



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

***Câncer: análise da construção sonora na experiência
cinematográfica de Glauber Rocha***

Julia Mariano de Lima Araújo

RIO DE JANEIRO
Dezembro de 2006

**Título: Câncer – análise da construção sonora na experiência cinematográfica de
Glauber Rocha**

Autoria: Júlia Mariano de Lima Araújo

Projeto experimental submetido à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Aprovado por:

Orientadora, Profa. Dra. Consuelo Lins – UFRJ

Profa. Dra. Ivana Bentes – UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky – UFRJ

RIO DE JANEIRO
Dezembro de 2006

AGRADECIMENTOS

A Lécio Augusto Ramos, arquivista do Tempo Glauber, pela sua extrema generosidade e paciência durante todo o processo de pesquisa e análise de *Câncer*.

À D. Lúcia Rocha pela confiança depositada e pelas tardes de conversa no Tempo Glauber, que ajudaram a construir melhor a figura de Glauber Rocha.

À professora orientadora Consuelo Lins pelo excelente trabalho de orientação realizado e pelo momento de lucidez decisivo e importantíssimo quando da escolha do tema.

Ao amigo Emilio Domingos pela generosidade - sem seus livros a dissertação não seria tão rica em detalhes.

À minha família pela paciência, sempre.

“O problema da comunicação dos filmes modernos não é nem mesmo um problema de conteúdos ou significados, ou política. É uma luta fundamental entre o artista e o vício passivo do público, criado no capitalismo pelo cinema industrial, no socialismo pelo cinema de propaganda...[...] Qual a finalidade do cinema moderno? A revolução se faz violentamente contra os padrões estéticos, morais e políticos do público”

Glauber Rocha

ARAÚJO, Júlia Mariano de Lima. *Câncer – análise da construção sonora na experiência cinematográfica de Glauber Rocha*. Monografia de Graduação (Habilitação em Jornalismo). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, 77p. Orientadora: Consuelo Lins.

RESUMO

Câncer - filme dirigido por Glauber Rocha - é o objeto de análise da monografia.

Filmado no Rio de Janeiro em 1968, só foi editado e finalizado quatro anos depois quando o cineasta vivia seu auto-exílio. A edição foi realizada em Cuba e o filme foi totalmente finalizado na Itália em 1972. Definido pelo próprio cineasta como “uma experiência técnica quanto ao problema da resistência do plano cinematográfico à direção” - *Câncer* é um filme onde Glauber desenvolve suas novas idéias acerca do cinema e de sua narrativa.

A trilha sonora é trabalhada como um elemento de autoria autônoma, não havendo a preocupação de uma correspondência direta entre imagem e som. Além disso, o cineasta também experimenta na edição sonora e na mixagem, buscando uma linguagem diferente da desenvolvida pelo cinema tradicional.

A presente dissertação realiza uma análise da trilha sonora de *Câncer*, focando as transgressões e experiências realizadas por Glauber Rocha neste filme.

ARAÚJO, Júlia Mariano de Lima. *Câncer – análise da construção sonora na experiência cinematográfica de Glauber Rocha*. Monografia de Graduação (Habilitação em Jornalismo). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, 77 p. Orientadora: Consuelo Lins.

ABSTRACT

Cancer – a film directed by Glauber Rocha – is the essay's analysis object. It was filmed in Rio de Janeiro in 1968, but only edited and finalized four years later, when the filmmaker was already in his auto-exile. The edition was done in Cuba and the film was totally finalized in Italy in 1972. Defined by the filmmaker as ‘a technical experience based on the problem of the time in the cinematographic plan and its relation with the filmmaker direction’ – *Cancer* is a film in which Glauber Rocha develop his new ideas and concepts concerning cinema and its narrative.

The soundtrack is worked in the film as a free element. Glauber doesn't show a preoccupation in build a direct relation between image and sound. Apart from that, the filmmaker also experiences on the sound edition and the mixing, trying to create a new cinematographic language, distinct from the one developed by the traditional cinema.

This essay accomplishes an analysis on *Cancer* soundtrack work, focusing on the experiences and transgressions worked by Glauber Rocha in this film.

SUMÁRIO

	p.
INTRODUÇÃO	8
2 BREVE HISTÓRICO SOBRE O SOM NO CINEMA	15
2.1 No início, a música.....	16
2.2 A Criação do Cinema Sonoro.....	23
2.3 O som para Glauber Rocha.....	34
3 CÂNCER NO SEU CONTEXTO HISTÓRICO	36
3.1 O momento histórico.....	37
3.2 Sobre a década de 60	40
4 O TRABALHO SONORO EM CÂNCER	52
4.1 O som em Câncer.....	53
4.2 Análise de seqüências do filme	60
4.21 Seqüência 1.....	60
4.22 Seqüência 2	65
4.23 Seqüência 3	67
4.24 Seqüência 4	69
5 CONCLUSÃO	72
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	75
ANEXOS (ficha técnica do filme)	77

Introdução

Filosofia, sim estou lendo. Schopenhauer (*Dores do Mundo*), Nietzsche (*Assim Falou Zarathustra*), além de pequenos comentários a respeito da filosofia de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire e muitos outros. Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém, como dizer-te que não seguirei o ponto de vista deste ou daquele? Nunca serei “superior” como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer ou cínico como Voltaire, isto não! Podes ficar certo que procurarei seguir a minha própria filosofia.

Glauber Rocha, aos 13 anos,
em carta ao seu Tio Wilson¹.

¹ ROCHA, 1953, apud BENTES, 1997; 79.

O presente trabalho analisa e discute as inovações e experiências realizadas por Glauber Rocha em seu filme *Câncer*, rodado em 1968 e só finalizado em 1972. O foco da análise é a construção que o diretor experimenta na trilha (ou banda) sonora, transgredindo a linguagem tradicional e introduzindo inovações que depois seriam trabalhadas em outros de seus filmes; como em *Claro, Der Leone Have Sept Cabeças*, *Cabezas Cortadas* e *A Idade da Terra*.

A história de *Câncer* é a seguinte: Glauber estava com tudo pronto para filmar *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Seu amigo e produtor Claude Antoine já havia mandado da França os equipamentos e a película a serem usados nas filmagens. Mas, na chegada do material ao Brasil, as latas de película ficaram presas na alfândega brasileira, o que atrasou o início das filmagens. Glauber, então, tinha uma câmera 16mm (emprestada de Luis Carlos Saldanha), o gravador de som francês Setellavox, um elenco a sua disposição e sua angústia e impaciência já conhecidos. Nesse contexto ele decide filmar *Câncer*

Pensado e filmado como um “exercício cinematográfico”, *Câncer* pode ser considerado uma nova busca de linguagem rumo à radicalização que depois toma conta de seus filmes. Neste filme o cineasta realiza experiências com a duração do plano-sequência, estética que adotará também em *Cabezas Cortadas* e *A Idade da Terra*. Filmado com chassis de 400 m, o que em 16 mm são mais ou menos 30 minutos de filmagem contínuos, Glauber tinha todos os elementos que lhe permitiam a experiência do plano-sequencial.

Influenciado por suas andanças pelo mundo e pela troca com outros cineastas, que também experimentavam a linguagem cinematográfica, como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Luis Buñuel, entre outros, Glauber desenvolve o conceito do plano – integral - claramente influenciado pelo filme *Não Reconciliaremos* (1965), de Jean-Marie Straub. Sobre o filme, Glauber escreve:

O tempo é livre, o filme se passa no presente e no passado. Corta do passado para o presente sem artifícios de Resnais ou da técnica dos 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.²

² ROCHA, 1968; Revista *O Cruzeiro*.

Neste artigo da revista *O Cruzeiro*, citado acima, Glauber faz uma análise do que se produzia no chamado cinema moderno em contraposição ao cinema clássico que, segundo o cineasta, ‘já ficava para trás’. Ele próprio era um dos expoentes desse novo cinema que nascia. É importante ter-se essa dimensão histórica da época que se pensou e se filmou *Câncer*, porque este filme é totalmente influenciado por essas experiências e pelo desejo de se ‘inventar’ uma nova linguagem cinematográfica a partir de sua própria técnica.

No cinema tradicional o plano (a cena) serve para narrar um estado psicológico através de um encadeamento lógico, da técnica, palavra puxa palavra. No cinema moderno o plano (a cena) não serve: *significa em si*. É a técnica de uma idéia por plano, de um *plano* para cada *ação*. O conflito de cada plano integral (cenografia, luz, gestos, ritmo, palavra, musica, ruído) com outros *planos integrais* estabelece a dramaticidade. Alguns teóricos começam a notar que o cinema moderno retoma as linhas mestras da teoria de montagem de contrastes de Eisenstein, mas aqui desenvolvidas do plano mínimo para o *plano integral*. O *plano integral* é em última análise, o tradicional plano seqüência trabalhado pelo espírito crítico do cineasta. O plano seqüência (de William Wiler, por exemplo) serve apenas a uma narrativa de ficção. O *plano integral* do início de *Vidas Secas*, por exemplo, é uma revelação, uma crítica e uma narração ao mesmo tempo. A teoria eisensteiniana do emprego de todos os elementos visuais, sonoros e literários possíveis se fez impossível pela limitação do cine-mudo. A teoria atual, a prática do *tudo no tudo* é de raiz eisensteiniana. Tudo no tudo quer dizer, acúmulo das contradições no plano. Luz, imagem, atos, cenografia, voz, música, ruído, etc, usados para criar o *plano integral*, mas cada um desses elementos exercendo sua expressividade. A harmonia perde sentido. O cinema torna-se polifônico, no definir de Alexander Kluge, teórico e cineasta do moderno cinema alemão.³

Nesse trecho podemos destacar dois elementos que serão trabalhados em *Câncer*: o plano-sequência e a influência do cineasta russo Sergei Eisenstein no trabalho do cineasta brasileiro.

A influência de Eisenstein está em toda obra de Glauber Rocha. O cineasta baiano se dizia aprendiz das teorias eisensteinianas e as trabalhava em seus filmes. Em *Câncer* não foi diferente e ele se apoiou no trabalho sonoro não-sincrônico, proposto pelo cineasta russo no *Manifesto do Assincronismo*, escrito em 1928 quando do advento do som no cinema. Esta influência será pontuada durante toda a dissertação.

³ ROCHA, 1968; Revista *O Cruzeiro*.

No Capítulo I faz-se um breve histórico sobre o som no cinema, com intuito de contextualizar esse ‘novo’ recurso no processo de desenvolvimento cinematográfico. Apresenta-se, então, o desenvolvimento da técnica sonora no cinema, pontuando o filme *The Jazz Singer*, de 1927, como marco mundial do advento do som no cinema.

Além disso, estabelece-se a diferença de percepção quanto ao valor e ao papel do som no cinema. O cinema americano, representado pelas produções de Hollywood, encarou essa nova tecnologia como um elemento a mais para pontuar e apoiar a imagem na tela. Em contra essa perspectiva se tem a concepção do som pelo russo Eisenstein, que manifesta a vontade de uma utilização criativa do som no manifesto escrito em 1928, junto com os colegas Pudovkin e Alexandrov.

Essa polarização quanto ao papel do som no cinema será trabalhada no capítulo I, bem como as concepções quanto ao valor do elemento sonoro e sua independência em relação à imagem. A discussão estabelece-se, basicamente, entre os conceitos de Eisenstein, os desenvolvidos no cinema americano e os, recentemente, colocados pelo teórico francês Michel Chion em seu livro *La Audiovisión*.

No Capítulo II contextualiza-se a produção de *Câncer* em seu momento histórico e dentro da obra de Glauber Rocha. Aí se discute o efeito da ditadura e as mudanças de perspectivas a partir do golpe de 1964, no Brasil. Também se pontua a agitação mundial no ano de 1968.

Talvez os cineastas do Cinema Novo - no meio cinematográfico - tenham sido os mais atingidos pelo golpe de 64 porque a ideologia do grupo se baseava na perspectiva de se fazer a Revolução Socialista no terceiro mundo. Eles entendiam suas produções como ferramentas para incentivar ‘a massa potencialmente revolucionária’.

Glauber foi o grande ícone dessa geração. Não escondia de ninguém suas concepções comunistas marxistas. Ele acaba por decidir pelo auto-exílio quando a situação no país se torna insuportável. É nesse contexto - exilado em Cuba - que finaliza *Câncer*.

O capítulo II versa sobre essas particularidades do filme. Importante lembrar que em 1968 a ditadura militar endurece no Brasil, o cinema mundial vive inovações técnicas e lingüísticas e é, também, o ano em que Glauber está no auge de sua fama, colhendo os louros do sucesso de *Terra em Transe e Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

O processo de filmagem de Glauber era muito curioso. Durante as filmagens reinava o improviso e o impulso. Muitas vezes ele mudava o roteiro na hora e, a partir

do surgimento dos gravadores portáteis de som direto, praticamente não escrevia os diálogos, apenas dava algumas indicações para os atores. Para ele todo o preparo minuciosamente pensado de uma filmagem era coisa de ‘cinema velho’. O que ele queria era filmar a ‘alma do ator’, e para isso a improvisação e o impulso eram essenciais.

Segundo o explica o próprio Glauber, sua forma de dirigir era muito diferente na filmagem e na montagem. A maneira como ele se comportava nesses dois momentos eram distintas. Enquanto na primeira privilegiava a improvisação, o segundo estágio era extremamente estudado e pensado.

Depois que o assistente explica as coisas eu vou ver os atores e explico tudo ao contrário. Faço um diálogo com cada um, deixando-os inventar bastante para ficar à vontade. O Ventura, imperceptível, está sempre com o microfone na boca do ator e só me diz se o cara deve falar mais alto ou mais baixo, porque ali tem interferência de ruídos e de ventos. Então o pessoal de fotografia diz que tá tudo pronto, aí eu perco a cabeça e mando filmar sempre rindo e gritando:

-Vai de qualquer jeito que depois o Escorel resolve na montagem.

Nem sempre dá certo. Raras vezes se acerta de primeira, mas esta correria serve para esquentar a equipe e botar cada um participando do filme do jeito que pode. Cinema velho é justamente desenhar tudo, ficar horas iluminando, cansando os atores com explicações freudianas e sociais, exigindo objetos inúteis e depois filmar como se estivesse numa missa. Eu - mas isso não é conselho pra ninguém – prefiro filmar a alma dos atores, isto é, filmá-los quando eles estão certos de estarem criando no momento de filmar, embora antes de filmar não soubessem nada do que ia acontecer. Mas acontece - é por isso que os atores e fotógrafos topam meu método sem complexos.⁴

Já no processo de edição:

Durante a montagem inverto o meu processo de trabalho. Com Escorel eu penso, medito, discuto, estudo as teorias de montagem de Eisenstein e deixo o filme ficar em banho-maria até que, pela dialética (perdoem o termo) ele se autodetermina como estrutura dramática, isto é, como narrativa ou expressão que vai nascendo da oposição de uma cena à outra. Cenas ótimas da filmagem vão para a lata do lixo, cenas ruins nas filmagens ganham valor extraordinário. Depois, no

⁴ ROCHA, 1970; Revista *Manchete*.

estúdio de som, misturando diálogos, ruídos e música, a chamada mixagem, a hora da verdade. Ali o filme se decide, ali eu boto para quebrar, tomo emprestada as lições do Mestre Nobre, fabrico a ópera em cima das imagens, fabrico também o silêncio. Uma hora para mixar um rolo de 10 minutos. Vale também três dias para mixar outro rolo porque cinema moderno é IMAGEM E SOM e para se entender um filme hoje é PRECISO VER E OUVIR.⁵

É curioso como o processo se assemelha ao processo de produção de um documentário, que precisa contar com os imprevistos da filmagem e só se decide, de verdade, na finalização do filme, na edição de imagem e de som.

Essa maneira de filmar está ‘escancarada’ em *Câncer*. Ao assistir o filme o espectador se dá conta do processo: da improvisação, da criação *in loco* e da posterior realizada por Glauber no processo de finalização. A presença do diretor se faz em diversos momentos, seja pela voz ou pelo olhar do ator direcionada ao extra-campo e na inserção ‘física’ de Glauber Rocha no filme, na banda sonora.

As curiosidades desse processo de produção em *Câncer*, bem como as transgressões e inovações realizadas na trilha sonora serão especificamente comentadas no Capítulo III. Além da análise técnica também se pontua as particularidades de produção do filme que influenciaram no seu corpo final.

É importante destacar que *Câncer* tem um caráter de ‘filme de amigo’, o que lhe atribui algumas características específicas. Glauber filma sem roteiro, improvisando com os atores pelas ruas do Rio de Janeiro e na própria *Mapa Filmes* (produtora dos cineastas do cinema novo), construindo a narrativa à medida que filmava.

Esse caráter libera *Câncer* de possíveis limitações que certamente ocorreriam caso se tratasse de um filme comercial. E permite a Glauber ensaiar novas formas de filmar e produzir, tentativas essas que serão repetidas como técnicas em filmes posteriores - principalmente no que diz respeito às inovações sonoras.

Neste trabalho, buscou-se analisar Glauber Rocha a partir de suas transgressões mais radicais. O avanço da técnica e da linguagem cinematográfica só é possível porque alguns se cansam do que se considera ‘natural’ ou ‘regra’ e extrapolam apoiados na sua subjetividade e interesse pelo novo. Nesse sentido Glauber é uma figura extremamente importante, porque sempre buscava arrebear essa fronteira do novo. Mesmo que cruzando essa fronteira se tornasse um ser incompreendido.

⁵ ROCHA, 1970; Revista *Manchete*.

Não fosse a independência dos jovens diante dos produtores obtusos e das estruturas fechadas, a linguagem do cinema não teria se renovado. É certo que os *amadores* de ontem são os *profissionais* de hoje, mas o que continua a manter a chama da criação cinematográfica é justamente o lado amadorista de certos profissionais [sic]. Assim, sempre que um cineasta cultiva a sua indisciplina, mais o cinema avança.⁶

A admiração por essa eterna busca criativa e transgressora no cinema foi a inspiração desse trabalho. Inspiração essa que se traduz nesse movimento de mudança, que busca novas maneiras de olhar, de ouvir, de filmar, de contar uma história e, principalmente, de pensar o mundo em que se vive através do cinema.

⁶ ROCHA, 1965; Jornal do Brasil.

CAPITULO I

Breve histórico do som no cinema



Vitaphone – primeiro aparelho que sincronizou, com sucesso, som e imagem no cinema.

2.1 No início, a música.

O cinema, apesar de mudo no seu princípio, sempre teve a necessidade de expressar-se sonoramente. O padrão da música como acompanhante da imagem, que se instaurou no cinema mudo, já sinalizava essa necessidade do meio cinematográfico em expressar-se *audiovisualmente*.

