



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CINEMA E AUDIOVISUAL

**“Ficou com o título Câncer”:
análise do uso de créditos narrados na obra de Glauber Rocha**

Matheus Strelow Saraiva

Pelotas - RS

2017

Matheus Strelow Saraiva

**“Ficou com o título Câncer”:
análise do uso de créditos narrados na obra de Glauber Rocha**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ivonete Pinto

Pelotas - RS

2017

Matheus Strelow Saraiva

**“Ficou com o título Câncer”:
análise do uso de créditos narrados na obra de Glauber Rocha**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 07 de março de 2018.

Banca Examinadora:

Profª Drª Ivonete Pinto

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

RESUMO

O filme *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, informa seus créditos através de uma narração do diretor, ao invés da mais tradicional prática de apresentação de textos gráficos na tela. Além disso, se diferencia dos demais títulos que incorporam créditos falados, devido a sua retórica informal, uma prática inédita e até então não observada. Este artigo pretende analisar as construções textual e cinematográfica envolvidas na sequência de créditos de *Câncer*, recorrendo à biografia e bibliografia do cineasta para reconstituir as motivações e influências que o levaram a esta decisão formal. Para nos auxiliar nos estudos historiográficos, tomamos como base teorias de Mateus Araújo Silva e Ismail Xavier.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Glauber Rocha; Câncer; Créditos de Cinema; Créditos Falados

ABSTRACT

The film *Câncer* (1968-1972), by Glauber Rocha, informs its credits through the director's narration, as opposed to the more traditional practice of presenting graphical texts on screen. Beyond that, it also differentiates itself from other titles that incorporate spoken credits, because of its informal rhetoric, an unprecedented practice not yet observed. This article seeks to analyze the textual and filmic constructions involved in *Câncer*'s credit sequence, resorting to the filmmaker's biography and bibliography, in order to reconstruct the motivations and influences that led him to this creative decision. To help our historiographic studies, we support ourselves on theories by Mateus Araújo Silva and Ismail Xavier.

Palavras-chave: Brazilian Cinema; Glauber Rocha; Câncer; Film Credits; Spoken Credits

SUMÁRIO

Introdução	6
1. Créditos cinematográficos	11
1.1 Breve histórico de créditos falados (<i>Pré-Câncer</i>)	12
1.2 Créditos de Glauber	16
2. Influências cinematográficas	20
2.1 Godard	22
2.2 Welles, Bergman e Neves	23
2.3 Pasolini	24
3. “4 dias para filmar e 4 anos para montar”	26
3.1 1968	26
3.2 1972	28
3.3 Pós- <i>Câncer</i>	29
Conclusão	31
Bibliografia	33
Anexo	35

Introdução

“[...] o fato de um passado recente do cinema brasileiro ser objeto de retrospectivas e debates, no Brasil ou no exterior, ultrapassa o interessante puramente histórico ou acadêmico, sendo mais a reativação de um capital simbólico que pode ter o seu papel no jogo político em que se decide a viabilização desse futuro.”

Ismail Xavier¹

O presente trabalho parte da constatação do uso de créditos falados como opção formal no caso de *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-1972), onde a retórica da narração do autor remete a um diálogo coloquial em que as informações se transmitem, como o trecho a seguir exemplifica:

Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968, de uma agitação arretada, estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, tinha operário ocupando fábrica em São Paulo e os estudantes fazendo agitação. [...] Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, ainda continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais tavam [sic] lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tinha, tava começando o Tropicalismo, uma onda arretada... Eu aí chamei o Saldanha, Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma Arriflex. Aí o Carlos Alberto fez a... a... é... o Carlos Alberto fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por José Ventura.²

Figura 1: Imagens exibidas durante a narração dos créditos em *Câncer*.



Fonte: Reprodução do autor.

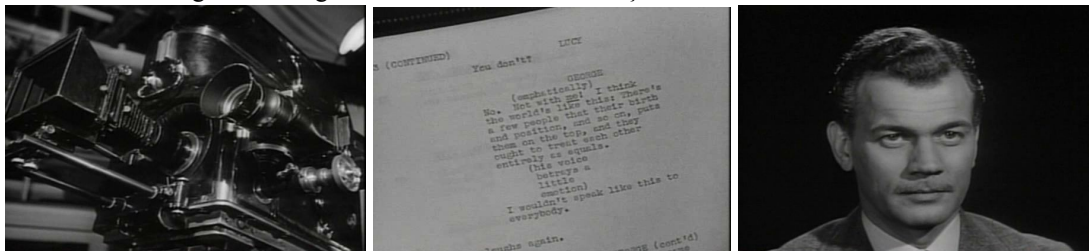
Como pode-se observar, a narração de Glauber discorre sobre a situação política vigente no momento da produção das imagens sendo exibidas, para então, sob este

¹ XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001 (p. 14)

² Transcrição da banda sonora do filme *Câncer*. Texto completo em anexo.

dispositivo de retórica informal, estabelecer os nomes dos profissionais envolvidos na produção, indicando inclusive suas respectivas funções — assim como os créditos escritos. Esta configuração diferencia *Câncer* de obras mais emblemáticas que usam do recurso como *O desprezo* (Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) e *Soberba* (The magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942), cuja narração, exceto determinados detalhes, se limita à listagem de nomes e funções, como se lida a partir do texto de cartelas de créditos tradicionais.

Figura 2: Imagens exibidas durante a narração dos créditos em *Soberba*.



Fonte: Reprodução do autor.

Marc Ferro, ao estabelecer diretrizes para a pesquisa historiográfica fílmica em *Cinema e história*, frisa “leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história” (FERRO, 1992, p.19) como eixos-síntese a serem seguidos pelo pesquisador. Partindo deste pressuposto, a averiguação inicial consistiu na pesquisa de fontes referentes ao filme em específico, ou a créditos narrados no geral, que se demonstrou inconclusiva.

Câncer é um caso peculiar na filmografia de Glauber. Filmado em 1968 e finalizado somente em 1972, o filme se manteve inédito no Brasil até, pelo menos, 1979.³ Em correspondência a Jairo Ferreira, Glauber afirma que “foi lançado, em versão italiana sobreposta ao original brasileiro, pela TV Italiana, Setor Cinema Experimental, em 1972, com crítica ótima.” (FERREIRA, 2000, p. 140) O filme, composto de 27 planos completamente improvisados, em maioria filmados no estilo cinema direto nas ruas do Rio de Janeiro, antecipou muitas das sensibilidades a ser desenvolvidas pelo movimento do Cinema Marginal, principalmente pelo trabalho de Júlio Bressane em *Matou a família e foi ao cinema*

³ “Já se encontra no Brasil a cópia de mais um filme inédito de Glauber Rocha: “O Câncer”, realizado no Rio de Janeiro em 1969. Só foi exibido uma vez, na televisão da Itália. É uma produção em 16mm, som direto, câmera na mão e baixo orçamento. No elenco estão Odete Lara, Antônio Pitanga e Rogério Duarte, entre outros.” *Folha da Tarde*, 21/06/1979. Recorte de jornal disponível na biblioteca da Cinemateca Brasileira (Código de acesso: P. 1979-7 / 207-301).

(1969), *O anjo nasceu* (1969), e os filmes do ciclo Belair, juntamente com Rogério Sganzerla, como *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa, aranha* (1970). Glauber, mesmo com seu filme ainda não finalizado, alimentava a polêmica com declarações como: “O primeiro e único filme *underground* 68 é *Câncer, made by Glauber Rocha*” (ROCHA, 2004, p. 245). Lembrando que *Câncer* foi filmado posteriormente ao lançamento de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), considerado o marco inicial do movimento *underground* brasileiro. *Bandido*, porém, é elaborado sob uma abordagem formal diferente dos filmes posteriores de Sganzerla. Diz-se, também, que o filme inspirador do movimento seria *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), muito próximo de *Câncer* por ambos escolherem apontar suas lentes à massa dos excluídos, filmando as periferias do Brasil.

Obra e história de Glauber atravessam e constituem momento ímpar na história cultural brasileira, desta forma a definição do recorte se deu pela associação da natureza do recurso formal aos valores ideológicos e estéticos manifestados pelo diretor, como por exemplo o artigo *Eztetyka do sonho* (presente no livro *Revolução do cinema novo*, 2004), espécie de manifesto à arte revolucionária publicado um ano antes da finalização de *Câncer*. Através desta bibliografia básica, pode-se identificar no autor uma extensa bagagem teórica cinematográfica e sociopolítica. Então entendidos seus escritos, a que se pode atribuir a decisão de Glauber no uso destes créditos?

