



# **Câncer como Manifestação Ambiental<sup>1</sup>** *Câncer as Environmental Manifestation*



Theo Costa Duarte<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A escrita deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2018/22965-1.

<sup>2</sup> Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes (USP) e Mestre em Comunicação pela UFF (2012) com pesquisas sobre as relações entre cinema experimental e artes visuais no cinema brasileiro e norte-americano. Foi programador do Cine Humberto Mauro (Belo Horizonte, 2010-2011) e cocurador das mostras *Cinema Estrutural* (Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2015) e *Visões da Vanguarda* (CCBB, São Paulo, 2016), dentre outras. Contato: theocostaduarte@gmail.com

**Resumo:** Este artigo visa analisar e discutir algumas sequências de *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, aproximando-as com conceitos e proposições de Hélio Oiticica e Rogério Duarte do mesmo período de produção do filme em que também atuaram, notadamente com a Manifestação Ambiental *Apocalipopótese*. Observa-se nessa aproximação uma confluência de interesses na criação de tênues estruturas processuais lúdicas nas quais o acaso, a participação coletiva e a improvisação dos participantes têm papel preponderante.

**Palavras chave:** *Câncer*; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; *Apocalipopótese*; cinema experimental.

**Abstract:** This article aims to analyze and discuss some sequences of *Cancer* (1968), by Glauber Rocha, approaching them with concepts and propositions by Hélio Oiticica and Rogério Duarte from the same period of the movie shooting, in which they also performed, notably with the Environmental Manifestation *Apocalipopótese*. We observe in this approach a confluence of interests in the creation of tenuous procedural structures in which chance, collective participation and improvisation of the participants play a preponderant role.

**Keywords:** *Câncer*; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; *Apocalipopótese*; experimental cinema.

Na virada dos anos 1960 para os 1970 se deram as tentativas mais consequentes dos cineastas modernos brasileiros de aproximação com conceitos, formas e proposições provenientes da vanguarda das artes visuais. Hélio Oiticica, interessado então em absorver, em sua prática artística, elementos do cinema experimental, seria o principal interlocutor desses cineastas, tendo participação direta e indireta nos longas-metragens experimentais *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, *Mangue Banguê* (1971), de Neville D’Almeida e *Lágrima-Pantera, a míssil* (1972), de Júlio Bressane.<sup>3</sup>

*Câncer* foi o único desses filmes realizado antes do AI-5, em um período ainda de intensas colaborações, convergências, contatos e experiências coletivas das diversas frentes artísticas brasileiras, no que ficou conhecido como tropicalismo ou *Tropicália* (cf. BASUALDO, 2007; COELHO, 2010; FAVARETTO, 1996; XAVIER, 2012). Nesse contexto de transformação e reorientação das expressões artísticas na busca de um processo cultural autônomo e moderno, Glauber retomava em *Câncer* o diálogo com as neovanguardas contemporâneas do cinema (o *underground*) e das artes visuais (como aquele promovido anteriormente com o neoconcretismo em seu *Pátio* (1959).

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*<sup>4</sup>. 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. Deste modo, chamou alguns atores que participariam de *Dragão da Maldade...* (Hugo Carvana, Odete Lara e Antônio Pitanga), alguns amigos da produtora 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 filme (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

<sup>3</sup> Discuto em profundidade esses filmes e a interlocução de Oiticica com seus autores (cf. DUARTE, 2017; 2019).

<sup>4</sup> As informações que tomamos como mais confiáveis sobre o período de filmagem são as dadas pelo próprio diretor na apresentação do filme. Em entrevista à revista *Cahiers du Cinema* (ROCHA, 2004, p. 219), realizada em 1969, Glauber informa que o filme teria sido realizado em três dias. Em carta a 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, p. 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*.

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 completavam o elenco da experiência cinematográfica.

Filmado inteiramente no formato 16 mm, em preto e branco, *Câncer*, segundo seu diretor, não foi realizado para ser exibido em circuito comercial (ROCHA, 2004, p. 179). Seria um filme intencionalmente menor, *underground* (ROCHA, 2004, p. 180). Uma produção artesanal – assumida em sua precariedade – deliberadamente alheia aos esquemas convencionais do mercado e de distribuição, *Câncer* pode ser realizado com inteira liberdade e rara ousadia em termos formais e técnicos.