O teórico Noël Burch ratifica a evidência da falta que o som fazia nesse momento inicial do cinema. Burch comenta que parte dos realizadores e do público haveria constatado rapidamente a "necessidade de um acompanhamento sonoro (musical) para as imagens, cujo silêncio parecia insuportável". Testemunho da frustração que a falta de som no registro da realidade causava encontra-se em um texto, escrito em 1896, por Máximo Gorki, espectador das primeiras sessões dos irmãos Lumière.⁷

É tudo estranhamente silencioso. Tudo se desenvolve sem que ouçamos o ranger das rodas, o barulho dos passos ou qualquer palavra. Nenhum som, nem uma só nota da sinfonia complexa que acompanha sempre o movimento da multidão. Sem barulho, a folhagem cinzenta é agitada pelo vento e as silhuetas das pessoas condenadas a um perpétuo silêncio. Seus movimentos são plenos de energia vital e tão rápidos que mal são percebidos, mas seus sorrisos nada têm de vibrante. Ver-se-ão seus músculos faciais se contraírem, mas não se ouve seu riso.⁸

Foi com a música que o cinema deu os primeiros passos rumo ao desenvolvimento de uma narrativa sonora que contrastasse ou apoiasse a narrativa imagética. A relação entre o que se via e o que se ouvia já era buscada e estudada desde esse primeiro momento sonoro. Nas salas de exibição do cinema mudo havia um pianista encarregado de criar a narração sonora das cenas, improvisando sobre um repertório próprio conforme sentia as imagens, geralmente cumprindo uma função meramente ilustrativa. Nas salas mais afortunadas podia-se encontrar orquestras inteiras tocando, muitas vezes com partituras originais para o filme.

Alguns diretores, como Charles Chaplin, compunham para seus próprios filmes, visando garantir uma lógica entre a música e a narrativa imagética. A música e o som

⁷ BURCH, 1992 apud COSTA, 2006; www.audiolist.org

⁸ GORKI, 1896 apud COSTA, 2006; www.audiolist.org

eram utilizados como recursos para uma ilustração audiovisual. Sergei Eisenstein distribuía junto com seus filmes as respectivas partituras, muitas vezes compostas por Sergei Prokofiev. Com isso queria garantir que a música fosse tocada seguindo a composição original.

Eisenstein, já em 1924, utilizou-se de indicações sonoras na montagem, apesar do cinema, naquele momento, ainda não ter desenvolvido a tecnologia que possibilitaria o uso do som sincrônico. Em *A Greve* (1924), Eisenstein faz uso da montagem audiovisual em uma seqüência onde os operários, caminham em grupo e tocam um acordeão.

Na narrativa essa ‘caminhada’ é uma assembléia de grevistas disfarçada. Segundo o próprio Eisenstein, tentou-se criar nessa seqüência um efeito sonoro através de meios puramente visuais. O acordeão, então, é usado como um elemento de tensão da seqüência, pontuando o desenvolvimento narrativo. Isso demonstra uma preocupação do cineasta em trabalhar o som como um elemento a mais na dialética da montagem.

As duas trilhas do futuro – visual e sonora – eram, neste caso, trilhas visuais, uma dupla-exposição. Na primeira exposição, um lago podia ser visto ao pé de uma montanha, pela qual subia, em direção à câmera, uma fila de artistas ambulantes com o seu acordeão. A segunda exposição era o imenso acordeão em primeiro plano, enchendo toda a tela com seu fole em movimento e suas teclas muito brilhantes. Este movimento, visto de diferentes ângulos, sobre a outra exposição contínua, criou a sensação de um movimento melódico, que uniu toda a seqüência.⁹

A música como forma narrativa “literária” apareceu no século XIX (segunda metade) influenciada pelo Romantismo. Eram os poemas sinfônicos e a sinfonia descritiva que se apoiavam em elementos extra-musicais e conduziam uma narrativa que permitia interpretações fora da própria música. Esse estilo musical se opunha à música absoluta, que seria a música feita “por ela mesma”, ou seja, sem nenhuma base literária, teatral, etc.

Segundo Fillipe Salles:

A primeira inclusão da forma sinfônica numa “narrativa”, no sentido dramático mesmo, foi a *Sinfonia Fantástica* do francês Hector Berlioz (1803-1869), considerado por muitos como o primeiro exemplo concreto de sinfonia descritiva, pois ele se baseou nada menos que num sonho, em que vive um personagem idílico tipicamente romântico (descrito no primeiro

⁹ EISENSTEIN, 1940; 58

movimento, *Rêveries et Passions*), que se apaixona por uma jovem num baile (segundo movimento, *Un Bal*), enamoram-se, e deliram tomando ópio. Tomado pela droga, Berlioz sonha que a mata (terceiro movimento, *Scène aux Champs*), é condenado ao cadafalso (quarto movimento, *Marche au Supplice*), decapitado e enterrado. No túmulo, sua amada convoca toda a sorte de bruxas e fantasmas para atormentá-lo, culminando numa verdadeira orgia sobrenatural (descrita no quinto e último movimento, *Songe d'une nuit du Sabbat*).¹⁰

O desenvolvimento musical surge com os compositores pré-clássicos na segunda metade do século XVIII. Nesse momento, as composições já apresentavam uma estrutura bi-temática com desenvolvimento e pontos de virada dramáticos (*plot points*). A *Sinfonia Fantástica* de Berlioz foi a primeira composição a desenvolver-se a partir de uma história e a pontuar essa narrativa musicalmente.

A criação da linguagem cinematográfica absorveu, então, parte de uma geração de músicos que havia mudado sua perspectiva no trabalho musical a partir do suporte da narrativa sonora. Berlioz é considerado o “pai” da orquestração moderna. Ele que incluiu pela primeira vez em uma sinfonia elementos de valor puramente narrativos, como os ruídos de sinos, por exemplo. Berlioz influenciou toda uma geração de músicos.

Entre 1915 e 1920 Arnold Schönberg (1874-1951) cria o dodecafonismo, baseado no atonalismo. Surge, então, um conceito totalmente novo de imaginação musical. Harmonias dissonantes, acordes sem hierarquia tonal, estrutura formal sutil e sem aparente relevância, enfim, sons estranhos. Essa nova forma de fazer música encontrou espaço no cinema - ele podia absorver as inovações dessa forma atonal. A composição atonal cabia (e cabe) dentro da narrativa cinematográfica, talvez mais que nos espaços destinados à música erudita.

Esses novos compositores levaram a música sinfônica a uma inevitável associação com imagens. Algo que fascinou toda a geração de jovens artistas da metade do séc.XIX em diante e que respaldou, de certa maneira, o início da narrativa sonora no cinema.

Assim, quando das primeiras exhibições onde o pianista ou a orquestra acompanhavam as imagens na tela, os músicos já estavam familiarizados com essa relação música-imagem. A música serviu como o suporte narrativo necessário à projeção das imagens. E também como forma de disfarçar o som do projetor

¹⁰ SALLES, 2000; www.mnemocine.com.br

cinematográfico e, com isso, auxiliar na imersão do espectador na narrativa contada na tela, diminuindo os fatores perturbadores e externos a ela.

Em seus filmes Sergei Eisenstein utiliza-se do aparato musical como apoio a sua montagem imagética. Em filmes como *A Greve*, *Outubro* e *O Encouraçado Potenkim* e, mais tarde, em *Alexander Nevsky* (e a famosa cena do lago) a música joga um papel fundamental na construção do ritmo das seqüências. É quase como se a música fosse um estímulo à visão.

Além disso, Eisenstein criou uma gramática cinematográfica e, para tal, utilizava-se de conceitos musicais para criar conceitos de montagem. A relação entre música e montagem ultrapassava aquela estabelecida no filme e transbordava nos conceitos que o cineasta russo criava à medida que avançava em seus estudos cinematográficos.

A *montagem métrica* baseia-se essencialmente no comprimento dos fragmentos de montagem e na proporcionalidade entre os vários comprimentos de fragmentos sucessivos, um pouco à maneira do compasso musical. A tensão, nesse estilo de edição, é originada a partir da relação mecânica que se estabelece entre os planos e a sua duração, apoiados no ritmo musical.

A *montagem rítmica* está relacionada não só a duração dos planos, mas também ao movimento interno de cada plano e como ele se relaciona com o próximo movimento. Neste tipo de montagem existem dois tipos de movimento: o de corte entre um plano e outro e o interno de cada plano. Esse princípio foi usado em *O Encouraçado Potenkim*. A clássica seqüência da escadaria de Odessa demonstra o trabalho de dissonância entre o ritmo criado pelo corte métrico de montagem e o ritmo dos passos dos soldados que avançam pela escadaria, esmagando tudo à sua vista. O resultado é a tensão opressiva dessa seqüência.

Além dessas ainda são comentadas por Eisenstein as montagens:

- tonal: o movimento é percebido num sentido mais amplo. “O conteúdo de movimento abarca todos os efeitos de fragmento da montagem. Aí a montagem baseia-se no *som emocional* característico de cada fragmento - do seu dominante. O *tom* geral do fragmento”¹¹. Numa analogia à música, essa seria a melodia da montagem, aquela que determina o tom, a atmosfera do filme. Para demonstrar a montagem tonal, o exemplo mais comum é a seqüência do nevoeiro de "*O Encouraçado Potenkim*.", na qual a dominante da montagem é, sobretudo, dada pelas vibrações luminosas dos

¹¹ EISENSTEIN, 1974 apud <http://www.ipv.pt/forumedia/5/20.htm>.

planos, não esquecendo, porém, a sua componente rítmica “expressa pela suave agitação das águas, pela ligeireza do movimento dos barcos, pelo vapor em lenta ascensão, pelas gaivotas que voam sossegadas.”¹²

-Harmônica – se desenvolve a partir da tonal. Ela parte das dissonâncias da montagem tonal. Aqui também se estabelece uma analogia com a música - onde a um som central se adicionam sempre harmônicas superiores e inferiores não visíveis no papel, mas só detectáveis depois da execução da obra pelos músicos. O cineasta diz ter se dado conta de tal variação da montagem tonal depois de concluído o filme *A Linha Geral* (1928).

- Intelectual: segundo o próprio cineasta “é a montagem não dos sons harmônicos geralmente fisiológicos, mas de sons harmônicos de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de efeitos intelectuais paralelos”. O exemplo mais relevante deste tipo de montagem é a seqüência dos deuses em "Outubro", que apresenta, sucessivamente, imagens de vários ícones, começando no cristianismo e acabando nos ídolos tribais primitivos. A idéia de Eisenstein era que o espectador se apercebesse do progresso apenas intelectualmente. Esse estilo de montagem não foi compreendido pelo grande público.

- Vertical: A aplicação da montagem vertical nos filmes de Eisenstein iniciou-se com "Alexander Nevsky" onde a história musical de Prokofiev se funde com a história visual-verbal, chocando entre si, mas, sobretudo, reforçando-se numa soma que é bem mais que a contida separadamente em cada uma das suas partes.

A técnica cinematográfica em direção a um ‘cinema-que-comunica-arte’, buscada por Eisenstein, observa-se também nas vanguardas francesas da década de 20, no movimento da *Avant-Garde*. Esse movimento concebia um cinema fora do domínio comercial e como plataforma para o desenvolvimento da arte.

Nos dez anos compreendidos entre 1921 e 1931, desenvolveu-se um movimento artístico independente na cinematografia. Este movimento denominou-se Avant-Garde... Este movimento de arte em filme foi paralelo a movimentos nas artes plásticas tais como o Expressionismo, o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo. Foi não comercial, não representacional, mas internacional.¹³

¹² FIGUEIREDO, <http://www.ipv.pt/forumedia/5/20.htm#notas>.

¹³ RICHTER, 1947

Os cineastas da *Avant-Garde* estavam interessados em experimentar com a linguagem do cinema. Essas experiências geraram clássicos como *Napoleão* (1925) de Abel Gance, que já nesta época dividiu a tela em três partes, numa linguagem ultra-moderna. Nomes como Man Ray, Marcel Duchamp, René Clair, Dimitri Kirsanov e Luis Buñuel são alguns dos expoentes desse movimento. É nessa época que Buñuel realiza “*Um cão andaluz*”, marco da cinematografia mundial.

As produções da *Avant-Garde*, além de trabalharem com a sensação visual das imagens e com o jogo de luz, também trabalham o ritmo criado a partir da justaposição de imagens abstratas e música. Exemplo disso é o filme experimental *Anemic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp. Nesse filme o espectador é “bombardeado” por imagens de discos girando, acompanhados de música, que produzem ilusões óticas. A sensação é criada a partir do suporte cinematográfico.

O holandês Joris Evans também realiza experiências cinematográficas a partir da construção poética entre música e imagem. O filme *Chuva* (1929) é um exemplo dessa busca de uma narrativa poética no cinema e demonstra influências do movimento *Avant-Garde*. Evans também se inspirava na vanguarda do cinema russo, nas figuras de Eisenstein e Vertov.

Aliás, tanto os cineastas do *Avant-Garde*, quanto o holandês, se inspiravam no cinema russo e vice-versa. Havia uma mistura entre arte vanguardista e ideologia política de esquerda. Essa relação criava uma simpatia entre esses artistas/cineastas e fazia com que uns se alimentassem dos filmes e experiências dos outros.

Sobre as vanguardas de 20, principalmente a francesa, refere-se Jean-Claude Bernadet:

Idealmente para parte desses cineastas, o cinema deveria se livrar de suas impurezas. Suas impurezas eram basicamente literárias, o enredo. O enredo teria uma origem literária e o cinema deveria se livrar disso. Nesse sentido eles consideravam o cinema da música, constituído de ritmos, de composições visuais as quais não estariam à serviço de um enredo, mas seria a própria expressão. Nesse sentido que há uma aproximação que me parece muito metafórica, mas é uma aproximação em relação à música.¹⁴

O oposto dessa relação com o cinema foi a que se criou em Hollywood. No cinema americano a intenção era a de entreter o público com histórias que, quanto mais realistas, melhores. A realidade, ou melhor, dito a ilusão dela, dependiam do

¹⁴ BERNADET, J.C. 1995; www.museuvirtual.com.br

desenvolvimento da técnica do cinema, em especial a sonora. Mas a relação com o sonoro passava pela expectativa da fala sincrônica e o avanço ilusionista que tal técnica poderia somar ao cinema.

O cinema americano, então, desenvolvia a técnica cinematográfica no sentido de aumentar o poder ilusionista, preferindo estabelecer regras quanto à narrativa que garantissem uma construção de uma ‘gramática cinematográfica’ com códigos bastante definidos para *garantir* o entendimento do espectador. Esse cinema trabalhava no sentido oposto do cinema de Eisenstein, por exemplo, que, apesar de também construir uma ‘gramática cinematográfica’, trabalhava em cima da percepção subjetiva do espectador, da construção criativa que este poderia aportar ao filme à hora da exibição.

Essa diferença quanto à percepção do papel do espectador muda a maneira com lidar com a técnica. E o advento do som no cinema desvelou justamente essa diferença. Enquanto Eisenstein via o som como mais um elemento a compor a dialética da montagem; o cinema americano via no aparato sonoro a possibilidade de recriar melhor a realidade tal qual o público conhecia fora das salas de exibição. E o objetivo, então, era re-criar essa realidade, fazendo com que as coisas que se *vissem* na tela, também se *escutassem* nas salas de exibição, numa ‘sincronia orgânica’.

Apesar disso, nos EUA de 1940, afastado da lógica socialista-vanguardista reinante na Europa de 1920, estava Walt Disney e seu filme *Fantasia (1940)*. Apesar de produzido num ambiente onde reinava a lógica de cinema comercial, o filme é uma experiência de ilustrar imagetivamente clássicos da música orquestral.

Disney se utiliza de música absoluta (a *Toccata e Fuga em ré menor* de Bach, a *Ave Maria* de Schubert), música puramente descritiva (*O Aprendiz de Feiticeiro*, de Paul Dukas, a *Noite no Monte Calvo* de Mussorgsky) e música para balé (*O Quebra-Nozes* de Tchaikovsky, *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e a *Dança das Horas* de Ponchielli), que, embora conte uma história, uma narrativa coreográfica, teve seus argumentos modificados livremente, traduzindo outros aspectos da música que, embora extremamente compatíveis com ela, não faziam parte, até então, da gama de significados possíveis para estas músicas. A equipe de Disney ampliou a significação de formas já existentes.¹⁵

A música se tornou elemento importante da narrativa cinematográfica e o é até hoje. Muitos dos grandes diretores têm seus próprios compositores. Como Nino Rota para Fellini, Herrmann para Hitchcock, John Williams para Spielberg, e, mais

¹⁵ SALLES, 2000; www.mnemocine.com.br

recentemente, Michael Nyman para Peter Greenaway. Essa relação estreita entre o diretor e o compositor garante um excelente trabalho músico-narrativo.

2.2 Criação do Cinema Sonoro

Os processos de gravação e reprodução do som são muito posteriores aos da imagem. Em contraposição à longa pesquisa relacionada aos processos fotográficos, o início da gravação de sons está situado no último quarto do século XIX, mais precisamente no ano de 1877, data da invenção do fonógrafo¹⁶, e suas pesquisas mais profundas datam dos últimos anos do século XIX e do início do século XX, quando o cinema já se estabelecia.

Foram necessárias algumas décadas para que a qualidade do som do fonógrafo chegasse a um nível em que os discos soassem de forma natural. Daí surge uma possível explicação para que o problema do som nos filmes só tenha sido resolvido em 1927, mais de 30 anos após a data que é aceita como a do nascimento do cinema.

Apesar disso, Thomas Edison, quando da invenção de seu *kinetoscope*, pretendia conceber um aparato que projetasse a imagem e o som dos eventos previamente gravados. O *kinetoscope*, seu projetor - precursor direto do cinematógrafo dos irmãos Lumière - deveria ser, segundo o desejo inicial de Edison, o *phono-kinetoscope*, bem como sua câmera, o *kinetograph*, deveria ser o *kineto-fonograph*¹⁷. Porém suas tentativas não tiveram êxito quanto à parte sonora.

Na França, em 1902, Leon Gaumont fazia a primeira demonstração de seu *Chronophone*, um sistema de exibição que unia o projetor a dois fonógrafos através de cabos que tinham o objetivo de garantir o sincronismo entre os sons e as imagens. Não houve, porém, o sucesso esperado. As falhas incontornáveis no funcionamento do aparelho como os sons não amplificados que não preenchiam um auditório e a sincronização que não se mantinha por longos períodos de exibição, logo excluíram o *Chronophone* da dinâmica cinematográfica. Mas essa foi a base técnica que deu origem ao *Vitaphone* anos depois. O *Chronophone* de Gaumont chegou ao Rio de Janeiro em 1904, trazendo para o Brasil essas primeiras tentativas de sincronização entre sons e imagens.

