

Francisco Miguez

nº USP 8949479

Iniciação Científica: *Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar*

Orientação: Prof. Eduardo Morettin

## *Câncer*, de Glauber Rocha (1968-1972)

*Câncer* é um filme experimental em vários sentidos. É um experimento técnico e estético, um ensaio de som direto, um teste dos limites da duração do plano, um laboratório com atores em improviso. Os créditos iniciais contam um tanto de seu processo. Narrados por Glauber em tom informal, contextualizam o momento histórico:

Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968. Numa agitação arretada, tinham os estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica (...) Era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador depois do Castelo Branco, que tinha derrubado o presidente Jango, que estava fazendo a revolução em 1964.

Feito em 16mm, foram “quatro dias para filmar e quatro anos para montar”. Na imagem, vemos os intelectuais que “estavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite... discutindo a arte revolucionária”, num mesa de debate com figuras como, dentre outros, Ferreira Gullar.

*Câncer* é composto por cenas com atores improvisando, em grandes planos-sequência, vivendo situações de violência entre si, incitando um debate político e social a partir de um microcosmo de um jogo de opressões: a condição do negro, do marginal, da mulher e a presença da polícia; as derivações e intersecções dessas questões.

Glauber filmou *Câncer* dias antes de começar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) porque “a filmagem ia atrasar e eu ia ficar um mês sem fazer nada”<sup>1</sup>. Chamou atores amigos para fazerem o filme (boa parte também elenco d’*O dragão*) e os colocou para improvisarem situações

---

<sup>1</sup> ROCHA, Glauber. *O transe da América Latina* 69 [entrevista a Federico de Cardénas e René Capriles], In: ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*. 2ª ed., São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 180

em torno do tema da violência. São três personagens principais: o negro marginal e morador de rua (Antonio Pitanga), o malandro marginal branco (Hugo Carvana) e a mulher atriz (Odete Lara). Esses três se relacionam entre si e com mais outros personagens pontuais, que contam com diversas participações especiais, como Hélio Oiticica, Eduardo Coutinho e Rogério Duarte.

Glauber queria explorar o “problema da resistência de duração do plano cinematográfico”:

Resolvi fazer um filme em que cada plano durasse um chassis, e estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica e constante dentro de uma tomada [...] 27 planos longos e três atores improvisando situações cujo tema – que eu lhes dava – era o da violência”.<sup>2</sup>

Essa vontade surgiu de uma conversa com Jean-Marie Straub em Berlim e estava ligada a experimentos da época em torno da tensão criada pelo plano-sequência, como em Straub e Godard. Conta Glauber: “a experiência era nova para mim, não nova para o cinema, porque já se fez tudo.”<sup>3</sup>

No caso de Glauber, esse experimento coincide com o de atuação. A dinâmica de produção relâmpago é com certeza uma das razões, mas há também o fato de o som direto permitir se trabalhar sem falas já escritas. “Há uma constante busca de descontrole do processo de filmagem, que aparece ora no som, ora na imagem, ora no texto e mesmo no espaço físico”<sup>4</sup>. As cenas estão em aberto: a câmera de Luís Carlos Saldanha está atenta ao improvisado, se aproximando em zoom de um ou outro personagem, mudando a zona em foco de um ator a outro, privilegiando às vezes quem fala, às vezes quem reage. Em meio à confusão dos momentos agressivos, passeia de um lado para o outro, procurando ações e rostos.

---

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>3</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>4</sup> MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber : um estudo sobre cinema e TV.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 53- 58