A trajetória filmica de Glauber é diretamente permeada pela influência de alguns dos maiores cineastas do pós-guerra. Não só por uma assimilação unilateral, mas também por encontros e debates suscitados em âmbitos como os festivais de cinema. Para nos auxiliar na compreensão da dimensão de alguns diálogos travados por Glauber com estes cineastas, a obra de Mateus Araújo Silva se fará essencial, sendo o elo principal a nos auxiliar no cotejo das referências cinematográficas que influenciaram *Câncer*. No artigo *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*, escreve:

Ao falar em diálogo, não perco de vista uma evidência primeira do trabalho de Glauber: sua extrema porosidade, sua capacidade permanente de absorver influências e estímulos os mais diversos nunca o impediram de se apropriar completamente dos elementos absorvidos, e de transformá-los numa matéria inteiramente sua. Nunca o impediram tampouco de estabelecer de modo soberano e muito original, ao abrigo de qualquer ingerência externa, suas próprias premissas estéticas e ideológicas, sem traço algum de epigonismo, e ao preço de um isolamento crescente. (SILVA, 2010, p.50)

O ímpeto de realizar este trabalho partiu da constatação deste — a princípio — ineditismo do recurso, pouco observado ou atribuído ao conjunto formal da obra fílmica de Glauber, sob a especulação inicial de que representaria um desejo de evidenciar os aspectos do processo de produção cinematográfica dentro de um mercado subdesenvolvido, além de definir a metalinguagem como componente da forma de o que Glauber entende como cinema revolucionário — em *Câncer*, há cenas em que o microfone figura em quadro de maneira proposital, além de ouvir-se a voz de Glauber, extraplano, intervindo na atividade dos atores.

Figura 3: Comparação entre planos em *Câncer* e *Soberba*.



Fonte: Reprodução do autor.

A pesquisa consistiu em investigação bibliográfica, cinematográfica⁴ e de levantamento de fontes primárias⁵. Devido a seu difícil acesso, a literatura sobre *Câncer* é escassa. Além disso, nos textos existentes, dificilmente há menções à narração de abertura do filme. A monografia *Câncer: análise da construção sonora na experiência cinematográfica de Glauber Rocha*, apresentada por Julia Mariano de Lima Araújo em 2006 (UFRJ), onde analisa a relação discrepante entre som e imagem manifestada no filme, alude aos créditos narrados, e nos serviu como fonte inicial para a pesquisa específica sobre o fenômeno. A partir do levantamento da obra literária de Glauber, as seguintes fontes foram analisadas: *Revolução do cinema novo* — onde narra brevemente o processo que levou à produção de *Câncer*, e manifesta suas sensibilidades artísticas e revolucionárias; *O século do cinema* — onde discorre sobre a situação mundial cinematográfica; e *Cartas ao mundo*, extensa reconstituição de correspondências ao longo da vida do diretor, onde se pode compreender,

⁴ Análise tanto de filmes de Glauber quanto de diversos outros, anteriores ao lançamento de *Câncer*, em que o recurso se utiliza. Mais exemplos ao longo do artigo.

⁵ Correspondências, escritos e/ou relatos de contatos diretos com Glauber.

de certa forma, Glauber por Glauber. As cartas fornecem entendimento privilegiado não só de suas questões pessoais, mas também do cenário cinematográfico — seja brasileiro, latino-americano ou mundial — e dos trâmites necessários para a produção. Apesar de poucas menções a *Câncer*, o livro proporciona sólida visão geral.

Em termos metodológicos, edificada a base do trabalho, parte-se para uma teoria mais objetiva relativa a créditos cinematográficos no geral, como os escritos de Roberto Tietzmann. No artigo *Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em sequências de créditos de abertura*, o autor investiga a relação de invólucro entre crédito e filme, criando uma espécie de teoria-base para a noção de créditos como componentes formais da linguagem cinematográfica. Assim, pode-se reinterpretar sua pesquisa de modo a contemplar conceitualmente os créditos narrados.

A pesquisa culminou numa visita à biblioteca da Cinemateca Brasileira, em janeiro de 2018, onde foram averiguados todos os documentos catalogados sob a palavra-chave *Câncer*, como *releases* de imprensa, recortes de jornal, artigos de revista e, principalmente, a transcrição de diálogos do filme (documento disponível também em francês e espanhol).

O trabalho procura reconstituir as motivações e influências de Glauber ao tomar esta decisão criativa, e justificá-la de acordo com seu vasto conhecimento cinematográfico, sob a ambição de assimilar esta forma de narração de créditos como mais uma de suas contribuições a um metafórico glossário da forma cinematográfica contemporânea.

1. Créditos cinematográficos

Os créditos de autoria são parte imprescindível do que se entende como obra fílmica, formando um invólucro gráfico onde se atribuem às funções exercidas os nomes dos profissionais envolvidos. No artigo *Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em sequências de créditos de abertura*, Roberto Tietzmann estabelece um breve histórico da prática de creditação em filmes como conhecemos hoje:

As sequências se consolidaram na forma e conteúdo a partir da mudança para o cinema sonoro em 1928, estando definidas na segunda metade da década de 1930. Normas com relação à disposição dos nomes e tamanho deles foram definidas através de disputas de espaço de tela entre agentes, elenco, equipe, sindicatos e estúdios. (TIETZMANN, 2006, p.2)

Consequência de um sistema industrial, a princípio a questão das sequências de créditos era relegada a uma imposição mercadológica, um “mal necessário” meramente técnico a ser elaborado por terceiros, alheio à agência dos principais profissionais criadores. Com o tempo, dentro desta mesma indústria, a prática foi se resignificando, tornando-se parte ativa da articulação cinematográfica, como defende Tietzmann:

Até então os créditos iniciais eram pautados por um conservadorismo na forma e uma objetividade nas informações apresentadas. Em 1954, o artista gráfico Saul Bass adapta o material gráfico do filme *Carmen Jones* (de Otto Preminger, 1954) para uma animação nos créditos de abertura e então abre-se uma nova possibilidade: aquele espaço não apenas seria algo dedicado à mera informação de nomes e créditos, mas também poderia servir como um espaço mais criativo, onde a obra se traduziria através de metáforas visuais em uma metonímia que buscaria a curiosidade do espectador, trazendo-o para o jogo interpretativo do filme de uma maneira diferenciada de apresentar elementos da história. Uma sequência de créditos, portanto, não existe sozinha, isolada do filme. Ela colabora com a mensagem mais ampla do filme, mas, ao mesmo tempo, não está restrita pelas escolhas de estilo visual da obra. (Ibidem, p.2)

O artigo de Tietzmann estuda a questão gráfica, visual, que constitui essas sequências de créditos e compreende a grande maioria dos filmes ao longo da história do cinema. Este trabalho, porém, visa discorrer sobre a prática de créditos falados, uma alternativa estilística ao grafismo que ao longo dos anos foi aplicada como ferramenta discursiva. Os estudos de Tietzmann nos fornecem uma base para interpretar os créditos falados, dada a escassez de uma literatura que se dedique a analisá-los. Entendido um histórico geral e uma conceituação básica das práticas de creditação, os próximos itens se dedicam a catalogar e categorizar

alguns exemplos de créditos falados, para então nos conduzir à obra de Glauber e seus experimentos na área anteriores à finalização de *Câncer*.

1.1 Breve histórico de créditos falados (Pré-*Câncer*)

É difícil isolar uma origem histórica do uso de créditos falados no cinema, devido à insuficiência de estudos sobre o tema e a impossibilidade de compreender a totalidade da produção cinematográfica mundial. Afinal, algum título obscuro ou perdido pode ter usufruído do recurso sem ter sido catalogado. O livro *Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride*, de Alexandre Tylski, aponta como primeiros exemplos os filmes *Le mystère de la chambre jaune* (Marcel L'Herbier, 1930)⁶ e *O romance de um trapaceiro* (*Le roman d'un tricheur*, Sacha Guitry, 1936). Ambos apresentam-se de maneiras similares, filmando elenco e equipe de produção para ilustrar a narração de cada uma de suas funções (prática a ser retomada por Orson Welles, a quem retornaremos mais tarde).

O filme de Guitry é ainda mais notável na elaboração de sua sequência de créditos, primeiramente por já se tratar de uma narração à qual o próprio diretor empresta sua voz, estabelecendo sua autoria sobre a obra, mas também por se tratar de uma cena propriamente decupada, na qual se filma o funcionamento cotidiano do set de filmagem. Após a apresentação do título do filme, com grafismos tradicionais, há uma fusão para um plano de Guitry escrevendo sua assinatura em um quadro branco, enquanto sua voz em *off* indica: “Esse filme foi concebido e realizado por mim mesmo.” Então, passa-se a indicar cada personalidade envolvida na produção através de comentários às suas imagens na tela. À imagem de duas atrizes conversando, comenta: “Marguerite Moreno, aqui conversando com Jacqueline Delubac. Ela finge estar ocupada, mas ambas estão cientes de que são filmadas.” No segundo quadro reproduzido na Figura 4, há um momento em que, após a câmera fazer um movimento panorâmico à direita enquanto Guitry interroga “Onde está Serge Grave? Serge! Onde está você?”, há um corte para um plano do ator projetando sua cabeça de trás de uma porta, respondendo “O quê?” Guitry retruca: “Nada...”. No último quadro, a montadora do filme, apontada como Myriam, analisa negativos com sua equipe de montagem.