Paralelamente à pesquisa para unir, através de procedimentos mecânicos, o som à imagem nos filmes, havia toda uma gama de tentativas de forjar essa união que

¹⁶ SCHAFER, 1992, apud COSTA, 2006; www.audiolist.org

¹⁷ DICKSON, 1895 apud COSTA, 2006; www.audiolist.org

passava ao largo do desenvolvimento tecnológico. Tentativas mais rudimentares de sincronização passavam por ter atores atrás da tela procurando dublar ao vivo os lábios silenciosos no momento em que o público os via¹⁸; aparelhos escondidos na sala de projeção para criar, sempre em sincronismo, os ruídos sugeridos por objetos presentes nos filmes, tipo de ‘*folie* ao vivo’, etc.

Chegamos, então, à época da invenção do *Vitaphone*. O processo de gravação do *Vitaphone* consistia em gravar a banda sonora em um disco separado (de 78 rotações) que depois era sincronizado à imagem na hora da projeção. O grande diferencial do *Vitaphone* em relação aos outros aparelhos desenvolvidos até então era que a tecnologia de cabos que ligavam o toca-discos diretamente ao projetor, funcionava, garantindo assim o sincronismo durante a duração do filme.

A primeira exibição de um filme que utilizava essa ‘nova’ tecnologia foi em 1926, com *Don Juan*, que tinha na sua banda sonora musica e ruídos. Mas foi com *Jazz Singer*, em 1927, que o *Vitaphone* entrou na história do cinema mundial.

Originalmente produzido como filme mudo, o musical protagonizado pelo cantor Al Jolson foi adaptado para tirar partido do sistema *Vitaphone* e estreou com algumas frases de diálogo antes de cada número musical. O filme revelou-se um verdadeiro sucesso e tornou-se um ponto de mudança na história do cinema. Tecnicamente falando o *Vitaphone* era um aparelho bastante primitivo. Suas inconveniências eram grandes: a baixa qualidade da amplificação da época, o chiado do disco e a constante possibilidade do disco riscar, com o tempo, e tirar o filme de sincronismo.

Mas, apesar de todas as suas restrições, foi um sistema pioneiro que mudou o cinema. Fez com que toda a conquista dos músicos até aquele momento precisasse recuar aos primórdios repensando a função dramática do som, que agora poderia incluir não só música, mas também diálogos e ruídos. A simples "ilustração" musical redundante passou a ser vista como um terreno promissor de possibilidades.

Também nos Estados Unidos, paralelamente ao processo do som gravado em discos, outra forma de unir o som à imagem era desenvolvida. A *Fox Film Corporation* mostrava interesse nos esforços do cientista Theodore Case, que desde 1913 vinha trabalhando em um sistema que gravava o som na própria película, diferente da gravação em disco, que separava o som da imagem até o momento de sua execução conjunta. Em fevereiro de 1927, a *Fox* finalmente fazia a primeira demonstração pública de seu aparelho, o *Movietone*. Outro estúdio, a *RCA (Radio Corporation of America)*

¹⁸ COSTA, 2006; www.audiolist.org

pesquisava a mesma tecnologia. Em parceria com a *General Electric*, a RCA desenvolveu, entre 1922 e 1923, a gravação do som na película de imagem de tal forma que ela ocupasse apenas 1,5 mm na borda do filme de 35 mm, o que permitia facilmente o acompanhamento, no mesmo suporte físico, da imagem pelo som. Em fevereiro de 1927, acontecia a primeira exibição pública do *Photophone*.¹⁹

Estava posta a disputa pelo mercado dos dois sistemas que davam fim à impossibilidade do som estar unido à imagem nos filmes. Em 1929, a RCA lançava seus primeiros filmes falados.²⁰

Tornara-se claro para os estúdios americanos que o fator que levava o público aos cinemas era a voz sincronizada, e não os outros elementos sonoros dos filmes, como música e ruídos. Havia uma demanda do público em ouvir o que se via na tela, ou seja, se os lábios dos atores se moviam, deveria se ouvir o som correspondente. Caso não houvesse o “sinc”, a platéia se frustrava.

Aqui cabe uma diferenciação entre os conceitos de som sincrônico e som direto. Som direto é aquele captado à hora da filmagem. E a sincronia é a junção entre o movimento e seu ruído, que pode ser o som da voz que sai da boca que fala, ou o som dos passos dados pelo personagem, etc. A sincronia perfeita é até hoje uma utopia, mas teve uma grande melhora na década de 50 quando apareceram certos aparelhos, como o nagra ou o Stellavox (usado por Glauber em *Câncer*) que permitiam uma melhor sincronização entre som e imagem no processo de finalização. Esses aparelhos captavam o som direto separado da imagem que depois eram sincronizados.

Essa sincronização posterior era possível com o auxílio da claquete, que permitia a junção entre a imagem e o seu som direto respectivo na pós-produção. Mas é na pós-produção de som que se produz a maior parte dos sons sincrônicos que serão utilizados na edição sonora. O som direto é, basicamente, o diálogo e alguns sons específicos da cena. Os outros sons que complementam a narrativa são reconstituídos na pós-produção, a partir de sons que simulam aqueles vistos na imagem ou que foram pensados com função narrativa. São os *wild tracks* ou *folies* ou som ambiente que criam ou recriam a atmosfera sonora pensada de antemão pelos diretores.

Aqui chegamos a uma outra questão: os sons diégeticos e os não-diegéticos dentro de uma narrativa. Entende-se por diegético aquele som que faz parte da diegesis, ou seja, que está dentro da história. São aqueles ruídos que têm uma relação direta com a imagem – sons dos carros, porta que fecha, música que toca no rádio, etc. Já o não-

¹⁹ COSTA, 2006; in www.audiolist.org

²⁰ GOMERY apud WEIS / BELTON, 1985; 5-24.

diegético é aquele que não pertence à diegesis, mas é importante na narrativa, como, por exemplo a voz de um narrador, ou ainda uma música que não tem referência imagética (de um rádio, por exemplo). Os *folios* visam reconstituir os sons diegéticos na pós produção, seja por problemas de captação no som direto, seja por uma intenção específica de criação de sentido na narrativa.

Pois bem, assim que surgiu a tecnologia que possibilitava o som sincrônico no cinema, apareceram às primeiras teorias relacionadas à construção da trilha sonora. Os cineastas russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, já em 1928, lançaram um manifesto que discursava sobre a importância de uma utilização criativa do som cinematográfico, em contraposição à utilização meramente ilustrativa das vozes.

Nesse primeiro momento o simples fato da voz acompanhar a ação do ator mudou a percepção do ato em si, pelo espectador. Além disso, as modificações estéticas e humanas ocorridas a partir da soma da voz à imagem dos atores e atrizes causaram frenesi no meio cinematográfico. Com a fala era mais fácil compreender os diálogos. O som foi visto no cinema americano como um elemento ‘facilitador’ da compreensão narrativa. Era um fortíssimo apoio à imagem.

O sucesso do modelo americano repercutiu imediatamente na Europa, onde a chegada do som, com a imposição comercial do bem-sucedido cinema falado, teve o efeito de enfraquecer os reflexos das vanguardas pós Primeira Guerra Mundial no cinema europeu. Perdiam espaço, por exemplo, o impressionismo no cinema francês, juntamente com as outras facetas do cinema experimental produzido até 1929, bem como o Expressionismo Alemão, que ainda contabilizou algumas obras faladas. Assim, a chegada do som, da forma como se deu, ajudou a reduzir diversidades e atuou contra aqueles que se opunham ao cinema hollywoodiano.

A preocupação de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov era justamente essa: de que o papel desempenhado pelo som viesse a ser uma mera ilustração sonora da imagem prejudicando os avanços da linguagem cinematográfica conseguidos, até então, com a montagem. O som usado como base literária explicativa (os diálogos) era uma ameaça à compreensão criativa realizada pelo espectador no momento da exibição de um filme. O princípio da montagem russa contava com a participação cognitiva ativa do espectador, diferente da linguagem de representação (exposição-testemunho). Essa montagem associativa é um processo baseado na percepção do espectador. E a percepção é um processo de construção.

A percepção no cinema passa pela justaposição que se dá entre um plano e outro. O espectador entende os planos a partir da sua soma e não cada um separadamente. É

uma tendência do pensamento em unificar dois significados. O processo da construção e da percepção artística é análogo ao processo da construção da memória, segundo pontua José Carlos Avellar²¹. Essa relação é estudada por Eisenstein, que trabalha a percepção da imagem na consciência, que se processa pela agregação.

Segundo o cineasta russo, a diferença entre a percepção da memória e a percepção artística se dá na assimilação do processo. Enquanto na memória os estágios procuram ser os mais sucintos e imperceptíveis possíveis, para logo se atingir o objetivo final (lembrança); na arte o foco desloca-se do produto para o processo. É no processo, no seu desenvolvimento, que se cria o vínculo para suscitar outros sentimentos no espectador. O produto precisa revelar-se diante do sentido do espectador.

O diretor, portanto, tem que ter em conta esse processo. A montagem se dá em vários níveis: na criação e execução artística do escritor/roteirista, em como o ator toma essa obra literária e a constrói para si, como essa construção interna é exposta e construída externamente para o público; como o diretor de fotografia assimila essas imagens literárias e as constrói externamente, etc; e como o diretor organiza essas manifestações em planos que serão combinados na edição final do filme. O espectador, ao ver o filme, também faz parte desse processo de montagem, criando sentido ao assistir a obra cinematográfica.

Em *Palavra e Imagem*, Eisenstein se apóia em exemplos literários para discutir a construção da linguagem artística tanto para quem a produz como para quem a consome. Segundo o cineasta a *forma* de apresentação dos elementos de uma cena descrita, determina o seu grau de apreensão pelo público e a sua maior proximidade à poesia e a uma percepção sensorialmente ‘guiada’. A percepção guiada lhe dá ao espectador/leitor maior liberdade na compreensão da cena. Permite que ele construa uma significação real, mesmo que seja baseado na virtualidade (do cinema, da literatura, da música) porque realmente criada e sentida.

Quando do aparecimento do *Vitaphone*, em 1927, a linguagem da montagem russa e sua estruturação cinematográfica avançavam nesse sentido: da criação de significados a partir do processo cognitivo subjetivo. O som em si era visto como um poderoso elemento que viria acrescentar bastante à lógica da montagem, tornando a relação dialética mais complexa.

Portanto o som baseado na imagem, como simples acompanhante, era uma ameaça à montagem. Ao não atribuir esse valor independente ao som, designando-lhe

²¹ AVELLAR, J.C, 2002: 9

um papel coadjuvante no processo, acabava por atravancar os avanços conseguidos com a montagem até então.

Usar o som desse modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta a sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência do seu significado – e isto sem duvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo primeiro não sobre as peças de montagem, mas em justaposição.²²

O som, para Eisenstein, seria mais um elemento a enriquecer tal processo. O nível sonoro seria mais um a compor a montagem, sendo o elemento sonoro trabalhado de maneira independente e contrastante à imagem. É dele, junto com Pudovkin e Alexandrov, a teoria do *Contraponto Sonoro*.

Inspirado no conceito musical do contraponto orquestral, este conceito baseia-se na utilização do som, ou elemento sonoro, em contraste a uma imagem. Ou seja, significação sonora x significação imagética e a partir desse contraste a criação de um terceiro significado. A montagem, para Eisenstein, leva em consideração *todos* os componentes de um plano, sejam eles plásticos (visual), dramático (componente humano) ou sonoro. A montagem *audiovisual* não muda em nada quanto ao princípio: os componentes que ao serem combinados criam, pela justaposição, o sentido maior da obra.

Eisenstein compara a estrutura da montagem à estrutura de uma partitura orquestral que desenvolve cada instrumento (ou grupo de) horizontalmente, mas que segue uma lógica rítmica vertical, que unifica todos esses elementos horizontais. Definem-se as linhas independentes de cada seqüência que justapostas irão formar o todo desejado, sempre trabalhando com o ritmo. O som viria ajudar no desenvolvimento dessa montagem polifônica, baseada no avanço simultâneo das varias linhas seqüenciais criadas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da seqüência.

Cada unidade da montagem tem uma dupla personalidade – construir a *linha total*, assim como continuar o movimento de *cada um dos temas contribuintes*.²³

²² EISENSTEIN, 1928; 226

²³ EISENSTEIN, 1940; 55

Nesse sentido, o cineasta russo acreditava que a montagem audiovisual era um ‘estágio superior’. Eisenstein defendia que somente um uso polifônico do som proporcionaria um avanço nessa linguagem. Os trabalhos experimentais do som no cinema deveriam ter como direção a não-sincronização som-imagem que, mais tarde, se desenvolveria para a criação do contraponto orquestral, quando a relação entre imagem e som já houvesse sido estabelecida como uma relação de construção e não de combinação.

A estrutura polifônica obtém seu efeito total através da *sensação de combinação de todas as peças como um todo*. Essa ‘fisionomia’ de seqüência acabada é uma soma dos *aspectos* individuais e da *sensação geral* produzidos pela seqüência.²⁴

Eisenstein ainda coloca que o fator vertical da intercorrespondência se dá quando as unidades da montagem sonoro-visual são conectadas. Além disso, as unidades sonoras não se encaixam nas unidades visuais em ordem seqüencial, e sim em ordem simultânea, porque assim se dá o entendimento no cinema. O movimento no cinema é resultado justamente da sobreposição de um fotograma sobre o outro (‘técnica da dupla exposição’) e na persistência da primeira imagem sobre a segunda. Ou seja, o movimento é possível porque ambos os fotogramas são entendidos simultaneamente, “o efeito vem não da simples sucessão de planos, mas da sua simultaneidade”²⁵ (EISENSTEIN, S.; pág. 57 O sentido...) Portanto os elementos sonoros, apesar de individuais e independentes, são entendidos num conjunto simultâneo.

Mas essa coordenação vai muito além da sincronização externa, que combina a bota com o seu rangido – estamos falando de uma sincronização interna ‘oculta’, na qual os elementos plásticos e tonais encontram total fusão.²⁶

Essa independência do elemento sonoro em relação ao elemento imagético é contestada pelo teórico francês Michel Chion. Para Chion, o cineasta russo peca por sua “utopia” quanto à independência do elemento sonoro à imagem e quanto à construção de uma banda sonora, que seria comparável a banda de imagem do filme.

O teórico francês trabalha com o conceito de valor agregado. Esse conceito designa o valor expressivo e informativo com o qual o som enriquece uma imagem

²⁴ IBIDEM; 56

²⁵ IBIDEM; 57.

²⁶ IBIDEM; 59.

dada. Esse valor em relação à imagem é tal que a memória criada a partir da junção entre som e imagem conserva a impressão de que a informação auditiva se desprende naturalmente da imagem que se vê e que está *contida* nessa própria imagem.

Chion trabalha com o valor ilusionista do cinema, com o poder da linguagem cinematográfica de criar sensações reais em situações ficcionais, construídas a partir da montagem, da organização espaço-temporal de uma narrativa. E essa organização segue uma lógica de compreensão que já foi construída pela linguagem audiovisual desde a criação do cinema.

Eisenstein contribuiu muito para a formação dessa cognição cinematográfica, mas percebia a técnica e seus elementos de uma maneira mais orgânica que Chion, porque trabalhava na relação parte-todo de maneira independente. Com o elemento independente, apesar de dependente no conjunto maior do filme.

Já Chion não considera o elemento sonoro independente da imagem. É um elemento que agrega valor a imagem, mas que sem ela seu significado não está completo. É uma relação de dependência que também é colocada por Eisenstein, só que de maneira diferente, porque a dependência eisensteiniana esta relacionada à justaposição e a montagem e não ao *significado do elemento em si*.

Para Chion, o significado do som está intimamente ligado a sua relação visual com a imagem. É a correlação imagem e som que dará o significado do ruído que se escuta. Como exemplo ele cita a primeira seqüência de *Persona*, de Ingmar Bergman. O teórico francês propõe a seguinte experiência: ver a seqüência sem o som. O resultado é uma outra compreensão da mesma seqüência.

En primer lugar, el plano de la mano clavada: en el silencio se nos revela que se trataba de tres planos distintos, cuando no habíamos visto sino uno, porque estaban encadenados mediante el sonido. Y sobre todo, privada del sonido, la mano clavada es algo abstracto. Sonorizada es aterradora, real. Las imágenes del depósito: sin el sonido que las enlazaba (un goteo de agua), descubrimos en ellas una serie de fotografías fijas, fragmentos de cuerpos humanos aislados uno de los otros, desprovistos de espacio y de tiempo. Y la mano derecha del muchacho, sin la nota vibrante que la acompaña y estructura su exploración, ya no da forma al rostro, evolucionada simplemente al azar, sin finalidad.²⁷

²⁷ CHION, 1993; 16

É essa relação entre som e imagem que impede Chion creditar ao elemento sonoro um valor de independência de significação. Para ele, os sons dos filmes não formam - se tomados à parte da imagem - um complexo que constitui em si mesmo uma unidade interna que se possa contrapor à banda de imagem. Em outras palavras o conceito de banda sonora (ou trilha sonora) é equivocado para Chion, já que os sons estabelecem uma relação vertical com as imagens mais forte do que a relação horizontal que se cria entre si.

Para ele, escutar, apenas, a banda sonora de um filme não significa o mesmo que ver imagens de uma história. É necessário que a banda de imagem esteja presente para que o grupo de sons desenvolva um significado coerente. Talvez Eisenstein nos dias de hoje também não conseguisse dissociar o significado de som e imagem. Mas diferentemente de Chion, ele atribuía ao elemento sonoro independência na significação narrativa.

Importante pontuar que Chion não defende uma relação de soberania da imagem sobre os sons, nem tampouco que o elemento sonoro não é livre quanto ao seu significado. Mas esse significado só será produzido com a imagem e vice-versa, ou seja, a imagem final do filme só significa narrativamente quando sonorizada.

Além disso, o teórico francês discorda da fórmula do contraponto orquestral. Sua primeira ressalva é quanto à natureza do embasamento teórico: a música. Para Chion, é complicado aplicar conceitos de outras áreas no cinema. Sua segunda ressalva é que ao ver-se uma imagem sonorizada, o som que se vincula a essa imagem, deve ser livre. Não existe um único som para a imagem e, portanto, a ideia de contraponto não lhe agrada porque não existe um contraponto e sim todas as possibilidades de som para uma imagem.

No hay pues, en el cine, una banda de imagen y una banda de sonido, sino un lugar de imagen y de los sonidos.²⁸

Existe também outra relação que aproxima a interdependência entre som e imagem. Segundo Chion, a percepção sonora e a visual têm cada uma seu ritmo próprio. Em linhas gerais, o ouvido analisa, trabalha e sintetiza a informação mais depressa que a vista.

²⁸ IBIDEM; 45

Grosso modo: em um primer contacto com un mensaje audiovisual, la vista es pues, más hábil espacialmente y el oído temporalmente.²⁹

Ou seja, como no exemplo de *Persona*, ou em filmes de ação à Kung Fu, o som e a imagem têm uma relação ilusionista. O som serve para pontuar movimentos rápidos que podem ser mal percebidos pela visão. O som “sobre-impresso” na imagem pode pontuar e destacar nela um trajeto visual particular dentro do plano. Ou ainda dar a impressão de que um movimento aconteceu, mesmo que seja ilusório.

