

Câncer: cinema marginal, cinema em dança

Bruna Machado¹

11

1.

Em 1968, enquanto o cineasta Glauber Rocha e equipe aguardavam decisões burocráticas para iniciar as filmagens de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, longa-metragem que seria lançado em 1969, um outro projeto é pensado e concebido enquanto um exercício cinematográfico, e não exatamente um filme acabado: *Câncer* (ou *Naquela noite alucinante o seu câncer era uma paisagem fascinante*), cuja montagem só seria “finalizada” quatro anos depois, em 1972.

Exercício porque Glauber Rocha visava, com *Câncer*, experimentar tanto a captação direta do som (que seria efetivada pela primeira vez em sua cinematografia com *O Dragão*), como a pesquisa com planos-sequências — pode-se dizer que alguns dos planos do filme, se não chegam à duração máxima do rolo da película, aproximadamente entre 10 e 12 minutos, são realizados em tomada única, sem decupagem.

No longa, os atores Hugo Carvana e Antonio Pitanga interpretam dois marginais (personagens sem nomes, como todas as outras de *Câncer*²)

¹ Graduada em Comunicação Social - Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre e Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, com pesquisas voltadas, sobretudo, para as relações entre e possibilidades políticas nos trabalhos de Glauber Rocha e Hélio Oiticica. Este texto, com variações pontuais, é parte da pesquisa desenvolvida em tese de doutorado.

que eventualmente entram em conflito em virtude da partilha de objetos roubados. Odete Lara junto a Carvana antecipam o casal que viveriam em *O Dragão*. Complementam o quadro cênico, que não deixa de ser o quadro da classe média artística do Rio de Janeiro de fins da década de 1960, o cineasta Eduardo Coutinho (como o intelectual com o caderninho), o artista gráfico Rogério Duarte — que, ressaltado, fora responsável pelos cartazes dos longas de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), embora este último não tenha creditado sua autoria — e o inventor Hélio Oiticica. As personagens dos dois últimos, em suas respectivas cenas, violentam o marginal vivido por Pitanga, pelo qual acabam “mortos”, “assassinados” (coloco aspas porque tal cena se dá, como será visto mais adiante, em tom de escracho absoluto, sem qualquer verossimilhança).

Os planos-sequências, como exercício, abrem espaço para o improviso das atuações: há ausência de um controle restrito subordinado à direção, que confere o tom de todas as cenas, cujo paradigma central é a violência, em suas várias instâncias, de raça, classe, gênero. Violência que permeia ainda uma autocrítica irônica à classe média (artística, a intelectualidade), e seu respectivo posicionamento diante do conflito de classes. O jogo de cena a partir de tal paradigma, aliado a um caráter experimental, e mais especificamente o encontro, contato entre Glauber Rocha e Hélio Oiticica —no momento em que talvez se dê a maior convergência de suas formas-pensamentos-criações— são aspectos que me interessam em *Câncer*. Aqui, a violência se volta contra a própria intelectualidade, em seu desdobramento mais “loucamente” consciente da problemática posição-função social do/a intelectual, no qual as margens, a *Marginália* (para dizer com Torquato Neto e Gilberto Gil), brutalmente, em risos nervosos, invade e implode desde o centro: “Aqui é o fim do mundo”³.

Câncer foi filmado em 1968, ano em que é promulgado o AI-5, ato que institucionaliza a repressão-violência, decreto derradeiro do Estado de exceção, e que duraria dez anos, até dezembro de 1978. Há, no início do

² Como tais personagens, no longa-metragem, não possuem nomes, opto por utilizar, ao longo deste texto, os nomes dos/as respectivos/as atores, atrizes e/ou pessoas que as interpretam.

³ Verso da canção *Marginália II*, composição de Gilberto Gil e Torquato Neto.

filme, uma espécie de prólogo, em que se ouve a voz em *off* do próprio Glauber, sobreposta a imagens documentais de uma reunião de artistas e intelectuais ocorrida neste mesmo ano, no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro. O cineasta, então, apresenta tal contexto, seus tensionamentos-contradições, tentando encontrar respostas possíveis da arte como resistência, evidenciando, ainda, o processo de realização do longa como um programa *in progress*, para dizer com Hélio Oiticica (1980)⁴.

