



# R

# ETRATO

**Palavras-chave**  
Cinema experimental  
Improvisação  
Depoimento  
Narrativas.

**Keywords**  
Experimental  
Improvisation  
Testimonial  
Narrative.

# ★ “NAQUELA MANHÃ FANTÁSTICA O RIO DE JANEIRO AMANHECEU COM CÂNCER”

## Reflexão de Luaa Gabanini

É atriz-MC, performer, DJ, diretora, coreógrafa, pesquisadora das artes do corpo. Mestre em Artes pela ECA-USP, com especialização em Direção Teatral na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Doutoranda na ECA-USP. É membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos companhia que pesquisa a junção do teatro épico com a cultura hip-hop, linguagem intitulada Teatro Hip Hop.

**Resumo:** Este artigo busca um olhar sobre Glauber Rocha e Antônio Pitanga tendo como estudo de caso o filme *Câncer*. Utilizando a formulação brechtiana de Glauber, que compreende que “ator é um produtor de crítica”, percepções são levantadas a cerca do processo de criação e de filmagem, observando as narrativas que se apresentam pelas improvisações durante a realização das cenas. Para isso, o escrito dialoga com depoimentos de Antônio Pitanga (realizados de modo on-line em 2020), ator do filme *Câncer* e grande parceiro de Glauber. Algumas reflexões de Ismail Xavier, pesquisador, crítico e professor de cinema do cinema, também são trazidas durante a reflexão.

**Abstract:** This paper looks after a gaze over Glauber Rocha and Antônio Pitanga, using the film *Câncer* as a case study. Making use of Brecht’s formulation, which understands the author as a critic producer, perceptions are raised on the creation and filmmaking process, observing the narratives that are presented by the improvisations during the execution of the scenes. To that end, the text establishes a dialogue with testimonials by Antônio Pitanga (recorded on-line in 2020), an actor of the film *Câncer* and Glauber’s great fellow. Some considerations of Ismail Xavier, researcher, film critic and professor of cinema, are also highlighted during the discussion.

### Introdução do Olhar

**D**ialogar com a obra de Glauber Rocha exige uma aproximação passional, um olhar desejoso, corrente sanguínea veloz e uma pulsação acelerada para adentrar com o órgão cardíaco em suas reflexões. Filmes, entrevista, artigos, cartas nos deixam rastros de um raciocínio singular e de um tipo de existência curta, mas intensa em sua ação criativa,

cheia de encontros com artistas inquietos em seu tempo, como é o caso do ator Antônio Pitanga. Em conversa realizada em meio a pandemia de Covid-19, Pitanga discorre sobre o cinema experimental e sua relação com acontecimentos históricos, sobre o fundamental papel da arte de elaborar simbolicamente a experiência vivida e sobre o ator-criador que consciente de seu território de atuação, intersecciona arte e vida e passa a ser um produtor de crítica. Este artigo busca traçar reflexões

sobre a colaboração entre Glauber e Pitanga, dois expoentes do Cinema Novo.

Meu portal de entrada na filmografia de Glauber Rocha foi aos 19 anos, quando assisti pela primeira vez ao *Terra em transe* (1967), para mim, um dos melhores filmes brasileiros. Ele diz de um tempo, o processo ditatorial do Brasil, dentro do próprio tempo, momento histórico em que não se podia dizer. A segunda experiência foi com *o Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), onde vi um brasileiro falando de um “Brazyl”<sup>1</sup>, entre misérias e lutas: o povo era personagem e tinha cara, fome, fé e tinha “anti-heróis”, obstinados em serem heróis. E essa imagem de povo, de gente junta em direção à algum lugar que não se encontra no presente, é uma imagem propícia para quem anseia em discutir um país pós-colonial, que necessita caminhar em direção a algo que ainda não existiu. Passando por: *Barravento* (1961), *Câncer* (1972), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Der Leone have sept cabezas* (1971), *Cabezas Cortadas* (1970), *Claro* (1975), *Di-Glauber* (1977), *A ida-de da Terra* (1980), mais escritos, desenvolvidos em uma linguagem própria, traduzindo uma urgência impetuosa e violenta, de quem anseia por mudança, e mesmo com tantas contradições, o reconhecimento de uma força criativa vertiginosa foi se apresentando junto a minha formação como artista, mulher e cidadã.

Seus pensamentos, aconteciam num fluxo, que agrupavam conteúdos variados e, na sequência, desorganizavam, raciocínio de um tempo que parecia não ter moradia, como um exilado, que ele mesmo foi, com ‘câmera e mala na mão’, resultado de um Brasil em plena ditadura militar. Sua obra vai construindo, dentro de todas as impossibilidades, uma identidade artística potente e crítica, que vislumbra o debate de seu tempo histórico. Com o raciocínio rápido que, como uma roleta russa, vai se desenvolvendo e num próximo giro uma bala acerta o próprio pensamento que se explode na próxima linha, no próximo filme.