⁶ Disponível no Youtube em: <<https://goo.gl/oN8Hxv>> Último acesso em: 20 jan 2018

Figura 4: Imagens exibidas durante a narração dos créditos de *O romance de um trapaceiro*.



Fonte: Reprodução do autor.

Tylski identifica o advento destas sequências de créditos falados como ecos de uma cultura teatral, com cineastas recorrendo a recursos que chamem atenção à construção de um espetáculo vivo. A locução de créditos teria surtido de um esforço de associação da figura dos atores a seus nomes (como nos panfletos de programas de teatro), apresentando-se como alternativa aos créditos gráficos postos sobre planos dos atores de, por exemplo, *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1933). Outro exemplo dessas práticas é o uso de cortinas teatrais introduzindo e encerrando filmes como *A cadela* (*La chienne*, Jean Renoir, 1931). Sobre Guitry, o autor o identifica como “autor de uma dúzia de créditos falados” (p.30), embora não se possa ter tido acesso a cópias de seus demais filmes para verificação, exceto *Napoleão* (*Napoléon*, 1955) e *Le malibran* (1941), ambos com sequências de créditos tradicionais. De qualquer maneira, sua construção de créditos falados e sua particular comunicação com o público podem inclusive ser sujeitos de um estudo próprio.⁷

Orson Welles resgata a prática de L’Herbier e Guitry em *Soberba*, *Otelo* (*The tragedy of Othello*, 1939) e *O processo* (*The trial*, 1962), nos quais se coloca como diretor-autor através dos dizeres “meu nome é Orson Welles”. Christian Metz (2012), ao analisar a enunciação intrínseca às imagens e sons envolvidos na construção fílmica no livro *Impersonal enunciation, or the place of film*, remete a créditos cinematográficos indicando que são inteiramente definidos por linguagem verbal sem dêixis⁸ — afinal, tanto escritos

⁷ De acordo com uma nota de rodapé do livro de Tylski (p.30), um artigo denominado *Les génériques de Guitry* foi publicado por Noël Herpe na revista *Positif* de número 411 (1995, p.86), à qual não obtivemos acesso para a elaboração deste trabalho.

⁸ Dêiticos são elementos linguísticos que indicam o lugar (aqui) ou o tempo (agora) em que um enunciado é produzido e também indicam os participantes de uma situação do enunciado (eu/tu). São dêiticos: os pronomes pessoais que indicam os participantes; os advérbios de lugar, que são marcadores de tempo (agora, hoje, amanhã, etc.); os demonstrativos (aqui, lá, este, esse, aquele, etc). Os dêiticos só podem ser entendidos se houver uma explicitação, mesmo dentro da situação de comunicação. Por exemplo, um bilhete com a mensagem:

quanto falados, é de praxe que créditos indiquem informações absolutas que não dependem de outros contextos. Recorrendo a reflexões de Francesco Casetti, Metz trata da sequência de créditos de *Soberba*:

Na temática de créditos de cinema, Casetti relembra a agora famosa última frase de *Soberba*, “Meu nome é Orson Welles,” que é dita pelo próprio Welles. A reflexividade é clara. É misturada, nessa ocasião, com dêixis autêntica pois se os mesmos créditos falados fossem narrados por um representante da RKO, teríamos, “O nome dele é Orson Welles” [...]. O significador mudaria sem alteração de referente. O filme admiravelmente integra este possessivo à sua construção geral: é a voz de Welles que “domina” a voz narradora da história e autoritariamente permeia os últimos minutos do rolo. Mas por natureza esta construção dêitica não é cinematográfica; na verdade, é puramente linguística, e é como tal que intervém no filme, por isso seu poder. (METZ, 2016, p.13)

Dito isso, pode-se separar as práticas de créditos falados em duas categorias, que arriscamos denominar *possessivas* e *não-possessivas*. Se Welles e Guitry tomam posse da narração fílmica e de uma noção mais direta de autoria (assim como Glauber em *Câncer*), os exemplos mais notórios de créditos falados, *O desprezo* e *Fahrenheit 451*, caracterizam-se por recorrer a vozes masculinas sem identificação do locutor (assim como *Le mystère de la chambre jaune*).

Filmes de artistas já conhecedores e ressignificadores de signos históricos do cinema — afinal, são tidos como principais expoentes da *nouvelle vague* —, *O desprezo* e *Fahrenheit 451* representam os dois exemplos aos quais imediatamente se refere ao mencionar créditos falados. Em *O desprezo*, uma voz narra uma frase erroneamente atribuída a André Bazin, para então narrar, como se lendo as próprias cartelas de créditos que estariam neste lugar, atribuindo cada função a seu respectivo profissional. Em *Fahrenheit 451*, o uso de créditos falados (narrados em tom sóbrio similar a *O desprezo*) dialoga diretamente com a temática do filme: é negada ao espectador a leitura dos créditos, assim como é negada a leitura aos cidadãos na sociedade distópica retratada no filme. O problema no reducionismo do conceito de créditos falados a estes dois únicos exemplos reside no fato de ambos aplicarem uma retórica simplista, livre de floreios que caracterizam e diferenciam outros títulos de prática *não-possessiva*.

«Eu quero que você vá hoje ao meu escritório.» O termo 'hoje' perde o sentido, se não houver um referencial da data em que o bilhete foi escrito. Também o pronome 'eu' deve estar, certamente, explícito no contexto, caso contrário, ninguém sabe a quem se refere. Por isso, diz-se que o termo 'dêixis' significa "apontar para".
Fonte: <<https://goo.gl/Y62WA9>>

Por exemplo, outro cineasta de grande circulação que já aplicou o recurso foi Ingmar Bergman, no filme *Prisão* (Prison, 1949). Sua sequência de créditos se inicia aos 10 minutos de projeção, sobre um *traveling* ao longo de uma rua movimentada, narrada por um locutor anônimo, que indica: “Este foi o prólogo de nosso filme, que se inicia ao meio-dia na rua Våsterlanggatan num dia nublado de dezembro quando todos estão com pressa. Nós chamamos nosso filme de ‘Prisão’”. Ao tratar do filme como *nosso*, o locutor atribui a autoria do filme a um grupo que se entende como toda a equipe envolvida no filme, mas de certa maneira também se refere ao público que assiste ao filme. Uma autoria e posse coletiva. Além disso, a narração serve também como ferramenta narrativa, elucidando o horário, local e clima onde a história se passa. Potencializo a diferenciação categorizando a prática de Bergman como *não-possessiva narrativa*.

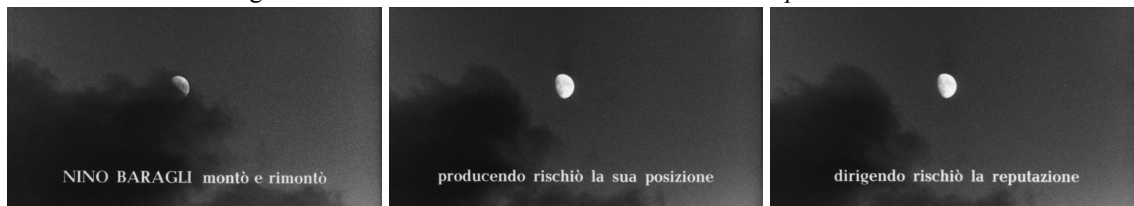
Um filme brasileiro que se encaixa na mesma categoria de *Prisão* é *Memória de Helena* (David Neves, 1969). A narração, desta vez por uma locutora feminina não identificada, abre-se com os dizeres: “Esta pequena história intimista [...] começou no dia em que Renato descobriu em sua casa alguns filmes familiares que provocaram recordações. [...] Passamos a apresentar uma realização de David Neves produzida por Filmes da Matriz.” Na tela, com grafismos tradicionais, leem-se o título do filme e então uma frase que prepara o terreno para o conteúdo a ser exibido: “Um filme sentimental”. Ao término do filme, também há uma narração que o encerra com “Acabamos de apresentar Memória de Helena.”⁹

Por último, um exemplo diferencial que antecede uma particularidade da retórica de *Câncer*: trata-se de *Gaviões e passarinhos* (Uccellacci e uccellini, Pier Paolo Pasolini, 1966). O filme começa com uma sequência de créditos *cantados*, musicados por Enio Morricone e acompanhados por uma legenda gráfica que repete ou complementa as palavras cantadas. O notável na retórica aplicada pela música é que a letra recorre a adjetivos para descrever os atores do filme (“O absurdo Totó, o louco Totó, o doce Totó”; “Com o inocente, o sagaz Davoli Ninetto”), e considera fatores extrafilmicos que não necessariamente dizem respeito à produção do filme (“Encontrados pelas ruas do mundo inteiro, os outros atores”; “Uma pequena trupe pela periferia vagabundeou”). Reproduzidos na Figura 5, momentos em que se canta as seguintes letras: “Nino Baragli montou e remontou”; “Produzindo arriscou sua posição: [Alfredo Bini]”; e “Dirigindo arriscou sua reputação: [Pier Paolo Pasolini]”. Ao sugerir que Pasolini “arriscou sua reputação” ao realizar o filme, os créditos consideram a

⁹ Chantal Akerman encerra *Exploda minha cidade* (Saute ma ville, 1968) da mesma maneira.

existência de uma reputação frágil, a ser zelada pelo diretor, um fator que, novamente, não necessariamente diz respeito à constituição de *Gaviões e passarinhos*.