Algumas cenas, sobretudo a primeira e a terceira, têm situações pouco compreensíveis e concretas, em que se percebe os próprios atores criando o jogo entre si (às vezes parecem se esforçar para tanger as questões sociais, que não brotam espontaneamente da situação). Na primeira cena, Rogério Duarte (designer gráfico que fez, dentre outros trabalhos, o cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) e Hélio Oiticica, armado, estão juntos do personagem de Pitanga e de um sambista da Mangueira, que canta e batuca um samba em uma caixinha de fósforo. Duarte batuca junto, até pedir por silêncio e iniciar a cena, tomando o tempo para pensar em alguma coisa. De primeira, já chama Pitanga de “crioulo” que “não quer nada”, ao que o sem-teto explica sua condição subalterna. Oiticica conta de um amigo seu que estuda e trabalha mas “sempre vai em cana” e defende que é necessário ter uma arma na mão. A partir de então começa um bate boca humilhante para o marginal, que está na mira da arma dos dois brancos. Na cena em que Carvana e Pitanga vão de encontro ao negociante (o produtor e amigo de Glauber, Zelito Viana), a dupla de marginais tenta vender um aparelho roubado de um americano. Zelito se esforça para mostrar que o aparelho é excepcional, mas não consegue inventar o que é. O malandro e seu capanga batem em um terceiro sujeito e Glauber grita de traz da câmera que a mãe de Zelito “pariu mais de quarenta filhos”, em uma violência gritada e vazia, que afinal tem um humor pastelão, em

uma chave de influência talvez não intencional. Espécies de Oscarito e Grande Otelo do lixo, brigam por um aparelho roubado de um gringo. Como nenhum dos dois sabe pra que serve o tal aparelho, a coisa resvala para a chanchada, com Pitanga protestando: “É a primeira vez que eu roubo alguma coisa de um americano”. Ao que Carvana responde: “Se é de americano é negócio complicado”.<sup>5</sup>

Existe algo de Godard também, como na violência de *Weekend* (1967) em que uma briga de trânsito ganha dimensões absurdas, de violência infantil, tensa e cômica ao mesmo tempo, ou como na fase *Dziga Vertov*,

---

<sup>5</sup> MELO, Luís Alberto Rocha. *Câncer, de Glauber Rocha*. In. *Contracampo* <http://www.contracampo.com.br/30/cancer.htm> (acesso em 6/6/2016)

como *Ventos do Leste* (1969), com uma encenação despida de elementos “ilusórios” de caracterização, de busca por verossimilhança. Além disso, a fonte comum em Brecht, em que o antagonismo não parte necessariamente de uma situação pontual, mas sim de condições sociais historicamente estabelecidas, em um jogo metonímico de representação, da estrutura social na estrutura da cena.

O filme então transita entre uma chave mais tensa e outra mais escrachada, que convivem na mesma cena. A cena de Odete Lara e Hugo Carvana no sofá condensa em ambos as polaridades no diálogo. Há uma apresentação com vários cortes, enquanto ouvimos um sermão na televisão. A personagem de Odete fala de sua vida pessoal de maneira franca, de sua vida de atriz que não é nada glamorosa, do moralismo em torno das relações femininas. Ele está na chave do malandro, tudo está podre, canta o fim do mundo para afinal cantá-la. A cena do interrogatório também guarda essa dupla: Carvana defende seu estilo de vida malandro de que está “vendo o mundo”, “aprendendo a realidade” ao policial “burocrata”. No plano seguinte, o marginal virou o interrogador, enquanto Eduardo Coutinho atua um militante/intelectual que tenta enrolá-lo. O improviso é assumido enquanto método e permite esse jogo de inversão entre os atores.



*Pitanga, Duarte e Oiticica em conflito; Zelito resmungando com Glauber; Odete e Carvana assistem TV e falam de suas vidas*

A sequência romântica do personagem de Antônio Pitanga com uma jovem é uma rara cena de amor na filmografia de Glauber. É especialmente comovente dentro do filme, mostrando a dificuldade do morador de rua não apenas em conseguir uma casa ou de se inserir no mercado de trabalho, mas na inserção de suas relações sociais como todo, inclusive amorosas. Uma canção romântica toca, em alguns momentos mais alta que o diálogo.

O filme foi um experimento de som direto para Glauber. Foi uma conversa com Jean Renoir em Montreal que o estimulou a usá-lo:

Ele viu *Terra em Transe* e gostou do filme; também me disse que devia começar a utilizar som direto, porque nos filmes, assim como a imagem é captada no real, o som também deve sê-lo.<sup>6</sup>

Como já dito, é justamente o som direto que possibilita o improviso dos atores e o libera do roteiro escrito, cujas falas precisava seguir à risca para recriá-las posteriormente na dublagem. Glauber assinala que assim conseguiu uma maior participação dos atores no processo da filmagem, que o “som direto os obriga a serem mais criativos”.

