrato. A representação, a ficção e a intencional referencialidade com o social perderiam importância na fatura do filme para uma atenção as “texturas” (Carvalho,

1985, p. 107), aos corpos em cena e ao que se apresenta espontaneamente, de forma incontrolada. No dilema entre “ser expressivo como obra de ficção” (no qual a forma está submetida ao princípio da ficção, do sentido) e “ser expressivo como obra visual” (no qual a ficção torna-se um pretexto para observações formais), como coloca Aumont (2008, p.62) a respeito de um “cinema de 1968”, *Câncer* acaba por render-se a segunda alternativa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho analisamos o filme de Glauber Rocha a partir de seu modo de produção, sua recepção crítica, as relações com o momento político e cultural, o modo de interrogar os seus espectadores e as proximidades e influências de estéticas *experimentais* em sua construção.

No primeiro capítulo nos detemos sobre os detalhes de sua produção e na escassa recepção crítica que obteve, principalmente após o seu lançamento dez anos depois de finalizado. Discutimos assim as relações possíveis do filme com a produção do chamado *Cinema Marginal*, distinguindo assim das grandes produções do Cinema Novo do período por seu caráter artesanal e de radicalização formal dentre outras diferenças. No que tange a recepção crítica nos detemos principalmente sobre como o filme foi compreendido como uma singularidade e/ou um ponto de referência em relação a obra pregressa do autor. Como notamos, esta singularidade se referiria para os autores discutidos pela precedência das escolhas formais em relação a um discurso alegórico e pela evidente abertura ao acaso. Também apontamos neste capítulo para as discussões acerca da representação da violência em *Câncer* e para o modo como esta representação se assemelha ao restante de sua obra.

Já no segundo capítulo procuramos compreender a associação e construir uma relação do autor com o Cinema *Experimental*. Neste sentido discutimos as variadas reações e as suas críticas em relação a este cinema, que se referiam principalmente a um suposto formalismo apolítico.

Para o fim de esclarecer e compreender a relação do filme com este cinema buscamos também defini-lo de forma precisa. O primeiro critério para sua definição se referiria ao modo de produção e difusão, necessariamente artesanais. Como observamos, este cinema, assim como a obra de Glauber, tornaria o modo de produção “pobre” em um motor para a criação. Conjugado a estes critérios estariam aqueles ligados a estética particular deste cinema. Resumidamente, estes se refeririam ao privilégio e proeminência da função poética, da forma, sobre o sentido e a comunicação.

A partir destas definições nos aprofundamos nas possibilidades oferecidas por este cinema e pela tendência específica do cinema *experimental* no qual incluímos *Câncer*. Deste modo, apontamos para certas características de um *cinema do corpo*, que se definiria pela atenção obsessiva as marcas do tempo nos corpos filmados e pelo uso

extensivo das improvisações dos atores. Também abordamos neste capítulo a tendência deste cinema de se aproveitar das contingências e dos “acontecimentos brutos” para alcançar maior autenticidade e romper com o sistema de re-presentação dominante, apontando para as operações formais e técnicas que reduziriam ou eliminariam as etapas da re-presentação. Estas operações, como discutimos, se constituiriam no filme de Glauber principalmente de acordo com certa imperfeição formal e negligência técnica que permitiriam tanto uma maior atenção à construção do filme quanto a abertura ao acaso. Por fim, nos referimos ao recurso da reflexividade como operação comum a este cinema, que atingiria objetivos similares em *Câncer* às operações redutoras de etapas de re-presentação.

No terceiro capítulo da dissertação buscamos situar o filme no contexto político e cultural em que se inseria. Em nossa análise o filme seria representativo de um “momento tropicalista” que se efetivou entre os anos de 1967 e 1968 no Brasil. Situaríamos *Câncer* neste movimento cultural amplo por várias razões como pela enorme interferência e influência de diferentes frentes artísticas em sua produção e elaboração teórica, principalmente pela arte ambiental brasileira do período. O filme também poderia ser compreendido neste contexto em razão de sua posição crítica e formalmente agressiva diante do momento político, do conservadorismo da classe média brasileira e da arte nacional-populista então hegemônica. Esta última posição crítica se constituiria por uma atualização da antropofagia oswaldiana e conseqüentemente por uma absorção crítica e reinvenção de modelos artísticos estrangeiros, notadamente as artes *experimentais*, como antecedíamos no capítulo anterior. Como também discutimos, a idéia de “nacional” seria problematizada e determinados aspectos de vanguarda seriam recuperados, como a maior participação dos espectadores e do coletivo na criação das obras.