No filme *Guerra nas Estrelas*, Bem Burt, idealizador sonoro do filme, utiliza-se do poder ilusionista que se estabelece entre som e imagem para efetuar um abrir e fechar de portas que na verdade não existe. A justaposição de um plano da porta aberta e outro plano da porta fechada somado ao som do abrir e fechar de portas causa a ilusão visual de que a porta abre e fecha diante dos olhos do espectador, apesar do plano da porta abrindo não existir.

Para Jerônimo Labrada, chefe do departamento de som da *Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba*³⁰, uma das características mais destacadas da audição humana com relação aos meios audiovisuais é a memória auditiva. Segundo ele o homem, no transcorrer da vida, cria associações entre determinados sons e acontecimentos e isso resulta num ‘arquivo de sensações sonoras’. O conhecimento e a utilização desses códigos sonoros nos meios audiovisuais podem contribuir a enriquecer o valor narrativo e expressivo de uma obra. E segundo Chion, esse ‘arquivo de sensações sonoras’ influencia no valor que o elemento sonoro agrega à imagem.

Asi sucede, por outra parte, com todos los efectos de valor añandido, que nada tienen de mecánico: fundados en una base psico-fisiológica, no operan sino em ciertas condicones culturales, estéticas y afectivas, por una interreacción de todos los elementos.³¹

Existe, portanto, uma relação entre som e imagem que ultrapassa o frame cinematográfico, é uma relação cotidiana sensorial. E essa relação, quando trabalhada pelo cinema, cria efeitos reais num ambiente ilusório.

A técnica sonora avançou muito nos últimos anos, principalmente depois da década de 70, com a criação da tecnologia *Dolby*. Essa tecnologia permite que o som se ‘desloque’ pelo cinema a partir da manipulação da direção da fonte sonora. Cinco fontes

²⁹ CHION, 1993; 22

³⁰ LABRADA, 1995; 9-14

³¹ CHION, 1993; 30

sonoras distintas são colocadas de forma que ao projetar-se o filme, o espectador tenha fontes a sua esquerda (frente), direita (frente), laterais e na parte mais ao fundo da sala. Isso dá um volume sonoro à sala de exibição que permite uma maior imersão do espectador na história. Essas fontes sonoras tentam simular o efeito de escuta do ouvido humano, que é omnidirecional e, portanto, percebe os sons de maneira distinta dependendo de sua localização.

Outro avanço foi da manipulação digital dos elementos sonoros e dos processos de captação e finalização, como a mixagem. A mixagem é um processo de adaptar sons e imagens a um sentido, a um denominador comum. É nesse estágio que se nivelam os sons, privilegiando-se uns em detrimento de outros e construindo, assim, o ‘caminho sonoro’ que será percorrido pelo espectador.

O trabalho que precede a mixagem na finalização de um filme é a edição sonora. Nesse processo o desenhista sonoro trabalha os elementos e as possíveis significações destes em relação à imagem e vice-versa. É nesse momento que se cria o ‘clima’, a atmosfera sonora do filme, que será lapidada pela mixagem.

Muitas vezes o trabalho do desenhista sonoro é pensado desde o momento da criação do roteiro técnico do filme. Segundo o francês Michel Fano, que realizou muitos trabalhos com os diretores da *Nouvelle Vague*, esse trabalho prévio do desenvolvimento sonoro de um filme seria o terceiro discurso. O primeiro discurso seria o literário, de base do roteiro. O segundo seria o imagético, a escolha das imagens (sejam elas as de ações ou as poéticas) que desenvolvem a banda de imagem do filme. O terceiro discurso viria, então, a completar essa estrutura. Sendo pensado de antemão e desenvolvendo-se como um roteiro cinematográfico, com: apresentação, desenvolvimento, conflito e conclusão – realizado com os elementos sonoros. O filme *L'homme qui ment* (1967) de Alain Robbe-Grillet, trabalha essa teoria do terceiro discurso proposta por Fano.

Além disso, o desenvolvimento tecnológico da captação e dos suportes sonoros contribuiu ainda mais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. A invenção dos gravadores portáteis de som (como o nagra, no início da década de 60, ou o DAT mais tarde e agora os gravadores em MP3) aumentou as possibilidades do cinema. Movimentos como o Cinema Direto se desenvolveram a partir dessa nova técnica que possibilitava a captação de som *in loco* e garantia um registro ‘mais real’ de determinada situação.

Foi o advento de som direto que também possibilitou outras experiências, como a de gravar seqüências externas, na rua. Isso também contribuía para a aproximação entre ficção e realidade, já que ao sair dos estúdios e ganhar as ruas, o cinema se aproximava

ainda mais da realidade de seu público. Um cineasta que trabalhou muito na rua, respaldado pelo som direto, em produções pequenas e de grande intensidade sensitiva foi o americano John Cassavettes.

Os documentaristas também foram (e são) grandes privilegiados do desenvolvimento da técnica da captação direta do som. Com a possibilidade de captar som e imagem no mesmo suporte (a partir das câmeras de vídeo) os diretores de documentário puderam reduzir o peso, o tamanho e o custo de suas produções. Além de se aproximar mais da realidade retratada ao contar também com o som captado *in loco*. Muitas seqüências em documentários só são possíveis de serem montadas com o suporte do som direto, porque é ele que permite a junção das imagens, sem que o espectador se dê conta das elipses de um plano ao outro.

Por exemplo, o desenrolar de uma conversa entre duas pessoas, normalmente, é muito maior do que aquele estabelecido no tempo-espaço do documentário. O trabalho de edição dessa conversa só é possível com a continuidade sonora do diálogo entre as pessoas, porque essa continuidade de discurso mascara a descontinuidade temporal da conversa, que foi reduzida pela edição de imagem.

2.1 O Som para Glauber Rocha

Eisenstein foi o grande ‘mestre’ de Glauber Rocha. Ele estudava constantemente os textos do cineasta russo no processo de montagem de seus filmes. Daí a importância das teorias eisenstenianas para se compreender melhor a cinematografia de Glauber Rocha, e neste caso específico, o filme *Câncer*.

Glauber compartilhava com Eisenstein a utilização criativa do som, processo que desenvolveu mais radicalmente a partir de *Câncer* e que foi extremamente enriquecido com as novas tecnologias de captação do som, no final da década de 60, início de 70.

Ele entendia a banda sonora como elemento independente e produtor de sentido justaposto à banda de imagem. E sua forma de trabalhar o som acompanhava a sua visão ‘libertária’ do cinema - a intenção de subverter a lógica do cinema clássico e de construir o cinema moderno, calcado na técnica cinematográfica. A banda sonora, então, constituía-se como elemento que apoiava essa linguagem moderna porque aumentava as possibilidades narrativas, se usada criativamente.

No cinema tradicional o plano (a cena) serve para narrar um estado psicológico através de um encadeamento lógico, da técnica, palavra puxa palavra. No cinema moderno o plano (a cena) não serve: *significa em si*. É a

técnica de uma idéia por plano, de um *plano* para cada *ação*. O conflito de cada plano integral (cenografia, luz, gestos, ritmo, palavra, musica, ruído) com outros *planos integrais* estabelece a dramaticidade. Alguns teóricos começam a notar que o cinema moderno retoma as linhas mestras da teoria de montagem de contrastes de Eisenstein, mas aqui desenvolvidas do plano mínimo para o *plano integral*. O *plano integral* é em última análise, o tradicional plano seqüência trabalhado pelo espírito crítico do cineasta. [...] A teoria eisensteiniana do emprego de todos os elementos visuais, sonoros e literários possíveis se fez impossível pela limitação do cine-mudo. A teoria atual, a prática do *tudo no tudo* é de raiz eisensteiniana. Tudo no tudo quer dizer, acúmulo das contradições no plano. Luz, imagem, atos, cenografia, voz, música, ruído, etc, usados para criar o *plano integral*, mas cada um desses elementos exercendo sua expressividade. A harmonia perde sentido. O cinema torna-se polifônico, no definir de Alexander Kluge, teórico e cineasta do moderno cinema alemão.³²

Em *Câncer*, Glauber usa o artifício do som como compositor sensorial da imagem. Baseado em termos técnicos, como a velocidade de frequência da voz, ou a mixagem que privilegia outros elementos à fala, ele estimula uma percepção livre por parte do espectador.

Neste filme, ele subverte a técnica de mixagem sonora. Essa subversão ‘força’ um reconhecimento do processo cinematográfico pelo público. E esse reconhecimento da técnica passa pelo estranhamento, já que ao subverter a lógica da mixagem tradicional, Glauber quebra o contrato audiovisual firmado com o espectador.

A seguir analisaremos o momento histórico e o momento ‘glauberiano’ que contextualizam o seu pensamento radical - tanto quanto à técnica quanto à narrativa - realizado em *Câncer*. No capítulo seguinte, a análise será específica quanto ao trabalho sonoro e as transgressões realizadas por Glauber Rocha neste filme.

³² GLAUBER, 1968; Revista O Cruzeiro.

CAPÍTULO II

Câncer e seu contexto histórico



Glauber Rocha e a atriz Odete Lara, no Festival de Cannes em 1969.

3.1 O momento histórico

Câncer foi filmado em 1968 e editado entre 1971 e 1972. Nesses quatro anos muito aconteceu na obra e na vida de Glauber. Esses acontecimentos: o exílio, a vivência em Cuba, a decepção do Cinema Revolucionário como linguagem livre (em função do rigor e exigências cubanos), a ida à Europa, a radicalização lingüística a partir de *Der Leone Have Sept Cabezas* e a incompreensão da crítica internacional; as brigas com aqueles que antes o tinham como gênio, tudo isso influenciou a edição final de *Câncer*. Às vezes o filme parece uma resposta raivosa a um público que não entendia o que Glauber vislumbrava como cinema.

Quando filmado, em agosto de 1968, Glauber ainda vivia no Brasil, o AI5 não havia sido decretado e a vivência artística contestadora ainda era possível. Isso durou pouco. Em 1970 Glauber deixa o Brasil num auto-exílio, indo para Cuba e depois para a Europa (França e Itália) e é nesse contexto que terminará a montagem e a edição sonora (em Cuba e na Itália) de *Câncer*.

Além disso, entre a filmagem e a finalização de *Câncer*, Glauber fez três filmes: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970) e *Cabezas Cortadas* (1970). Com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* ganhou o Prêmio da Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio - XXI Festival de Cannes/1969, como melhor diretor, o que contribuiu para as produções internacionais de *Cabezas Cortadas* (Espanha) e *Der Leone Have Sept Cabeças* (Itália), filmes onde Glauber assumidamente busca uma nova linguagem. Linguagem essa mais próxima das suas novas perspectivas cinematográficas e políticas, influenciado tanto por seu sucesso nos filmes anteriores, quanto pelo momento mundial da década de 70 que vivia a “rebordosa” de 1968.

Essa mudança de direção na sua busca de um cinema essencialmente revolucionário - que segundo o próprio diretor é lograda no momento da realização de *A Idade da Terra* - é expressa em seu manifesto *A Eztetyka do Sonho* de 1971. Esse manifesto dialoga com a *Eztetyka da Fome* de 1965 e mostra a evolução do pensamento glauberiano de um cinema essencialmente político-revolucionário para um cinema “revolucionário cósmico”, transgressor não apenas na estética e sentidos políticos, mas também na própria linguagem cinematográfica.

Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica.³³

Esse manifesto de 1971 reitera as idéias defendidas em *A Eztetyka da Fome*, porém a partir de um novo ponto de vista. Há que se considerar a vivência do golpe militar no Brasil em 1964 e suas drásticas conseqüências. Também o ano de 1968 no Brasil e no mundo que teve na radicalidade de pensamentos e atos sua maior característica.

Glauber não compartilhou muito da euforia de 68, desconfiava um pouco dessa radicalidade dos jovens, mas sem dúvida foi influenciado pelo momento e sofreu conseqüências desse “fechamento” da década de 60, uma década de extrema importância na vida do diretor.

Quiçá o ano de 1968 tenha sido um dos mais criativos e produtivos da vida de Glauber Rocha. Ele começa o ano filmando a passeata dos cem mil no Rio de Janeiro, imagens estas reunidas no documentário *1968*, dirigido pelo cineasta.

O documentário "1968" não foi realizado com a intenção de ser um produto cinematográfico para difusão tradicional. Foi um impulso de "documentar a história enquanto ela acontecia" que levou Glauber e Affonso Beato, clandestinamente, a filmar as manifestações de 1968 no Rio de Janeiro, a famosa passeata dos 100 mil. Clandestinamente, porque a polícia comum e a política tinha ordens de atacar quem estivesse filmando as suas incursões repressivas. Glauber e Beato passaram o maior sufoco, se escondendo, escondendo a câmera, para não apanharem e perderem o equipamento e o material filmado, como aconteceu com muita gente. Pelas circunstâncias difíceis de filmagem, não se usou nenhum gravador de som - o que permitiria registrar com maior autenticidade os discursos, as palavras de ordem, os gritos, os protestos, os cânticos etc. Enfim, é um filme mudo pelas circunstâncias. O filme foi editado tardiamente, creio que depois da morte de Glauber, e gerou-se uma versão com 20 minutos, que tem sido exibida circunstancialmente desde o início dos anos 1980. Mas na Cinemateca Brasileira, onde o acervo cinematográfico de Glauber está depositado, descobriu-se recentemente material novo sobre o filme. Uma futura edição deve aumentar a sua duração e provavelmente trará cenas inéditas e preciosas. Não se

³³ ROCHA, 1971; 249

cogita em sonorizar o filme, nem com ruídos "de ambientação", nem com música "de comentário".³⁴

Um pouco depois inicia -se a pré-produção de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, filme produzido pelo francês Claude Antoine.

A produção de *O Dragão* foi complicada. Muitos problemas se deram em produzir o filme entre Brasil e França, justo no momento em que Paris e todo o país pegavam fogo com as conseqüências de Maio de 68. E aqui no Brasil, em contrapartida, a ditadura e seus tentáculos reguladores estavam cada vez mais fortes. Com isso, a produção e o início das gravações atrasaram muitíssimo, fosse por problemas na França, fosse por entraves brasileiros. Nesse contexto, tendo equipe, elenco, equipamentos técnicos e muitas idéias na cabeça, Glauber decide rodar *Câncer* e o faz em **quatro** dias.

Não existe roteiro de CÂNCER, foi um filme não premeditado, a decisão de fazê-lo decorreu de fatores fortuitos, como o atraso no começo do DRAGÃO e a vontade de Glauber de "experimentar" o plano-seqüência e aproveitar os atores que estavam contratados pela MAPA para fazer o DRAGÃO - Carvana, Odete, Pitanga.³⁵

A "MAPA" é a *Mapa Filmes*, produtora do grupo de diretores do Cinema Novo. Foi fundada por Glauber, Zelito Vianna, LC Barreto, Paulo Cezar Saraceni, Walter Lima JR., Leon Hirzmann e Cacá Diegues. O intuito desses novos diretores era poder garantir as produções de seus filmes, sendo eles mesmos seus próprios produtores. O nome *Mapa* foi sugestão de Glauber e é uma referência à revista sobre cinema e cultura que o cineasta editou em Salvador, antes de sua mudança para o Rio. A revista tinha esse mesmo nome.

Com o endurecimento da ditadura, a *Mapa Filmes* praticamente parou, porque boa parte de seus diretores/produtores deixaram o país para o exílio. Zelito Vianna ficou e acabou por "tomar conta" da produtora e esta produz até hoje. A *Mapa Filmes* produziu diversos filmes do Cinema Novo, tais como *Menino de Engenho* (o primeiro), *O Desafio*, *Garota de Ipanema*, *Maranhão 66*, *A Grande Cidade*, *Terra em Transe* co-produziu *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, e mais tarde *Cabezas Cortadas*, etc.

³⁴ Depoimento de Lécio Augusto Ramos, arquivista do Tempo Glauber – outubro de 2006

³ IBIDEM

Logo após filmar *Câncer* o diretor finalmente roda *O Dragão*, grande produção, com locação na Bahia e um elenco de peso (Odete Lara, Mauricio do Valle, Othon Bastos, Hugo Carvana, etc). Antes do final do ano de 1968 o filme já estava pronto e finalizado, tendo sua primeira exibição no início de 1969 no Rio de Janeiro e ganhando o prêmio em Cannes nesse mesmo ano.

Como se pode notar, o ano de 1968 e a década de 60 em si, foram extremamente importantes na vida de Glauber Rocha, por isso vale uma contextualização histórica de tal momento, que explique as situações que influenciaram o rompimento lingüístico radical que o diretor experimenta em *Câncer*.

3.2 Sobre a década de 60

Segundo Ismail Xavier em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*:

Analisar a cultura brasileira daquela época (segunda metade dos anos 60) significa discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade.³⁶

Esse descompasso é fruto da decepção do Golpe de 64 e sua “aceitação” por parte da população, ou pelo menos daquela população que era vista e pensada como “a classe potencialmente revolucionária.”³⁷ Esse era o público a quem se dirigia - ou pelo menos pensava se dirigir - o cineasta cinema-novista, grupo do qual Glauber era símbolo máximo. Houve uma mudança de perspectiva a partir do golpe militar e seu posterior endurecimento.

A crise é em relação à posição atribuída ao Brasil como país subdesenvolvido e a conseqüente função do cidadão mediante essa posição. Até a desilusão do golpe militar, entendia-se o subdesenvolvimento como um estágio de condição periférica que buscava sua completude, ou seja, da condição de subdesenvolvido como plataforma para a implantação de um governo socialista que levaria ao estágio final comunista, desenvolvido e independente. Isso para Glauber era mais importante que qualquer outra coisa em sua vida, mais até que o cinema:

Não acredito no cinema, mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer Revolução. [...] não

³⁶ XAVIER, 1993; 9

³⁷ ANDRADE, 1966 apud RAMOS 1987; 23.

credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido.³⁸

É importante pontuar que Glauber estava fora do Brasil, em 1º/04/1964. Estava em Cannes, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e só regressou ao país no ano seguinte, quando a situação já estava mais calma.

Com o Golpe em 1964 e a aparente aceitação deste pela sociedade (pela massa mais que tudo), esse panorama se modifica para uma perspectiva bem mais sombria de condição periférica não como um estágio da nação e sim como seu destino final. Passa-se de um sentido de movimento à estagnação. A questão não é mais “como fazer a Revolução” e sim se tal desejo seria possível num país subdesenvolvido, com uma “elite intelectual subdesenvolvida”.