Figura 7: Trechos dos créditos iniciais de *Gaviões e passarinhos*.



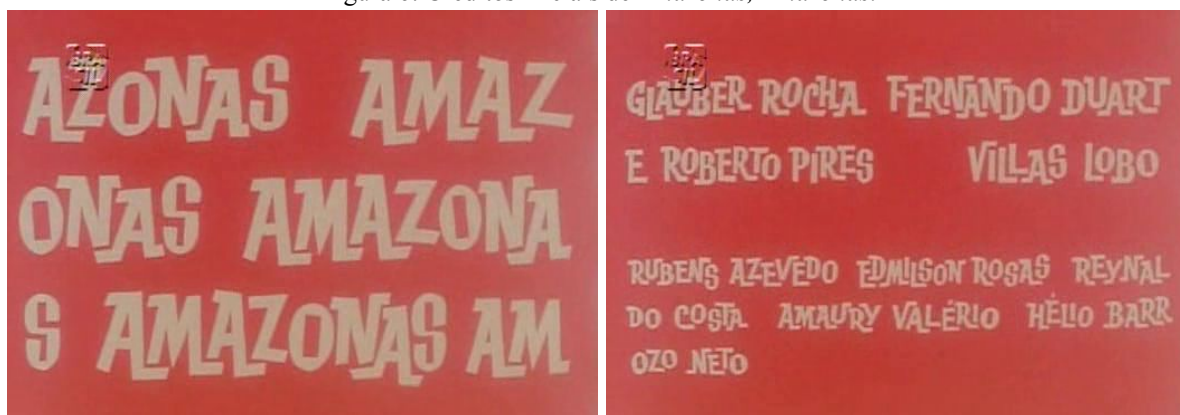
Fonte: Reprodução do autor.

Nos abstendo de relegar *Gaviões e passarinhos* a uma categoria específica de créditos cantados, o posicionamos no limiar entre as práticas *não-possessiva* e *não-possessiva narrativa*, cabendo ao leitor interpretar como preferível, caso aceite esta proposta de taxonomia.

1.2 Créditos de Glauber

Durante a primeira fase de sua filmografia (comumente entendida como o período entre os anos de 1959 e 1969), Glauber Rocha sempre recorreu às práticas tradicionais de creditação: grafismos claros em tela, indicando cada função e seu respectivo profissional. O primeiro momento em que manifesta um desejo de desconstrução destes modelos acontece na curta-metragem *Amazonas, Amazonas* (1966). Os créditos, escritos na tela, indicam apenas o nome das pessoas envolvidas na produção, sem nenhuma indicação de funções exercidas, sugerindo uma autoria coletiva.

Figura 6: Créditos iniciais de *Amazonas, Amazonas*.



Fonte: Reprodução do autor.

Partindo para a segunda fase de sua filmografia, encontra-se uma conexão notável relativa aos dois filmes anteriores à finalização de *Câncer: O leão de sete cabeças* (*Der leone have sept cabeças*, 1970) e *Cabeças cortadas* (*Cabezas cortadas*, 1970). Primeiras produções em exílio, finalizadas no mesmo ano, se diferenciam imediatamente entre si pela questão do invólucro dos créditos.

Em *O leão de sete cabeças*, Glauber apresenta o filme sem nenhuma inserção gráfica além de um número 7, no último fotograma da projeção. Humberto Pereira da Silva, autor de *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016), aponta que “na mesma atmosfera espiritual de *Câncer*, os créditos em *O leão* estão em ordem alfabética e sem qualquer destaque para a função do creditado.”¹⁰ As únicas cópias do filme às quais se obteve acesso para esta pesquisa, porém, não indicam em nenhum momento a lista de nomes indicada por Pereira da Silva, que talvez se refira à versão 35mm exibida nos cinemas. Vale notar que na edição em DVD do filme, em versão remasterizada, foi acrescentada uma sequência de créditos rolantes não presente na cópia do filme exibida pelo Canal Brasil. *Cabeças cortadas*, ao contrário, possui duas sequências de créditos tradicionais, com grafismos claros indicando cada profissional e sua função.

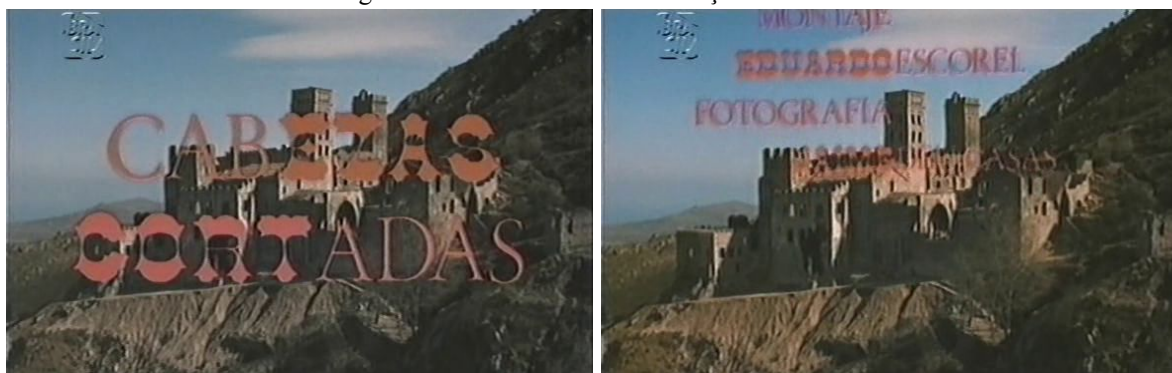
Figura 4: Primeiro e último fotogramas de *O leão de sete cabeças*. Não há créditos.



Fonte: Reprodução do autor.

¹⁰ Depoimento concedido para esta pesquisa através de mensagem eletrônica no dia 26 de junho de 2017.

Figura 5: Créditos iniciais de *Cabeças cortadas*.



Fonte: Reprodução do autor.

Esta diferença pode ser explicada por um dos textos contidos em *Cartas ao mundo* (ver cap. 3), onde Glauber fornece um itinerário detalhado de uma eventual retrospectiva de sua obra filmica.

Antes de prosseguir para as seguintes reflexões, porém, é válido resgatar outra vertente na qual os filmes de exílio (ver cap. 3) progridem em direção a *Câncer*: a oralidade. Já observamos que Sacha Guitry é um dos primeiros diretores a emprestar sua voz à narração de seu filme, senão o primeiro. A presença do diretor, tomando posse da autoria da obra, é um dos fatores diferenciadores da sequência de créditos de *Câncer*. Esta presença, porém, já fora imposta no filme anterior de Glauber, *Cabeças cortadas*, e toda uma relação com tradições orais já esteve presente em sua filmografia anterior. Em seu artigo relacionando Glauber às práticas de narração de Jean Rouch, Mateus Araújo Silva sintetiza esta progressão e chega a pincelar uma análise da narração de abertura de *Câncer*.

Em Glauber, a importância da oralidade também fica patente. A estrutura mesma da narrativa de Deus e o Diabo vem de canções de cordel, de matriz oral, que lhe emprestam a armadura. [...] A banda sonora de seus filmes sempre foi de uma riqueza fulgurante. Desde *Cabeças cortadas*, ela apresenta uma interação complexa da voz de Glauber em primeira pessoa com a de seus personagens, a música, os ruídos e o som direto. Se no seu filme espanhol Glauber se limita a proferir um monólogo over, relativamente sóbrio, contando a história do país imaginário de Eldorado, a sonorização tardia de *Câncer* em 1972, quatro anos depois de suas filmagens, inaugura uma fase de radicalização do procedimento. Glauber profere ali dois monólogos over exaltados, de uns três minutos cada, que irrompem bruscamente nas cenas de um debate público e de um desfile de moda para descrever, em 1972, a situação política de 1968 no Brasil e contar como o filme foi realizado. (SILVA, 2010, p.72-73)

Araújo Silva chega a mencionar o fato de Glauber descrever a situação política vigente na época da produção e contar o processo da filmagem, uma das únicas indicações

diretas a esse fenômeno encontradas na literatura sobre *Câncer*. Julia Mariano de Lima Araújo parece ter sido a única a se referir à narração inicial como “créditos falados” (ARAÚJO, 2006, p.63), ao analisar a construção fílmico-sonora da cena inicial.

Partindo do diálogo com Rouch apontado por Araújo Silva, devemos nos aprofundar nas intersecções cinematográficas que permeiam *Câncer*, recorrendo também à obra escrita de Glauber, de maneira a identificar suas influências e estabelecer uma relação direta com as obras fílmicas indicadas no item 1.1, além de justificar suas ideias sobre cinema revolucionário evidenciadas na construção do filme.