Glauber tinha também algumas motivações precisas. Primeiro, gostaria de experimentar a captação em som direto em um filme de ficção antes de fazer o mesmo em *Dragão da Maldade...* (ROCHA, 2004, p. 214). Isto o permitia libertar-se “do roteiro escrito, do diálogo predeterminado”. 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), a sincronização do som com a imagem foi afetada. Este problema técnico foi, possivelmente, uma das razões para a 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 del Arte e Industria Cinematográficos* (Icaic)<sup>5</sup>. 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.

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 16 mm que utilizava tinha um chassi que suportava até cerca de 12 minutos de gravação, resolveu fazer com que cada tomada do filme durasse esse tempo. A ideia,

<sup>5</sup> 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. 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. Agradeço a Bruno Vasconcelos por ceder esclarecedora entrevista com Raúl Garcia realizada no Icaic, em Cuba, no ano de 2002, junto a Eryk Rocha e Miguel Vassy.

segundo o autor, era a de “estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada”<sup>6</sup> (ROCHA, 2004, p. 180). Seria uma forma de aproximar seu cinema do teatro moderno e de certos cinemas de vanguarda. Glauber gostaria, assim como o cineasta francês Jean-Marie Straub e o cinema *underground* americano (ROCHA, 2004, p. 181), de experimentar o uso dos planos-sequências em novos sentidos, para além do uso que o fazia os cineastas tradicionais como Hitchcock.

Filmou, assim, longos planos em que atores profissionais improvisam junto a não profissionais e figurantes em casas e ruas do Rio de Janeiro. Sem roteiro ou um enredo prévio (ROCHA, 2004, p. 180), os atores, interpretando marginais, tinham de se virar a partir de situações sugeridas por Glauber em torno do tema da violência, “seja psicológica, sexual ou racial” (ROCHA, 2004, p. 181).

Como melhor discute Coelho (2010, p. 56-61), é em relação aos temas da violência transformadora e da marginalidade urbana como agente dessa transformação que *Câncer* mais se aproxima do universo de Oiticica. Como afirma, “a disposição de encarar (e encarnar) o tema da violência como material gerador de questionamentos e intervenções estéticas cria a convergência necessária para a parceria entre os dois e para a realização do filme.” (2010, p. 59).

No entanto, o que nos parece mais fundamental na confluência de interesses e práticas dos dois artistas – e que nos levou a discutir essa relação pouco explorada neste “filme-encontro” – está nos modos de experimentação formal que empreendem neste período, criando estruturas processuais lúdicas nas quais o acaso, a participação coletiva e a improvisação têm papel preponderante. Criaram, em um mesmo momento, estruturas abertas e não calculadas que se conjugavam inevitavelmente a uma vontade de trazer algo da espessura e densidade do momento vivido – a “experiência da violência e da agitação política característica de 1968” (XAVIER, 1993).

Para melhor compreender essa confluência de interesses em *Câncer*, torna-se necessário, antes da análise de algumas das sequências do filme, discutir as experiências de Oiticica no período que imediatamente antecedeu as filmagens, em 1967 e 1968.

---

<sup>6</sup> 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.

## Manifestações Ambientais e Objeto

Oiticica prosseguia, então, em uma transformação contínua dos meios e da concepção artística, o que se traduzia em seu trabalho pela superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura) em prol da criação de “novas ordens estruturais” ou objetos, até o que denominava como “manifestações ambientais”.

As *Manifestações Ambientais* aprofundam o desejo do artista de estender o seu 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. Pensa 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 a comunhão com o ambiente.

A relação com a coletividade se intensifica em suas manifestações no período-chave dos anos de 1967 e 1968. Neste momento, em que se situam as *Manifestações Ambientais 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. Os atos de participação e vivência se tornam ainda mais primordiais, se sobrepondo às estruturas sensoriais e significantes. “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). 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 seria a própria vivência do espectador. Essas proposições fariam apelo a todos os sentidos, objetivando experiências imersivas, análogas a dos estados alucinógenos. Promoveria, assim, exercícios criativos que ambicionavam dilatar as “capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao

cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104). Com a abertura das proposições, visava que os espectadores encontrassem em si mesmos, “pela disponibilidade, pelo improviso” (OITICICA, 1986, p. 102), uma maior consciência e liberdade oprimidas pelo condicionamento social.

