

Banco do Brasil
apresenta e patrocina

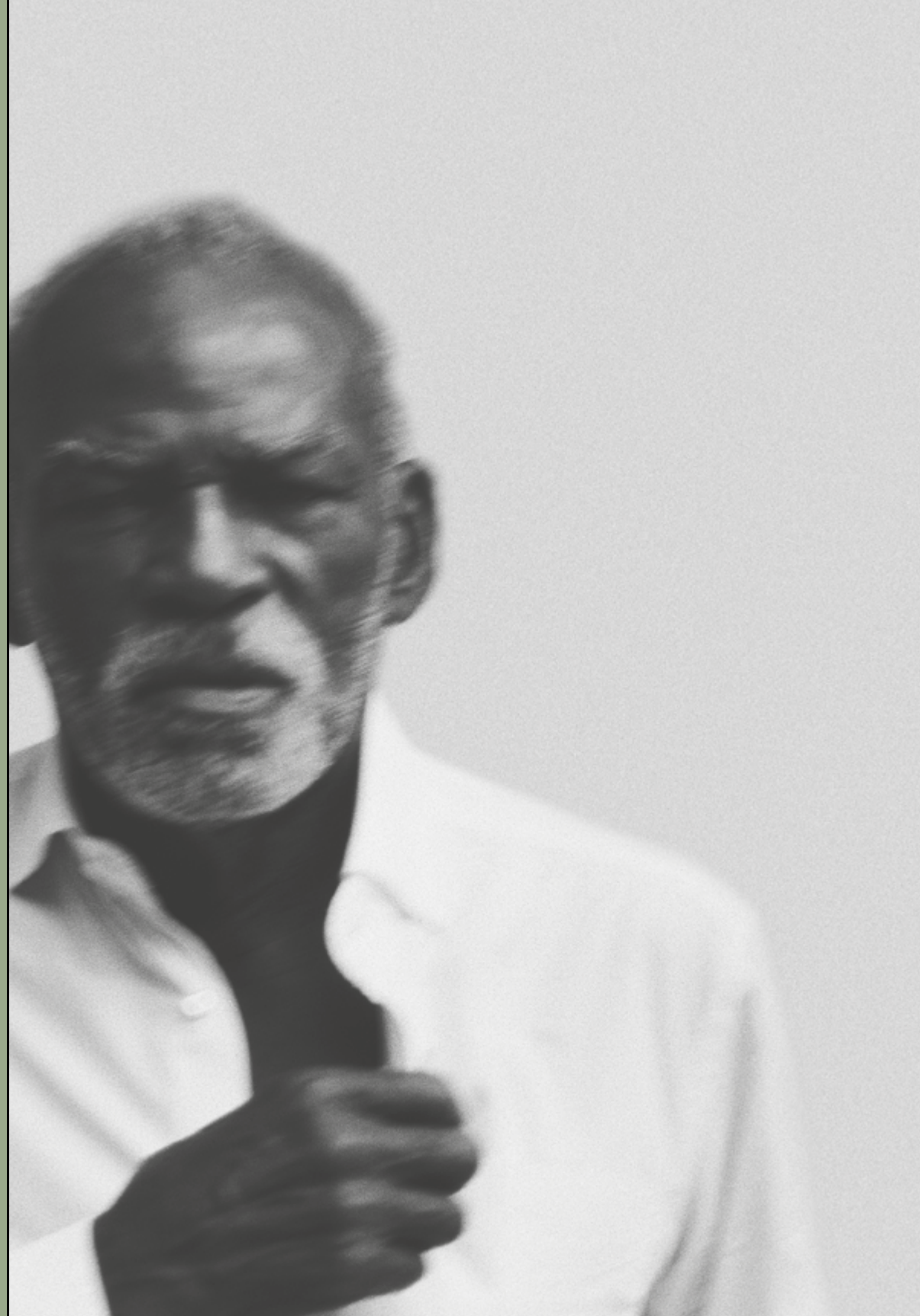


MOSTRA



PITANGA





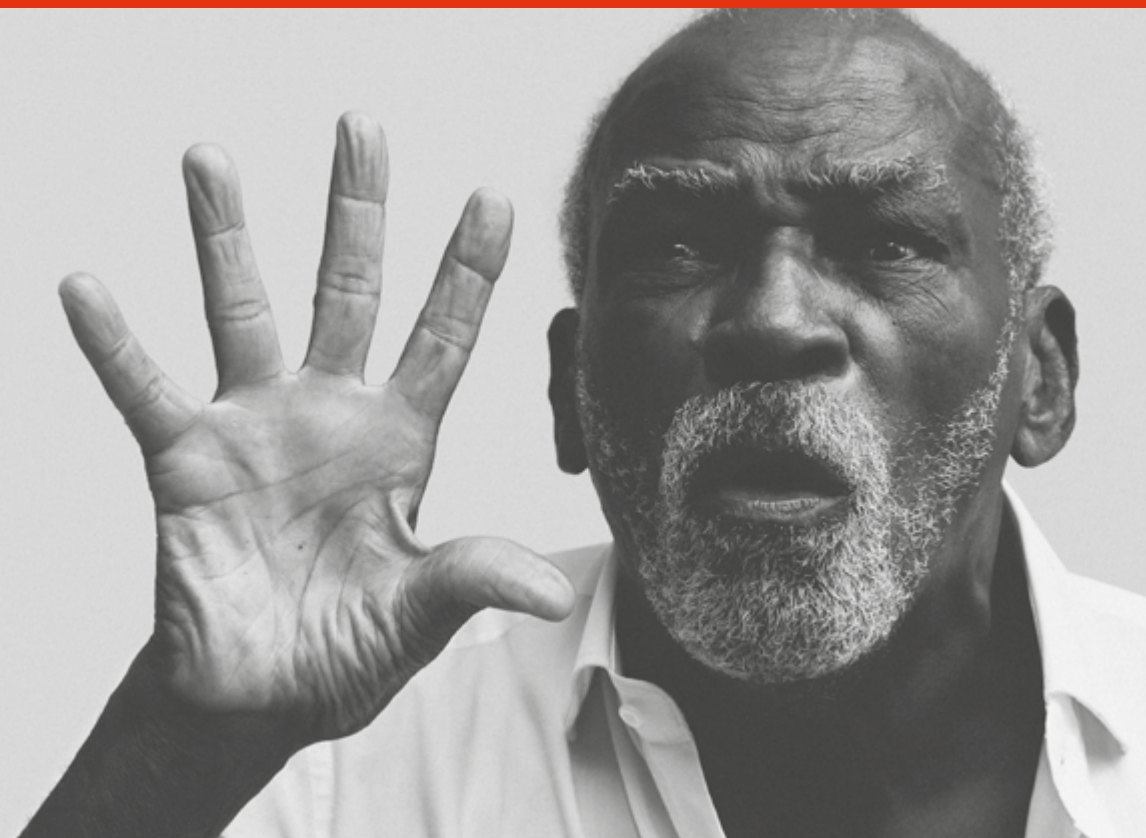
Banco do Brasil
apresenta e patrocina



MOSTRA



CURADORIA CAMILA PITANGA E THIAGO ORTMAN



PITANGA

Banco do Brasil apresenta e patrocina a *Mostra Pitanga*, a maior retrospectiva dedicada a Antonio Pitanga, um dos artistas fundamentais para a consolidação do protagonismo negro no cinema nacional.

Ícone do Cinema Novo, Pitanga construiu uma trajetória decisiva para o audiovisual do país. Seus trabalhos deram rosto e intensidade às transformações sociais e culturais de seu tempo. Com uma carreira que atravessa mais de seis décadas, o ator e diretor contribuiu para ampliar a representatividade nas telas e afirmar narrativas profundamente ligadas ao contexto social brasileiro. Com curadoria de Camila Pitanga e Thiago Ortman, a mostra reúne 38 obras que evidenciam a centralidade de sua produção na história do audiovisual. Mais do que revisitar papéis consagrados, a programação reafirma Pitanga como um artista completo, cuja relevância atravessa gerações e permanece no cenário cultural.