13

Era no Rio de Janeiro em agosto de 1968, uma agitação arretada, os estudantes na rua, os operários, tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, 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 Castelo Branco que tinha derrubado o presidente Jango que tava fazendo a revolução de 64, quer dizer, o presidente Jango é que tava fazendo a revolução de 64, não era o Marechal Castelo Branco não, porque esse era um marechal reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeiros, Elinor Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, Franklin Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era agitação, era filmar em francês também, tava uma onda arretada, nego dizia o seguinte, que era a revolução, mas era só classe média radical, burguesia liberal reformista na UNE, e os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos, e os intelectuais tavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tava começando o tropicalismo, uma onda arretada, eu aí chamei o Saldanha, o Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma *Arriflex*, aí o Luís Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por Zé Ventura, Hugo Carvana, Antonio Pitanga trabalhando e Odete Lara fizeram os papéis principais com mais Rogério Duarte que é baiano também, Zé Medeiros, Hélio Oiticica que é pintor [sic], e o pessoal Bidu, Tineca, um pessoal de Mangueira, e mais Zelito, quer dizer não doutor Zelito do filme, doutor Zelito da Mapa Filmes e Chiquinho que tava na Kombi aí o tempo passou, depois cheguei em Havana aí eu fiz no ICAIC [Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos] o som, a sincronização foi feita pelo Raul Garcia e eu montei com a Tineca e a Mireta, numa coprodução depois que entrou o Barcelloni,

⁴ Ao detalhar a “operação poética” de seu Contrabólido *Devolver a terra à Terra* (1979), em seu caráter de acontecimento, Hélio Oiticica afirma: “o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal” (OITICICA, 1980, p. 01).

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 quatro dias pra filmar e quatro anos pra montar e sincronizar, terminou em 72, em maio de 72, de agosto de 68 a maio de 72, *Câncer*. (CÂNCER, 1972)

Destaco nesta narrativa em *off*, a evidenciar o próprio dispositivo cinematográfico, a intervenção direta do cineasta em cena, que se repetirá em outros momentos do longa, apontando para um arco dramático-narrativo que constantemente se desmancha; o tempo transcorrido entre filmagem/montagem, que confere um certo caráter de incompletude, precariedade; um embaçamento entre personagens-figuras públicas do cenário artístico (é neste espaço mesmo que se fará autocrítica); exposição do cinema como arte coletiva, o que repercutirá na abertura da *mise-en-scène* para a improvisação dos/as atores/atrizes (com suas falas e corpos), incorporação da contingência (as cenas nas ruas admitem a intervenção espontânea de seus/suas passantes); exercício da alteridade no processo de montagem, com a participação de Tineca e Mireta, da comunidade do morro da Mangueira, passistas da escola de samba, que constam nos créditos oficiais como montadoras. Tineca também atua e contracena com Pitanga ao longo de *Câncer*.

14

Assim, este prólogo aponta a encruzilhada onde as veredas do sertão, este *locus* tão presente no cinema glauberiano, encontram as quebradas da favela, cuja arquitetura e vivência foram propulsoras da criação oiticiquiana. Um encontro que se daria não apenas com a participação de Hélio, Tineca e outros/as moradores/as, passistas da Escola de Samba do Morro da Mangueira, como atores/atrizes do longa. Mas no sentido de assumir “os fios soltos do experimental” “para um número aberto de possibilidades” (OITICICA, 1972, p. 06) — seja o abandono do controle da linguagem/*mise-en-scène* cinematográfica em Glauber, do lugar da autoria, “a autoridade do nome próprio enquanto poder simbólico” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 22), seja a incorporação (ou in-corporação) da arte em Hélio — e assumir a categoria da violência como proposta de inversão criativa, a admissão do lugar marginal, a marginalidade como o lugar da diversidade.

2.

Hélio começa a frequentar o Morro da Mangueira a partir de 1964, e sua experiência neste “espaço dionisíaco” passa “a invadir tudo: sua casa, sua vida, sua obra”⁵, seus conceitos, que o levariam a conceber os *Parangolés*, um para além das estruturas *Núcleos – Penetráveis – Bólides*, no sentido de um apagamento da separação participante/a-obra, interior-exterior. De estandartes-bandeiras para serem carregados a capas para vestir-dançar, os *Parangolés* se constituem em fusão de elementos como cor, dança, poesia, música, que ganham forma e movimento com e no corpo, em estrutura-ação.

No mesmo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em que se dá a sequência documental inicial de *Câncer*, Hélio realizara três anos antes das filmagens de Glauber, durante a mostra *Opinião 65*, uma manifestação coletiva na parte externa do museu, com sambistas-passistas da Mangueira utilizando os *Parangolés*. Tal manifestação ocorrera justamente na parte externa como protesto, em virtude da expulsão-proibição da entrada e participação do morro no museu. Se a arte institucionalizada estriava (em termos deleuzianos) o espaço, delimitando parte interna e externa, e quem estava autorizado ou não a entrar, o museu passaria, então, para e com Hélio, a ser o próprio “mundo ambiente” (OITICICA, 1966, p. 02).

Tal gesto repressivo, no suposto espaço de/para “liberdade” das/nas artes, reproduzia o gesto do golpe que instaurara um ano antes o regime militar, no espaço mesmo onde se deveria realizar a resistência, marcando outra separação: nós, intelectuais, somos donos da imagem do povo enquanto representação, e não admitimos sua presença enquanto agente do próprio corpo-imagem.