Essa lição de som direto foi levada para *O dragão*, e Glauber traça um paralelo entre os dois trabalhos, filmados em um intervalo pequeno e com propostas bastante diversas: duas estruturas de produção opostas, vocações estéticas diferentes e expectativas de exibição distintas. *O dragão* é um filme de grande equipe, em 35mm (conforme o padrão das salas de cinema), colorido (primeiro filme em cor do diretor), orçamento maior e com expectativas amplas de público e de inserção em festivais. Já *Câncer* é filmado em 16mm (formato comum em cineclubes), sem custo, feito sem expectativa de entrar em cartaz e mesmo de ser montado (e, por isso, os quatro anos para ser finalizado).

Problemas técnicos também foram determinantes para que a montagem do filme fosse postergada. Segundo Maria do Rosário Caetano:

Carlos Augusto Calil confirma que [...] “a edição de *Câncer* foi adiada, pois ele não conseguiu resolver o problema da sincronização (os técnicos cometeram erro tal que nunca foi possível conseguir a sincronia exata)”. Por esse motivo, o filme é tecnicamente falho. “Glauber morreu acreditando que algum laboratório dos EUA ou Europa fosse capaz de sincronizar *Câncer*”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 182

<sup>7</sup> CAETANO, Maria do Rosário. “Entre a angústia da influência e o prazer do diálogo fertilizador”. *Revista de cinema*, v. 3, n. 35, p. 43, mar. 2003.

De qualquer forma, o filme foi enfim finalizado em 1972 com a permanência desses problemas de sincronização, do qual decorrem as vozes distorcidas em todo o filme, mais grossas e lentas que o timbre de voz dos atores. Em cenas como a inicial, isso cria uma atmosfera de pesadelo, com um bate-boca deformado acidentalmente. Outro aspecto do som que vale ressaltar é a narração de Glauber:

Praticamente não há, no cinema brasileiro desse período [1960-70], usos diferenciados da narração. O filme *Câncer* [...] é uma das poucas exceções da década de 1960. Contudo, é na montagem sonora de *Câncer*, realizada apenas em 1972, que Glauber decide inserir sua voz na sequência inicial, na qual contextualiza, em uma narração informal e arrebatada, o momento político brasileiro de então e anuncia as condições de produção do filme, [...]. Glauber inaugura nesse momento uma forma de intervenção sonora que será intensificada nas suas obras posteriores, e especialmente em *Di/Glauber* (1977).<sup>8</sup>

Pedro Paulo Rocha, filho do diretor, vê a narração como uma convocatória<sup>9</sup>:

A voz de Glauber, ora narrando, ora intervindo, ora gritando, é a presença que nos chama. Essa presença é a nossa ausência alarmada; das improvisações dos atores à participação dos moradores do morro da Mangueira, tudo parece encontrar-se em presença do outro ante a diferença do outro.

Vale ressaltar que *Câncer* é o primeiro filme de Glauber a tratar de questões mais urbanas e a registrar a cidade como cenário. Mesmo que *Terra em Transe* (Glauber, 1967) se passe em uma metrópole, lá a encenação acontece em uma chave alegórica e microcósmica, em que o

---

<sup>8</sup> LINS, Consuelo. "O ensaio no documentário e a questão da narração em off". In: CAIXA CULTURAL. *O som no cinema*. Rio de Janeiro, 2008. p. 133

<sup>9</sup> ROCHA, Pedro Paulo. PUPPO, Eugênio (org). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras : filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Realização Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2001. P. 34-35

Parque Laje é o mundo. As questões são da esfera política e não propriamente dos problemas da vida na cidade. Em *Câncer* a cidade é abordada de maneira mais direta: a praia, as ruas, os túneis, os parques, as casas. Há cenas acontecem em espaços abertos, com brechas ao acaso documental. Quando os personagens errantes vão para as ruas, interagem com o entorno, com grupos de crianças e passantes.