Ao realizar esta mostra, o **Centro Cultural Banco do Brasil** oferece ao público a oportunidade de conhecer e se aprofundar na carreira de um artista que segue atual e inovador, além de valorizar a produção cinematográfica nacional, reafirmando seu compromisso em ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

SUMÁRIO

9 UM ARTISTA EM PLENO MOVIMENTO
CAMILA PITANGA E THIAGO ORTMAN

1. TEXTOS INÉDITOS

18 ANTONIO PITANGA E O CINEMA NA BAHIA: ENTRE A CAPOEIRA E BRECHT
CYNTIA NOGUEIRA

38 DE NOVO, À HISTÓRIA!
CARMEN LUZ

44 O CINEMA EM PRETUGUÊS DE ANTONIO PITANGA
TATIANA CARVALHO COSTA

54 A DIGNIDADE PRIMEIRA
FABIO RODRIGUES FILHO

63 ANTONIO PITANGA, MEU ORIXÁ
JOEL ZITO ARAÚJO

2. ENTREVISTAS (INÉDITAS E DE ARQUIVO)

68 THIAGO ORTMAN ENTREVISTA ANTONIO PITANGA – 2026

86 DIÁLOGO ENTRE BETO BRANT E JOSÉ CARLOS AVELLAR – 2012

104 CATHERINE ARNAUD E HELENA DA ROCHA ENTREVISTAM ANTONIO PITANGA – 2004

3. TEXTOS DE ARQUIVO

116 UM FILME DE MONTAGEM – 1962
CAETANO VELOSO

120 BARRAVENTO: POLÍTICA DE CÚPULA – 1976/77
JEAN-CLAUDE BERNARDET

130 A GRANDE CIDADE (1) – 1966
IRONIDES RODRIGUES

133 A GRANDE CIDADE (2) – 1966
TATI MORAES E ALEX VIANY

135 A GRANDE CIDADE (3) – 1966
ROGÉRIO SCANZERLA

140 ANTONIO PITANGA VISTO POR GLAUBER ROCHA – 1978
GLAUBER ROCHA

147 A ESCRITA COM O CORPO – 1989
JOSÉ CARLOS AVELLAR

152 MALÉS RECUPERA O CINEMA NOVO E ENTRELAÇA O PASSADO E O PRESENTE – 2025
INÁCIO ARAÚJO

156 FICHA TÉCNICA DOS FILMES

168 FILMOGRAFIA DE ANTONIO PITANGA



UM ARTISTA EM PLENO MOVIMENTO



CAMILA PITANGA E
THIAGO ORTMAN

Antonio Pitanga é inegavelmente um ícone do Cinema Novo. Mas a trajetória desse “negro em movimento”, como ele sabiamente se define, não se resume ao seu protagonismo nos grandes clássicos do movimento cinematográfico mais emblemático de nossa história. Depois de mais de sessenta anos de uma profícua atividade como ator e como diretor, faz mais sentido exclamar, como Cacá Diegues, que “Pitanga é o rosto do cinema brasileiro”.

Antonio repete quase como um mantra que “ninguém nasce no Pelourinho por acaso”, sublinhando que sua luta vem desde sua chegada ao mundo e destacando sua recusa em cumprir o destino (de subalternidade) traçado para os corpos negros. Quando Antonio Luiz Sampaio chegou a um teste de elenco para *Bahia de Todos os Santos*, de José Trigueirinho Neto, ele ainda era um jovem aluno do mestre Pastinha, importante nome da capoeira angola. O personagem “Pitanga” havia sido escrito para um homem negro alto e corpulento. Antonio, contrariando o biotipo que o diretor buscava, desafiou: “Mas o senhor não me conhece, me deixa fazer o teste.” Ao demonstrar sua ginga e a história que já carregava consigo, ganhou o papel de Pitanga. No filme, seu personagem é um jovem que vê o irmão morrer e se junta a uma revolta de estivadores contra a repressão policial. Em seu primeiro papel, ainda como coadjuvante, Pitanga já reúne alguns elementos de um tipo de personagem que o acompanharia ao longo de toda a sua carreira: um homem do povo brasileiro que circula pelas ruas das cidades de cabeça erguida e pensa criticamente o seu tempo.