O *Parangolé*, no gesto-com de Hélio e sambistas-passistas, é re-ação que se faz em camadas de tecidos, abertura(s), abertura para o outro — “o artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação” (OITICICA, 1966, p. 01). Em seus vários escritos

⁵ Depoimento de Lygia Pape concedido a Paola Bernstein Jacques e reproduzido no texto *Hélio Oiticica – Um escritor em seu labirinto*, de Frederico Oliveira Coelho.

sobre o processo *Parangolé*, sua criação-vivência, a observação da organicidade da construção das favelas (que, pelo improviso, não apresenta separação brusca entre as partes, mas continuidade) soma-se ao sentimento de estar à margem, em deslocamento social, sendo a marginalização, simultaneamente, falta de lugar social e extrema liberdade de ação.

Novo deslocamento se efetiva n'*A dança na minha experiência*, texto datado de novembro de 1965, no qual Hélio evidencia seu interesse pelo samba como “uma necessidade vital de desintelectualização”, como “busca do ato expressivo direto”, realizando distinção entre a dança “excessivamente intelectualizada pela inserção de uma 'coreografia' (balé)”, e a dança “dionisíaca”, “que nasce do ritmo interior do coletivo” (OITICICA, 1965, p. 01), onde reina a livre improvisação e imersão absoluta no ritmo.

Em *Câncer*, a câmera se inscreve mesmo na (des)ordem de tal gesto, quando o plano-sequência, ferramenta ideal do real(ismo) bazariano⁶, abre espaço para livre improvisação, para as imagens inapreensíveis, para o absurdo da violência. Nas duas sequências em que Hélio aparece no longa, o que se tem é a impressão de que ele está constantemente a olhar para a câmera (ou para quem está por trás dela), como à espera de uma indicação cênica de Glauber cuja voz eventualmente irrompe em quadro, ou, em outro sentido, a convidar/incitar o diretor, a câmera, à sua dança dionisíaca, em busca da “felicidade autêntica” — pois que resultado de uma “grande revolta e destruição” (OITICICA, 1966, p. 03), que implode a estrutura interna da sociedade brasileira (marginalizados/as x classe média).

3.

No ano em que Glauber filma *Câncer*, Hélio escreve um texto contundente, intitulado *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo* (datado de março de 1968), uma espécie de homenagem ao bandido Cara de Cavalo, que “longe de um romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o

⁶ Em sua defesa da “revelação” do real enquanto ontologia da imagem cinematográfica, André Bazin argumenta pela minimização da montagem e pelo uso mais consciente do plano-sequência e da profundidade de campo na elaboração da *mise-en-scène*.

problema, mais do que lamentar um crime sociedade x marginal” (OITICICA, 1968, p. 01-02).

Em começos de 1965 quando germinava a ideia de uma homenagem a Cara de Cavalo, que só veio a se concretizar numa obra em maio de 1966 (Bólido-caixa nº 18 – B33), o meu modo de ver, ou melhor a vivência que me levou a isso foi a que defini numa carta ao crítico inglês Guy Brett (12/abril/67) como um momento ético. Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se um símbolo de opressão social sobre aquele que é “marginal” — marginal a tudo nessa sociedade; o marginal.

Mais ainda: a imprensa, a polícia, os políticos [...] — a sujeira opressiva, em síntese, elegeu Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº 1 [...]. Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo — não quero, aqui, isenta-lo de êrros, não quero dizer que tudo seja contingência — não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi êle próprio o construtor do seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua sobrevivência, como se fôra êle uma lepra, um mal incurável — imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente[...]. Há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem “pena” [...] Qual a oportunidade que têm os que são, pela sua neurose auto-destrutiva, levados a matar, ou roubar, etc., Pouca, ou seja, a sua vitalidade, a sua defesa interior, a sobrevivência que lhes resta, porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado.

Já outra vivência sobrevem à do ídolo anti-herói, ou seja, a do anti-herói anônimo, aquele que, ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração (claro que herói anti-herói, ou anônimo anti-herói, são, fundamentalmente a mesma coisa; essas definições são a forma com que seus casos aparecem no contexto social, como uma resultante) — o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido [...]

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo — êste exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de

que há algo podre, não nêles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos [...] O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí, então seremos homens e antes de mais nada gente. (1968, p. 01-03)

Conferindo ao título do texto-homenagem as categorias “herói”, “anti-herói”, Hélio desloca estes corpos “matáveis” do lugar de figurantes para o protagonismo, sendo este, justamente, posto enquanto “vida nua”, “aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens”. Então, resta a pergunta: “De que modo a vida nua habita a *pólis*?” (AGAMBEN, 2002, p. 15).