Os cineastas e artistas em geral se dão conta da questão conflitante do diálogo obra-público. Há uma crise de público para o qual se fala, para o qual a obra se dirige. De pronto percebe-se que o público subentendido pelo Cinema Novo - o espectador ideal suposto pelos diretores, aquela “classe potencialmente revolucionária”, não existia como tal, era mais uma projeção dos desejos revolucionários dos cineastas, que de fato um público concreto. Para quem estavam falando então? Quem eram aqueles que ouviam e internalizavam as mensagens revolucionárias dos filmes do Cinema Novo?

Além disso, a própria elite intelectual revolucionária começa a ser contestada por Glauber, que não esconde a sua desconfiança. Em carta a Miguel Arraes, já no exílio em Havana, Glauber expõe essa sua insatisfação com o “esquerdismo cultural” brasileiro:

O país é triste, burro, ignorante, tem pouco fôlego de improvisação. Lamarca falou em algumas cartas da necessidade de se fazer a Revolução Cultural na esquerda, primeira medida para acabar com a incompetência intelectual, presunção ignorante, a agressividade machista, o despreparo ideológico sob a medíocre tecnocracia de Delfim Neto.³⁹

O cinema brasileiro de vanguarda internaliza, então, a crise vivida pelos seus cineastas. Obras como *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, são representações de como a questão golpe / ditadura / revolução atravessa o pensamento da época e a sua produção artística. *Terra em Transe*, de 1967, é um filme marco desse momento. Ele influencia o movimento da *Tropicália*,

³⁸ ROCHA, 1961 apud BENTES, 1997; 25.

³⁹ ROCHA, 1971 apud BENTES, 1997; 425.

importante manifestação cultural do final dos anos 60, contestadora justamente dessa “esquerda cultural careta”. Segundo Caetano Veloso, o Tropicalismo é o filho legítimo de *Terra em Transe*.

E esse movimento musical, também iniciado por baianos, será o maior contestador da esquerda cultural revolucionária brasileira e da própria “classe potencialmente revolucionária”, apesar de não ter sido “criado” para isso. A intenção principal do Tropicalismo era: “desafinar os tons hegemônicos das canções de protesto e da MPB politizada em meados dos anos 60.”⁴⁰ A crise enfrentada tanto pela *Tropicália*, quanto pelo Cinema Novo, consiste na dialética: pensamento revolucionário x não aceitação do novo - revolucionário em outras áreas que não a política. “Novo” esse que não descartava o tradicional como base, mas que o reinventava, numa volta antropofágica às vanguardas de 20. Novo esse que seguia o conselho de Oswald de Andrade de “ver com os olhos livres.”⁴¹ Caetano expressa essa crise no 3º Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão [sic] sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada.⁴²

A vanguarda de 60 sente na pele o que é ser vanguarda e essa crise tem uma relação direta com o público. Augusto de Campos, poeta concretista e crítico musical nos anos 60, também reproduz a ira e a incompreensão de uma geração de artistas extremamente talentosos e inovadores, mas que desagradavam ao grande público: “É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida”⁴³. Pela sua inovação estética e musical a *Tropicália* assim como os filmes do Cinema Novo eram incompreendidos pela maioria.

Da mesma maneira que o grande público não entendia os sons da guitarra elétrica, os gritos e a maneira característica de cantar de Caetano e Gil, junto com a irreverência dos Mutantes e suas roupas e portes extravagantes; não era capaz de

⁴⁰ CALADO, 1997; 297

⁴¹ ANDRADE, apud CAMPOS, 2005 ;161

⁴² VELOSO, 1968 apud CALADO, 1997; 221-222

⁴³ CAMPOS, 2005; 156

entender os simbolismos de *Deus e o Diabo*, ou a lentidão de *Vidas Secas* ou a dimensão política de *O Padre e a Moça*. Principalmente *Deus e o Diabo* e *Vidas Secas* só foram reconhecidos e “apreciados” pelos brasileiros depois do seu sucesso fora do país. “[...] a platéia solta piadas e prefere se divertir consigo mesma, desinteressada daquela linguagem que de tão nova e diferente parece até estrangeira”. Tal frase de Carlos Estevão Martins⁴⁴ reproduz o sentimento anti-vanguardista brasileiro.

Carlos Estevão Martins foi um dos fundadores e o mais importante ideólogo do CPC, os Centros Populares de Cultura da UNE. O projeto do CPC foi desenvolvido entre dezembro de 1961 e março de 1964 no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros. Foi um movimento idealizado pelos jovens artistas, líderes estudantis e pessoas interessadas em geral que tinham como objetivo a elaboração de uma “cultura popular” em confronto com a cultura vigente, por mais irônico que possa parecer. Carlos Estevão Martins representava para a cultura vanguardista a contradição do público brasileiro (principalmente os estudantes de esquerda) que não aceitava as inovações culturais da época e repudiavam o Cinema Novo, a Tropicália, etc, apesar de ansiarem uma Revolução Socialista ou de terem visões progressistas na política. Na confusão do Festival Internacional da Canção, Gilberto Gil desabafou com os jornalistas essa incompreensão:

Não temos culpa se eles não querem ser jovens. É isso mesmo, querem que a gente cante sambinhas. Mas não tenho raiva deles não, eles estão embotados pela burrice que uma coisa chamada Partido Comunista resolveu por na cabeça deles.⁴⁵

Essa crise direcional também contém ‘outra’ crise, no âmbito comunicacional. A perspectiva de público também está relacionada à dialética Cinema de Autor X Cinema de Diretor, relação discutida por Fernão Ramos⁴⁶. Essa ‘outra’ crise, na verdade se confunde com a primeira, já que também passa pelo espectador. Só que agora a preocupação se desloca do eixo para *quem* se fala e se estabelece em *como* se fala, como se narra e se tal maneira era absorvida ou não pelo espectador.

Mais do que em qualquer outra arte, a produção do objeto cultural no campo cinematográfico se relaciona de forma estreita com a circulação do produto final e sua exibição.⁴⁷

⁴⁴ MARTINS, apud RAMOS, 1987; 23.

⁴⁵ GIL, 1968 apud CALADO, 1997; 223.

⁴⁶ RAMOS, 1987.

⁴⁷ IBIDEM; 16

Ou seja, a aceitação do público valora a obra em si.

O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem a necessidade dele no mais profundo do seu empreendimento. Mas quando um povo se cria é pelos seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo de arte ou de maneira que a arte encontre o que lhe faltava. Há uma fabulação comum entre o povo e à arte.
48

Essa necessidade visceral do povo e a falta dele na realidade concreta “infernizava” a vida dos cineastas do Cinema Novo. A posição do cineasta cinema-novista era de criar livre da lógica do mercado. A princípio o movimento não trabalhava com a pressão de atingir um número x espectadores. Essas pressões sofriam os diretores das grandes companhias de cinema que baseavam a produção do filme no público final a ser atingido (Cinema de Diretor).

Nas grandes companhias tanto a história, como a maneira como se contava estavam submetidas a uma “aprovação prévia” do espectador, que na realidade significava a aprovação do produtor que tinha o “poder” de decidir se funcionava ou não para o grande público. E muitas vezes tal procedimento garantia um bom número de espectadores, sem que significasse qualidade técnica / conteudística.

No Cinema Novo o eixo foi deslocado do mercado para o autor, sem deixar de considerar o público como essencial. A mudança era em relação ao processo e não ao objetivo final, que nos dois casos era atingir a maior quantidade possível de pessoas. Para Glauber, porta-voz do grupo: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política”⁴⁹. Os cineastas cinema-novistas tinham uma concepção diferente do cinema, tanto como linguagem, quanto como seu papel social.

Não apenas um novo começo para o cinema brasileiro, como uma nova definição do papel social do cinema, não mais reconhecido por uma mera forma de entretenimento, mas como um modo de intervenção artística e cultural na conjuntura histórico-social de um país.⁵⁰

⁴⁸ DELEUZE, 1985 *apud* BENTES, 1997; 32

⁴⁹ ROCHA, 1965; 63

⁵⁰ JOHNSON *apud* ALTMAN, in www.ifcs.ufrj.br/~nusc/eliska_campos.pdf

Na segunda metade da década de 60 essa crise é agravada pelas mudanças que ocorrem na sociedade brasileira e que são assim pontuadas por Ismail Xavier⁵¹:

1. O “Boom” da propaganda
2. Maior interesse no mercado cultural e da informação
3. Criação das faculdades de comunicação
4. Jovens que produzem
5. Tropicália – nova estética cultural
6. Tomada de consciência (dos jovens cineastas) da complexidade do jogo de poder na sociedade moderna, afasta-se do ideário da arte revolucionária do início da década.

Esse maior interesse na arte em geral, principalmente na audiovisual, e a confirmação cada vez mais dura da ditadura militar como realidade concreta, faz com que os cineastas cinema-novistas queiram trabalhar efetivamente tais conceitos em seus filmes. O entendimento e a conseqüente ‘aceitação’ do público passa a ser mais importante para o ‘diretor - autor’, já que a necessidade de mudança urge.

A crise desse autor reside justamente aí: na vontade de expressar-se na sua individualidade de criador - geralmente em contradição com a forma clássica (ou colonizadora) da narrativa. E na necessidade que essa sua forma seja entendida, pois só a partir do entendimento pode-se estabelecer um diálogo, tão importante para esse ‘diretor-autor’ que vê no cinema um instrumento de luta ideológico-política. E Glauber Rocha é o maior exemplo do ‘diretor-autor’ revolucionário.

“A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um “esteta do absurdo” ou um “nacionalista romântico” é a cultura revolucionária.”⁵² Glauber assume a Cultura Revolucionária como sua forma de viver e de criar. Para Ivana Bentes: “o épico-didático na estética leva ao popular-racional-revolucionário-mesiânico na política.”⁵³ Nas palavras do próprio Glauber Rocha:

A Nova Cultura Revolucionária, Revolução em si no momento em que criar é revolucionar, em que criar é agir tanto no campo da arte, quanto no campo político-militar. É o resultado de uma revolução cultural histórica concretizando-se no mesmo complexo, História e Cultura.⁵⁴

⁵¹ XAVIER, 1993; 16

⁵² ROCHA, 1967; 99

⁵³ BENTES, 1997; 17

⁵⁴ ROCHA, 1967; 100

Outros diretores do Cinema Novo também expressaram essa dificuldade de se atingir o ideal da Arte Revolucionária, como se observa nessa entrevista com *Joaquim Pedro de Andrade*:

Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado. No caso de usar-se o cinema como instrumento revolucionário, é preciso que ele atinja a classe potencialmente revolucionária. [...] os filmes feitos a partir de uma posição supostamente revolucionária fracassam justamente nos cinemas localizados em zonas habitadas pelas classes potencialmente revolucionárias⁵⁵.

Voltamos aqui à crise de público. E à crise de vanguarda estética. E à crise de aceitação e abertura do público brasileiro que falava Augusto de Campos. Que depois do golpe militar vem se juntar à crise política, de reconhecimento do estágio de subdesenvolvimento como destino e não como etapa.

Essas “decepções” explicam a radicalização de linguagem que toma o Cinema Brasileiro no final dos anos 60, principalmente com o Cinema Marginal, mas também a radicalidade de *Câncer*, que é anterior a onda marginal, mas antecipa muito dela.

Curioso que *Câncer* se aproxime mais do Cinema Marginal como estética, do que do cinema alegórico de *o Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e das produções do Cinema Novo em geral. Em *Câncer* Glauber antecipa uma estética e uma linguagem que será bastante trabalhada depois por Sganzerlla, Bressane, Neville d’Almeida, Tonacci e outros. E essa estética encontra semelhanças na sua forma ‘autoral – experimentalista’.

Glauber Rocha trabalha a trilha sonora em *Câncer* a partir de uma relação de não-correspondência entre imagem e som, experimentação também trabalhada em filmes do Cinema Marginal. Como em *O Bandido da Luz Vermelha*, que possui uma narração *off* que muitas vezes não se relaciona à imagem - num conflito cognitivo para o espectador. Além disso, a utilização do grito em *Câncer*, antecede esse artifício que hoje é relacionado ao Cinema Marginal. Gritos que expressam um instinto reprimido fruto do momento vivido no Brasil da Ditadura Militar.

Apesar dessa relação entre a estética autoral-experimentalista de *Câncer* e dos filmes do Cinema Marginal, existia uma tensão bastante forte entre os cineastas do Cinema Marginal e do Cinema Novo. Em carta para Cacá Diegues (de Havana, 1972), Glauber expressa todo seu descontentamento com o Cinema Marginal:

⁵⁵ RAMOS, 1987; 23

A crítica do filme tem que ser materialista, decompondo os planos e pulverizando os signos revisionistas. daí se pega e esculhamba, relacionando o plágio e entrando de sola. *O Bandido da Luz Vermelha*: ‘curta-metragem repetido trinta vezes dilui o cinema novo num desvio revisionista. Absoluto insucesso mundial. Helena Ignez não tem nível ideológico para representar uma marginal porque gestos, roupas e voz comunicam sua natureza de classe pequeno-burguesa baiana.’ e por aí se vai.⁵⁶

Além das brigas pessoais e geracionais havia também uma diferença conceitual básica entre esse dois movimentos. Essa diferença se dava em como cada um dos movimentos entendia e se relacionava com seu público.

O Cinema Marginal surge *da* crise. Crise de produção, de censura, de repressão e, principalmente, de público. Os cineastas marginais passam a ter “uma percepção do objeto artístico enquanto unicamente produção artística”⁵⁷. Os cineastas marginais não viam suas produções como possíveis mercadorias a serem consumidas pelo grande público. Boa parte da produção dessa época era censurada, e esse aspecto marginal das obras, no sentido literal, influenciava no seu processo de criação. O experimentalismo lingüístico vem muito dessa liberdade criadora que a falta de uma grande audiência proporcionava.

Não se falava para um público específico, como o ‘potencialmente revolucionário’ do Cinema Novo. Para o Cinema Novo a realização da obra passava pela dimensão política modificadora, intrínseca ao seu valor final. O valor estético da produção do Cinema Novo estava relacionado ao seu valor revolucionário. Arte e revolução estavam juntas num mesmo processo libertador.

Os cineastas marginais não compartilharam dessa expectativa da revolução pela cultura. O Cinema Marginal recicla propostas antigas do Cinema Novo, mas numa época diferente, onde o público não é mais um alvo a ser atingido e a revolução não mais um objetivo plausível.

A necessidade de uma efetiva intervenção na realidade ocasionada pela obra tampouco é algo que esses jovens cineastas vislumbravam. A ditadura e a censura já eram uma realidade concreta...⁵⁸

Sendo de 1968, *Câncer* já reflete essa crise com o público, essa violência e agressividade contra o espectador, experimentada pelos cineastas marginais. Talvez

⁵⁶ ROCHA, 1972 apud BENTES, 1997; 434

⁵⁷ RAMOS, 1987; 19

⁵⁸ IBIDEM; 29

Câncer revele o início da percepção de Glauber de que o momento político brasileiro se afastava cada vez mais de uma revolução socialista, tão desejada pelo cineasta. *Câncer* foi rodado um pouco antes do AI-5, mas já carrega em si o endurecimento posterior ao ato.

O experimentalismo lingüístico de *Câncer* também é fruto dessa falta de perspectiva de público. Filmado como um exercício cinematográfico, sem grandes ambições. *Câncer* foi rodado em quatro dias enquanto a equipe e o elenco esperavam que latas de negativo destinadas à produção de *O Dragão* fossem liberadas na alfândega brasileira. Essa postura de ‘filme de amigo’ garantiu a liberdade estilística de *Câncer*.

Essa crise de “lugar”, de posição, de espaço e de movimento é muito bem trabalhada em *Câncer*. Glauber todo o tempo provoca o público. Provoca com a extensão do plano-sequência, provoca com a clara improvisação dos atores, provoca no conflito de sons da trilha sonora, provoca quando tira informações teoricamente essenciais: como a fala de um ator, mesmo que esse esteja “falando sem som” em cena. Provoca quando da narrativa fragmentada, sem que fique clara a ligação entre um momento cênico e outro, provoca na atuação violenta dos atores, na fala diretamente à câmera, como que se buscasse naquele que assiste uma resposta às suas angústias.

A fragmentação narrativa de *Câncer* também sofre influencia de outra crise da segunda metade da década de 60: a que Ismail Xavier denomina de “crise teleológica”. Teleologia, segundo o autor, é uma forma particular de organização do tempo onde a sucessão de fatos ganha sentido a partir de um objetivo final a ser atingido (*telos* = fim). O processo se desenvolve, então, nessa perspectiva narrativa do *fim* como conclusão, “coroamento orgânico de todo um processo”⁵⁹.

Para Ismail Xavier tal ‘crise narrativa’ é fruto da crise política sofrida no final de década de 60 pelos cineastas cinema-novistas, na constatação de que o movimento de mudança em que se apoiavam não existia na concretude da ditadura, da repressão e do exílio. As narrativas, portanto, desorganizam-se por não partirem em busca de um fim. Desmantela-se o processo onde cada etapa é necessária para se atingir o objetivo final. A narrativa é inconclusiva porque o objetivo final está perdido meio à crise política vivida no Brasil na época.

as alterações de formas encontradas num filme se articulam a um andamento de um processo cultural e político mais amplo, definindo um deslocamento

⁵⁹ XAVIER, 1993; 12

gradual das respostas do cineasta a cada um dos momentos do processo.⁶⁰

A narrativa passa, então, a ter outro sentido em Glauber. Não mais o de comunicar essencialmente - mas o de chocar aqueles que assistem a seus filmes. O de chocar no intuito de permitir o transe, o estado de fluxo audiovisual, capaz de atingir o público pelo entendimento sensorial da história.

Vale a pena pontuar que depois das filmagens de *Câncer* e antes de sua finalização, Glauber radicaliza mais a fragmentação da narrativa, em *Cabezas Cortadas* e *Der Leone Have Sept Cabezas* e que antes disso já havia realizado experiências cinematográficas nesse sentido, como em *Pátio*, seu primeiro curta-metragem. Mas nas filmagens de *Câncer* essa fragmentação é extremamente estudada. O plano-sequência e o plano cinematográfico em si, como fragmentos únicos da obra são assumidos deliberadamente pelo cineasta.

Glauber também assume em *Câncer* uma estética da violência. Para ele: “[...] uma estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária”⁶¹. Para Ismail: “[...] a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência.” Experiência essa vivida pelos brasileiros nessa década de 60 que começa com o ideal Revolucionário fortalecido, graças a um presidente com intenções até então inovadoras, como João Goulart; a Revolução Cubana que inspira a esquerda latino-americana e a aprovação mundial do movimento do Cinema Novo, como legítimo cinema latino-americano.