2. Influências cinematográficas

A inspiração mais abertamente relatada por Glauber para a concepção de *Câncer* reside na obra de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet¹¹. Em entrevista concedida em 1969 (anterior à finalização do filme) à revista peruana *Hablemos de cine*¹², Glauber elabora:

Não me agrada o cinema barroco, eu o faço, mas gosto de filmes diferentes do meu; o de Straub, por exemplo: sua *Crônica de Anna Magdalena Bach* me parece uma obra-prima. [...] Eu havia conversado muito com Straub em Berlim sobre o tema do plano/sequência e resolvi fazer experiências a partir das quais Straub está fazendo. Porque Straub é o primeiro a experimentar nesse terreno; bem, não o primeiro — Hitchcock já o havia feito, mas era outra coisa — embora o que Straub esteja procurando conseguir é uma tensão, um sentido novo do plano/sequência. (ROCHA, 2004, p.181)

À altura da produção de *Câncer*, a admiração de Glauber por Straub já havia se transformado numa relação de amizade, tendo Glauber inclusive doado dinheiro para financiar a produção de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, 1968) (SILVA, 2012, p. 247-248). A materialidade mais direta de *Câncer*, seu formato composto por 27 planos-sequência de diversas dinâmicas internas, é a culminação da ideia de “plano integral” nutrido ao longo dos anos como componente de uma estética revolucionária, conceituada por Glauber no artigo *O novo cinema do mundo*, publicado em março de 1968 (alguns meses antes de filmar *Câncer*) na revista *Cruzeiro*¹³:

O plano integral, em Straub, atinge sua plenitude. O filme obedece à técnica de *um plano para cada ação ou uma ideia para cada plano*. É uma sucessão de planos diretos frontais, em geral fixos, que se unem por rápidas fusões em negro. O diálogo é dito friamente, sem adjetivos, como um recitativo coral. [...] Corta do passado para o presente e vice-versa sem os artifícios de Resnais ou técnicas clássicas de *flashbacks*. *Tudo se dá na tela*. O diálogo, o texto, os ruídos, a rara música, agem simultaneamente. O tempo (escravizante noção do tempo) é abolido, o filme *É*. (ROCHA, 2006, p. 350)

A influência se nota imediatamente nos mecanismos internos de *Câncer* que, apesar de composto em maioria por planos longos, de em média cinco minutos de duração, não se

¹¹ Jean-Marie Straub assinou sozinho apenas a direção de *Não reconciliados*. Glauber se refere apenas a ele ao tratar dos filmes que dirigiu com a esposa.

¹² Reproduzida e traduzida em *Revolução do cinema novo*, p.170-192.

¹³ Reproduzido em *O século do cinema*, p. 343-352.

furta de edificar suas cenas através de alguns planos mais curtos, como no momento em que Odete Lara e Hugo Carvana, interpretando um casal de classe média, conversam sentados no sofá, e uma sucessão de primeiríssimos planos fragmenta seus rostos — alguns desses planos enquadram Odete Lara parcialmente ocultada por objetos de decoração de casa. *Uma ideia para cada plano*.

A abordagem formal straubiana, porém, é ressignificada pela dinâmica *abrasileirada* da dramatização, um regime de improvisação potencializado pela dilatação do tempo do plano. Muitas vezes veem-se atores olhando para fora do quadro, como se aguardassem o comando de “corta” do diretor. No entanto, as cenas prosseguem, e os atores vão agindo de maneira cada vez mais livre e absurda. Isto conversa com a capacidade de Glauber de apropriação e rematerialização de suas influências, apontada por Araújo Silva, citada na introdução deste trabalho.

Já observamos as relações de *Câncer* com o cinema de Jean Rouch e Straub-Huillet, mas estes exemplos não parecem suficientes para compreender a questão dos créditos falados no filme. Glauber não aponta outras filmografias que tenham influído em seu trabalho, e há de se lembrar que a narração foi elaborada com quatro anos de distância da filmagem. Isto nos permite recorrer ao manifesto *Eztetyka do sonho*, apresentado em janeiro de 1971. Nele, Glauber abandona a “estética da fome”, descrita como sua medida para compreensão racional da pobreza, e indica um caminho para o cinema revolucionário pautado no misticismo popular, no *irracionalismo*. “Para [a razão dominadora] tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo.” (ROCHA, 2004, p.250) A locução de *Câncer*, comparada ao diálogo com as tradições orais praticado por Rouch, vai de encontro com as reflexões publicadas no manifesto.

Além da *Eztetyka do sonho*, é possível encontrar nos filmes estudados no item 1.1 inspirações diretas para o uso de créditos falados em *Câncer*, embora nunca mencionados por Glauber neste teor. Como o próprio Araújo Silva comenta em seu artigo *Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados*, o diretor costumava omitir exponencialmente ao longo do tempo menções a cineastas com os quais sua obra dialogou.

A cada vez, é como se Glauber preferisse manter o silêncio ao sentir o risco de ver seu trabalho assimilado a algum padrinho que pudesse ameaçar sua autarquia e sua soberania artísticas. [...] O interesse e a vontade de dialogar com estes cineastas coexistia portanto em Glauber com seu cuidado em preservar sua autarquia e sua liberdade criativa. O que ele menos queria era se tornar um epígono de seus

colegas — mas ele não se privava de incorporar a seu próprio trabalho tudo o que pudesse encontrar de interessante no deles. (SILVA, 2012, p.256-257)

Os próximos itens se propõem a comprovar a presença dos filmes citados no item 1.1 no imaginário filmico de Glauber, anteriormente à realização de *Câncer*. Para isto, devemos limitar nosso recorte estritamente à questão dos créditos.

2.1 Godard

Prosseguindo de acordo com as reflexões de Araújo Silva, é inevitável começar pelo exemplo de *O desprezo*, de Godard, justamente por ser o exemplo mais emblemático do uso de créditos falados. Introduzindo seu artigo *Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro*, escreve: “Dos maiores cineastas da segunda metade do século XX, J.-L. Godard e Glauber Rocha foram talvez os dois que levaram mais longe, em seus trajetos, a conjugação de cinefilia e política.” (SILVA, 2007, p.38) Além disso, ao comparar as linhas gerais das trajetórias de carreira de ambos, Araújo Silva estabelece que ambas:

desenham um movimento paralelo de progressiva auto-exposição dos dois cineastas, que em alguns filmes chegam a tematizar sua própria situação ideológica e a explicitar o lugar de onde falam, recorrendo ao monólogo over em primeira pessoa e emprestando seu corpo à imagem e sua voz ao som de alguns filmes para desempenharem seu próprio papel – ou eventualmente, no caso de Godard, o de personagens alegóricos que o representam. (SILVA, 2007, p.39)

Pode-se observar que, assim como com Jean Rouch, Araújo Silva aponta uma correlação entre as práticas de locução de Glauber com as de Godard. Esta progressiva auto-exposição, em Glauber, que definitivamente culmina em *Claro* (1975), se manifesta em *Câncer* quase integralmente através de sua narração (apesar das interpelações de Glauber capturadas em som direto em 1968). Suas trajetórias desembocam em *Vento do leste* (*Le vent d'est*, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1969), primeiro filme do ciclo Dziga Vertov, onde Glauber participa de uma cena onde indica dois caminhos numa encruzilhada metafórica do cinema. No diálogo, Glauber discorre diretamente sobre questões que retomaria em *Eztetyka do sonho*.

Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Para aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino

maravilhoso, é o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso...¹⁴

Godard sempre esteve na bibliografia do Cinema Novo, pois a *nouvelle vague*, juntamente com o neorrealismo italiano, serviu de modelo estético para as experimentações desenvolvidas pelo movimento. Godard já é citado por Glauber em seu *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, onde estabelece como ideal a política de autores disseminada pela *Cahiers du Cinéma* (ROCHA, 2003, p. 35-37). Pode-se afirmar com veemência, então, que *O desprezo*, e também *Fahrenheit 451*, estiveram presentes na trajetória de Glauber

2.2 Welles, Bergman e Neves

Glauber demonstrou notável respeito por Orson Welles, afinal suas contribuições para o desenvolvimento do cinema moderno são inegáveis. Pode-se afirmar que, ao longo de sua carreira, esteve sempre em contato com seus filmes e, certamente, havia assistido a *Otelo*, *Soberba* e *O processo* antes de realizar *Câncer*. Em seu capítulo dedicado a Welles em *O século do cinema*, escreve:

A busca do “imponderável” cinematográfico jamais foi o alienado jogo da forma na forma, do plano no plano ou da luz na luz, embora tais conflitos abstratos valham como a melhor pintura moderna não figurativa. [...] Partindo daí, (e numa sala de montagem temos verificado que o princípio teórico se realiza na prática) podemos romper com o cinema narrativo-literário e partir para aquele em que a câmera e a montagem CRIAM uma dimensão fílmica sobre o tema e não CONTAM uma Heutzória com pré-existência literária. Depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão fílmico como OW. (ROCHA, 2006, p.49)

Dito isto, pode-se especular que o uso de créditos falados, uma das práticas formais de Welles, poderia ter figurado no imaginário de Glauber como um dos componentes da dimensão fílmica wellesiana. De todos os exemplos citados no item 1.1, os créditos de Welles se aproximam de Glauber de maneira mais direta, com ambos posicionando o diretor como autor e locutor.