As palavras acima não buscam definir alguém

como Glauber Rocha que nunca buscou uma definição dentre tantas contradições. É apenas para delimitar, não o assunto, que é vasto e necessitaria de um tempo cuidadoso de estudo aprofundado, mas sim, deixar explícito o olhar de quem escreve: ponto de vista de alguém de estatura pequena numa sala de cinema assistindo a um filme com muitas cabeças na frente, e assim, vai se acomodando e com esforço busca entender a narrativa, os personagens os discursos. Mas o desejo do diálogo é imenso.

E rastreando a jornada Glauberiana, vou focar no filme *Câncer* (1972), que muito me instigou, tanto pelo conteúdo como pela forma, num debate de um cinema autoral e processual que coloca em cena, mais uma vez, as contradições do povo brasileiro. Para isso, estarei em diálogo com o ator Antônio Pitanga, um dos marcos do Cinema Novo e grande companheiro na trajetória do Glauber, sendo um dos protagonistas do filme *Câncer* (1972) e ainda algumas reflexões de Ismail Xavier.

### **Território para chegada do *Câncer* (1972): Cinema Novo**

(..) A minha relação com o cinema novo sempre foi uma relação muito honesta, direta, sincera, real, eu não entrei no movimento cinema novo como mais um negro, entrei como uma cabeça pensante que estava abordando temas brasileiros: a questão do indígena, a questão da homofobia, do racismo, do preconceito. Então eram cabeças brancas e negras que pensavam o Brasil. (PITANGA, 2020, n/p).

Falar de Glauber Rocha é adentrar na história do Cinema Novo, uma filmografia que pensava o Brasil em plena crise, um cinema marginal que, com baixo orçamento, aparecia com propostas radicais num momento crucial da elaboração de pensamento criativo, pois estávamos em meio a um golpe militar. Essa maneira de pensar e fazer

cinema, que buscava também romper com o estilo preexistente do cinema norte-americano, juntou artistas brasileiros que já vinham pensando o cinema e as possibilidades da experiência fílmica como ferramenta crucial no desenvolvimento do pensamento crítico, ou seja, uma arte transformadora.

É uma das coisas mais bonitas, pois nós somos cria do cineclube. Toda nossa formação do Cinema Novo, cinema brasileiro, tanto em Salvador, como no Rio de Janeiro, toda essa garotada de Leon, de Caca, de Glauber, tudo é feito no cineclube. Quando vem esse grito de criar um novo formato, um novo movimento, que não é o neorealismo, não é a novelle vague, mas é um cinema genuinamente brasileiro, a gente sai do cineclube com todo esse conhecimento. E vem esse movimento brasileiro que fez acontecer através de cinema, esse desejo, esse trabalho, esse exercício de fazer as coisas estarem conectadas, não com o colonizador, mas com a coisa brasileira, escrever a história, a real história. (PITANGA, 2020, n/p).

Estamos até hoje discutindo as narrativas de um história oficial contada por aqueles que viveram em melhores condições de existência, mas quando Pitanga diz “história real”, que não é a do colonizador, creio estarmos no campo propício da arte que se diz revolucionária, por traçar um embate com as tradições que fazem a manutenção desta história oficial. Como diz Ismael Xavier em seu *O cinema brasileiro moderno*:

De uma perspectiva que supunha a Revolução iminente e pedia um cinema à altura dos desafios do tempo, passamos a uma revisão que alia, ao movimento de recuperação da história, o balanço de quem reconhece o peso das conjunturas; não se trata mais de propor o grande salto e sim afiançar a continuidade de uma tradição. (XAVIER, 2001, p.12).

Esse anseio de fazer algo novo, que está no nome deste movimento que o cinema foi porta

voz, Pitanga nos lembra de estar em reverberação a acontecimentos que vão sendo acionados em outros lugares, como uma rede de ações em um planeta em plena ascensão do processo de globalização, a comunicação vai acontecendo, criando diálogos de pensamento que reverberam nestes artistas e suas criações.