O encontro e a amizade com Glauber Rocha levam a atuação de Pitanga a um outro patamar. A *performance* física de Pitanga em *Barravento*, primeiro longa-metragem do cineasta, é de uma força inaudita e inaugura um novo modo de ser ator no cinema brasileiro. No filme, Pitanga encarna Firmino, personagem insubmisso que luta contra a exploração dos pescadores de sua aldeia. Ao voltar da cidade grande, Firmino penetra na vida pacata daquela comunidade e vira do avesso as tradições do local. Ao fim, tem uma atitude radical: corta a rede de pesca que ao mesmo tempo garantia o sustento e mantinha aqueles trabalhadores em uma estranha passividade diante da opressão.

Essa *persona* “invasora” vai ser recorrente nas atuações de Pitanga: Calunga, de *A grande cidade*, desafia o espectador desde o primeiro minuto, fazendo aos transeuntes com os quais cruza uma série de perguntas que permanecem atuais: “A que horas o senhor acordou? Quantas horas trabalha? Quantas horas o senhor anda por dia? Que idade o senhor tem? Que horas o senhor vai dormir? O senhor vai ao cinema? Que que o senhor faz no fim de semana? Que horas vocês amam?”. Já no filme *Jardim de guerra*, olhando diretamente para a câmera, imantado pela justa revolta da população negra diante do racismo estrutural de nossa sociedade, seu inesquecível monólogo interrompe a ação e confronta o poder da branquitude. No último filme de Glauber antes de seu precoce falecimento, *A idade da Terra*, Pitanga encarna um Kristo Negro, um Kristo Zumbi que vem da África e profetiza o apocalipse. Sua *performance* visceral nesse filme foi eternizada no célebre discurso realizado na torre de TV de Brasília, um jorro discursivo em que ator e personagem parecem se fundir. Sua personagem nesse filme condensa diversas experiências históricas: a herança africana, os séculos de violência colonial e finalmente a resistência popular inscrita nos corpos da população negra.

Ao lado de Glauber Rocha, Cacá Diegues, Roberto Pires, Anselmo Duarte, Neville D’Almeida, Sérgio Ricardo, Rogério Sganzerla, Fernando Coni Campos, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade e tantos outros, Pitanga foi pedra fundamental na construção da história do cinema brasileiro, tendo atuado nos filmes dos mais importantes nomes da nossa cinematografia. Além da parceria com tantos mestres, Pitanga segue em movimento, estabelecendo novas parcerias com os diretores do presente, muitos deles negros. Ele atuou, por exemplo, nos primeiros longas-metragens de Viviane Ferreira e de Rogério de Moura, coroando sua trajetória como um dos principais agentes para que os cinemas negros pudessem existir no país. Se o primeiro filme dirigido por um cineasta negro no Brasil foi *Estou aí?*, de José Cajado Filho, realizado em 1949, é apenas com a geração de Pitanga – que dirigiu seu primeiro longa, *Na boca do mundo*, em 1979 –, Odilon Lopez, Zózimo Bulbul e Waldir

Onofre que a representatividade dos artistas negros também atrás das câmeras começa a se consolidar.

Esta retrospectiva, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, é mais uma das tantas “flores em vida”, como ele gosta de dizer, que Pitanga vem recebendo nos últimos anos. Depois de ter sido homenageado em diversos festivais no Brasil e no exterior, e de ter recebido o título de Doutor Honoris Causa pela UFRJ, Pitanga tem a chance de ver novamente exibida nos cinemas para seus antigos admiradores e para as novas gerações boa parte de sua profícua produção, incluindo seu segundo filme como diretor, *Malês*, de 2024, que ele lutou por mais de 20 anos para conseguir realizar e que levou aos cinemas mais de 100 mil espectadores.