Sobre *Prisão*, de Bergman, uma única informação sugere o conhecimento de Glauber em relação ao filme: uma correspondência de Gustavo Dahl a ele, datada de 10 de março de

¹⁴ Transcrição da banda sonora de *Vento do leste*. Para uma análise mais detalhada da cena em questão e das intersecções entre Glauber e Godard, ver SILVA, 2007, p. 36-63.

1963, na qual lista alguns filmes que esteve assistindo em Paris: “*Prisão*, um Bergman velho (gostei)” (ROCHA, 1997, p. 190). Se Glauber chegou a assistir a *Prisão* antes de realizar *Câncer*, não há informações.

Por último, *Memória de Helena*, de David Neves. Lançado depois da filmagem de *Câncer*, mas antes de sua finalização. O contato de Glauber com o filme à época de lançamento é comprovado. David Neves — apelidado de Davizinho quando citado por Glauber (ROCHA, 2004, p.95) — sempre fez parte do grupo do Cinema Novo e, além disso, a atriz principal do filme, Rosa Maria Penna, era esposa de Glauber na época, tendo também atuado em *O dragão*, *O leão* e *Cabeças cortadas*. A proximidade afetiva imediata ao projeto pode significar que em algum momento a opção formal foi discutida com Neves, porém esta suposição é meramente especulativa.

2.3 Pasolini

Chegando, finalmente, a Pasolini, talvez a maior influência artística de Glauber, podemos citar diretamente um artigo publicado por Glauber no jornal *O Cruzeiro*, em abril de 1968¹⁵:

Uccellacci e uccellini é toque polêmico mais agudo. Filme revolucionário como expressão cinematográfica e filosófica: levanta a bandeira da crise ideológica. É o fim das ideologias (um dos peregrinos, Totó, dialoga com um corvo que destila frases e conceitos e termina por devorá-lo). [...] A bomba estourou em Cannes 1966. *Gaviões e passarinhos* foi mal recebido pela maior parte da crítica e do público. Afinal, proclamar uma crise ideológica num momento em que todos precisam de uma religião para manter a boa consciência era “um ato de provocação e reacionarismo”. E, além do mais, Pasolini já escandalizara meio mundo apresentando o ator Ninetto Davoli, comparsa de Totó, como sua “fidanzata” [noivo] ao porteiro do hotel. (ROCHA, 2006, p.279)

Além de comprovar o contato de Glauber com *Gaviões e passarinhos*, o artigo evidencia sua admiração à veia provocadora de Pasolini, além de estabelecer uma linha de pensamento que o aproxima discursivamente de *Câncer* — o filme também proclama uma crise ideológica, uma suspensão de moralidade. Na cena em que Eduardo Coutinho, interpretando um teórico de esquerda, é interrogado por Hugo Carvana, que o acusa de comunista por distribuir panfletos subversivos. “Eu sou teórico e tenho um caderninho”, esbraveja Coutinho, sendo “devorado” pelo “marginal brasileiro” Carvana.

¹⁵ Reproduzido em *O século do cinema*, p. 276-282.

Como já observado no item 1.1, a sequência de créditos de *Gaviões e passarinhos* credita fatores imediatamente extrafilmicos como constituintes do filme, levando em consideração a origem social dos profissionais da equipe e atores, além de questões mais complexas do ofício de realização cinematográfica. Esta prática, apesar de não tão aparente quanto a locução do diretor herdada de Welles, é a que maior se aproxima do conteúdo da narração de *Câncer*.

Pasolini é amigo de Jean-Luc Godard. Mas isto não impede que briguem. Pasolini escreveu teses sobre a existência de um cinema de prosa — equivalente ao romance — e um cinema de poesia — equivalente ao poema. Godard discordou dizendo que não se pode aplicar métodos literários para a crítica de cinema, que o cinema é uma arte nova que não tem nada a ver com a literatura. [...] Mas Pasolini considera Godard e Bertolucci os maiores cineastas do mundo. Ele porém, sem querer dizê-lo, forma com o franco-alemão Jean-Marie Straub, autor do filme *Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt herrscht* (Os não-reconciliados ou Só a violência ajuda onde a violência reina, 1965), comercialmente inédito no Brasil, outra dupla que completa o quarteto dos grandes de hoje. (ROCHA, 2006, p.281)

Com a citação acima, encerramos em Straub-Godard-Pasolini uma tríade de inspirações cinematográficas que logo depois se manifestariam em *Câncer* — uma espécie de combinação da materialidade formal dos Straub, com a consciência do dispositivo cinematográfico antiliterário de Godard, e a iconoclastia poética de Pasolini. Estabelecidas as relações entre filmes, podemos partir para a análise contextual de *Câncer*, verificando trechos de sua sequência de créditos.

3. “4 dias para filmar e 4 anos para montar”

Na entrevista já citada no capítulo 2, Glauber narra em linhas gerais o ímpeto, o processo e as motivações que o levaram à produção de *Câncer*:

É obra com que me diverti com meus amigos. Decidi fazer o filme em 16mm, chamei meus atores, meus amigos, e lhes disse: “Vamos fazer um filme”. Fiz e não me custou nada, o material está aí, mas não está pronto e não sei quando vou prepará-lo. Fiz o filme também para demonstrar que em cinema não há só um caminho. Filmei o *Câncer* dias antes de começar *O dragão* porque a filmagem ia se atrasar e eu ia ficar um mês sem fazer nada. Usei dois atores protagonistas de *O dragão* e fiz uma prova em som direto. Naquela época alguns diziam: “O caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo”, e outros: “O caminho [...] é o filme de 16mm, *underground*”. O caminho do cinema são todos os caminhos. Em vez de fazer uma superprodução em cores fiz um filme em 16mm com equipamento reduzido, para demonstrar que alguém pode fazer isso tudo, que não existem preconceitos... (ROCHA, 2004, p. 180)

Nota-se, então, que a natureza de *Câncer*, desde o princípio, é de experimentação cinematográfica pura. No entanto, não se trata de uma exploração unicamente estética, sendo um filme que, acima de tudo, procura reagir a inquietações políticas muito urgentes, tendo em vista o contexto histórico no qual se insere.

Devido à delimitação do recorte da pesquisa, devemos nos ater a contextualizar o conteúdo da narração de abertura do filme. Para uma análise mais profunda das dimensões filosóficas e sociopolíticas de seu regime de dramatização, recomenda-se o artigo *Câncer: filme menor que inventa um povo*, de Sylvia Beatriz Bezerra Furtado e Érico Oliveira de Araújo Lima. Nos próximos itens, verificamos as informações transmitidas pelos créditos falados e indicamos as maneiras nas quais a prática inaugurada em *Câncer* se repete no restante da filmografia de Glauber.

3.1 1968

Após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo passou a responder a questões ainda mais imediatas e representar uma resistência artística ainda maior. Filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1964), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1967), *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Terra em transe* (1967), do próprio Glauber, tematizavam o luto à derrota política e lançavam mão de uma autocrítica aos movimentos de esquerda, desafiando o estado de transe induzido pelo choque da guinada conservadora. A repressão

apertava, a censura aumentava, e a oposição se munia. Em agosto de 1968, essas diversas tensões políticas que marcaram a década de 60 no Brasil já haviam resultado em resistência de massa, como a Passeata dos 100 Mil em junho do mesmo ano, filmada por Glauber no documentário mudo *1968* (Glauber Rocha e Affonso Beato, 1968).

Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, sintetiza o deslocamento proposto por *Câncer* da seguinte forma:

[...] *Câncer*, laboratório dramático cuja marca é a distância entre a sociedade organizada (no centro, os intelectuais) e o terreno imenso e amorfo dos excluídos, cujo mundo parece ter outra lógica (agora mais visível). A luta armada que não houve em 1964 viria depois, na forma do foquismo, do combate de guerrilha que permaneceu gesto confinado de uma vanguarda cujo projeto não encontrou o tempo oportuno nem o sujeito histórico efetivo. Essa luta esteve incubada na agitação de 1968, momento de radicalização das camadas médias e do movimento estudantil, no qual as novas gerações deram o tom às lutas de rua. (XAVIER, 2012, p.191); No momento em que a câmera abandona a reunião dos intelectuais no MAM, no início de *Câncer*, é como se estivesse o próprio cinema de autor se afastando dos portadores da tradição, acostumados a falar consigo mesmos, e iniciasse o passeio pelo avesso dessa área iluminada, num movimento em direção aos excluídos [...] (2012, p. 453)

Assim, com o corte das imagens da reunião no MAM para o plano de um carro atravessando um pequeno túnel e percorrendo as ruas do Rio de Janeiro, *Câncer* materializa essa tentativa de aproximação com o povo periférico, dando continuidade à autocrítica já tematizada em *Terra em transe*. Glauber viu a necessidade de um afastamento da intelectualidade em direção a uma comunicação mais ampla, não tomando o momento de agitação como garantia de vitória política. A própria narração dos créditos compreende essa problematização:

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 quem tava fazendo a revolução de 64, não era o Marechal Castelo Branco não, que esse era o Marechal reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeira, Linô Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, (?) Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era uma agitação. Tinha um baile francês também, tava uma onda arretada. Nêgo dizia o seguinte: que era a revolução, mas era só classe média radical, burguesia liberal reformista na rua, e os operários.¹⁶

Após a filmagem, Glauber partiu para realizar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Um dos motivos para o atraso da finalização de *Câncer* foi uma falha na captação do som direto, esclarecida por Carlos Augusto Calil: “a edição de *Câncer* foi adiada, pois ele

¹⁶ Transcrição da banda sonora de *Câncer*.

não conseguiu resolver o problema da sincronização (os técnicos cometeram erro tal que nunca foi possível conseguir a sincronia exata)” (CAETANO, 2003, p. 43).