Desterritorializados, esses personagens (da classe média baixa, dos subúrbios, das favelas), que não pertencem mais à terra, ao sertão, ao mundo rural, nem foram incorporados à cultura urbana, expressam sua dor e sofrimento de forma pontual, anárquica, lírica, ou por meio da racionalidade e eficiência da cultura mediática. Ao sentido da violência, à cólera dos injustiçados, justapõe-se agora a imagem randômica da violência.<sup>10</sup>

É emblemática a penúltima cena do filme, em que Pitanga sai pelas ruas pedindo ajuda, abordando passantes, intervindo no espaço real com seu personagem. A equipe enxuta, bem como o 16mm e o som direto, são fundamentais nesse sentido e possibilitam essa inserção do documental no ficcional, ou vice-versa. A câmera segue Pitanga, que pede emprego, grita para passantes “Pode olhar! Olhem para as minhas condições! Eu fui um operário! Eu fui preso!”. O ator, que não era muito conhecido na época, se passa por pedinte para aquelas pessoas. A câmera ganha uma dimensão de reportagem, que pedestres rodeiam enquanto Pitanga fala. Ficam borradas as categorias de encenação ou realidade, pois, se de um lado os “civis” parecem acreditar na veracidade da figura, se comunicam com ele diante de uma câmera, que os registra. Uma senhora oferece o trabalho de faxineiro, lhe dá mil cruzeiros para comer e pergunta onde ela pode encontrá-lo. Será que ela o procurou noutro dia? Ou aquilo foi uma filantropia feita para a câmera? Mesmo que tenha ido, o quanto a câmera não a convidou para a situação? Outros dão respostas evasivas, comuns na relação com pedintes.

---

<sup>10</sup> BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: BENTES, Ivana (org). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 216



*Pitanga aborda os passantes: “Me arranja um emprego?”; em seu momento de vingança: “Eu quero matar o mundo! O mundo não presta!”*

Existe uma simetria entre o início e o fim do filme, em um reencontro da dupla de homens brancos que humilhou o personagem de Pitanga. Dessa vez, Pitanga não se subjugou e se revoltou, finalmente matando ambos. “Eu quero matar o mundo! O mundo não presta!”, diz olhando para a câmera. A última cena nos coloca a brecha e a perspectiva de mudança tal como em *Deus e o Diabo*? Ou é a própria falta de perspectiva, um niilismo, como em *Terra em transe*? O sambista canta “morreu, morreu, morreu”, em uma cena irônica do povo fazendo festa a partir da desgraça, imagem que a “estética da fome” glauberiana pretende superar, mostrando-a com sarcasmo. Nesse sentido, o título nos dá indicativos. O câncer como algo que se assola, algo que, de um germe, toma todo um corpo. Esse câncer, gerado por nossa condição colonizada, produz uma violência que se ramifica pela sociedade em várias vertentes: a desigualdade social, o racismo, o machismo. Nesse câncer em estágio avançado, Ivana Bentes percebe uma mudança de olhar do diretor sobre a miséria:

Não mais o povo humilhado e massacrado de *Deus e Diabo* ou de *O dragão da maldade*, que encontra uma redenção mítica. Os filmes de Glauber apontavam para essa saída: uma pedagogia da violência, a volta por cima pelas armas, pela ação coletiva. A partir de “Câncer” e de outros filmes da época, a humilhação e a miséria têm outra contrapartida: a violência sem *télos*, que não levará a revolução, mas



a uma pulsão de morte, difusa e anárquica, uma tensão que já marcava o cinema marginal.<sup>11</sup>

Luís Alberto Rocha Melo, na *Contracampo*, também chamou atenção para o fato de *Câncer* preconizar o aspecto experimental do Cinema Marginal que estava por vir alguns anos depois. No entanto, julga difícil enquadrar o filme: “no conjunto dos filmes experimentais e do cinema novo, *Câncer* é um corpo estranho. Não se harmoniza mas também não diverge radicalmente de ambos”. A visão de marginal do mundo é a tônica, que evidencia “o cinismo, a descrença, a perplexidade diante de horizontes fechados, com um humor incomum e com um despojamento muitas vezes desconcertante.”