É assim que Oiticica, a partir de reflexões do também artista e designer Rogério Duarte, cria um novo conceito para interpretar sua poética. O *Probjeto* 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 *bóviles-camas*, criadas a partir de 1967 pelo artista, que consistiam em uma caixa de madeira coberta por um cortinado de anagem 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, 2011, p. 120) que catalisaria as vivências que ocorreriam a partir de si. Assim, operavam de acordo com o contexto e a participação de cada um, desenvolvendo-se organicamente em relação às subjetividades que encontrariam nesses *probjetos*, razões para se manifestar. Não encontramos 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 *probjeto*. A participação deste, que faria crescer a estrutura germinativa, 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. O *probjeto* 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. (OITICICA, 1969, p. 28)

Esses *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 explícita a partir de suas *Manifestações Ambientais* de criar amplas condições práticas de participação criativa, Oiticica iria pensar a efetividade destas em “grupos abertos” (2011, p. 111). Isto significava promover um contato direto entre pessoas afins, predispostas a vivenciarem a proposição apresentada pelo artista. Cada comportamento individual determinaria uma relação com o coletivo e com o proposto 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<sup>7</sup>. Mesmo com certa coesão obrigatória de propósitos, que seus *projbetos* não definiam, as marchas de resistência política admitiam, em sua proposta, uma abertura ao imponderável e à participação relacional coletiva. Flora Süssekind aponta, a partir daí, para a ideia 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).

### **Rogério Duarte e a *Apocalipopótese***

A *Apocalipopótese*, *Manifestação Ambiental* ocorrida em 4 de agosto de 1968, se imantava, segundo o crítico Frederico Morais, do clima “ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência” (1975, p. 99) que se intensifica neste ano chave no Brasil e no mundo<sup>8</sup>. O nome da *Manifestação* nada significava segundo seus proponentes Oiticica e Rogério Duarte, mas pode-se apontar para os significados provenientes das combinações das palavras *Apocalipse*, *Apoteose* e *Hipótese*. Depreendemos, assim, certo sentido de experiência com os signos do êxtase e do clima de crescente repressão e de escalada de violência no momento histórico brasileiro.

Reunindo proposições de diversos artistas, a *Apocalipopótese* colocava em prática os desenvolvimentos da poética de Oiticica refletidas no conceito de

<sup>7</sup> 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 civil-militar.

<sup>8</sup> Dedicada ao diretor e dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, a manifestação ambiental foi organizada pelo crítico Frederico Morais com o financiamento e promoção do *Diário de Notícias*.



*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. Foi registrada no curta metragem de Raymundo Amado *Apocalipopótese – Guerra & Paz* (1968).

Lygia Pape apresentou nela seus *Ovos*, os quais teriam, segundo Oiticica, dado origem à ideia de *projeto* e *Apocalipopótese* (formuladas, como indicado, em conjunto com Rogério Duarte em maio de 1968)<sup>9</sup>. Consistiam 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 acepção *a posteriori* de *projeto*. Segundo Oiticica, estes seriam “um convite à participação direta corporal, onde o gesto improvisado é mostrado como um convite à dança, ou ao gesto, à expressividade corporal individual” (1968, *s/p*).

Antonio Manuel colocou em jogo suas *Umas Quentes*, para serem abertas a machadadas. Estas consistiam em caixas de madeira lacradas que guardavam textos e panfletos referentes à ditadura e à guerrilha urbana junto a imagens de violência tiradas de jornais, “documento trágico do sofrer anônimo na opressão” (OITICICA, 1986, p. 128). Pedro Geraldo Escosteguy mostrou alguns de seus poemas-objetos e o próprio Oiticica algumas capas velhas e novas dos seus *Parangolés*, vestidos por passistas da Mangueira, Portela, Vila Isabel, Salgueiro e por mais alguns artistas amigos como Torquato Neto. Estas últimas capas-*parangolés*, com imagens e texto altamente provocativos, eram, como afirma Frederico Morais (1975, p. 98), “uma espécie de bandeira-corpo”.

<sup>9</sup> 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 eferescência criativa para ambos. Neste curto período, participaram 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 intitulado “Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas” (23 de 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).