No intervalo de quatro anos entre a filmagem e a finalização, o Ato Institucional nº 5 foi decretado, fato inclusive narrado por Glauber aos 71’ do filme: “O resultado daquela agitação toda é que no dia 13 de dezembro de 68... 1968, mês de dezembro! Costa e Silva proclamou o AI5... o Ato Institucional número 5! A burguesia carioca, lá no Rio de Janeiro [...]”. Neste momento, a voz de Glauber é inundada por diversos sons externos, talvez aludindo à onda repressiva que viria a acontecer. O cerceamento político a Glauber foi se intensificando, o que o levou ao exílio, em 1971.

3.2 1972

Após *O dragão da maldade* vencer o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, Glauber recebeu diversos convites de produtores para trabalhar fora do Brasil. Isto resultou em *O leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*, filmes já analisados no item 1.2. Como já observamos, *O leão* e *Cabeças*, apesar de lançados no mesmo ano, recorrem a práticas de creditação diferentes. Há como interpretar que talvez por alguma exigência contratual, *Cabeças* apresente seus créditos com grafismos tradicionais. Uma proposta de retrospectiva redigida por Glauber em 1980, porém, pode indicar que a diferença seja intencional. Em correspondência a Carlos Augusto Calil (datada de 28 de dezembro), Glauber divide sua obra fílmica em três programas:

- A - Deus e o Diabo; Terra em transe; Dragão; Cabeças cortadas; A Idade da Terra
- B - Barravento; Câncer; O leão de 7 cabeças; História do Brasil; Claro
- C - Pátio; Amazonas; Maranhão; 1968; Di (ROCHA, 1997, p. 673)

Sobre o programa A, declara que “Estes 5 filmes estruturam um discurso estético-político sobre o III Mundo.” (Ibidem., p. 671). Além do programa B, *Barravento* e *O leão* (não se pôde verificar se *Câncer* também) foram postos no mesmo grupo na retrospectiva elaborada por Glauber para a Cinemateca Portuguesa em 1981, intitulado “Afryka” (SILVA, 2010, p. 54). Pelos filmes terem sido finalizados muito proximamente entre si, pode-se especular que Glauber intencionalmente os elaborou sob esta didática (sem créditos gráficos) pois os considera como componentes de um sistema discursivo próprio.

Prosseguindo, como a narração indica (“E aí o tempo passou [...] Depois eu cheguei em Havana e fiz no ICAIC o som. A sincronização foi feita pelo Raul Garcia, e eu montei com a Tineca, e a Mirita”), Glauber finalizou *Câncer* em Cuba, em 1972. Em correspondência a Cacá Diegues, datada de 05 de julho do mesmo ano, Glauber escreve: “imagina que terminei o *Câncer* que está excepcional mas a alfândega francesa pegou cópia negativo tá dando um bolo filho da puta pra liberar. depois de quatro anos só me faltava esta. ou o filme vai estourar ou nunca deve ser visto. que urucubaca!” (ROCHA, 1997, p. 446). Em carta de 1973 a Fabiano Canosa: “o *Câncer* está pronto e foi comprado pela RAI.” (Ibidem., p. 452).

Na mesma correspondência a Calil em que estabelece os programas de retrospectiva, Glauber o orienta sobre como proceder com as cópias de *Câncer*:

(cópia única no Brazyl na Cinemateca e negativos na RAI) - ainda devo tocar na montagem - logo não está pronto e não pode se divulgado mas deveria se fazer um cassete da cópia. Assim é melhor do que contratipar, o que estragaria o som. Videocassete *Câncer* (quando voltar ao Brazyl poderei dar a forma definitiva - ou posso, recebendo o cassete, dar a versão definitiva por aqui). (ROCHA, 1997, p. 672)

Glauber nunca viria a retomar a montagem do filme, sendo a versão que conhecemos a “não finalizada”.

3.3 Pós-*Câncer*

Como já observamos, após *Câncer*, Glauber se fez cada vez mais presente como figura em seus filmes, passando a narrar todos os seus filmes posteriores. No documentário *Di Cavalcanti* (1977), Glauber retoma a prática de créditos falados de *Câncer*, combinando as atribuições padrão de uma cartela de créditos com um comentário à situação no momento da filmagem:

Di Cavalcanti. Título do filme. Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi a tua companheira inseparável. Filmagem causa espanto e irrita família e amigos. Jornal do Brasil, quinta-feira, 28 do 10 de 76, Primeiro Caderno, página 15. Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, close, close, corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho [...] ¹⁷

¹⁷ Transcrição da banda sonora de *Di Cavalcanti*.

Mateus Araújo Silva sintetiza essa relação de seus filmes remanescentes com a locução do diretor, escrevendo:

Em *Claro, Di* e *A idade da terra*, a irrupção de seus monólogos (agora mais longos) se torna ainda mais complexa, e se alterna também com suas intervenções verbais em off para orientar atores e técnicos. O processo se torna tão importante quanto o produto, e a exacerbação da subjetividade do cineasta não exclui seu esforço titânico de tudo absorver, no corpo mesmo dos filmes (imagens e sons), da realidade cada vez mais complexa do mundo contemporâneo em crise que ele procura enfrentar. Esse esforço de Glauber para traduzir em sua própria voz o caos deste mundo dá lugar a uma espécie de fluxo de consciência descontrolado e permanente, verdadeira experiência de pensamento selvagem em voz alta. (SILVA, 2010, p.73)

Ao longo dos anos 70, as sensibilidades e convicções de Glauber se reconfiguraram dramaticamente, e seu projeto de cinema se radicalizou. *A idade da terra* (1980) indicou os caminhos que Glauber tomaria posteriormente caso não fosse a falecer em 1981. Para se ter dimensão do quanto se pretendia transgredir a linguagem hegemônica do cinema, *Idade da terra* foi distribuído sem numeração em seus 16 rolos de película, sendo arquetetado para ser exibido aleatoriamente. Por isso, o filme não possui créditos, nem escritos, nem falados. *Câncer* pode ser entendido como o catalisador da segunda fase de sua filmografia, que se encerra com seu último filme.

Conclusão

Retomando nosso périplo através das ramificações da sequência de créditos de *Câncer*, diversas interpretações podem ser levantadas. Observamos que, comparada aos inúmeros filmes que lançam mão do recurso, essa sequência se diferencia pontualmente pela retórica de sua narração. Resgatando o questionamento principal que introduz este trabalho, a que se pode atribuir a decisão de Glauber no uso destes créditos? Diálogo com suas referências cinematográficas como Welles, Godard e Pasolini? Evidenciar o processo de produção cinematográfica dentro de um mercado subdesenvolvido? Definir a metalinguagem como componente da forma do cinema revolucionário? A hipótese levantada por Ismail Xavier, mais pragmática e talvez a mais apropriada,

[...] seria ligar esta escolha ao fato de que [Glauber] montou o filme em Cuba e teria sido mais prático concentrar os adendos na banda de som, sem necessidade de filmar letrados e depois sobrepor às imagens. Deve ter sido tudo muito rápido e a fala dos letrados se ajusta àquela presença da voz do Glauber em vários momentos do filme, principalmente no início quando fala do Brasil 68 e a luta política em cima das imagens do debate no MAM do Rio.¹⁸

Xavier, assim como Mateus Araújo Lima, divide a narração que contempla a situação política e o processo de produção do filme em dois blocos separados. Esperamos com este trabalho comprovar que, não só a narração foi concebida como uma única unidade textual, mas também considera todo seu conteúdo como parte do invólucro discursivo que se entende como uma sequência de créditos. Não se pode afirmar que esta foi sua intenção, mas, inadvertidamente ou não, Glauber inaugurou uma modalidade inédita de creditação, na qual, além de profissionais envolvidos na produção, se creditam *as condições sociopolíticas* que propiciaram a criação do filme.

O fato do recurso ter se repetido em *Di Cavalcanti* fortalece a hipótese da intencionalidade nessa decisão. Nossa pesquisa, é preciso admitir, se resume à pura especulação, mas é inegável que Glauber Rocha foi um dos cineastas brasileiros mais versados em todas as particularidades da forma fílmica.