Na primeira sequência em que a personagem de Hélio aparece em *Câncer*, ou melhor, num plano-sequência que dura um pouco mais que nove minutos, compõe com Rogério Duarte, Antonio Pitanga e o passista-sambista da Mangueira, Bidu, um quadro cênico de agressão-subjugação que, pela sua ausência de seriedade, efeito cômico-grotesco, toca essa espécie de “gozo social”, no qual se encontra também a “pena”, que atravessa o argumento oiticiquiano, restando o limiar entre o riso e o extremo desconforto.

Enquanto Bidu batuca uma caixa de fósforos e cantarola um samba — cujos versos (“Mulher de malandro não se amofina. Lava roupa e canta samba. E ainda rebola na tina”) antecipam os estereótipos a balizar a violência de gênero que ocorrerá entre o malandro vivido por Carvana e a personagem de Odete Lara em outra cena do longa —, Rogério Duarte solicita a interrupção do samba — “Um momento!” — e se dirige a Pitanga — “Então você é mesmo um crioulo, hein rapaz?”. A partir daí, o que se desenrola é um diálogo entre ambos onde as falas de Duarte são facilmente encontradas/reproduzidas nas/pelas bocas “brancas” — ou que se reconhecem como tal — da classe média brasileira, assim como em determinadas manchetes da mídia, sob o decrépito véu da “democracia racial”, a legitimar a violência policial e do “cidadão de bem” contra os corpos negros.

ROGÉRIO DUARTE

Você não quer nada, hein?

ANTONIO PITANGA

Eu quero Doutor, eu vim aqui, o senhor me chamou, eu vim pedir um trabalho, eu quero um trabalho.

ROGÉRIO DUARTE

Você não quer trabalhar, rapaz!

ANTONIO PITANGA

Quero sim, senhor, eu me esforço, mas ninguém me quer, eu não sei porquê.

ROGÉRIO DUARTE

Por que que você tava ali naquele ponto da cidade, aquilo é lugar de alguém que tá procurando trabalho?

ANTONIO PITANGA

Não tem outro lugar, ali é onde tem mais marquise pra poder dormir, ali é maisquentinho.

ROGÉRIO DUARTE

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

ANTONIO PITANGA

Eu num sei não, doutor, num sei se é assim não... eu quero trabalhar, eu quero trabalhar... (CÂNCER, 1972)

19

Neste ponto, Bidu volta a cantarolar e batucar, enquanto o marginal vivido por Pitanga descreve a relação que se desdobrará na próxima sequência, entre ele e o marginal “branco” (vivido por Carvana), relação esta que, dentro da marginalidade, estabelece os lugares de poder e hierarquia, onde o “branco” fica com a “melhor” —quando não com o todo— na partilha dos furtos (dinheiro, joias, ou até mesmo um objeto não identificado roubado de um “americano”).

“Tu é um crioulo”, prossegue Rogério Duarte com o “diálogo”, “que é o seguinte, tu vive num país, entendeu, onde o racismo não é contra crioulo, é contra vagabundo, seu mal não é nem ser crioulo, rapaz, é ser vagabundo!” (CÂNCER, 1972). Após uma série de acusações e defesas entre Duarte e Pitanga, a personagem de Hélio Oiticica, um “desbundado”, com seu corpo esguio, segurando uma arma (entre a falta de jeito e o excesso de malandragem), intervém a favor do marginal:

HÉLIO OITICICA

O negócio é o seguinte: a pessoa quer fazer alguma coisa não tem a menor oportunidade... tem uns amigos meus aí, o cara tá trabalhando, estudando, mas toda hora ele vai em cana... Você sabe como é que é, a pessoa não pode não tem chance de fazer nada... Eu fui procurar uma

amiga minha lá na Central, ela tinha sumido...
(CÂNCER, 1972)

Tem início, então, uma discussão em torno da arma que Hélio empunha (“isso aqui é a minha garantia”, ele afirma). Rogério a toma e dirige nova agressão a Pitanga. Com a arma apontada insistentemente em direção ao marginal, este passa a ser acusado de ter estuprado e assassinado a própria mãe — “você tinha que levar um tiro na testa, seu crioulo”. Nova interrupção de Hélio, que assume o (des)controle do revólver novamente — “peraí, nada de sujeira!”. Rogério, falsamente, entra numa postura de conciliação com Pitanga, convidando-o a sentar e “bater um papo”. Ao falar “bater”, imediatamente, de pé, numa posição superior, começa a bater nas costas do marginal (momento em que Pitanga dirige-se a Bidu, o outro negro em cena, que continua ao longo de toda sequência com seu sambatuque, e indaga “Por que você também não faz alguma coisa?”). Até que, por fim, Hélio volta a interromper, afirmando — “esse papo aqui tem que ser mais democrático”.

20

HÉLIO OITICICA

Quanto à democracia, o que que você me diz dela? Você acha uma coisa bacana, ou o que você acha? Você acha que a democracia é só pra algumas pessoas, ou nem sempre funciona a democracia?