O Glauber abre a janela do mundo com o *Barra Vento*, ele faz um link com a janela do mundo já. Quando nós fizemos o *Barra Vento* em 1960, (...), já havia um movimento do Malcom-X nos Estados Unidos, Patrice Lumumba na África pela independência: “Morte ao colonizador!”. E quando eu saí do Brasil exilado, fui para África, levei o *Barra Vento* o Ganga Zumba, estava ‘lincado’ com o discurso do Senghor, o presidente do Senegal, com o Nkrumah, o presidente de Gana, que tinha acabado de fazer a independência contra os ingleses, na Nigéria também contra os ingleses que foram colonizados... Eu não era uma pessoa estranha com essas grandes lideranças no continente africano, nos países deste continente africano. Então, quando o Glauber faz o *Câncer*, o mundo já tinha dado uma ‘vira-volta’, o próprio movimento estudantil estava aflorando no mundo e desencadeando, estava ‘lincado’, para dizer as palavras de hoje, estava criando uma corrente enorme. E foi engraçado, porque foi um movimento de classe média, de brancos, estudantes universitários da Sorbonne em 68. Quando esse movimento de jovens estudantes acontece em Paris, o mundo inteiro fica conectado. E o Brasil não foi diferente, a gente já estava em plena ditadura com a mão forte do Costa e Silva. Quando a gente faz o *Câncer* já tem o AÍ5 e todos esses movimentos que já vinham do *Barra Vento*, do cinema novo. (PITANGA, 2020, n/p).

Quando assisti ao filme *Câncer* (1972) em 2016, fiquei impressionada com a visualização da ‘Terra Brazil’ ainda uma Terra em *Transe* (1967), um transe de mais de 500 anos que nos deixou

num país que todos os dias ressuscita o passado com “episódios de racismo cotidiano”<sup>2</sup>. Pitanga ao “lincar” com outros acontecimentos históricos no mundo, nos ajuda a dimensionar um pouco de um cinema experimental, como é o caso do Câncer (1972), que tem uma função de “reativação de um capital simbólico que pode ter o seu papel no jogo político em que se decide a viabilização de seu futuro”. (XAVIER, 2001, p. 13).

### ***Câncer* (1972), o filme underground brasileiro**

“Câncer é o primeiro filme underground brasileiro, quer dizer, nada está no lugar e tudo está acontecendo”. Antônio Pitanga

Em uma entrevista realizada em 2002, ao responder sobre dogmas, dissidências, experimental, vanguarda no cinema, Ismail Xavier em dado momento diz:

No momento de alto modernismo cinematográfico, digamos nos anos 60-70, qualquer proposta de um cinema alternativo trazia um horizonte de mudança que eram, ao mesmo tempo, do cinema e da sociedade (e não era preciso vincular experimentos ou vanguardas ao socialismo), pois fazer oposição e buscar o diferente era criar um novo espaço institucional de discussão do cinema (como o fez o underground, longe do mercado e da indústria). (XAVIER, 2002, p. 147).

Quando Pitanga diz que o Câncer (1972) seria o primeiro filme underground brasileiro, traz a discussão deste “novo espaço institucional de discussão do cinema”, onde “nada está no lugar”, mencionados acima por Xavier (2002), não só pelo momento histórico desordenado de uma ditadura, como pelo baixo orçamento. Ao mesmo tempo, como nos diz Pitanga (2020), “tudo está

acontecendo”, e realmente estava, no impulso de pessoas que navegam na utopia, e assim, buscavam estar juntas criando, desenvolvendo territórios poéticos de encontro, que no caso do Câncer, se instaurou num caráter processual contido desde sua idealização.

Poucas pessoas sabem o que vou dizer aqui, porque as pessoas que estavam nesta reunião já não estão entre nós, o Glauber, Odete Lara, Hugo Carvana, Rogério Duarte, Hélio Oiticica já nos deixaram. Esse filme nasce de uma necessidade de fazer alguma coisa com esse elenco. Porque ele ganha um dinheiro do Deus e o Diabo na Terra do Sol e divide, uma parte vai para a mãe dele, tia Lúcia pra manter a casa, que depois virou o museu, e a outra parte, ele trabalhou com o Zelito, que era o produtor, pra fazer o Câncer que o primeiro nome era: Naquela manhã fantástica o Rio de Janeiro amanheceu com câncer. O roteiro começou a surgir ali, na cabeça do Glauber conversando com a gente o quê que ele queria. Como eram três pessoas que ele confiava pra comandar esse movimento, a Odete Lara, Carvana e eu, tinha o Hélio Oiticica e o Rogério Duarte e as pessoas que foram entrando, mas a liderança, o comando, era nossa, a cabeça glauberiana estava em nós. Neste filme, não é que parte do escrito da ideia do Glauber, nós é que damos vida, fala e movimento as ideias que o Glauber tinha de cada personagem, e mais ainda, ele cria asas para entrar nos momentos. Às vezes quando eu falo assim, que são atores que ele tinha inteira confiança, como também Othon Bastos, Geraldo Del Rei, pessoas que ele tinha uma relação muito forte, e que no Câncer ele dá o tema e nós vamos desenvolver. Nós tínhamos uma maneira de trabalhar, de construir e ele dava liberdade. Nós tínhamos um chassi, na época era chassi, o filme virgem Kodak de 120mm e aquele que tivesse a capacidade de improvisar levava o chassi inteiro, e eu deixava e rolava, porque você desenvolvia e ele ficava louco, ficava maravilhado, ele não dizia corta, deixava você criar. Era esse o Glauber, ele lhe dava uma asa para que você pudesse viajar e voar. Você não estava ali refém da mão forte do diretor pra dizer corta. Não. Vai! Vai embora! Nós éramos os

coautores da obra glauberiana. (PITANGA, 2020, n/p).