Figura 1: *Umas quentes* de Antonio Manuel na *Apocalipótese*.  
Fonte: Filme homônimo de Raymundo Amado.



Figura 2: Torquato Neto e passista da Mangueira sambam com *Parangolés* na *Apocalipótese*.



Figura 3: Bateristas tocam samba na *Apocalipopótese*. No centro, de rosa, Bidu da Mangueira.



Figura 4: Rogério Duarte a frente de cães amestrados na *Apocalipopótese*.

A ação mais importante da *Manifestação*, segundo Oiticica (1996, p. 49), seria a do coproponente 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)<sup>10</sup>. Este afirmou, posteriormente, que a ideia da ação, no entanto, não era a 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*, ocorreram apenas no momento de sua execução/participação, não podendo ter sido ensaiadas. Também não davam origem a “mensagens” intencionais e não serviam simplesmente como um sinal para a participação, diferenciando-se por estas razões do que ficou conhecido como *happening*. Os *projetos*, segundo Oiticica (1969), cresciam de acordo com a procura de significações pelos participantes, como “uma semente jogada sobre um campo” e não simplesmente como um “acontecimento” (*happening*) de algo anteriormente preparado.

A *Manifestação* reunia e efetivava, assim, praticamente todos os elementos de seu programa ambiental após o *Parangolé*. Estaria presente a abertura à imprevisibilidade e ao comportamento criativo, de modo geral a partir da demanda de alguma intervenção corporal; o experimentalismo amplo, de “descoberta do mundo a cada instante”; a posição ética-política; e a ideia de criação coletiva.

Percebemos, assim, que as experiências *Apocalipopótese* e *Câncer* não se aproximam somente em razão de sua proximidade cronológica e da participação de Oiticica e Rogério Duarte. Cabe-nos explicitar de que modo as propostas do artista confluem no filme de Glauber.

## Jogo e acaso

Uma das primeiras sequências de *Câncer*, também o mais longo dos planos-sequência que constituem o filme (pouco mais de 9 minutos), é bastante representativa de como se organiza e se efetiva a experiência técnico-estética,

<sup>10</sup> Um dos mentores intelectuais do tropicalismo e da assim denominada “esquerda festiva”, Rogério Duarte foi sequestrado 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 Luís, 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 farsesca sindicância militar, prevaleceu-se a versão oficial segundo a qual “o sequestro foi um acontecimento misterioso, crime insolúvel.” (GASPARI, 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).

a *mise-en-scène* e o modo de *performance* dos atores em todo o filme, relacionando-se intimamente com as experiências de Oiticica no período.

Na cena, apresentam-se quatro personagens em um “natural cenário tropicalista” (FONSECA, 2002, p. 76), o quintal da casa de Oiticica no Jardim Botânico, margeado por bananeiras. À esquerda, o personagem interpretado por Rogério Duarte, que acompanha o samba de Bidu, baterista da Mangueira; 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 à vontade, sem saber o que fazer na cena.



Figura 5: Da esquerda para a direita: Rogério Duarte, Antônio Pitanga, Bidu e Hélio Oiticica em *Câncer*

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 por quê.

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

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... [Bídu 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. Essa 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 etc, até levar o oprimido à ira revolucionária 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 essas 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 dessa situação inicial, sem algum desenvolvimento claro e sem muita naturalidade. Oiticica observa o diálogo e as agressões durante 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. Bidu, 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, agressivamente, interrogar 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 desse tipo de captação, surgia também a possibilidade de libertação desejada pelo diretor do roteiro e de diálogos pré-determinados, o que impelia os atores à improvisação e criação coletiva – mesmo que eventualmente sem muito rigor “dramático”, como nesta sequência<sup>11</sup>. 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 aproximava, a nosso ver, da experiência da *Apocalipopótese*.

Percebendo-se a efetivação nessa sequência dos elementos de sua pesquisa técnico-estética, entendemos que o modo como a cena é organizada difere-se bastante do modo como elas foram constituídas em seus filmes anteriores. A maior parte das sequências de *Câncer*, como esta, não foram estruturadas de modo a estabelecer uma continuidade narrativa. Constituem-se, 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; essas improvisações devem tratar da questão da violência em amplo sentido; captadas com som direto, as atitudes destes personagens são filmadas em suas durações

<sup>11</sup> Como afirmou 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 ideias 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.”



em longos planos-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.