ROGÉRIO DUARTE

(apontando insistentemente o dedo para Bidu, que ajoelhado diante deste continua a batucar um samba)

Na Grécia, a democracia era para um décimo da população, noventa por cento era de escravos, escravo, escravo, escravo (CÂNCER, 1972).

Após este diálogo, no qual só Duarte (a) parece autorizado a falar sobre democracia, a sequência termina com Pitanga, que, aos brados, violentamente, dirige-se aos demais: “Doutor, eu preciso contar uma história pro senhor, o senhor sabe quem descobriu o Brasil? O senhor sabe quem descobriu o Brasil? Você sabe quem descobriu o Brasil? Você sabe quem descobriu o Brasil? Quem descobriu o Brasil? Eu quero trabalho!”⁷

⁷Curioso notar como esta fala de uma personagem da década de 1960, do cinema brasileiro, conecta-se de imediato com os atos contra (incluindo a derrubada de) estátuas-símbolos (que eternizam ideais colonialistas, escravocratas, racistas) da fundação de Estados ao redor do mundo, neste ano de 2020 —tal qual a imagem de Cristóvão Colombo decapitada na noite de 9 de junho, em Boston, nos Estados Unidos. Os atos, que não são inéditos,

(CÂNCER, 1972). Da Grécia ao Brasil (este, enquanto Estado-nação, posto desde seu descobrimento, “fundação”), o que o “diálogo” grotescamente evidencia é a permanência da ideia de que “o bom governo democrático é aquele capaz de controlar um mal que se chama simplesmente vida democrática” (RANCIÈRE, 2014, p. 16), através da demarcação, delimitação de quem é (ou não é) cidadão, e tem direito (algum ou nenhum) à parte que lhe cabe deste latifúndio⁸. A exposição da “fratura biopolítica fundamental”: o povo enquanto “vida nua”, e o Povo enquanto “existência política”, “exclusão e inclusão, zoé e bios”. “Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído” (AGAMBEN, 2015, p. 26).

A violência exposta na reivindicação delirante do marginal desemboca em “morte”, na última sequência do longa (num plano que dura aproximadamente sete minutos, mais uma vez sem cortes), em que as personagens da cena anteriormente descrita voltam a se encontrar.

21

ROGÉRIO DUARTE

Você voltou, hein?

ANTONIO PITANGA

Eu?

ROGÉRIO DUARTE

Quer dizer que você gostou, né?

ANTONIO PITANGA

O senhor me conhece? O senhor tá me conhecendo da onde?

ROGÉRIO DUARTE

Você não se lembra daquele dia não?

ANTONIO PITANGA

Eu não conheço o senhor!

ROGÉRIO DUARTE

Aquele dia que você foi lá em casa buscar uma nota?

ANTONIO PITANGA

Eu?

ROGÉRIO DUARTE

Claro, quem mais?

ANTONIO PITANGA

O senhor tá enganado não sou eu não.

ROGÉRIO DUARTE

(apontando para Hélio Oiticica)

realizam-se na esteira dos movimentos antirracistas que eclodiram com o assassinato do afro-americano George Floyd por policiais brancos, em Minneapolis, Estados Unidos, em 25 de maio deste ano.

⁸ “Essa cova em que estás,/ com palmos medida,/ é a conta menor/ que tiraste em vida./ É de bom tamanho,/ nem largo/ nem fundo,/ é a parte que te cabe/ deste latifúndio” (MELO NETO, 2010, p. 86).

Você não se lembra desse cara aqui, não?
 ANTONIO PITANGA
 Não, não me lembro não.
 ROGÉRIO DUARTE
 (apontando para o revólver que Hélio Oiticica segura)

Olha, não se lembra dessa arma, olha, olha ela aqui?
 ANTONIO PITANGA
 Não, não, o senhor tá enganado. O senhor tá enganado, o
 senhor tá me confundindo com outro.
 ROGÉRIO DUARTE
 Não, rapaz nós somos amigos...
 ANTONIO PITANGA
 Eu? Mas não conheço o senhor não... (CÂNCER, 1972)

Um carro atravessa inesperadamente a cena, sob o aviso de Rogério — “Cuidado com a indústria, olha a indústria moderna, cuidado!”. Ao interrogar novamente Pitanga, solicitando-lhe o nome, este retruca — “Eu não gosto do senhor, me largue, eu não tou gostando nada desse papo. O senhor não me conhece, me para na rua, o que é que o senhor quer de mim?”. A resposta de Rogério sugere um diálogo, cuja reação de Pitanga é imediata — “Que diálogo, eu não sei o que é diálogo” (CÂNCER, 1972). Desautorizando, assim, Rogério a falar com, ou a falar de/sobre, como este o fizera na sequência anterior.