### O ator “produtor de crítica” em *Câncer* (1972)

“Esse tema, ele tem uma abordagem que está tatuado em cada um de nós, ele é, querendo ou não, a textura de nossa pele.”

Antônio Pitanga

O cinema é a arte de um ponto de vista narrativo, o da câmera, que traz em seu enquadramento, o olhar de quem dirige os acontecimentos por traz dela. Em vários filmes do Glauber, percebemos o caráter experimental de seu cinema que traz esse compartilhamento do olhar sobre os acontecimentos, mas em *Câncer* (1972), o fato de a criação ser coletiva, tanto na elaboração do roteiro como no momento da filmagem, assistimos a sobreposição de narrativas. Os atores se apresentam na tela em plena improvisação, sendo as cenas acontecimentos dramaturgicamente resultantes da capacidade de cada atuante ir demonstrando os mecanismos de poder, trazendo os pontos de vista do tanto do oprimido, quanto do opressor, colocando uma lupa neste processamento de discurso sendo elaborado ao mesmo tempo que é filmado.

(...) Para Stanilávsky o ator é uma fábrica de emoções arbitrarias. Para Brecht o ator é um produtor de crítica às estruturas alienantes do personagem alienado que se desaliena através de um ator desalienado. (ROCHA, 2004 p.255).

Essa formulação brechtiana de Glauber onde o “ator é um produtor de crítica”, acentua a relação de Glauber com os atuantes em seus filmes, que muitas vezes percebemos em plena improvisação na tela. A exposição do raciocínio das forças de poder das personagens acontece através de atores desalienados que, a cada segundo, demonstram a

alienação de seus personagens. O fato de estarem em improvisação os coloca em criação destas personagens durante a experimentação das cenas.

Em *Câncer* (1972) esse processo se intensifica, quase no filme todo, pois os planos são longos, realizados com som direto, por vezes ouvimos, inclusive, a voz do próprio Glauber participando por traz da câmera. O experimento se revela o tempo todo, os procedimentos estão expostos na crueza da realização, e ao assistir, somos plateia do ator acontecendo na tela. As cenas parecem estar desorganizadas pelo próprio caráter experimental e vão se organizando com o olhar de Glauber junto a desenvolturas dos atuantes.

Como disse Pitanga, cada um tinha seu “chassi”, cada ator ia criando sua personagem no tempo real da filmagem. As personagens aconteciam nas relações, nos vetores de poder e de opressão de um sobre o outro, construindo assim, posturas corporais, gestus cênicos que traduziam a função social de cada um. Gestus, vem da língua latina que corresponde o que chamamos comumente de gesto, uma postura corporal que dá expressão a uma ideia e ou um sentimento. Para Brecht, o gestus, determina a relação dos homens em sociedade, demonstra a função social de cada personagem, sua classe, raça, gênero. Em *Câncer* (1972) a atuação de Antônio Pitanga, um ator negro desalienado, é um grande gestus social, ganha um lugar de testemunho de uma América Latina que é reinventada diante do processo colonizatório diário.

Filmado no Rio de Janeiro em 68, montado na Itália em 72, visto no Brasil em meados dos anos 80, após essas 5 décadas de sua realização, infelizmente, o filme *Câncer* (1972) ainda é atual e, a atuação de Pitanga, expõe a cada quadro, com muita inteligência e perspicácia, o lugar do povo, que é pobre e é negro. Suas aparições trazem as forças de opressão e emancipação, tendo os diálogos uma função política. O negro deixa de ser assunto pois Pitanga é depoimento, representante de uma força coletiva. *Câncer* (1972) parece um filme inacaba-

do como o próprio Brasil, e a cenas não têm função de contar uma única história, mas várias facetas da miséria do povo.