O catálogo desta retrospectiva está dividido em três seções principais. Na primeira, cinco textos inéditos, que tecem diferentes leituras da vida e da obra do homenageado.

Em “Antonio Pitanga e o cinema na Bahia: entre a capoeira e Brecht”, Cyntia Nogueira revisita a efervescência cultural de Salvador dos anos 1950 e 1960 para entender o rico repertório que Pitanga desenvolve para a construção de sua atuação – forjada nas rodas de capoeira, nas ruas do Pelourinho e em outras experiências populares que vão contribuir diretamente para a criação e execução de personagens que se tornaram símbolos do imaginário baiano daquele momento.

Em “De novo, à história!”, Carmen Luz pensa o ator Antonio Pitanga, tecendo em seu artigo o que seria um “método afro-brasileiro” de atuar e toda sua singularidade performática a partir de um corpo que ginga e reinscreve a experiência negra na tela.

“O Cinema em pretuguês de Antonio Pitanga”, de Tatiana Carvalho Costa, apresenta um olhar crítico da jornada de Pitanga como diretor nos filmes *Na boca do mundo* (1978) e *Malês* (2024). Aqui, a ginga como gramática da representação negra revela continuidades e transformações em sua maneira de filmar o país e a experiência negra.

“A dignidade primeira”, de Fabio Rodrigues Filho, recupera depoimentos do próprio Pitanga para refletir acerca de duas ideias centrais de sua trajetória: “a dignidade primeira” e o

“poeta dos gestos”, expressões que aproximam sua presença em cena de uma ética da imagem e uma poética do corpo.

“Pitanga, meu orixá”, de Joel Zito Araújo, é um texto de profundo afeto e veneração a Pitanga que o transforma em uma figura de reverência, primeiro como um ícone do cinema brasileiro e, depois, como amigo e mestre que carrega consigo um manancial de ancestralidade.

Na segunda seção deste catálogo, encontram-se três entrevistas. A primeira foi realizada neste ano de 2026 pelo curador Thiago Ortman com o próprio homenageado, e busca construir uma mirada retrospectiva sobre os períodos mais relevantes da atuação de Pitanga, que nesta conversa deixa registradas suas memórias e algumas de suas histórias mais saborosas, além de falar de seus anseios e projetos para os próximos anos. Na sequência, encontram-se dois registros inéditos do saudoso crítico José Carlos Avellar: um *e-mail* e a transcrição de um áudio, ambos pertencentes ao acervo pessoal do cineasta Beto Brant. Provocado por Brant, Avellar faz uma análise bastante lúcida da relevância de Pitanga para o cinema brasileiro, destacando como sua *persona* insubmissa acabou por se corporificar em um modo de atuação absolutamente singular. Os apontamentos de Avellar foram feitos à época da produção do documentário *Pitanga*, dirigido por Beto Brant e Camila Pitanga em 2016. A terceira entrevista, realizada com Antonio Pitanga por Catherine Arnaud e Helena da Rocha, pertence a uma publicação francesa em homenagem a Glauber Rocha que foi lançada no ano de 2004.

Por fim, na terceira seção deste catálogo, encontramos um riquíssimo material de arquivo, com diversos textos críticos publicados na época do lançamento de alguns filmes em que Pitanga atuou. Um artigo jornalístico de Caetano Veloso sobre *Barravento*, na ocasião de seu lançamento; uma crítica de Rogério Sganzerla sobre *A grande cidade* apontando para Calunga como personagem-síntese da “representação da tradição do cinema brasileiro”; e um retrato afetivo de Glauber Rocha sobre o amigo/ator Antonio Pitanga, escrito à luz de *Na boca do mundo*. A seção ainda é composta de uma crítica recente sobre o filme *Malês*, escrita por Inácio Araújo, e outras críticas de importantes

pensadores do cinema nacional, como Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Alex Vianny, Tati Moraes e Ironides Rodrigues. Ao final da seção, o leitor encontrará um grupo de documentos que lançam luz sobre outros aspectos da variada produção de Antonio Pitanga, como uma charge do ator publicada em *O Pasquim* e matérias de jornal sobre o lançamento do filme *Na boca do mundo* e da peça *O poder negro*. Importante mencionar que estes documentos, além de muitas das imagens que estão neste catálogo, são parte do acervo da Cinemateca do MAM Rio, instituição que merece o nosso profundo agradecimento por guardar todo esse material indispensável para a preservação de nossa memória e a rememoração de nossa história.