Hélio então retorna ao centro da cena, com seu corpo esguio, um malandro desajeitado que, empunhando a arma sobre a própria cabeça, afirma, entre gargalhadas, encarando a câmera — “a loucura, nada melhor que a loucura”. Dá, assim, a deixa para que a loucura-escracho tome conta do plano-sequência.

O marginal de Pitanga que, em momento anterior, havia recusado, amedrontado, contato com a arma, toma-a desta vez para si — “me dá esse revólver, me dá esse revólver, eu preciso matar” —, e se volta contra Duarte — “eu vou te matar, eu preciso te matar”. Segue-se toda uma *mise-en-mort* que se faz piada. O marginal aperta a arma em direção ao corpo de Rogério e dispara; enquanto busca pelo furo da bala nas costas do atingido, este continua falando — “estou preparado para morrer”. Em meio ao gozo, que agora é do marginal (“matei, matei mais um”), Rogério, deitado no chão, apalpado por Pitanga em busca de algo que possa ser roubado, reage como

se sentisse cócegas, até que “volta” à personagem, e incorpora sua morte de maneira mais verossímil — repousa sobre o chão, de olhos fechados.

O que se segue é uma disputa pelo colar da personagem de Rogério Duarte entre Pitanga e Hélio, com o primeiro alegando que precisa do objeto para poder comer. Para resolver o impasse, o marginal acaba por assassinar também o malandro, encerrando a sequência com um enfrentamento à câmera, de olhos arregalados — “Eu quero matar o mundo, o mundo não presta, o mundo não presta” (CÂNCER, 1972).

À pergunta agambeniana evocada anteriormente (“De que modo a vida nua habita a *pólis*?”), se delineia sua resposta:

o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção. O estado de exceção, no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento, constituía, na verdade, em seu apartamento, o fundamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político; quando as suas fronteiras se esfumam e se indeterminam, a vida nua que o habitava libera-se na cidade e torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos, o ponto comum tanto da organização do poder estatal quanto da emancipação dele (AGAMBEN, 2002, p. 16-17).

23

Se na bandeira-estandarte de Hélio Oiticica, *Seja marginal seja herói*, é a imagem do corpo morto, estendido de Cara de Cavalo que a estampa, em *Câncer*, são os corpos da classe média que restam sobre o chão, enquanto Bidu, em posição superior (em todos os momentos anteriores, quando batucava próximo ao corpo de Rogério Duarte, o sambista sempre se colocava em posição agachada), tamborila e cantarola um samba — “Mataram meu amigo Bedeu. Mas desta vez, eu vou me vingar. Eu vou me vingar” (CÂNCER, 1972).

4.

Ao fundo do quadro, em silhueta quase informe, como último plano de *Câncer*, em uma sobra de película, algum anônimo espreita toda esta encenação-“esculhambação”, acima descrita, a colocar em questão o

intelectual, pertencente a uma classe média, em sua relação com o outro marginalizado, e respectiva representação, seja enquanto imagem, seja enquanto lugar no discurso. Não por acaso há no longa uma cena chave, em que a personagem vivida por Eduardo Coutinho é interrogada pelo “marginal brasileiro” (Hugo Carvana) —este que, em cena anterior, ocupara justamente o lugar de “réu”, a responder as acusações postas pelo delegado de polícia.

HUGO CARVANA

É o seguinte, você tava distribuindo panfletos, portanto você é comunista. Por que que você é comunista?

EDUARDO COUTINHO

Mas eu não sou comunista...

[...]

HUGO CARVANA

Se você estava distribuindo panfleto, logo você é comunista, estou certo?

EDUARDO COUTINHO

O senhor deixa eu falar?

HUGO CARVANA

Eu vou deixar você me explicar por que que você é comunista.

[...]

EDUARDO COUTINHO

Primeiro eu vou explicar que eu não tava distribuindo panfleto, o senhor compreende? Isso é uma história que eu tenho com a polícia há muito tempo, que a polícia é que tá errada, compreende? É porque eu tenho um caderninho, compreende, que sempre acabo em cana... Mas não tem nada que ver com panfleto, entende, é um troço muito maior que isso...

HUGO CARVANA

O que que é?

[...]

EDUARDO COUTINHO

O problema é o seguinte, o problema é que tem muita revolução por aí, entende, tem um monte de coisa, aí...

[...]

EDUARDO COUTINHO

Tem muito grupo aí que é contra, contra esse regime que tá aí, tá certo? Que é uma outra coisa, né? Eu não pertenço a grupo nenhum, começa aí, hein, pela lei o senhor não pode me prender!

HUGO CARVANA

Ah, não pertence a grupo nenhum?

EDUARDO COUTINHO

Claro, porque eu sou teórico, e tenho um caderninho...

HUGO CARVANA

Peraí... É o que rapaz?