Também abordamos neste capítulo as proximidades entre as formas e representações da violência nas obras de Glauber e de Hélio Oiticica neste período. Estas se aproximavam em razão de se formarem por operações disruptivas articuladas a uma temática da marginalidade positiva e revolucionária que se efetivaria exemplarmente em *Câncer*.

Na segunda parte deste capítulo nos detemos nas relações mais fundamentais entre este trabalho do cineasta e a trajetória do artista plástico, que se traduziria em processos construtivos *experimentais* comuns. Para tal fim discutimos amplamente os

desenvolvimentos artísticos e as formulações teóricas correspondentes de Oiticica até a produção do filme, em 1968. Das influências das vanguardas duchampianas e da matriz neoplástica-construtivista, passando pela incursão no neoconcretismo, pelo seu período *visual*, pelo período *sensorial*, os *Bólides* e *Parangolés*, as *Manifestações Ambientais*, os *objetos* até a co-realização da *Apocalipopótese* com Rogério Duarte (no mesmo período de filmagem de *Câncer*), buscamos discutir os processos e formulações *experimentais* que também seriam aproveitadas no filme. Fundamentalmente, estes processos se refeririam as formas de se inserir a arte diretamente na experiência cotidiana, que se constituiriam por meio da participação dos espectadores; pela produção amadora e aberta ao comportamento criativo da coletividade; pelo questionamento e superação dos suportes e formas tradicionais; pelo privilégio do “acontecimento” sobre a “representação”; pela intensificação das improvisações e da atenção às *performances* dos corpos (análogos aqueles de um *cinema do corpo*); pelo trabalho com as relações produtivas entre jogo e acaso; e por modos de interrogação ético-política dos espectadores/participantes.

Já no quarto e último capítulo analisamos diretamente o filme tendo como parâmetro as discussões realizadas nos capítulos anteriores, acima resumidas. Para tal fim procuramos nos deter principalmente na materialidade do filme, em sua organização, nos possíveis significados de suas operações e no modo como estas se efetivam. A partir de uma análise detida da primeira cena analisada, também a primeira sequência do filme, discutimos o modo como o filme interpela os seus espectadores agressivamente e inicia o questionamento a respeito do papel dos intelectuais e da classe média brasileira no período de agravamento da repressão e das discussões sobre o tropicalismo. Como vimos, o significado político da obra – que giraria em torno de uma apresentação do intolerável da miséria e do conformismo nacionais - surgiria com mais força em razão desta interpelação e de uma forma também caótica e intolerável do que propriamente pela representação da miséria e da violência.

No restante do capítulo procuramos compreender e demonstrar como os processos *experimentais*, muitas vezes análogos aqueles da *arte ambiental* de Oiticica se organizam e operam no restante do filme dando a ver as suas potências e fraquezas. Por fim, buscamos mostrar os limites tanto de uma análise que se detenha sobre os aspectos simbólicos e alegóricos do filme como uma que apenas se debruce sobre as suas potências estéticas.

Compreendida por meio desta análise uma oscilação, desequilíbrio e descompasso entre as tentativas de se afirmar um discurso sobre o mundo social e político e de se valer de uma estética *experimental*, nem sempre opostas como inicialmente cremos, o filme resiste a interpretações gerais sintéticas e unívocas. A organização heterogênea, a fuga constante da narrativa e do enredo, a abertura estrutural ao acaso e a improvisação e a conseqüente fragilidade das tentativas de significação seriam a nosso ver responsáveis por esta resistência a uma interpretação global e pela proeminência do caráter *experimental* da obra. Deste modo entendemos que o alcance de nossa análise não poderia ir além do que já apontamos em proximidade com as sequências do filme, compreendendo-se que as interpretações que ensejamos estariam muito ligadas ao modo como as avaliamos separadamente, em razão de sua força e de como equilibram as formas *experimentais* com as operações narrativas e alegóricas.