A idéia do Cinema Novo é fortalecida com movimentos similares na argentina com Fernando Birri, na Bolívia com Sanjines, no Chile com Miguel Littín e em Cuba com Julio García-Espinoza, Tomás Guitierrez Alea e o ICAIC. Todos estes cineastas latino-americanos estavam em busca de uma linguagem própria, influenciados por Zavattini e o neo-realismo italiano, além das idéias revolucionárias de forma e linguagem do russo Eisenstein. A busca por uma linguagem cinematográfica genuinamente latino-americana é o que impulsiona os primeiros anos do Cinema Novo até a crise que se mistura com a própria crise do país, pós Golpe-64.

Há uma crise na crença do Brasil como país do futuro. Há um rompimento radical entre a realidade que se acreditava desse país e a sua concreta.

⁶⁰ XAVIER, 1993; 13

⁶¹ ROCHA, 1965; 66

Estranhando o Brasil era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público era preciso agredi-lo.⁶²

Essa reavaliação do público, do espaço e do país em si, abre a possibilidade da busca de uma nova forma para ‘combater’ essa nova realidade concreta / pragmática que se havia delineado. Essa busca, em Glauber, é um re-invenção daquela desenvolvida no início da década de 60. Mais radical, numa nova elaboração da linguagem, como mostra em *Eztetyka do Sonho* “quando o sonho irrompe na realidade ele se transforma numa máquina estranha àquela realidade, uma máquina tremendamente libertadora” e em seus filmes posteriores, culminando em *A Idade da Terra*.

Existe uma clara modificação na relação diretor / espectador. E essa relação começa a mudar em *Câncer*, que é tomado por Glauber como um estudo cinematográfico: “da resistência do plano cinematográfico à direção”. Além dessa experiência com o plano-sequência e sua duração, o diretor experimenta com a construção sonora e a relação som / imagem de maneira que o espectador se sente “bombardeado” durante quase todo filme, apesar de uma edição de imagem relativamente ‘tranqüila’, sem muitos cortes.

A edição sonora em *Câncer* realiza concretamente a idéia proposta pelo “Manifesto do Assincronismo”, de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov.⁶³

O filme parece adotar a idéia da “violência necessária para sairmos da inércia do hábito, dos pensamentos habituais”⁶⁴. Segue Eisenstein ao utilizar o cinema como lugar de sujeitos, como “lugar de produção de pensamento” e não de “paralisia” dele. A influência eisensteiniana pode ser reconhecida em toda a obra de Glauber e em *Câncer* ele parece reafirmá-la através do incomodo, do desconforto em que constantemente coloca o espectador. A reação vem pela estranheza.

Em uma determinada seqüência do filme os personagens de Pitanga e Carvana vão visitar o Dr. Zelito, um senhor que na narrativa funciona como “comprador de bugigangas”. Durante toda a seqüência, Glauber grita do extra-campo: “a mãe do Dr. Zelito teve 40 filhos” e o Dr. Zelito responde: “Não enche o saco”. Além desses três

⁶² XAVIER, 1993; 20

⁶³ Depoimento de Lécio Augusto Ramos, arquivista do Tempo Glauber – outubro de 2006

⁶⁴ BENTES, 2003; 219

personagens em quadro, encontra-se também um homem, deitado no chão, sem camisa, que funciona como “saco de pancada” dos personagens de Carvana e Pitanga. O personagem sem camisa está ali para apanhar, para ‘aliviar’ a tensão dos outros dois. Essa constante agressão a esse homem que ‘entra mudo e sai calado’ da cena causa um tremendo desconforto no espectador. Além disso, o personagem que apanha não reage. A não-reação também aumenta a angústia e pode ser interpretada como o povo brasileiro, por exemplo, que apanha, apanha e não se revolta.

Além de jogar com a linguagem, há uma indagação constante ao espectador, como quando Hugo Carvana conversa com Odete Lara sobre ‘as massas’ e lhe diz: “saia, vá olhar as pessoas, vá olhar o mundo”; ou quando Antonio Pitanga encara a câmera e diz: “eu quero trabalhar!” Ou quando ele grita: “mundo não presta!” São momentos nos quais o espectador é claramente “alfinetado” por Glauber.

Segundo Ivana Bentes:

O povo, em Glauber, é humilhado, espancado, chicoteado de tal forma a produzir esse sobressalto ético do qual fala Eisenstein. Glauber trabalha com a idéia da crise, da violência, do transe, do intolerável na imagem, capaz de produzir uma ira revolucionária, um ódio sagrado contra as injustiças.⁶⁵

Glauber aponta essa mudança em *A Eztetyka do Sonho*:

Arte Revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo no conceito de *arte revolucionária*.⁶⁶

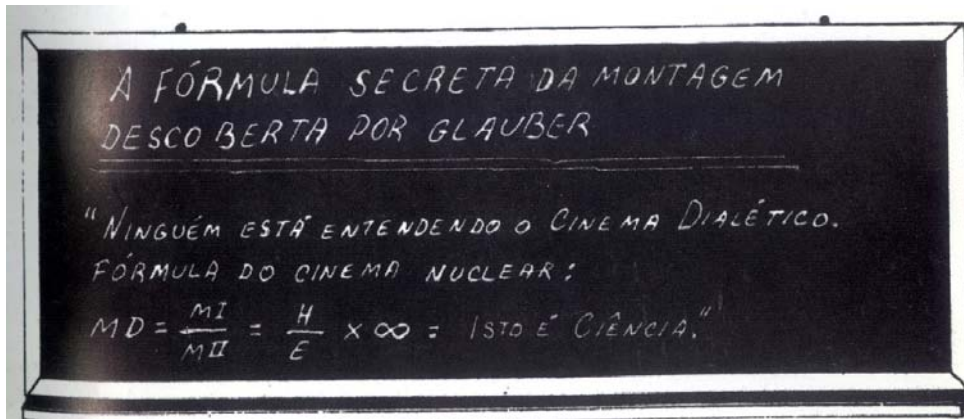
É nesse clima ‘experimental revolucionário’ que se analisará a construção sonora em *Câncer*. A partir das influências externas, do esquema de produção, da característica de ‘filme de amigo’ e das influências cinematográficas de linguagem em Glauber, pode-se avaliar melhor as escolhas feitas pelo cineasta na montagem de uma trilha sonora tão complexa.

⁶⁵ BENTES, 2003; 220

⁶⁶ ROCHA, 1971; 249

CAPÍTULO III

O trabalho sonoro em Câncer



Fórmula extraída de uma carta de Glauber a Zélio Viana, de 1976. Elementos: MD, montagem dialética; MI, montagem inicial; MII, segunda montagem; H, Heustorya; E, estória

A “fórmula da montagem” desenvolvida por Glauber Rocha

4. O Som em *Câncer*

O que eu quero mesmo é fazer filmes difíceis. Não estou a fim de me comunicar a preço de banana. Há muita sublitteratura aí com pinta de arte, dizendo que é ante-arte. Muita montagem marota de computador com o espiritismo, muita raiz cultural com linguagem universal. Muita filosofia libertária com pobreza criativa. Muito artista de barba e cabelo. Muito artista de paletó e gravata. Gênios e bestas se comem no boletim do escrache cultural. Não sou gênio, nem besta, estou na estaca zero, curtindo a estrutura do som, da cor e do movimento do plano e sua relação dialética no modelo cinematográfico.⁶⁷

Glauber foi um cineasta apaixonado pela técnica do cinema. Era um estudioso dos grandes cineastas de outrora e compartilhava com Eisenstein a paixão pelo processo cinematográfico como criação técnico-artística. O cineasta russo, como foi a grande influência do cinema de Glauber. Muitas das suas experiências técnico-narrativas têm base nos escritos de Eisenstein. Com *Câncer* não foi diferente.

Foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. Simples. A complexidade foi não entender isso. Primeiro, quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois os filmes. E os livros que li e reli durante a vida sem nunca entender bem. Conscientemente. E a Revolução. Foi lendo seus artigos sobre cinema soviético naquela célebre retrospectiva que eu tomei conhecimento da Revolução.⁶⁸

Mas entre Glauber Rocha e Sergei Eisenstein existe um abismo técnico inegável. Ainda mais no campo sonoro. Eisenstein morre em fevereiro de 1948 e não chega a usufruir do cinema sonoro como gostaria. Já Glauber Rocha trabalhou com o cinema sonoro e colocou em prática a teoria pensada por Eisenstein para o som no cinema.

Como já foi dito antes, *Câncer* foi filmado e finalizado como um exercício cinematográfico. Tal liberdade possibilitou uma série de experiências sonoras que não seriam permitidas num filme comercial. Portanto *Câncer* não é um filme “fácil”. Exige do espectador uma atenção redobrada e um conhecimento um pouco mais profundo da técnica cinematográfica para que o sentido seja mais bem construído.

O filme se torna ainda mais interessante se pensado tanto como peça experimental quanto como obra que reflete e incorpora uma época. O filme é um documento de

⁶⁷ ROCHA, 1970; *O Pasquim*.

⁶⁸ ROCHA, 1976 apud BENTES, 1997; 55-56.

reflexão sobre o Brasil que contém em si muitas características de um momento específico – como a maneira de filmar, a utilização da improvisação como técnica (influência clara de movimentos como o *Living Theatre*, ou o Teatro Oficina) e ainda as inovações técnicas que permitiram uma filmagem contínua, sem interrupções. Por tudo isso *Câncer* é também é memória.

Ele foi filmado em quatro dias, com uma câmera 16 mm emprestada, com chassis de 400 m, que são 30 minutos de filmagem. Essa meia hora de cada chassi era totalmente improvisada nos planos - seqüência que Glauber ia construindo “in loco”. O contínuo na interpretação e na filmagem produz uma sensação de realidade.

Visto dessa maneira *Câncer* dilui um pouco a fronteira entre ficção e documentário. É um filme que aprofunda a questão entre o “real documentário” e o “falso ficcional”.

Quando, por exemplo, Glauber capta o som direto como faria o ouvido humano, sem as equalizações e proteções necessárias a um filme comercial, que avança pelo trilho de compreensão mais fácil para o espectador, menos perturbadora de sentidos. Ele também nega a hierarquia do primeiro plano sonoro e do “background”, posteriormente na mixagem.

Na seqüência que o ator Antônio Pitanga pede dinheiro e trabalho pelas ruas do Rio de Janeiro, o som direto, captado sem manipulações, desvela os ruídos e sons cotidianos da cidade (ônibus, caminhões, apitos, freadas, burburinho, etc). E esses ruídos, às vezes, sobrepõe-se às falas de Pitanga. Esse efeito, teoricamente anti-ilusionista, tem um efeito realista-naturalista, quase documental.

É um tipo de poder, incerto e inconsciente, freqüentemente mais forte, ainda que isso pareça estranho, nos excessos da ficção do que na suposta honestidade objetiva do documentário – como se a realidade “verdadeira” fosse mais difícil de transmitir que a artificial.⁶⁹

A atriz *Odete Lara*, em entrevista ao diretor *Joel Pizzini* relembra as filmagens de *Câncer* e pontua a questão da improvisação:

A cabeça dele trabalhava com o que ele tava vendo na realidade. Ele assimilava e fazia parte do filme. Dava mais vida. [...] o roteiro ia tomando a forma que a realidade concreta propunha. [...] era um diálogo vivo -

⁶⁹ CARRIÈRE, 1995; 53

sobre a reação da resposta eu construía a próxima linha.⁷⁰

A maneira de filmar em *Câncer* pode se assemelhar um pouco a como filmavam os diretores do movimento do Cinema Direto de forma contínua, sem interrupção. E depois na edição que segue o mesmo princípio observacional, com poucos cortes. Glauber utiliza elementos do Cinema Direto e da improvisação a serviço da construção de uma realidade. Por isso, talvez, essa sensação de realidade registrada.

Mas existe uma diferença grande entre o trabalho do Cinema Direto - onde a câmera precisava ser esquecida e a equipe deveria trabalhar de maneira imperceptível para que o registro da realidade não fosse perturbado - e o trabalho no filme de Glauber Rocha.

Em *Câncer* a câmera se transforma quase que em um outro personagem da cena, os atores se relacionam com ela e com o extra-campo todo o tempo. Eles sabem e demonstram para o espectador que estão sendo filmados e que são personagens.

Há uma seqüência que vemos Antonio Pitanga e uma menina, não-atriz, provavelmente moradora da Mangueira, frente a frente. Os dois estão simulando uma “paquera” e suas ações estão totalmente subordinadas às indicações do diretor, localizado no extra-campo.

A menina, principalmente, olha constantemente para fora do quadro, buscando alguma indicação ou resposta de Glauber para o que deveria ou não fazer. A presença da câmera, do diretor e de toda a ‘parafernália’ cinematográfica que existe fora do plano se evidência pelo olhar dos atores.

Câncer é dominado por esse desvelar. De tal maneira que gera no espectador uma sensação de assistir a uma constante produção de ‘algo’, que se dá pela percepção aguda do aparato cinematográfico. Após iniciar o espectador em um documentário, Glauber passa à ficção, mas sem se desfazer da metalinguagem, nem deixa de “escancarar” para o espectador que aquilo é um filme. Constrói uma narrativa anti-naturalista.

Os atores olham para a câmera, falam com a câmera, olham para o diretor no extra-campo em busca de indicações. E o próprio Glauber se coloca como personagem, no trabalho de pós-produção sonora.

Por isso *Câncer* é daqueles filmes que criam ou re-criam a realidade de tal maneira que o registro filmico transpõe a questão documentário/ficção e se coloca como memória de um tempo.

⁷⁰ LARA, 2006; entrevista

A trilha sonora tem uma concepção anti-ilusionista e anti-realista. Em alguns momentos ela é construída quase como uma narrativa extra-imagem. E em outros, o filme segue a lógica do diálogo como principal personagem sonoro, mas não se preocupa em criar um ambiente sonoro tradicional para acompanhar esse diálogo.

Ele prefere trabalhar os outros planos sonoros como elementos pertencentes a uma ‘banda sonora’, independente da ‘banda de imagem’ – ambientando com música, por exemplo. Trabalha a montagem de contraste entre som e imagem.

A mixagem, por exemplo, produz colisões de elementos sonoros em alguns momentos. As alturas não são niveladas como numa mixagem tradicional. A mixagem tradicional serve para nivelar os sons e dirigir a escuta, o ouvido, do espectador. Em *Câncer* essa função é subvertida.

Quando Glauber decide colocar diálogo e música nivelados na mesma altura, obriga o espectador a eleger o que escutar. A percepção é perturbada e isso é intencional. Funciona quase como uma agressão ao público. Ele obriga o espectador a colocar-se na sua posição de espectador do filme. Ele traz à tona essa consciência. Essa pontuação entre espectador e filme é uma característica de Glauber.

Para ele o espectador ideal deveria entender a linguagem do cinema mais profundamente. Buscar também na sua técnica as significações e os sentidos trabalhados pelo diretor. Ele buscava um entendimento metalingüístico de seus filmes. Sobre a função do espectador Glauber escreve:

Observe ao mesmo tempo a paisagem, a tonalidade da fotografia, a cenografia, a interpretação dos atores, ouça bem o diálogo e as músicas, leia bem os letreiros, observe os movimentos de câmera, perceba quando só aparece a cara do ator em primeiro plano ou quando o ator é visto em plano geral, no meio da paisagem, sozinho.⁷¹

Essa característica revela uma influência eisensteiniana. A participação ativa do espectador era constantemente defendida pelo cineasta russo, tanto nos seus textos, como na montagem associativa que trabalhava em seus filmes. Contava, sempre, com o aporte cognitivo criativo do espectador.

Mais uma vez Glauber busca em Eisenstein a sua inspiração. Segundo Lécio Augusto Ramos, arquivista do *Tempo Glauber* e grande conhecedor da obra do diretor, a edição sonora em *Câncer* realiza, em alguns momentos, concretamente a idéia

⁷¹ ROCHA, 1968; Revista A Visão.

proposta pelo *Manifesto do Assincronismo* escrito por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em 1924.

No manifesto os cineastas russos propõem formas de utilização do som que viessem a enriquecer a montagem. A banda sonora não deveria simplesmente acompanhar a banda de imagem e sim ser um contraponto, para que na justaposição entre imagem e som se produzisse um novo sentido. A utilização criativa do som, sem que este estivesse “subordinado” à imagem. O som é visto como mais um elemento na edição e por isso deveria garantir seu espaço independente à imagem.

E uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais.⁷²

A preocupação dos cineastas russos era de garantir os avanços técnicos da linguagem cinematográfica com a chegada do elemento sonoro e não deixar que o uso do som se estabelecesse como mero acompanhante da imagem. Para eles se a fala, os ruídos e a música se relacionassem à imagem apenas de maneira complementar haveria, então, um retrocesso na pesquisa da linguagem cinematográfica, apesar do avanço técnico.

Era uma posição que ia claramente contra a posição de Hollywood, da indústria cinematográfica, do cinema comercial de entretenimento. Apesar de terem desenvolvido a tecnologia do cinema sonoro, os americanos tinham objetivos diferentes daqueles pensados por Eisenstein. A idéia era imergir ainda mais o espectador no ilusionismo criado pelo cinema.

O manifesto, já em 1928, chamava a atenção para o perigo de que essa função realista - naturalista do som relegasse a esse elemento a simples tarefa automática de reproduzir sonoramente o que se via. E isso, segundo os russos era uma gravíssima ameaça à cultura da montagem, defendia pelo cinema soviético, principalmente o eisensteiniano, e seguida por Glauber.

Usar o som desse modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta a sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência do seu significado – e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento

⁷² EISENSTEIN, PUDOVKIN e ALEXANDROV, 1928; 225.

da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças de montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.⁷³

Glauber, assim como Eisenstein, via na técnica da montagem dialética formas de trabalhar essa metalinguagem na percepção do espectador. *Câncer* é um filme que utiliza o som no sentido de criar uma metalinguagem que revele a construção cinematográfica que se dá na tela.

A utilização do som deveria ser polifônica, ou seja, a partir da multiplicidade de sons com relação à peça de montagem visual se poderia estabelecer uma relação de justaposição entre esses dois elementos. Mas esses múltiplos elementos da banda sonora enriqueceriam a imagem se fossem não complementares.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS.⁷⁴

Foi nesse sentido que Glauber trabalhou o som de *Câncer* tratando de dissociar a imagem e o som e tentando construir outros sentidos a partir da colisão dos dois e das próprias colisões sonoras. A expressão sonora é independente ou, quando não independente, é conflitante. Como por exemplo, na seqüência inicial da reunião de artistas do MAM onde Glauber narra a sua percepção do encontro, afastando-se por completo de uma narração tradicional e colocando elementos conflitantes a partir da subjetividade de sua fala.

Aliás, foi em *Câncer* que Glauber assumiu uma postura de diretor-autor no processo da edição sonora. Ele já havia ensaiado esse recurso em *Amazonas Amazonas*, documentário de 1966, onde interfere pessoalmente no som. Em uma determinada seqüência do documentário, Glauber grita “corta” e passa-se a um outro momento do filme, a uma outra seqüência.