A questão de jogar luz a um aspecto formal que a princípio passa despercebido é a possibilidade de valorizar o comprometimento de nossos cineastas de outrora para com a

¹⁸ Depoimento concedido para esta pesquisa através de mensagem eletrônica no dia 02 de dezembro de 2017.

linguagem, se propondo a desafiá-la e reescrevê-la. Assim, comprova-se também que o cinema brasileiro é capaz de participar do diálogo mundial proporcionado pela forma audiovisual, ativamente a ressignificando e lançando novas formas de compor discursos relevantes à arte contemporânea e à historiografia fílmica.

Além disso, revalorizar *Câncer*, um filme tido como “menor”, pode trazer à tona à era do cinema digital o imenso potencial criativo que reside em sua forma. Um filme feito entre amigos, rejeitando completamente um naturalismo (hoje muito vigente no cinema brasileiro), e cristalizando imagens de um povo e um tempo negligenciados pelas narrativas hegemônicas. “O caminho do cinema são todos os caminhos.”

Bibliografia

ARAÚJO, Júlia Mariano de Lima. **Câncer - análise da construção sonora na experiência cinematográfica de Glauber Rocha**. Monografia (Graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CAETANO, Maria do Rosário. *Entre a angústia da influência e o prazer do diálogo fertilizador*. In: **Revista de cinema**, v. 3, n. 35, p. 42-43, mar. 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Filme-filme*. In: **Filme Cultura**, n. 43, p. 105-107, jan./abr. 1984.

CORNU, Jean-François. **Le générique parlé de l'Othello d'Orson Welles (I) Un dilemme hamletien pour le sous-titrage**. Disponível em: <<http://ataa.fr/revue/archives/2573>> Último acesso em: 27 jun. 2017.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz & Terra, 1992.

FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. *Câncer: filme menor que inventa um povo*. In: **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 133-144, jun. 2014.

METZ, Christian. *Humanoid enunciation*. In: **Impersonal enunciation, or the place of film**. Nova York: Columbia University Press, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ceTohK>> Último acesso em: 5 fev 2018. Tradução do autor.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça. **Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais**. Online. Disponível em <<https://goo.gl/mY4UGq>> Último acesso em 05 dez 2017.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

_____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SILVA, Mateus Araújo. *Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados*. In: **Straub-Huillet**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012, p. 243-263.

_____. *Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro*. In: **Devires**, Belo Horizonte, v.4 n.1, p. 36-63, jan-jun. 2007.

_____. *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro*. In: **Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010, p. 47-89.

TIETZMANN, Roberto. *Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em sequências de créditos de abertura*. In: **UNIrevista**, v.1 n.3, jul. 2006.

TYLSKI, Alexandre. **Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/x6Xvti>> Último acesso em: 17 fev 2018. Tradução do autor.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Anexo

Texto completo dos créditos de *Câncer*.¹⁹

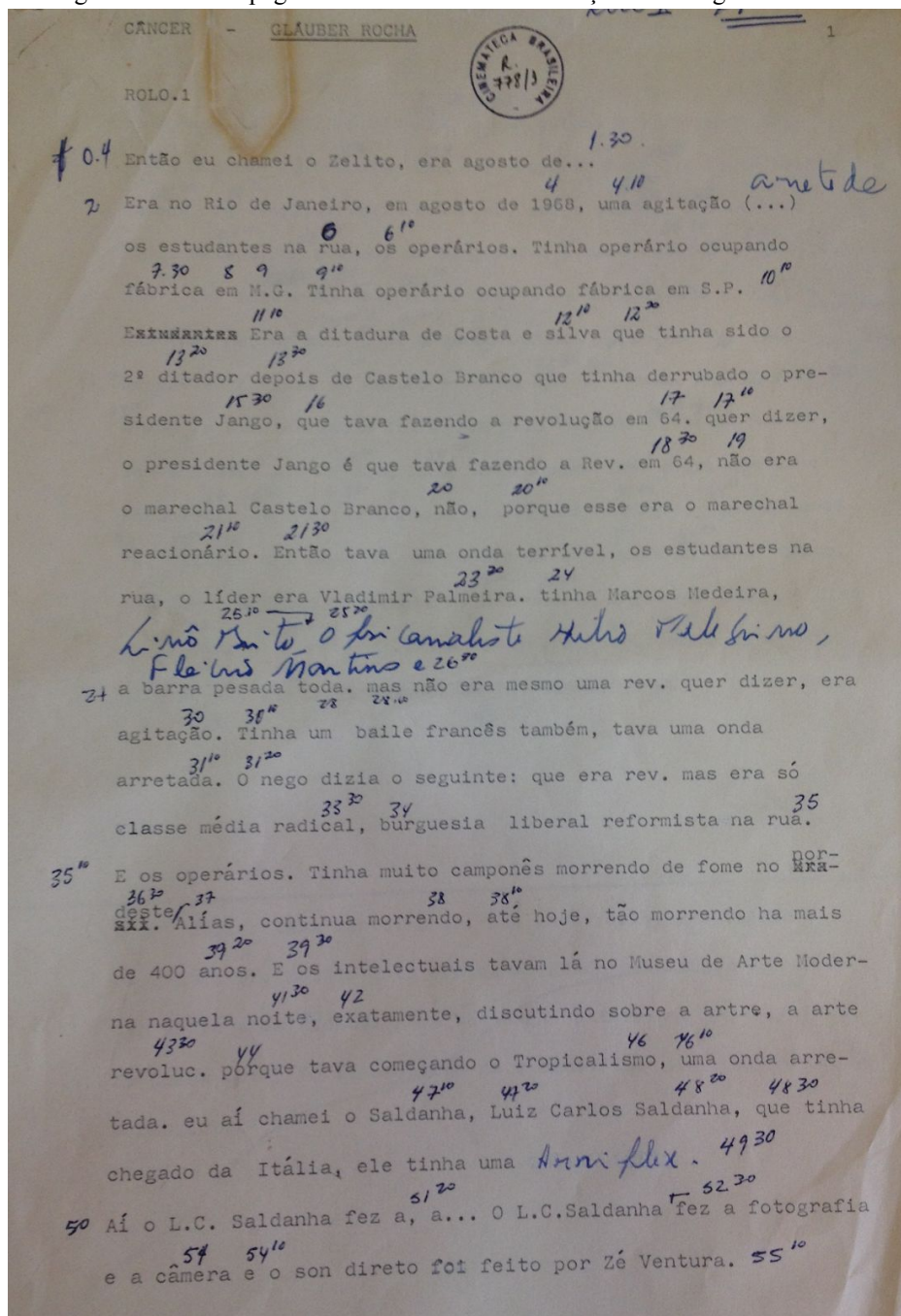
Então eu chamei o Zelito, era agosto de...

Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968, de uma agitação arretada, estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, tinha operário ocupando fábrica em São Paulo e os estudantes 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 quem tava fazendo a revolução de 64, não era o Marechal Castelo Branco não, que esse era o Marechal reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeira, Linô Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, (?) Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era uma agitação. Tinha um baile francês também, tava uma onda arretada. Nêgo dizia o seguinte: que era a revolução, mas era só classe média radical, burguesia liberal reformista na rua, e os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, ainda continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais tavam [sic] lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tinha, tava começando o Tropicalismo, uma onda arretada... Eu aí chamei o Saldanha, Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma Arriflex. Aí o Luís Carlos Saldanha fez a... a... é... o Luís Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmara, e o som direto foi feito por Zé Ventura. Hugo Carvana, Antônio Pitanga, que é baiano, e Odete Lara, fizeram os papéis principais, com mais Rogério Duarte, que é baiano também, Zé Medeiros, Hélio Oiticica que é pintor, e o pessoal Bijú, Cileca, um pessoal de Mangueira, e mais Zelito, quer dizer, não o Dr. Zelito Pinto, o Dr. Zelito da Mapa Filmes, e Chiquinho que tava na Kombi. E aí o tempo passou, porque ficou... Depois eu cheguei em Havana e fiz no ICAIC o som. A sincronização foi feita pelo Raul Garcia, e eu montei com a Tineca, e a Miritá, e numa coprodução que depois entrou o Barceloni, na Itália. E ficou com o título *Câncer*. Rio de Janeiro... Filmado ali pelo Rio de Janeiro, na favela, na Zona Sul, na Zona Norte... Todos aqueles marginais, do Rio de Janeiro, uma filmagem que demorou 4 dias pra filmar e 4 anos

¹⁹ Transcrição da banda sonora do filme, auxiliada pela lista de diálogos disponível na biblioteca da Cinemateca Brasileira (Código de acesso: R.778). A transcrição, no documento, é incompleta e rasurada. A transcrição presente neste trabalho pretende apresentar-se como a versão mais completa possível do texto original narrado por Glauber. Há uma instância inaudível, indicada por pontos de interrogação, também ilegível no documento.

pra montar e sincronizar. Terminou em 72. De maio de... De agosto de 68 a maio de 72. Câncer.

Figura 6: Primeira página do documento de transcrição de diálogos de *Câncer*.



Fonte: Cinemateca Brasileira (Reprodução do autor).