Esse debate chegou a render polêmicas sobre o marco zero do Cinema Marginal. Glauber, que mantinha uma troca de farpas com a cena paulista, provocativamente afirmou: “O *udigrúdi* é um aborto restaurador do formalismo decadente dos amantes de Anastacya. O primeiro e único filme underground 68 é *Câncer, made by* Glauber Rocha.”<sup>12</sup>

Segundo Maria do Rosário Caetano,

Durante muitos anos, discutiu-se a influência de *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, sobre *Câncer*, o mais experimental dos filmes de Glauber Rocha. Os dados disponíveis (a pequena visibilidade, naquele período – anos 70/começo dos 80 – de *Câncer*) alimentaram muita discussão. Os glauberianos diziam que Glauber, sim, era a fonte fertilizadora do cinema marginal (ou de invenção), pois *Terra em transe* (1967) dera régua e compasso para todas as rupturas que o seguiram. [...] a turma do Cinema de Invenção dizia que Rogério Sganzerla, com *O Bandido da luz vermelha*, e Júlio Bressane (com *Matou a família* e, principalmente, *O anjo nasceu*) eram as verdadeiras fontes da ruptura.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: BENTES, Ivana (org). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 216.

<sup>12</sup> ROCHA, Glauber. p. 214

<sup>13</sup> CAETANO, Maria do Rosário. p. 43

A datação conclui afinal que Glauber filmou *Câncer* antes dos filmes paulistas citados, mas que sua finalização tardia contribuiu para a disputa. Como já dito, outros projetos, a falta de perspectiva comercial e o problema técnico do som postergaram a montagem de *Câncer*.

O filme foi montado em 1972 durante a estadia do cineasta em Cuba. Com o recrudescimento da censura e da repressão no Brasil a partir de 1968, Glauber se muda para Cuba, entre novembro de 1971 e dezembro de 1972, por convite do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica). O diretor do instituto, Alfredo Guevara, mantinha correspondências com Glauber desde o início dos anos sessenta, no bojo das agitações impulsionadas por Glauber em torno do cinema latino-americano. Lá, além de produzir *História do Brasil* (1974), feito a partir de materiais de arquivos e outros filmes brasileiros, aproveitou também para montar *Câncer*<sup>14</sup>.

Nesse processo o filme recebe um novo tratamento. Algumas cenas são mais decupadas, com cortes mais curtos, como a de Odete Lara com Hugo Carvana. No som, música, vozes e a narração inicial são adicionados, sobretudo em sequências de passagem, como nas imagens de rua e túnel, no coquetel com artistas. De qualquer forma, permanecem os longos planos estética dominante.

O filme não teve sua digitalização para DVD e não figura em caixas de coleção do diretor. A cópia que circula em bibliotecas e mídias digitais é feita a partir da conversão da cópia em VHS, o que confere ao filme uma péssima resolução de imagem e qualidade de som. Isso se tratando do cineasta de maior reverberação internacional e relevância do país<sup>15</sup>.

Quando então figura em mostras em sua cópia em 16mm, é motivo de alarde: "*Câncer* é, atualmente, um dos filmes de Glauber que mais interesse desperta em jovens plateias. Sempre que é exibido (caso de sessões no MIS ou no CCBB paulistanos), cinéfilos se estapeiam para vê-lo."<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. "América Nuestra" — Glauber Rocha e o cinema cubano. Revista Brasileira de História, vol.22 no.44. São Paulo, 2002. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882002000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011), acesso em 30/6/2016.

<sup>15</sup> A cópia assistida para essa análise foi fornecida por Joel Yamaji, do departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. No youtube, cópia semelhante pode ser encontrada: <https://www.youtube.com/watch?v=j4KOiSsxbk>. Acesso em 09/06/2016.

<sup>16</sup> CAETANO, Maria do Rosário, *op. cit.*, p. 43

Enfim, *Câncer* é um filme menos conhecido de Glauber, de menor impacto imediato no debate da época, por seu longo tempo de finalização e seu formato não comercial. No entanto, foi experimento e ensaio importante para compreender para outros trabalhos de Glauber, um filme de pesquisa estética e formal. Mais do que isso, foi para o diretor a possibilidade de fazer outro tipo de cinema: “O caminho do cinema são todos os caminhos”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 182.