Essa intervenção da voz de Glauber no início de *Câncer* inicia uma forma de manifestação artística que será trabalhada em suas obras posteriores. Essa inclusão da voz do diretor também aponta para uma característica glauberiana que se torna clara no final de sua vida: a fusão entre o público e o privado. A inserção física do diretor em sua obra denota uma característica pessoal de Glauber, que é a de misturar a sua vida

⁷³ EISENSTEIN, PUDOVKIN e ALEXANDROV, 1928; 226.

⁷⁴ IBIDEM

profissional (pública de cineasta) com a sua vida privada. Ele próprio se confunde com a sua própria obra.

Além disso, Glauber também grita no filme. Grito esse que exprime uma condição de repressão vivida no país, que foi piorada com o AI-5, e, portanto, estava mais forte do que nunca no ano de conclusão do filme, 1972, ano da edição sonora do filme. Esses gritos são usados em seqüências de transição feitas de dentro da Kombi de produção, pelas ruas do Rio de Janeiro. Junto às imagens do trânsito carioca, escuta-se a voz de Glauber, e de outras pessoas, gritando palavras incompreensíveis. Esse recurso narrativo - utilizar-se de vozes não-diegéticas - será incorporado pela linguagem do Cinema Marginal, funcionando como um comentário do diretor-atuante.

Outro ponto interessante do som em *Câncer* é quanto à diferença de rotação da voz dos personagens em alguns momentos do filme. Esse recurso dramático surgiu, na verdade, de um erro técnico durante as filmagens. O técnico de som José Ventura usava o gravador de som francês *Stellavox* que estava ajustado para a frequência elétrica européia, padrão 50 hz. Esse equipamento, na verdade estava destinado às filmagens de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e Glauber decide usa-lo nos quatro dias em que rodou *Câncer*.

Pois bem, a frequência no Brasil é de 60 Hz e essa pequena diferença entre a rotação européia e a brasileira produziu um efeito de lentidão na voz de alguns personagens. Na verdade, a impressão que se tem é que o personagem fala com aquela ‘voz de bêbado’. É uma voz perturbadora, de uma intensa força dramática que aparece pontualmente no filme. José Ventura percebeu o erro do ajuste de rotação ainda durante as filmagens, portanto só uma parte do som de *Câncer* tem essa diferença de rotação.

Esse ‘erro’ foi totalmente assimilado por Glauber e tornou-se um elemento estético. Desde o início ele trabalhou o erro de Ventura como recurso técnico-dramático e decidiu por não “consertar” a diferença de rotação, porque o erro fazia parte do processo. Foi uma escolha ética e estética do diretor. Portanto se deve analisar não o erro, mas o seu significado no filme.

4.2 Análise de seqüências

A seguir analisaremos quatro seqüências que reproduzem as transgressões efetuadas por Glauber Rocha na construção na trilha sonora de *Câncer*. O objetivo dessa análise é exemplificar e aprofundar os pontos já apresentados acima.

4.21 Seqüência 1

Essa, por coincidência, também é a primeira seqüência do filme. São três minutos de imagens documentais de uma reunião da classe artística e de intelectuais no Museu de arte Moderna (MAM) em 1968.

A seqüência pode ser dividida em três momentos: no “travelling” inicial que apresenta a mesa debatedora e a platéia; um segundo momento de planos médios da platéia contrapostos ao primeiro plano de Gustavo Dahl; e um terceiro momento em que a imagem mostra em primeiro plano o poeta Ferreira Gullar - em plena discussão.

No momento em que o filme se detém no PP de Ferreira Gullar há uma inversão de primeiro plano sonoro, que deixa de ser a voz de Glauber narrador. Essa inversão será discutida mais detalhadamente a seguir.

O áudio que acompanha essas imagens contém três níveis: a voz de Glauber narrando; murmurinho de pessoas falando (que simula o som direto do MAM); uma música, bem baixinha, mas que se escuta constantemente durante quase toda a seqüência.

1) IMAGEM: Plano-seqüência (de aprox. 1’30’’) onde a câmera na mão se movimenta como um *travelling* pela mesa, apresentando os debatedores. Estavam lá: Ferreira Gullar, Helio Pelegrino, Fernando Sabino, Antonio Houasis e Luis Carlos Saldanha. A câmera (manipulada nesse momento por José Ventura) os mostra um a um e depois no mesmo movimento de *travelling* retorna ao seu ponto de partida. No retorno se filma os debatedores de costas, tendo como pano de fundo a platéia do MAM que também estava recheada de artistas e intelectuais influentes da época, inclusive Glauber Rocha e parte do elenco de *Câncer* (Odete Lara e Hugo Carvana).

- **AUDIO:** nesse primeiro momento escuta-se a voz de Glauber narrando os acontecimentos da época, contextualizando historicamente o momento para o espectador. Nas duas primeiras frases existe uma repetição, como se fosse um eco e as informações “agosto de 68” e “Rio de Janeiro” se repetem.

A narração de Glauber está no primeiro plano sonoro e ao fundo escuta-se um murmurinho, que no início se confunde com a própria voz do diretor e depois é reduzido ao ponto de criar uma ‘atmosfera sonora humana’ que simula a atmosfera da reunião do MAM.

Além desses dois planos sonoros, Glauber ainda coloca uma música, ao fundo, que não compromete o entendimento da narração, mas que ajuda a construir a atmosfera. Não é possível reconhecer a música, mas é marcante o tom agudo da voz de uma mulher que canta.

Abaixo a transcrição desse primeiro momento da narração do diretor:

Era em agosto de 1968, era no Rio de Janeiro, era agosto de 1968. Uma agitação retada, os estudantes na rua, os operários, tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais e operário ocupando fábrica em São Paulo e os estudantes fazendo agitação. Era a ditadura de 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 que estava fazendo a Revolução de 64, num era o marechal Castelo Branco não, que esse era um marechal reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era o Wladimir Palmeira. Tinha o Marcos Medeiros, o Nobrito, o psicanalista Helio Peregrino, Franklin Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma Revolução, quer dizer, era uma agitação, era... tinha o maio francês, também, tava uma onda arretada. ‘Nêgo’ dizia o seguinte: que era a Revolução, mas era só a classe média radical, burguesia liberal reformista nas ruas e os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, continua morrendo, até hoje. Estão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais estavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente, discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tava acontecendo o capitalismo, uma onda arretada...⁷⁵

Esse primeiro trecho já nos revela algumas características interessantes.

A primeira é que a narração se aproxima de uma narração documentária, o que reforça a idéia de que *Câncer* é um filme que dissolve essa barreira entre cinema ficção e cinema documentário, como já foi discutido anteriormente.

O espectador, nesse estágio, ainda não sabe do que se trata o filme e se depara com imagens documentais da reunião no MAM, que trazem em si uma carga histórica grande.

⁷⁵ Transcrição do áudio de *Câncer*

A narração de Glauber reforça a impressão documental porque contextualiza o momento e a ação que se desenvolve na imagem. Mas, ao mesmo tempo, essa narração também insere um elemento metalingüístico. É a voz do diretor que fala e esse mesmo diretor também aparece na imagem como platéia. Constroem-se, então, uma relação imediata com o público.

Essa “narração metalingüística” é um recurso que aproxima o espectador do filme/cineasta. Já não estamos relacionando-nos com uma voz fria de um narrador comum, mas estamos ali com o diretor do filme que nos fala. Essa situação perturba o espectador, altera a atenção que ele dispõe àquele filme, porque a voz do cineasta parece “humanizar” a tela.

O cineasta francês Chris Marker, posteriormente, em *Sans Soleil* (1982) se utiliza do mesmo artifício ao narrar uma carta de suas impressões sobre o Japão contrapondo-a as imagens do país. A sensação é de que o cineasta conta suas impressões para quem assiste. Isso muda a percepção das imagens. Marker parece querer compartilhar com o espectador as rédeas da situação, numa relação diretor-espectador mais clara do que a estabelecida normalmente.

E Glauber, nesse início de *Câncer*, também. Ele está contando uma história para alguém. É na edição sonora, com Raul Garcia em Cuba, que Glauber decide colocar-se como personagem sonoro do filme.

E ele é um personagem sonoro, não um simples narrador, porque ao contar essa história, ele insere sua opinião claramente. O trecho onde diz: “Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, continua morrendo, até hoje. Estão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais estavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente, discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tava acontecendo o capitalismo, uma onda arretada...” não pode ser mais claro.

E essa mistura entre autor e obra, a confusão entre filme/diretor, onde termina o Glauber Rocha cineasta e começa o Glauber Rocha “indivíduo comum” é uma característica muito forte do cineasta. Mais para o final de sua vida isso se torna evidente.

Essa imersão do diretor como personagem em *Câncer* já demonstrava o processo de dissolução do indivíduo Glauber Rocha no coletivo e na cultura brasileiros. A partir daí ele está cada vez mais presente fisicamente em suas obras, como em *Di Cavalcanti*, com a voz em *Claro* e *Cabezas Cortadas* e depois em *A Idade da Terra*.

Em carta para Celso Amorim, em 24 de agosto de 1979 Glauber expressa a dissolução radical entre o público e o privado em sua vida.

Como lhe escrevo depois de sair do analista, que é um lakanyano bravo, acho justo fechar a análise informando ao Estado qual é meu patrimônio teórico e prático. Que o valor seja dado. O Estado então compra o meu PASSADO, meu presente e meu futuro? Evidentemente gostaria de dar e não vender a vida ao Estado.⁷⁶

Voltando a análise:

- 2) **IMAGEM:** depois do *travelling* da mesa dos debatedores, o filme corta para um plano médio da platéia. Esse plano se mantém durante certo tempo até cortar para o contra-plano de Gustavo Dahl (em PP). Esse PP se mantém e volta depois para a platéia. Glauber segue narrando, agora, a ficha técnica do filme. São créditos falados!

Eu aí chamei o Saldanha, o Luis Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma arriflex. Aí o Luis Carlos Saldanha fez a... é... Luis Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito pelo Zé Ventura. Agora o Hugo Carvana, o Antonio Pitanga e a baiana Odete Lara fizeram os papéis principais, com mais Rogério Duarte que é baiano também, Zé Medeiros, Hélio Oiticica que é pintor e... e o pessoal Biju (?), Tineca, o pessoal da Mangueira e mais o Zelito, quer dizer, não o Doutor Zelito Silva, mas o Dr. Zelito da *Mapa Filmes*, e Esterzinho (?) que tava na Kombi. Aí o tempo passou, eu cheguei em [sic] Havana e fiz no ICAIC o som. A sincronização foi feita por Raul Garcia e aí eu montei com a Tineca e a Mireta e... depois entrou o Barceloni, é... na Itália. E ficou com o título *Câncer*. Rio de Janeiro é... filmado no Rio de Janeiro, na favela, na zona sul, na zona norte, naqueles marginais do Rio de Janeiro. Uma filmagem que demorou quatro dias para filmar e quatro anos para montar sincronizado...⁷⁷

Esse áudio sobreposto à imagem da platéia reforça a idéia de que Glauber está apresentando o seu filme para o público. A maneira criativa de apresentar o filme aproxima o espectador daquelas imagens. É o exemplo do cinema moderno, de autor,

⁷⁶ ROCHA, 1979 apud BENTES, 1997.

⁷⁷ Transcrição do áudio de *Câncer*

que Glauber contrapunha ao cinema antigo, enraizado em uma forma clássica de narrativa que não permitia rompantes de criatividade.

O Cinema Moderno é a ruptura com a narrativa imposta pela indústria aos cineastas e ao público. Esta ruptura é paralela à tomada do cinema pelos intelectuais. Os intelectuais, via de regra, produzem mecanicamente para a indústria. A rebelião, inconsciente, cujos pioneiros podem ser Griffith, Eisenstein, Buñuel ou Vigo, se manifesta com o neo-realismo. O cinema neo-realista é o primeiro no pós-guerra, a desencadear o cinema de Autor. A Nouvelle Vague, crítica do cinema do passado, funda a política dos autores. Esta política deu filmes de várias matizes.⁷⁸

Além disso, também representa a maneira de se fazer cinema no Brasil, um esquema quase sempre entre amigos, onde um ajudava o outro. Neste exemplo temos a câmera, que foi emprestada por Saldanha e o buraco de quatro anos entre a filmagem e a conclusão do filme que demonstram as dificuldades de se fazer cinema independente no país.

Nesse momento do filme aparece o primeiro ruído entre som e imagem. Quando se corta do PM do público para o PP de Gustavo Dahl, temos uma junção mais complexa, entre a banda de imagem e a banda sonora. Enquanto vemos Dahl discursando, seguimos escutando a voz de Glauber. Essa relação causa certa estranheza, ainda sutil, porque a relação de Glauber como narrador já foi estabelecida a priori.

No terceiro momento dessa seqüência essa estranheza é acentuada, porque se quebra a relação do áudio como narrador.

3) IMAGEM: como contra-plano da segunda imagem da platéia vemos Ferreira Gullar (em PP) que discursa, gesticulando bastante.

AUDIO: Aqui há uma inversão de primeiro plano sonoro, logo depois que Glauber diz “quatro anos para montar sincronizado”. O murmurinho que até então cumpria a função de ‘preenchedor’ de espaço sonoro (funcionando como a platéia do MAM) é elevado. Transforma-se, então, na fala de um cubano que discursa sobre a importância de não se comer dentro do cinema.

Como son dulces que tienen azúcar [...] entonces el público que llega se queja. Normal, porque la ropa se le mancha... entonces nosotros estamos llamando la

⁷⁸ ROCHA, 1968; Revista O Cruzeiro.

atención que no se debe comer dentro del cine, que deben comer en la calle, antes de entrar en el cine.⁷⁹

Este áudio sobreposto à imagem do poeta Ferreira Gullar pode ser considerado uma ironia, uma brincadeira ou até um insulto, dependendo do ponto de vista de cada espectador. Esse leque de possibilidades é possível porque Glauber trabalha com a multiplicidade de sentidos, com a subjetividade do público e com a variação da percepção. A interpretação, aqui, depende de fatores como a opinião subjetiva sobre Ferreira Gullar, ou sobre aquele contexto apresentado, ou ainda se é capaz de entender o espanhol falado ou não, etc.

A relação entre som e imagem é construída concretamente. Na última frase da fala em espanhol, que diz “deben comer en la calle antes de entrar en el cine” a palavra *antes* é sublinhada pelo ‘narrador’ e está sincronizada com um movimento de Gullar, que levanta o dedo, enfatizando algum ponto de sua fala. A construção dessa relação entre o áudio em espanhol e Gullar se confirma nesse pequeno trecho onde se percebe a preocupação do diretor em ‘sincronizar’ os gestos enfáticos do poeta com uma ênfase na fala em espanhol. Ambos os textos, tanto o visual com Gullar, quanto o sonoro em espanhol, encontram-se no movimento enfático.

Esse exemplo demonstra a relação que Glauber visava construir com o espectador. Ele via o cinema como lugar de produção de sujeitos e não de ‘assujeitamentos’. Ele queria produzir pensamentos e não a paralisia dele. Essa maneira de entender o cinema é outra clara influência ‘eisensteiniana’ sobre Glauber.⁸⁰

4.22 Seqüência 2

Essa seqüência é a terceira do filme. É esse o primeiro momento que a voz ‘ralentada’ pela diferença de rotação de freqüência aparece. É um longo plano-sequência onde se estabelece uma discussão entre Pitanga e Luis Carlos Saldanha quanto ao valor do personagem de Pitanga.

Nesse diálogo os temas são sempre polêmicos como o racismo, a relação da burguesia com os pobres e o valor da democracia. Aliás, isso é uma característica marcante em *Câncer*: todos os diálogos são intensos, profundos e de caráter político-social.

⁷⁹ Transcrição do áudio de *Câncer*

⁸⁰ BENTES, 2003; 219.

Os personagens principais dessa seqüência são: Pitanga, Luis Carlos Saldanha, Helio Oiticica e um sambista negro da Mangueira. Este último representando “o preto feliz”, que por mais que apanhe, não para de batucar nunca a sua caixinha de fósforo.

É uma seqüência híbrida, no sentido de utilizar-se de elementos alegóricos e elementos diretos quanto à construção da narrativa. Pitanga começa pedindo trabalho à Oiticica, num primeiro momento em que a relação ali representada parece ser simplesmente aquela estabelecida. A partir da relação que se estabelece entre esses dois personagens o diálogo flui num sentido mais alegórico onde claramente a burguesia, representada por Saldanha, explora e ridiculariza os pobres, representados por Pitanga.

Nessa dinâmica estão os dois personagens coadjuvantes, Oiticica que respalda o ‘chefão’ Saldanha – numa representação da relação entre classe média e burguesia – e o negro que apanha dos brancos, mas nunca tira o sorriso do rosto.

É uma seqüência longa, dura e difícil. A freqüência de rotação da voz mais lenta atua como valor dramático nessa atmosfera angustiante. Ela causa estranheza a princípio. Depois de um tempo o espectador se acostuma com a voz, mas mesmo assim ela causa agonia.

Uma agonia que começa pela estranheza da voz e transborda na relação entre os atores, e na própria dinâmica da cena que evidencia problemas humanos a partir da discussão estabelecida.

Ela funciona também para descaracterizar o tom documentário que se estabeleceu a princípio, quando da seqüência da reunião do MAM. Além do valor dramático, a voz também funciona como um divisor de águas, apoiando a construção ficcional do filme.

A lentidão da voz, e seu timbre grave, parecem atuar também na construção da memória desse pedaço do filme. Particularmente, ao tentar me lembrar dessa seqüência, tive a impressão que além da voz em rotação diferente também a imagem estava mais lenta. Revendo-a, dei-me conta de que a imagem está em velocidade normal e que a sensação de lentidão da imagem fora causada pela voz modificada. Como se a lentidão da voz produzisse a sensação de lentidão da imagem.

Isso remete ao exemplo da seqüência inicial de *Persona*, quando Michel Chion nos conta que ao ver a seqüência sem o som percebeu que o plano da mão cravada, que lhe parecia ser um único plano, eram na verdade três. Esse valor ilusionista criado na justaposição de imagem e som foi o que me fez acreditar que as imagens do plano-seqüência estivessem lentas também, assim como a voz.

Esse detalhe da rotação da voz é um exemplo de como um erro ou uma falha técnica pode ser transformada em estética, linguagem, e adquirir uma função narrativa,

pelo diretor. Esse seria o cinema tricontinental, defendido por Glauber, que transforma as dificuldades em diferencial narrativo.

Insisto num *cinema de guerrilha* como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista. *Improvisar das circunstancias*, depurado de qualquer moralismo típico de uma burguesia que impôs do grande público às elites seu direito à arte.⁸¹

A assimilação do erro de captação de som a 50 Hz caminha nessa direção de contornar os problemas técnicos - muito prováveis em produções de baixo custo e independentes - de maneira criativa e sem preconceitos. A isso se refere Glauber quando defende o cinema de guerrilha. Um cinema que trabalhe com as possibilidades do cinema do terceiro mundo, sem a ânsia de imitar a técnica e a 'maneira de fazer' dos países desenvolvidos e ricos. Isso, segundo cineasta, seria a única forma de livrar o cinema da lógica colonialista.