### ***Câncer (1972), planos da terra Brazil***

Planos de longa duração, boom<sup>3</sup> que aparece assim como a voz do diretor que se escuta no meio das improvisações. Olhares para a câmera, conteúdos que trazem um tipo de ruptura das experiências anteriores, mas contendo a continuidade do olhar aguçado de Glauber sobre o povo: e esse povo brasileiro é preto. Levantarei a seguir, momentos do filme onde estão expostas as relações de poder, tendo como interlocutor o ator Antônio Pitanga, que em suas improvisações nos demonstra, como um ator brechtiano, as relações da micropolítica, geografias da macropolítica, que estruturam essa país na tradição colonial, em plena miséria.

#### **1.**

O filme começa mostrando um encontro de artistas no Museu de Arte Moderna, junto a um off da voz de Glauber falando sobre as contradições do tempo histórico, onde se discute uma arte revolucionária num ambiente restrito e fechado, enquanto nas ruas as lutas políticas revolucionárias, aconteciam. O mesmo off, ainda nos dá uma rápida situada sobre a realização do filme (uma cena correspondente acontece perto do final do filme, onde a burguesia aparece em festa, enquanto se agonizava na ditadura). Na sequência, um plano filmado de dentro de um carro, nos mostra que estamos no Rio de Janeiro. Finalizando, o que poderíamos chamar de um prólogo que inaugura ironicamente um contexto histórico, entramos na primeira cena do filme. Enquanto um homem negro toca samba numa caixa de fósforo, outro homem negro pede emprego para um homem branco<sup>4</sup>. Um homem<sup>5</sup> armado auxilia o homem branco que com muito desdém não dá emprego e o chama de “crioulo” (o termo crioulo é uma das definições racistas colo-

niais que nasce na América para designar os filhos negros, colonizador diferenciando de seus filhos brancos). Ainda nesta cena o homem branco diz: “O racismo não é contra crioulo, é contra vagabundo”. O Vagabundo (aquele que vagueia, um indolente) quer trabalhar: “eu não quero ser um ladrão que rouba e mata”, diz Pitanga, que faz o homem que pede emprego. Esse início introduz o assunto da miséria ligado diretamente ao racismo num período em que ainda acreditávamos viver numa “democracia racial”. A cena é mais um “episódio do racismo cotidiano”<sup>6</sup> e Pitanga não é uma metáfora é uma metonímia.

**1.1** Os filmes de Glauber, trazem para o cinema muitas vezes a cara do povo brasileiro. Faço um paralelo aqui com o filme Terra em Transe (1967), e sua fictícia República de Eldorado, quando o ator Hugo Carvana sai em carreta política, após o título: “Encontro de um líder com o povo”, ele logo aparece andando na mesma calçada que o povo. Jerônimo, representante do povo, é convocado a falar e diz: “Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato, estou na luta das classes acho que tá tudo errado. Eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise, e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. Neste momento, sua boca é calada pelo protagonista<sup>7</sup> em pleno transe, que diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolidizado! Já pensaram Jerônimo no poder?”. Um outro homem<sup>8</sup> se rastejando do meio do povo adentra o quadro e pede para falar: “...sou Jerônimo, mas o Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho 7 filhos e não tenho onde morar!” E então, uma arma é colocada na boca do povo que é morto em frente a todos. Em Câncer (1972), nesta primeira cena que se dá num quintal com bananeiras ao fundo, o homem negro, que diz querer um trabalho, é também ameaçado por um homem com uma arma na mão. O negro tem medo da arma, pois sabe para quem ela historicamente está apontada.

Em Câncer (1972) o negro, que é o povo, quer também trabalhar, quer comer, e é maltratado durante um plano sem corte de quase dez minutos de deboche, num país com uma falsa democracia, onde o povo clama por trabalho. Com essa genética de um povo sem trabalho, com fome, sem poder falar, o “crioulo” Pitanga, em sua improvisação, instaura mais uma vez a memória desta Eldorado, como uma doença colonial que continua no corpo político.

## 2.

Fica ainda mais explícito que Câncer (1972) é um experimento fílmico quando observamos as cenas que acontecem na rua; tanto na que Pitanga aparece cruzando no meio de várias crianças que olham para câmera, como a que ele fala com as pessoas pedindo, mais uma vez, emprego. Nesta segunda cena, com características de um exercício do teatro invisível de Augusto Boal, um homem negro pede emprego, como Jerônimo em Eldorado, vai dialogando com as pessoas na rua, voltando ao lugar de humilhação. Porém, tem a câmera que impreterivelmente desloca a relação com a realidade, pois ela está visível e também é uma construção de depoimento, e ela revela acontecimentos simultâneos a ação do ator. Em dado momento, vemos um gari observando Pitanga. O olhar do Gari é um depoimento do Glauber, não estava marcado, é ponto de vista de quem enquadra as relações que se conectam de modo inesperado durante a improvisação. O gari é negro e observa atento, um negro que pede emprego.