Percebemos, nesta sequência e neste “jogo”, uma semelhança com a forma como se anima algumas das manifestações ambientais de Oiticica. Ambas se organizam por uma tênue estrutura, construída pelo artista, a ser apropriada pelo participante como uma atividade corporal lúdica. A vivência do participante anima essas estruturas imprevisivelmente (e não como uma atualização de um roteiro ou estrutura narrativa), sendo que a espontaneidade e a imaginação criativa daquele dá outra dimensão à proposta apresentada. Essas estruturas são, deste modo, também temporalizadas na medida em que o participante, ao ser convocado a “fazer ocorrer” a estrutura, dota-a da duração ativa de sua vivência no momento da participação. Certa renúncia à produção individual do artista está assim prevista por essas estruturas abertas ao acaso e a participação, colocando o coletivo também como sujeito da criação<sup>12</sup>. 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.

Em outras sequências, algum objeto, como um *Bólide* misterioso roubado pelo personagem de Antônio Pitanga, serve como uma espécie de catalisador, uma “estrutura germinativa” para a ação corporal e sensorial dos participantes (no caso, os atores/personagens) no ambiente em determinado tempo. Funcionam de modo assemelhado aos *Objetos* de Oiticica e Rogério Duarte, servindo de sinal para as improvisações individuais e as vivências criativas compartilhadas no momento de sua apropriação.

Apesar de ficar claro para os espectadores que essas cenas são bastante 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 (1993), muitas vezes

<sup>12</sup> Como afirmou 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.”



não fica claro para o espectador qual é a regra do jogo, o que o faz ser desafiado, a tentar diferenciar os polos 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 como exemplo as posturas e intervenções apaziguadoras de Oiticica nessa sequência: teria sido sugerida por indicações anteriores de Glauber ou da intuição e posicionamento do artista diante do desenrolar da cena? O que seria visto como contingencial torna-se indiscernível com o que é visto como necessário.

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. O alongamento do plano e do recurso indiscriminado à improvisação dos atores nesta e em boa parte das sequências se mostram como artifícios cinematográficos, fazendo com que a atenção do espectador tendesse a se voltar para o modo como se efetivam. Ao assistir essa sequência, por exemplo, tende-se, 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 “diálogos insossos e gestos gratuitos” (RAMOS, 1987, 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 também com grande ênfase a transformação dos corpos no tempo da filmagem que, assim, exprimiriam diversas formas, como nos demais filmes de um “cinema do corpo” (DELEUZE, 1990, p. 227-266), um terreno em que o filme de Glauber poderia ser melhor compreendido<sup>13</sup>. Como podemos ver nessa sequência, esse cinema do corpo daria enorme atenção para as transformações

<sup>13</sup> Esta tendência reuniria e aproximaria diferentes cinemas, como o *underground* de Andy Warhol, alguns expoentes do chamado cinema direto e cineastas que se aproximavam pela via da ficção desse cinema, como Shirley Clarke e John Cassavetes. Cada autor teria, nesse cinema, uma concepção própria das atitudes e posturas dos corpos em cena 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. Pretende-se desenvolver em futuro artigo uma abordagem comparativa de *Câncer* e também alguns filmes do cinema marginal com o cinema *underground* norte-americano, centrando-se em alguns pontos de contato, como a construção narrativa por meio de incidentes e o interesse pela performance ruim dos atores.

dos corpos nas passagens de um polo cotidiano (os corpos livres em cena, hesitantes) para um polo cerimonial (o comprometimento desses corpos com a naturalidade, a ficção, a temática da violência) e vice-versa, que nunca se completa. Esta obsessão produzida pelo próprio “jogo” do filme nos mostraria com intensidade as esperas, os cansaços, os relaxamentos – as marcas do tempo nas atitudes e posturas dos atores ao se teatralizarem –, permitindo-nos perceber as disjunções entre corpo e personagem, voz e texto<sup>14</sup>.