Como interpretação geral apontamos apenas para esta própria oscilação e descontrole formativos da obra, que obtém do título uma metáfora. Simbolizando a patologia da miséria, violência e corrupção de um ambiente de degeneração social o câncer não seria metáfora apenas da danoção irremediável dos marginais representada ao longo do filme. O câncer seria também todas estes blocos cinematográficos que crescem e se proliferam descontroladamente, em variadas durações e formas, sem que os espectadores possam, mesmo após uma análise aprofundada como esta, determinar a sua abrangência e significado decisivamente - sem que se assuma o caráter fugidio e oscilante de uma interpretação, sempre provisória.

7. BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BASUALDO, Carlos. *Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no Brasil*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BEATO, Afonso. *Depoimento de Afonso Beato à Embrafilme*. 24 de janeiro de 1985.
- BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BENTES, Ivana. *Multitropicalismo, Cine-sensação e Dispositivos Teóricos*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007. p.99-129
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- BRAGA, Paula. *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 1999
- BÜRCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BYG, Barton. *Landscapes of Resistance: The German Cinema of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Ewing: University of California Press, 1995

- CAMPER, Fred. *Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film*. Disponível em <<http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html>> Acesso em 8 abr. 2010.
- CANONGIA, Lígia. *Quase-Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CARVALHO, Bernardo. Filme-Filme. *Filme Cultura*: Rio de Janeiro, n. 43, p.105-107, jan./abr. 1985.
- CARVANA, Hugo. *Entrevista à revista Luz & Ação*, p. 16. Revista Luz & Ação, Outubro de 1981.
- _____. *Em breve, um inédito de Glauber*. Folha de São Paulo, 9 de agosto de 1982.
- CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-1974*. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996
- COELHO, Frederico Oliveira. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____. *O desvio pelo direto*. In: *Catálogo forumdoc.bh.2010*, p. 294-317, Belo Horizonte, 2010.
- COSTA, Luiz Claudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio De Janeiro: 7 Letras, 2000
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Organização de Narlan Teixeira. São Paulo: Azougue, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992
- _____. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Limiar, 2000.
- FONSECA, Jair Tadeu. O artista-intelectual, o malandro, sua mulher, o amante e toda a quadrilha ou: o câncer da terra. In: *Catálogo forumdoc.bh.2002*, p. 75-77, Belo Horizonte, 2002.

- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCIA, Raúl. ICAIC, Cuba, 2002. Entrevista concedida a Bruno Vasconcelos, Eryk Rocha e Miguel Vassy.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GERBER, Raquel (org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GIDAL, Peter. *Andy Warhol*. Londres: Studio Vista, 1971.
- GIUSTI, Marco; MELANI, Marco (org.). *Prima e dopo la rivoluzione - Brasile anni '60: dal Cinema nôvo al Cinema marginal*. Turim: Lindau, 1995.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance – Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento – ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário; et al *Arte Brasileira Hoje: situação e perspectivas*. São Paulo: Paz e Terra, 1973.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010
- HEYNEMANN, Liliane. Novo e Marginal: Imagens de Glauber. *Devires*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.28-34, jul./dez.2003
- JAMES, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- KOCH, Stephen. *Andy Warhol Superstar*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- LEIGHTON, Tanya (org.) *Art and The Moving Image: A Critical Reader*. Londres, Tate, 2008.
- LIMA, Alvarez Marisa. *Marginália: arte & cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: aeroplano, 1996.