## 3.

Esse olhar do povo que não fala mas diz em silêncio, se dá também na cena em que Hugo Carvana interroga um homem que entregava panfletos na rua. Atrás, vemos um homem negro segurando o café, ele não é visto, mas está lá, segurando o café para ninguém; o servilismo exposto enquan-

to os “assuntos importantes” acontecem. A ação está no olhar que revela a irrelevante discussão, pois para quem está segurando o café, por mais atento que esteja, essa discussão não serve para nada. Mais um depoimento de Glauber com o olhar da câmera que demonstra que esse ponto de vista interessa para um Brasil colonial, pois enquanto este homem negro não tiver voz na discussão e não for ouvido, não haverá mudança.

## 4.

No meio do filme temos uma cena que instaura um lugar de cumplicidade, uma cena de amor de um homem negro e uma mulher negra. Ele é o povo que está “sempre por aí”, sem lugar de pouso, e gostar dele sem saber porque é um lugar no mundo, um reconhecimento.

Ela estava ali na base do café, da estrutura, era da equipe. Ela era muito bonita e o Glauber fez ela entender que eu era um cara que precisava de alguém pra olhar com esse olhar tão jovem, tão generosa, num mundo tão confuso. Um cara negro desempregado, mas que tinha um coração para amar tão grande e que ela também negra, podia. Foi um momento não só dela, não só do filme, mas de toda equipe, aquele momento tão bonito. E olha que era um momento tão nervoso pelas coisas que nós estávamos dizendo e construindo naquele momento de encontro e desencontro com pessoas, o Rogério Duarte, Hélio Oiticica, a música, o comportamento cênico, e aí para, como se tivesse nascido uma rosa (catando) ‘nasceu uma rosa na favela...canta, canta’, Sergio Ricardo meu grande amigo. Aconteceu ali, eu acho que eu estava olhando para ela, porque não um respiro. (PITANGA, 2020, n/p)

Um casal negro que se olhando no meio de tantos desencontros, gera cumplicidade, um “respiro” na lógica, para um espaço de encontro. Participamos de uma intimidade e o olhar da câmera não está fetichizando; ela é linda, uma mulher

que pode ser amada e querida, ela é sujeito e não objeto da cena.

## 5.

Numa das últimas cenas do filme, que acontece na praia, vemos o desfecho da relação de Pitanga com o Hugo Carvana. Pitanga conta:

Antes do final do filme, acaba comigo matando o Carvana. Eu estou jurado de morte, e como eu falei o chassi era de cada um. (...) Na praia ele vai ter que me matar. Mas o Carvana dá um espaço, aí eu entro, faço um discurso e mato o Carvana. Digo “tô te matando” e fujo com a Odete Lara. A gente tinha que dizer ‘tô te matando, tô te matando’, porque não tinha efeito especial. Era ao contrário, Carvana teria que me matar, mas eu mato o Carvana e levo a Odete Lara, levo a loira linda, maravilhosa. O negão leva, e o Glauber fica fascinado, quebrei a cabeça dele. A gente era isso, ele permitia isso. Peguei o roteiro dele, que já era consensual, a gente já sabia que era isso que ia acontecer no final, e eu num rompante, sem saber, tudo aconteceu naquela hora, não foi nada calculado. A gente sabia qual era o comportamento de cada um de nós, o que nós estávamos fazendo neste projeto. (PITANGA, 2020, n/p).

Pitanga rouba o “chassi” do Carvana, pois finaliza a sequência ao matá-lo, fica com a mulher e com a mala cheia de dinheiro. Essa dramaturgia só poderia acontecer dentro de um processo onde os espaços expressivos pudessem ser ocupados, numa relação de confiança e acima de tudo de um olhar que disputa nas improvisações novas narrativas, com uma direção como a de Glauber que olha e se fascina pelo inesperado. E o esperado era que o negro morresse. Pitanga, “num rompante”, muda essa narrativa, como se pudesse mudar a história disputa outro imaginário.

Quando eu falo que ele dava espaço para essa coau-

toria, eu enxerguei o filme de outra maneira. A cabeça do Glauber mesmo que ele não quisesse, era branca, mas ele me deu instrumentos para mudar a história, e eu mudei a história. (PITANGA, 2020, n/p).