A atenção às transformações dos corpos dos atores ao improvisarem se sobreporia, assim, à atenção a uma dimensão ficcional que esses atores também poderiam encarnar. Como já observara Ramos (1987, 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, os personagens pouco se desenvolveriam para além de sua caracterização em tipos, pois estagnados em suas relações com a intriga. Isto se reforça pelo tacanho e muitas vezes absurdo desenvolvimento dramático em cena – causado exatamente pela estrutura aberta, como a dessa sequência – ou na sucessão delas. Há, desta forma, uma “verticalização” (RAMOS, 1987, 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. Esses blocos são ligados de forma tênue, aos saltos, por alguns poucos encadeamentos narrativos, pela presença dos mesmos protagonistas e pelo espelhamento de alguns deles. O aspecto geral seria o 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.

### **Câncer e arte ambiental**

Em sequência posterior, vemos algumas das implicações das tentativas de se valer do espaço real, “não-metafórico” e, novamente, da improvisação. Como em *Apocalipopótese*, Glauber situa o “jogo” desta sequência no espaço da rua, abrindo-a

<sup>14</sup> Esta disjunção entre voz dos atores e texto se reforçaria, em boa parte, nas 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 e 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.

não apenas à participação e improvisação dos atores, como ao público e ambiente que toma a cena.

Nela, os personagens de Carvana e Pitanga brigam, rindo e desviando do público que se amontoa ao redor. 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 à multidão.



Figura 6: Personagens de Antônio Pitanga e Hugo Carvana brigam em *Câncer*.

Nesta encenação improvisada na rua, o “incontrolável do mundo” (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 imprevisível 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 se desfazer do parco desenvolvimento dramático desenvolvido 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 à encenação. Mais uma vez vemos esta passagem entre um registro ficcional para um documental, do qual o filme se nutre.

Como na *Apocalipópótese*, 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, em *Câncer*, 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 servia aos mesmos propósitos das *Manifestações Ambientais* – de catalisar “vivências” dos espectadores, abertos à interferência do imponderável –, servia como uma amplificação das regras do “jogo” de *Câncer*. O recurso falhado à participação do público em um espaço aberto desloca ainda mais a tentativa de ficção para um polo espontâneo, de atenção ao acaso, às presenças e transformações dos corpos em cena.



Figura 7: Crianças encaram a câmera de *Câncer*.

Lição que servirá tanto para os filmes de Oiticica nos anos 1970 quanto para os dois últimos longos de Glauber, nos quais se aproveitariam ao máximo da participação em ambientes abertos, ignorando as possíveis imperfeições formais ou negligências técnicas, de modo a se aproveitar das contingências do momento da filmagem e possibilitar um registro de maior espontaneidade.

## Referências

- BASUALDO, C. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BENTES, I. (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CARVANA, H. “Entrevista”. *Revista Luz & Ação*, Rio de Janeiro, p. 16, out. 1981.
- CARVANA, H. “Em breve, um inédito de Glauber”. *Folha de São Paulo*, 9 ago. 1982.
- COELHO, F. *Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COSTA, L. *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DELEUZE, G. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUARTE, R. *Tropicacos*. São Paulo: Azougue, 2003.
- DUARTE, T. C. “Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia”. *Ars*, São Paulo, v. 15, p. 181-206, 2017.
- DUARTE, T. C. “Mangue Banguê, filme-limite”, *Ars*, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 145-173, 2019.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- FONSECA, J. F. “O artista-intelectual, o malandro, sua mulher, o amante e toda a quadrilha ou: o câncer da terra”. In: *Catálogo forumdoc.bh.2002*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2002. p. 75-77.
- GASPARI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JAMES, D. E. *Allegories of cinema: american film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

LIMA, A. M. *Marginália: arte & cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1996.

LOBO, N. “Glauber Rocha está em outra”. *Movimento*, São Paulo, 5 jul. 1976.

MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

OITICICA, H. *Apocalipótese no aterro*: páginas datilografadas. Rio de Janeiro, 4 ago. 1968.

OITICICA, H. “Objeto: Instâncias do problema do objeto”. *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 26-27, fev. 1969.

OITICICA, H. *Museu é o mundo*. OITICICA, C. (org.). Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, H.; CLARK, L. *Cartas: 1964-1974*. FIGUEIREDO, L. (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

PAULA, B. *Zelito Viana: histórias e causos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

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

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

SILVA, M. A. “Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”. In: SILVA, M. A. *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89.

SÜSSEKIND, F. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, C. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-56.

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

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

Submetido em: 11 nov. 2018 | Aprovado em: 30 abr. 2019