EDUARDO COUTINHO

Eu sou teórico e tenho um caderninho, só isso que eu tenho, e esse caderninho ninguém tem.

HUGO CARVANA

Ah, ele é teórico e tem um caderninho, isso é perigoso...

EDUARDO COUTINHO

Não sou militante...

HUGO CARVANA

É o que rapaz, militar?

EDUARDO COUTINHO

Militante, me desculpe, é militante a palavra...(CÂNCER, 1972)

25

Curioso pensar que é justamente a partir da figura de Eduardo Coutinho que se realiza a redução da figura do intelectual para o “teórico com apenas um caderninho”, não militante, alguém de “uma consciência representante ou representativa” — nas palavras de Deleuze em conversa com Foucault (1979, p. 70). Justamente este cineasta-documentarista que, segundo Jean-Claude Bernardet, com *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) — que monta em fragmentos o golpe com a “abertura”, dado a interrupção das filmagens pela repressão política, e posterior retomada apenas na década de 1980 —, vai expor o autor enquanto “mediação explícita entre o real e o espectador” (BERNARDET, 2003, p. 233), se afastando do que Bernardet define como um “humanismo utópico” característico do cinema novo do início da década de 1960, e do parâmetro da conscientização, “fundamental no quadro ideológico e cinematográfico da época”, que “entendia que a tomada de consciência é anterior à ação”.

As massas estão, na linguagem da época, “alienadas”; devemos então fazer um trabalho de conscientização (trabalho próprio das lideranças e dos artistas “engajados”), para que, conscientes, elas se tornem politicamente ativas. Essa tese, amplamente difundida na época — da consciência como necessária à ação e como necessariamente anterior a ela e, portanto, da ação como decorrente da consciência —, convinha ao pacto humanista-desenvolvimentista. De fato, ela permitia que se insistisse sobre a conscientização, e não sobre a ação. Daí tanto os filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra como o de Leon Hirzman não enfrentarem a questão da ação, mas, ao contrário, postergarem-na. Não por acaso, em *Deus e o diabo*, Glauber não filmou “a grande guerra do sertão”, e sim o que seria sua preparação (p. 242).

Em *Câncer*, o que se pode entrever é a torção, esta mesma que apontaria Foucault em conversa com Deleuze no mesmo ano em que o longa é finalizado, 1972.

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 1979, p. 71).

26

E a torção, aqui, se dá justamente quando a de-composição cinematográfica se afasta de uma certa seriedade, um tom grave próprio de um “modelo sociológico” (para dizer com Bernardet⁹) e abre para o deboche. “[O] deboche ao sério, quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?”, se perguntaria Oiticica em seu texto *Brasil Diarreia* (OITICICA, 1970, p. 01). “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha... Avacalha e se esculhamba” (O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, 1968), constata outro herói-anti-herói, Jorginho, personagem do longa-metragem de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*, lançado no mesmo ano de filmagem de *Câncer*.

Meus personagens blefam. Mentem. Preferem saídas desesperadas a falarem suas verdades. Quando são sinceros, a ingenuidade os trai. São personagens simples e complexos, megalômanos e infantis — todos eles.

⁹ Na constatação do crítico de uma exterioridade em relação à experiência posta em cena, que determina um objeto de fala e um sujeito “detentor do saber”. A partir de suas análises dos filmes *Viramundo* (1965), *Maioria Absoluta* (1964-66), *Subterrâneos do futebol* (1965), *Passé livre* (1974).

meu filme não diz isto ou aquilo; meu filme é debochado, presunçoso, nervoso, corrosivo ou cínico (SGANZERLA apud WOLF, 2004).

Na constatação do próprio Sganzerla sobre *O Bandido*, é possível encontrar também *Câncer* e suas figuras, encontrar Glauber Rocha descolado da instituição cinemanovista, descentrando seu próprio cinema, colocando-se nele e o implodindo de dentro, levando seus restos às margens, ao encontro do cinema marginal, para além da já conhecida rixa (cinema novo *versus* cinema marginal), sustentada em grande parte por este último, e sintetizada na afirmação, em tom provocativo, de que *Câncer* é “o primeiro e único filme *underground* 68” (ROCHA, 2004, p. 245).

27 Talvez neste longa-metragem de Glauber, não comercial, sem intenção de exibição em circuito, “sem nenhum interesse para o grande público” (2004, p. 179-182), neste “filme muito secreto, muito *underground*, muito subterrâneo mesmo” (p. 371), se encontrem as respostas às perguntas que o Cinema Marginal fez e o Cinema Novo poderia ter ouvido (na apropriação das palavras de Caetano Veloso¹⁰), culminando nesta perspectiva do cinema brasileiro como “o cinema do risco, onde tudo é permitido” (SGANZERLA apud WOLF, 2004), feito num país que “se desenvolve aos brados, aos gritos, aos impulsos e aos abortos”. E por isso seu “cinema verdadeiramente expressivo é o que se desenvolve assim: — aos brados, aos gritos, aos impulsos, aos abortos”, como concluiria Glauber em entrevista a Sganzerla (SGANZERLA, 2010, p. 159), quando este era ainda crítico do Suplemento Literário d'*O Estado de São Paulo*.