Glauber era uma cabeça branca que revelava as narrativas dos oprimidos através dos protagonistas em muitos de seus filmes. Em *Câncer* (1972), Pitanga protagonizou o oprimido, tendo como instrumento para isso o experimento fílmico que o possibilitou de disputar narrativas. Portanto, a opção de Glauber por um filme processual traz em seu cerne a discussão sobre liberdade das vozes e de um diálogo consciente, onde o outro pode completar e até mesmo mudar a história. E Glauber traz essa dimensão em sua poética, nomeada de “Estética da Fome”. Vale comentar aqui, uma passagem de Ismail Xavier:

Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos da herança colonial assumida e resposta em novas bases de técnicas e econômicas. Não surpreende que o livro de Frantz Fanon, *Os Condenados da terra*, inspire claramente algumas ideias de Glauber quando escreve: Por uma estética da fome, em 1965, manifesto que toma a luta anticolonial dos povos africanos como modelo, embora o Brasil não estivesse exatamente nas mesmas condições. A par desta diferença, o dado central era o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a ideia de que a revolução não era apenas um desejo mas uma necessidade social.” (XAVIER, 2001, p. 26).

## 6.

A última cena do filme, que tem conexão com a primeira, revela o olhar de Glauber desta necessidade de mudança, estando a cargo do ator negro, que durante o filme esteve nas situações do oprimido, é Pitanga que improvisa a última cena. O ne-

gro que tocava numa caixa de fósforo na primeira cena pega um tamborim emprestado de um grupo de jovens, que está tocando na rua, e mais uma vez faz a música que vem como comentário de toda a cena. Voltam, Hélio Oiticica, de novo como 'homem branco' e Rogério Duarte, mais uma vez com uma arma na mão. O 'homem branco' ao ver Pitanga diz: "Você voltou?". Pitanga afirma estar sendo confundido com outro. Aqui temos mais um "episódio de racismo cotidiano" onde "o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter" (KILOMBA, 2019, p. 39). Portanto, todos os negros são sempre vistos como um só e assim o processo de humilhação se instaura.

**6.1** Após toda a trajetória do filme, depois de várias tentativas para mudar de lugar, desde a primeira cena, o negro, sendo colocado mais uma vez como alvo, rouba a arma e mata anunciando: "Matei mais um", "Eu quero matar o mundo!", "O mundo não presta!", "Tem que matar e começar tudo de novo". Há uma tentativa, dentro da estrutura, mas o câncer já contaminou o corpo social de tal maneira que só explodindo tudo e recomeçando.

Quando abrem essa barriga brasileira em que você vê a cara do povo, o grito sufocado deste povo que vem das vísceras, esse grito esse filme que mostra que nada está no lugar. Por isso que é underground, essa pintura, essa mostra gritante de um país continental em que tem uma pessoa que tem a genialidade do Glauber que se torna o apresentador, esse maestro da miséria. O Brasil é um país em que ainda hoje joga todas essas misérias pra debaixo do tapete. 'País do futuro!' quando será o futuro? (PITANGA, 2020, n/p).

Para esse futuro, muita coisa tem que mudar. A cena final, traz um final ou proposta de um começo? Será necessário matar todo mundo para recomeçar?

Essa coisa de matar né? É isso que nós estamos vivendo, acabar pra surgir uma nova criatura, uma nova mentalidade, e mesmo assim, diante de uma pandemia, você está constatando uma possibilidade da vida e da morte, você encontra centenas de milhares de pessoas sem máscara, centenas de milhares de pessoas desempregadas, centenas de milhares de pessoas que precisam da vida e não usam máscara. Então, eu acho que quando ele dá esse grito é preciso começar do zero, porque na minha cabeça, na cabeça Glauberiana com certeza não deu certo, fracassamos. Não precisava chegar as raízes de ter que matar todo mundo para começar de novo, é um simbolismo, uma maneira de expressar. É uma nova consciência, porque essa que tá aí, que estava ontem e que está hoje e que perdurará com certeza nas próximas décadas, não vai mudar nada. É muito triste isso. (PITANGA, 2020, n/p).

## Conclusão

"Creio que isto é importante, porque, vejo os grandes problemas da América Latina expressos numa linguagem épica, a não ser que alguém possa expressá-los através do drama psicológico; parece difícil".  
Glauber Rocha, 2004, p.190

Uma obra tão contundente como a de Glauber Rocha merece sempre novos olhares, pois a cada aproximação percebemos aspectos que podem ser estudados e reconectados ao tempo presente. Um artista que se coloca no olho do furacão, na revolução de um cinema interessado em dialogar com seu contexto: uma América Latina resultado de um cruel processo colonial e em plena ditadura. Seus filmes são levantes históricos que debatem como operam as forças de poder de uma tradição de exploração, deixando para nosso imaginário a possibilidade do fazer cinematográfico

como um processo crítico capaz de pensar sobre o tempo histórico em que está inserido. Seus filmes são a matriz do Cinema Novo, um projeto intenso e potente na história do cinema, sendo a fome não apenas assunto, mas também forma, pois é com fome que se cria.