- LOBO, Narciso. Glauber Rocha está em outra. *Movimento*, São Paulo, 5 jul. 1976.
- MARGULIES, Ivone. Por um cinema corpóreo: teatralidade nos anos 70. In: *O cinema de Chantal Akerman*. MAIA, Carla (org.) Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009
- MEMÓRIA DA CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO: 1964-1988. Rio de Janeiro, Recordar Produções Artísticas, Petrobrás. Coordenação de Leonor Souza Pinto. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>
- MELO, Luís Alberto Rocha. *Câncer, de Glauber Rocha*. Contracampo: revista eletrônica de cinema. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/30/cancer.htm>>. Acesso em: 05 de abril de 2012.
- MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 2000.
- MOTA, Regina. A épica eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001
- MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma experimental*. Paris: Paris Expérimental, 2010.
- _____. *Une renaissance du cinéma*. Le Cinema "underground" américain. Paris: Klincksieck, 1985
- MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009 (Encontros)
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.
- _____. *Objeto – Instâncias do problema do objeto*. Revista GAM nº 15, p.26-27, 1968
- _____. *Apocalipopótese no aterro*. Páginas datilografadas, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1968.
- _____. *Apocalipopotesis*. Páginas datilografadas, Londres, 1969.
- OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009 (Encontros)
- PARENTE, André. *Filmes de Artista: Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*.

Campinas: Papirus, 2000.

PAULA, Betse. *Zelito Viana: Histórias e causos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. (Coleção Aplauso)

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 207-208

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas, Papirus, 1996.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras - Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Nova York: Berg, 2007

_____. *The Future of the Images*. Londres: Verso, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol 1: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica. São Paulo: Senac Editora, 2005.

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

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

REAL, Elizabeth. *As relações entre o Cinema Brasileiro e a Arte Contemporânea a partir da Tropicália: Estudo dos filmes Câncer, A Lira do Delírio e Exu-Piá, Coração de Macunaíma*. 2008. 140 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós Graduação em Comunicação (orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira).

REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute, 1999.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

REZENDE, Sidney (org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1986

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: CosacNaify, 2006

_____. *Udigrudi: uma velha novidade*. In: Revista Crítica. 1-7 de setembro, 1975.

- ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 2000.
- _____. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Abr. 2003 Site Trópico www.uol.com.br/tropico, 2003.
- ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. O Específico Brasil. In: *Caderno SESC Videobrasil 03*, Associação Cultural Videobrasil, nº3, p.15-25, São Paulo, 2007.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance. *O Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, 2003.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Chicago: University of Minnesota Press, 1993.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York, Oxford University Press, 2002
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, Papirus, 2003.
- _____. On the margins: Brazilian avant-garde cinema. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (ed.). *Brazilian Cinema*. East Brunswick: Associated University Press, 1982. p. 306-27.
- SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007. p. 31-56
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TYLER, Parker. *Underground Film*. New York: Da Capo Press, 1995
- VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber: um olhar europeu*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Rio de Janeiro, 2002.
- VIEIRA, João. Luiz. *Glauber Por Glauber*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.
- _____. O olhar obsessivo de Warhol. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1991. Caderno Idéias, p.3-4
- WOLLEN, Peter. The Two Avant-gardes. In: *Art and The Moving Image: A Critical Reader*. Londres, Tate, 2008.
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo, Graal, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993a

_____. Transcrição de palestra sobre o filme *Câncer* ministrada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)/RJ, em 28 de Setembro de 1993, 1993b

_____. Glauber Rocha: o desejo da história. In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. O discurso cinematográfico: opacidade e transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005.

_____. Sertão-Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. Alegoria, modernidade , nacionalismo: Doze questões sobre cultura e arte. In: *Seminários*. Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: 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, 1985.

ZILIO, Carlos. *Artes Plásticas: da antropofagia à tropicália*. In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 12-56.

Um inédito de Glauber após sua morte. *Embrafilme*. Assessoria de Imprensa. 15 ago. 1984.

7. FICHA TÉCNICA

Câncer

1972, 86 min, 950 metros, P&B (16mm)

Produção: Mapa Filmes (Brasil), RAI (Radiotelevisione Italiana) e Gianni Barcelloni
(Itália)

Direção: Glauber Rocha

Direção de Fotografia e câmera: Luis Carlos Saldanha

Montagem: Tineca e Mireta

Som direto: José Antonio Ventura

Sincronização: Raúl Garcia

Distribuição: Embrafilme

Elenco: Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Eduardo Coutinho, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha, Zelito Viana, Tineca, Bidu, Tácito Val Quintas, Chiquinho e o pessoal do morro da Mangueira