É mesmo a figura de Hélio Oiticica, em sua dança-convite à loucura, em incorporação-abertura para o outro, que vem a intermediar essa (re)conexão possível entre Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, a re-armar esta constelação que evidencia, a cada imagem improvisada e precária, as

¹⁰ Em longa carta datada de outubro de 1970, de seu exílio em Londres, Caetano escreve em resposta a Glauber Rocha (1997, p. 374): “conversei com Rogério Duarte na Bahia sobre o filme [*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*], rapidamente. disse que achei o filme empostado mas que (você é um mito pra mim) havia sempre a sua presença. na verdade, eu tinha a desagradável sensação de que o *Dragão* iria emperrar o trabalho de vocês principalmente fora do Brasil. essa constatação fundamentava para mim a então aparecendo agressividade de Rogério Sganzerla contra o cinema novo; mais do que o próprio filme dele de que eu havia gostado muito: essa agressividade crítica, apesar das injustiças e das ingenuidades (pois essas coisas sempre acontecem assim), era a única coisa que, aos meus olhos, fazia as perguntas que o cinema novo deveria ouvir”.

“vidas nuas” que o reforço diário do Estado de exceção, sempre legitimado pelo discurso “modernização”-civilidade, separa a cada dia. Esses corpos despejados, aos quais não resta nem a “terra dada” da “cova medida”¹¹, mas que dentro das cidades, ou no vasto território-Brasil, em cada favela, cada “sertão”, sub-existem, resistem. O resto, enquanto potência violenta, capaz de fazer explodir, a qualquer momento, as estruturas.

¹¹ “Não é cova grande,/ é cova medida,/ é a terra que querias/ ver dividida./ É uma cova grande/ para teu pouco defunto,/ mas estarás mais ancho/ que estavas no mundo./ É uma cova grande/ para teu defunto parco,/ porém mais que no mundo/ te sentirás largo./ É uma cova grande/ para tua carne pouca,/ mas a terra dada/ não se abre a boca” (MELO NETO, 2010, p. 86).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. [Edição eletrônica].

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CÂNCER. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes; Itália: Gianni Barcelonni e RAI (Radiotelevisione Italiana), 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_j4KOiSsxbk>. Acesso em: 24-01-2018.

COELHO, Frederico Oliveira. “Hélio Oiticica– um escritor em seu labirinto”, *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*, 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/helio-oiticica-um-escritor-em-seu-labirinto/3187>>. Acesso em: 30-07-2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Povos expostos, povos figurantes”, Tradução de Maria da Luz Correia, *Vista – Revista de Cultura Visual*, nº 1, p. 16-31, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina: e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. [Edição eletrônica].

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Distribuidora de Filmes Urânio, 1968. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>>. Acesso em: 04-02-2018.

OITICICA, Hélio. *A dança na minha experiência*. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 28-07-2020.

_____. *Brasil diarreira*. Rio de Janeiro, 1970. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/programaho>>. Acesso em: 30-07-2020.

_____. *Devolver a terra à terra*. Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 28-07-2020.

_____. *Experimentar o experimental*. Nova Iorque, 1972. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 28-07-2020.

_____. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/programaho>>. Acesso em: 30-07-2020.

_____. *Posição e programa*. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 28-07-2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

SGANZERLA, Rogério; LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (Orgs.). *Textos críticos I*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

WOLF, José. “Filme em questão”. *Contracampo* – Revista de Cinema, n. 58, 2004. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/art_dossiebandidoquestao.htm. Acesso em: 30-07-2020.

Resumo: O longa-metragem *Câncer* é pensado e concebido enquanto um exercício cinematográfico no ano de 1968, momento em que é promulgado o AI-5, que institucionaliza a repressão do regime militar no Brasil. Este projeto de Glauber Rocha marca o encontro do cineasta com o inventor Hélio Oiticica, em um jogo de cena pautado pelo paradigma da violência, que se abre para o marginal e põe em xeque a posição-função social do/a intelectual.

Palavras-chave: *Câncer*; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; marginal.

Abstract: The feature film *Cancer* is thought and conceived as a cinematographic exercise in 1968, when the AI-5 is promulgated, an act that institutionalizes the repression of the military regime in Brazil. This project by Glauber Rocha marks the meeting of the filmmaker and the inventor Hélio Oiticica, in scenes guided by the paradigm of violence, which open up to the marginal, and call into question the social function of the intellectual.

Keywords: *Câncer*; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; marginal.

Recebido em: 30/08/2020

Aceito em: 20/09/2020