Busquei observar um pouco de seu processo de criação em diálogo com os depoimentos do ator Antônio Pitanga e algumas de suas vivências. Escolhi *Câncer* (1972) por ser predominantemente um set em improvisação. Os procedimentos de construção das personagens aconteceram em tempo real durante as filmagens das cenas. Os atores estavam em elaboração de discurso junto ao olhar da câmera e a direção de Glauber. As improvisações dão aos atuantes a possibilidade da criação de narrativas, pois tendo um mote o ponto de vista vai sendo exposto em forma de discurso na relação estabelecida das funções sociais das personagens.

Não é o filme mais resolvido em termos de acabamento e sua poética é a do prejuízo, de um mundo precário que ainda segue em plena desigualdade. Antônio Pitanga, além do talento inegável, traz a consciência de sua função, portanto, é um ator brechtiano “produtor de crítica”, elaborando a obra junto com Glauber. Num país colonial, onde o imaginário de ‘homem universal’ é composto por um homem (gênero masculino) e branco, há uma importância fundamental na presença de Pitanga no filme, por ele representar a consciência do lugar do negro na história. Quando ele aparece pedindo emprego, vemos a condição do povo brasileiro que é predominantemente negro. Quando ele mata, um homem negro vive ao invés de morrer. Há uma disputa de imaginário que acontece nas cenas onde se demonstram “episódios do racismo cotidiano” e que está impresso em Pitanga. Como ele mesmo diz é um tema que “está tatuado em cada um de nós, ele é, querendo ou não, a textura de nossa pele.”

O encontro de Glauber com o ator Antônio Pitanga tem uma trajetória de muita força na história do cinema. Dois artistas que permanecem em diálogo no tempo. Em *Barra Vento* (1961) iniciam essa parceria e seguem improvisando até *Idade da Terra* (1978-1980). *Câncer* (1972), como uma fresta, acontece no meio disso, trazendo a *Estética da Fome* como uma poética dos assuntos que tem em sua célula uma doença terminal: a falsa democracia racial resultado de uma colonização que segue em curso na sociedade, pois ainda não extirpamos o câncer.

A gente tá falando de *Câncer*, este momento vivido, que eu tenho intimidade de ter vivido isso e de estar vivendo hoje aos 81 anos situações piores. Porque a gente desenvolveu de tal maneira, que não precisava vir uma pandemia pra gente cuidar. Eu estou cuidando de mim eu estou cuidando de você. E eu fico esperançoso que a gente saia uma criatura melhor. E aí eu me pergunto, será? (...) Quando você fala do Glauber e você fala do Brasil e desta brasilidade, você fala de tantos e tantos. Você pode estar falando de Luís Gama, você pode estar falando de Solano Trindade, de Ruth de Sousa, de Machado de Assis, de Lima Barreto, de tantos e tantas pessoas. Se pegar Juliano Moreira, você vai dizer que era primo irmão de Glauber. Se for buscar esses grandes personagens que desaguam neste universo Glauberiano, são pessoas que foram Glauber lá atrás. (...) E que Brasil é esse? Que grito é esse? E o *Câncer* é isso, ele é um retrato fiel, ele abre não só a vitrine, ele escancara as portas brasileiras e mostra que povo é esse, que tem um negro que pede emprego, que raça é essa, braço construtor deste país e que vive da invisibilidade. Esse é o *Câncer*. O Glauber é muito atual. O negro tá sufocado, ele tá pedindo emprego, mas ele tem uma arma apontada pra ele sempre e ele é invisível. (PITANGA, 2020, n/p). ☆

#### Referências

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

PITANGA, Antônio. Entrevista concedida a Luaa Gabanini, 2020.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. 2a ed. revista e aumentada, São Paulo, CosacNaify, 2004. [1a ed. 1981].

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. [2006a]. 2a ed. revista e aumentada, São Paulo, CosacNaify, 2006. [1a ed. 1983].

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

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. "Ismail Xavier: O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem". In **Revista Contracampo**, entrevista realizada em: Niterói/Rio de Janeiro/São Paulo - março/abril/outubro de 2002.

#### Notas

- 1 Parafrazeando o próprio Glauber em muitos de seus escritos.
- 2 Trazido das leituras de Grada Kilomba, mais especificamente do livro *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019).
- 3 Tipo de microfone direcional usado para captação de som.
- 4 Chamarei aqui de homem branco Hélio Oticica, que se apresenta como detentor do meio produção e assim pode empregar o homem

negro que tem apenas sua força de trabalho.

- 5 Rogério Duarte.
- 6 Grada Kilomba *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019).
- 7 Protagonista: Jardel Filho
- 8 Jeronimo 2: Flávio Migliaccio