4.23 Seqüência 3

A terceira seqüência a ser analisada é a que está Antonio Pitanga e uma menina, não-atriz, improvisando uma 'paquera'. O quadro é um plano médio do casal e ao fundo se vê a cidade. Eles parecem estar no alto de um morro.

O interessante dessa seqüência é que Glauber parece subverter os valores clássicos da mixagem tradicional. Entenda-se por valor clássico aquele no qual a voz desempenha o papel principal.

Essa hierarquia onde a voz está sempre em evidência é uma herança dos primeiros anos do cinema sonoro, como já foi dito no Capítulo I. Nesse primeiro momento a relação mais importante em se estabelecer era: a do ator que fala e da voz que se escuta. Essa relação aumentava o poder ilusionista do cinema. Portanto, a voz como topo da hierarquia sonora faz parte dessa bagagem ilusionista cinematográfica.

Mais uma vez Glauber Rocha se guia por Eisenstein e subverte a hierarquia sonora. Nessa seqüência da 'paquera', o primeiro plano sonoro é quase que constantemente ocupado pela música. A relação hierárquica entre os elementos sonoros se constitui de outra maneira.

Existe uma relação entre o diálogo do casal e a altura da música. No início da seqüência Pitanga começa dizendo: "eu gostei de você, gostei mesmo, queria sair com

⁸¹ ROCHA, 1967; 109

você, *mas eu não tenho dinheiro...*”⁸² Até a parte que ele diz que não tem dinheiro, o diálogo está em primeiro plano sonoro. Quando ele fala no dinheiro, a música aumenta bruscamente e já não é possível escutar o diálogo durante um tempo, até a relação hierárquica clássica se restabelecer.

O mesmo acontece quando Pitanga fala: “eu vou trabalhar, eu vou conseguir um trabalho, *ai eu vou por uma roupa direitinha em mim, ai eu posso te ver*”⁸³. No final dessa frase há outro aumento abrupto da música e ela se impõe novamente como primeiro plano sonoro.

A música pontua os momentos de dramaticidade do diálogo. Essa pontuação musical não é uma novidade na linguagem cinematográfica. A diferença aqui é em relação à maneira como essa música pontua. Ela não é sutil como numa narrativa clássica, ela se impõe à voz bruscamente e evidencia para o público o processo de pontuação musical, em outro momento metalingüístico do filme.

A música é também responsável pela ambientação sonora do lugar. O som ambiente não se faz necessário, a atmosfera é criada pela música. Glauber rompe com a ‘norma cinematográfica’ ao não seguir as regras de uma ambientação sonora tradicional. Ao usar a música para ambientar o espaço, o diretor demonstra a pouca preocupação em criar um ambiente sonoro relativo ao texto visual, ou seja, a banda sonora é independente à banda de imagem se avaliada a partir de uma construção realista-naturalista. A banda sonora é pensada como elemento anti-ilusionista.

A ausência da música também é trabalhada como sentido. Ela se faz ausente quando há uma maior aproximação física do casal, com planos mais fechados. Tanto eles se aproximam entre si, quanto o público se aproxima deles. Nesses momentos específicos, mais ao final da seqüência, a música se detém e o diálogo é o único que se escuta.

Curioso também é que a música que toca é sempre a mesma, num ‘loop’ constante. Ela termina e recomeça, termina e recomeça. E essa manipulação também é realçada para o espectador. Glauber parece querer deixar o público ciente da construção cinematográfica do plano.

Nesse sentido, o de ‘escancarar’ para o espectador a construção cinematográfica, estão os olhares constantes dos personagens para fora do quadro. Esses olhares realçam o extra-plano e a atuação de Glauber como diretor. São olhares de cumplicidade, de dúvida, de questionamento, que evidenciam o aparato cinematográfico.

⁸² Transcrição do áudio de *Câncer*

⁸³ IBIDEM

Num momento específico Pitanga pergunta para a menina o que ela faz da vida. Ela responde: “eu estudo.” Ele então pergunta o que ela estuda. E ela responde: “eu estou cursando agora...” Nesse momento, ela claramente esquece o que deveria falar ou talvez nem tivesse uma linha específica, mas não é capaz de responder a pergunta de Pitanga. Ela, então, faz ‘uma cara de quem errou’ e olha para o extra-plano em busca da resposta do que fazer. A menina está em primeiro plano, portanto a sua cara de dúvida e o seu olhar angustiado estão mais do que evidentes para o espectador.

Essa relação é constante nessa seqüência e também durante o filme, já que a atuação era calcada na improvisação. A busca por respostas fora do quadro estabelece o extra-campo como *lugar* na narrativa de *Câncer*.

A seqüência termina mais uma vez subvertendo a hierarquia cinematográfica. Quando há uma maior aproximação dos personagens (os dois se abraçam) a música está em primeiro plano, já não se entende quase nada do que os dois falam, a câmera fecha o plano em um *zoom in* abrupto e a imagem perde o foco. A imagem torna-se, então, um desenho abstrato e a música está totalmente em evidência. Ou seja, ela está em um ‘primeiro plano absoluto’ já que desbanca até a imagem de sua importância habitual.

4.24 - Seqüência 4

Nesta seqüência Glauber trabalha a relação não-sincrônica entre som e imagem, como da proposta de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em seu manifesto.

Ela começa com a câmera dentro de um carro que sobe o corte do Cantagalo, no Rio de Janeiro. A imagem do trânsito é contrastada com a música, em primeiro plano sonoro e ruídos humanos, gemidos e gritos, no ‘background’.

Há um corte de espaço imagético do filme, porém não é acompanhado pela trilha sonora, que segue constante. Do trânsito no corte do Cantagalo passamos a um primeiro plano da atriz Odete Lara. Ela está calada, a principio, olhando ao seu redor. De pronto começa a falar, mas continuamos escutando a música do principio. Ela parece travar um diálogo com alguém no extra-plano. No momento em que nos damos conta disso, a música cessa abruptamente e o primeiro plano sonoro é ocupado pelo murmurinho que até então estava como ambientação.

Começa, então, a soar uma nova música, primeiro cumprindo o papel de ambientação, e depois tomando o primeiro plano sonoro, relegando ao murmurinho novamente seu papel ‘ambientador’. Essa música agora é mais ‘humana’ que a primeira, só voz e violão. Seguimos com o primeiro plano de Odete Lara, e essa relação que se estabelece entre som e imagem dá a impressão que a atriz está escutando o mesmo que o

espectador. O contraste entre a imagem e o som acaba por criar um sentido, construído a partir da percepção de cada um.

A música segue em primeiro plano, mas o murmurinho que até então era indecifrável, torna-se audível e detecta-se uma conversa entre dois cubanos. Essa conversa, apesar de estar no background sonoro, está ‘sincada’ com a imagem, com os gestos de Odete Lara.

Em um determinado momento a atriz parece perguntar alguma coisa e na trilha sonora também se escuta uma pergunta (“tu crees que los niños molestan más que los mayores?”⁸⁴). Em seguida a câmera ‘paneia’ para a direita e vemos Hugo Carvana, ao lado de Odete, que responde a pergunta que a atriz havia feito no plano imagético. O áudio acompanha essa dinâmica da imagem, apesar de não-sincrônico, e escutamos a resposta à pergunta que antes se havia feito na banda sonora. Carvana segue conversando com Odete Lara, mas a impressão que se tem é que ele trava um diálogo com a trilha sonora.

Esse efeito é muito interessante e confirma a proposta de *Câncer*: a de experimentar a linguagem cinematográfica. Glauber cria uma relação entre som e imagem apesar de não-sincrônicos. Uma relação que deve ser percebida pelo espectador, que não está dada ‘de graça’, mas que desvela as possibilidades de relações que se constroem dentro de um filme, respaldadas pela linguagem cinematográfica.

E a tentativa de avançar no desenvolvimento da linguagem cinematográfica permeou toda a obra de Glauber Rocha. Segundo o próprio cineasta, o filme *A Idade da Terra* seria o resultado dessa busca. Sobre as diretrizes cinematográficas tomadas por Glauber a partir dos roteiros de *A Idade da Terra* e *América Nuestra*, Ivana Bentes pontua: “Glauber parece querer provocar um apocalipse estético, de onde surgiria uma novidade política radical”.⁸⁵

Aqui retomamos uma outra dimensão do cinema glauberiano, que além de experimentar quanto à técnica e a estética, também era político revolucionário. Uma coisa levava a outra, na verdade: por ser revolucionário, o cinema de Glauber não se ‘contentava’ com a forma e linguagem cinematográficas estabelecida. Era uma busca técnica e política ao mesmo tempo.

Glauber define a última fase de seu cinema – iniciada em *Câncer* – como “anarco-constructivista ou transrealista”. Segundo Ivana Bentes, esse cinema buscava explorar

⁸⁴ Transcrição do áudio de *Câncer*

⁸⁵ BENTES, 1997; 53

todas as potencialidades expressivas do discurso, da montagem e da narrativa “tomada colagem, fluxo e análise combinatória”⁸⁶

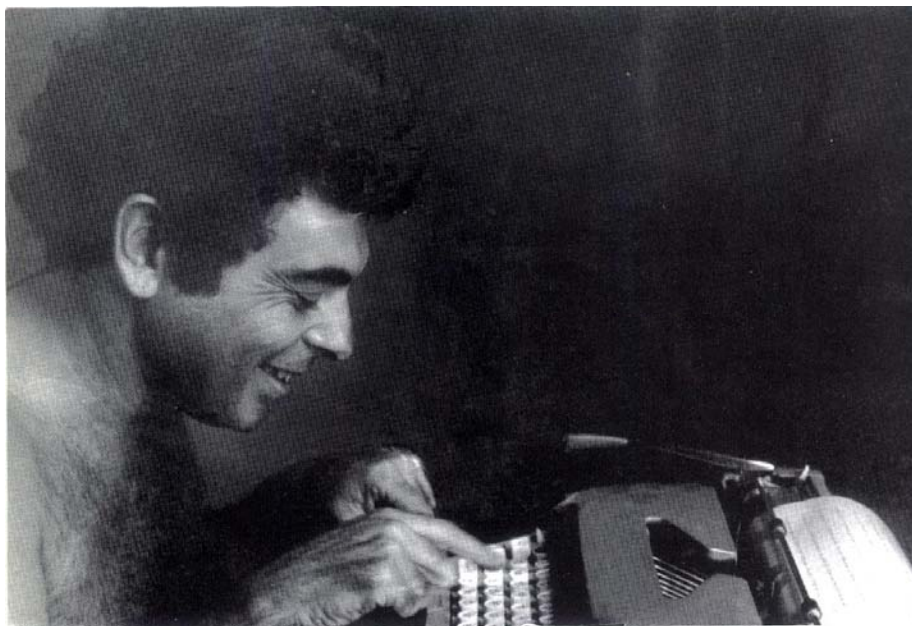
No plano da estética, leva às últimas conseqüências a idéia de um fluxo audiovisual, um inconsciente cinematográfico e social que pode emergir na tela. [...] De um lado, desordem narrativa, choque sensorial e intelectual que obriga o espectador a pensar, de outro o *pathos*, o entusiasmo que leva à adesão (o ‘épico-didático’). Essas são as duas formas que marcam o cinema de Glauber e não se excluem. Nas cartas, quando fala de *A Idade da Terra*, deixa claro que se trata de um filme radical, de ruptura com toda a idéia de cinema.⁸⁷

O objetivo na análise de *Câncer* era justamente pontuar esses momentos de transgressão na tela, desmembrando os seus vários matizes. Tanto na relação entre a banda sonora e a banda de imagem, quanto na relação estabelecida horizontalmente entre os elementos sonoros. E, também, pontuar a relação entre essas transgressões e a teoria de um cinema livre, não-colonizado e inovador desenvolvida por Glauber, durante sua vida.

⁸⁶ IBIDEM; 64

⁸⁷ IBIDEM

CONCLUSÃO



Glauber Rocha escrevendo.

A vida do cineasta Glauber rocha foi, praticamente, toda dedicada ao cinema e à cultura brasileiros. Ele tomou para si a responsabilidade de criar uma linguagem cinematográfica genuinamente latino-americana que nos ‘livrasse’ daquela imposta pelos colonizadores – na figura da Europa e EUA. Essa busca permeou sua vida e originou uma cinematografia muito curiosa, extremamente criativa e libertária.

Câncer talvez seja um dos filmes mais radicais de Glauber, onde o cineasta teve total liberdade de criação. Sem se prender a parâmetros, ou a exigências de produtores, ele pode realmente experimentar. E por essa experiência tem-se, hoje em dia, um registro valioso de uma época e de um cineasta. Cineasta este que depositava no novo todas as suas esperanças.

As suas teorias quanto à linguagem cinematográfica se misturavam às suas concepções políticas e a maneira como entendia o ser humano e o mundo. Ele não dissociava o trabalho de cineasta do trabalho político-revolucionário pelo qual lutou durante toda a sua vida. Ele realmente via no cinema uma ferramenta político-social. Como cineasta e ser humano, ele será sempre um exemplo às gerações futuras.

Glauber Rocha foi um visionário que enxergou muito além de seu tempo e isso, talvez, tenha lhe custado à lucidez. Em *A Idade da Terra* ele já propunha, no início da década de 80, uma linguagem cinematográfica não-linear, que seria mais tarde a grande ‘revolução’ cinematográfica dos anos 90, possível a partir das novas tecnologias digitais. Durante a pesquisa sempre me perguntava o que faria Glauber Rocha se fosse vivo hoje, com todas as possibilidades que se abriram com as câmeras digitais e a tecnologia não-linear.

Sua obra não se resume apenas aos seus filmes. A obra literária do cineasta é imensa, repleta de artigos, roteiros nunca filmados, romances, novelas, programas de TV, tudo arquivado no Tempo Glauber, a muito custo e dedicação. Qualquer pessoa que vá ao Tempo Glauber percebe que se não fosse pela insistência de D. Lúcia Rocha, mãe do cineasta e de Paloma Rocha, a filha primogênita, sua obra estaria perdida entre cinematecas, particulares e afins. Mais uma vez o Estado parece lhe virar as costas.

O processo de pesquisa foi também um processo de aproximação à cinematografia brasileira, não somente à de Glauber, mas também de cineastas brasileiros muitas vezes renegados ao esquecimento, como Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cezar Saraceni, Walter lima Jr, entre muitos outros.

Foi uma ‘volta’ a um lugar onde nunca tinha estado. Volta porque como brasileira sempre estive, de uma maneira ou de outra, ligada a essa cultura. Mas o prazer de descobrir filmes brasileiros de tanta qualidade produziu uma consciência, uma auto-

crítica, que depois reconheci também nos textos de Glauber, quando expunha sua teoria de ‘cultura colonizada’ a qual estamos submetidos, muitas vezes inconscientemente.

Esse reconhecimento de maneira alguma foi ou é depreciativo. Pelo contrário, faz com que a vontade de seguir nessa busca - começada por Glauber e continuada por alguns - rumo a uma linguagem cinematográfica em que se estabeleça uma nova relação com o público. Talvez não de maneira tão radical como o fez Glauber, mas, sem dúvida, com a mesma determinação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALTMANN, Eliska in *Memórias de um Cabra marcado pelo Cinema* in www.ifcs.ufrj.br/~nusc/eliska_campos.pdf
- AVELLAR, José Carlos. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Revista Civilização Brasileira* 1966 apud RAMOS, Fernão in *Cinema Marginal*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. *Estéticas da Violência no Cinema* in *Interseções – Revista de Estudo Interdisciplinares*. Rio de Janeiro, UERJ, 2003.
- BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- BERNADET, Jean-Claude. in www.museuvirtual.com.br, 1995.
- CALADO, Carlos. *Tropicália – A História de uma Revolução Musical*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005 (5ª Edição)
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- CHION, Michel. *La Audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- COSTA, Fernando de Moraes da. *A Inserção do Som no Cinema*. 2006 in www.audiolist.org
- DICKSON, W.K.L., DICKSON, Antonia. *History of the kinetograph, kinoscope and kineto-phonograph*. Nova Iorque. Museum of Modern Art, 1895. Apud in www.audiolist.org
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, PUDOVKIN e ALEXANDROV. *Zayavleniye* apud in *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002
- EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, 1974 apud <http://www.ipv.pt/forumedia/5/20.htm#notas>.

- GOMERY, Douglas. *The coming of sound: technological change in the american film industry*. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- LABRADA, Jeronimo. *El Registro Sonoro*. Bogotá, Editorial Voluntad S.A., 1995
- LARA, Odete in entrevista a Joel Pizzini - Tempo Glauber, outubro de 2006
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973) – A representação em seu limite*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- RICHTER, Hans. *Art and Cinema*. 1947. Apud in www.mnemocine.com.br
- ROCHA, Glauber. *O Novo Cinema no Mundo* in Revista O Cruzeiro, 30/03/1968.
- ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome 1965* in *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber in *Revista Visão* 02 de Fevereiro de 1968 .
- ROCHA, Glauber. *Tricontinental 67* in *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *A Revolução é uma Eztetyka 1967* in *A Revolução do Cinema Novo*, pág. 99-100. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber in *O Pasquim*. Rio de Janeiro 07-13 de outubro de 1970
- ROCHA, Glauber in *Glauber Rocha escreve um Leão na África - Revista Manchete* 07/03/1970.
- ROCHA, Glauber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1965
- ROCHA, Glauber. *A Eztetyka do Sonho 71* in *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004
- SALLES, Fillipe. *A Trilha Sonora no Cinema – Breve Histórico* in www.mnemocine.com.br
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo. UNESP, 1992, p.173 apud COSTA, Fernando de Moraes da. Rio de Janeiro, 2006 in <http://audiolist.org/forum>
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.

ANEXO – FICHA TÉCNICA

Câncer

Longa metragem, 16 mm, preto e branco, 950 metros, 86 minutos. Rio de Janeiro/Roma, 1972. Companhia produtora: Mapa Filmes. Distribuição: Embrafilme. Lançamento: 2 de setembro de 1982, São Paulo, Centro Cultural São Paulo. Coprodutores: Gianni Barcelloni e *RAI* – Radiotelevisione Italiana.

Diretor: Glauber Rocha

Diretor de Fotografia e câmera: Luis Carlos Saldanha

Som direto: José Ventura

Sincronização: Raul Garcia

Montadores: Tineca e Mireta

Laboratório de imagem: Líder Cine Laboratórios

Elenco: Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Eduardo Coutinho, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luis Carlos Saldanha, Zelito Vianna e o pessoal do Morro da Mangueira (Rio de Janeiro).