Fechando o catálogo, encontra-se um levantamento de todos os filmes em que Pitanga atuou, assim como dos personagens que ele viveu.

Durante a Mostra, será possível assistir a 38 títulos, dentre os mais de 120 em que Pitanga esteve presente, entre ficções e documentários, curtas e longas-metragens. A seleção das obras que integram a Mostra foi orientada pelo desejo de fazer uma apresentação panorâmica da trajetória do artista, partindo dos filmes clássicos em que ele atuou nos anos 1960 e 1970 e chegando até algumas de suas obras mais recentes, sem esquecer de raridades pouco conhecidas pelo grande público, como o curta *Colagem*, de David Neves, e os longas *Uma nega chamada Tereza*, de Fernando Coni Campos, e *Bom dia, eternidade*, de Rogério de Moura.

Além da apresentação de todos estes filmes, a Mostra Pitanga contará ainda com diversas atividades reflexivas. Estão programadas mesas de discussão sobre o alcance do legado de Pitanga e de sua atuação ao longo de mais de 60 anos de carreira, para pensarmos as questões políticas e raciais do presente; uma conversa entre seus amigos sobre alguns momentos marcantes de sua obra e de sua vida; um minicurso sobre os cinemas negros e a importância da atuação de Pitanga para sua consolidação no Brasil; e, finalmente, como não poderia deixar de ser, debates realizados logo após a projeção de alguns de seus filmes mais icônicos, no próprio cinema do CCBB.

Esperamos que a leitura deste catálogo e a experiência de ver os filmes e participar das demais atividades que compõem a Mostra Pitanga possam ajudar a aprofundar nossa reflexão sobre a história do cinema brasileiro e seus muitos possíveis futuros. Afinal, o que a longa trajetória de um artista como Antonio Pitanga nos ensina é que movimento gera mais movimento.

CAMILA PITANGA E THIAGO ORTMAN

curadores e organizadores do catálogo da Mostra Pitanga



1

TEXTOS INÉDITOS



ANTONIO PITANGA E O CINEMA NA BAHIA: ENTRE A CAPOEIRA E BRECHT

CYNTIA NOGUEIRA

O ator Antonio Pitanga, assinando ainda como Antonio Luiz Sampaio, surge para o cinema brasileiro no filme *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido por Trigueirinho Neto. Nele, interpreta o personagem Pitanga, nome que adotaria alguns anos depois como sobrenome, incorporando à sua assinatura artística o embaralhamento entre arte e vida que marcaria sua trajetória como ator-autor do Cinema Novo. Em sua forma de atuar e interpretar, marcada por uma forte teatralidade e, especialmente, por uma dimensão performativa da corporeidade negra, Pitanga embaralha, também, sua condição de classe e raça como integrante do movimento a partir de um cinema gestado na Bahia.

Cacá Diegues (2011) sugere que seu modo de atuar situa-se entre a capoeira e Brecht. É uma formulação que nos ajuda a pensar a própria constituição de um cinema moderno brasileiro em Salvador, bem como o lugar de Antonio Pitanga como um de seus principais artífices. Não se trata, porém, de buscar em sua interpretação uma suposta síntese formal entre cultura popular e vanguardas artísticas, paradigma que pautou a afirmação de diferentes vertentes do modernismo artístico no Brasil, que, assim como o Cinema Novo, buscaram afirmar uma identidade artística brasileira com base nas categorias de povo e nação. São categorias que, frequentemente, ocultaram, como nos diz Lélia Gonzalez (2020, p. 78), as marcas da africanidade que constituem a cultura brasileira, em um duplo movimento de valorização das culturas negras e, ao mesmo tempo, de apagamento de seus sujeitos.

Apontado, tantas vezes, como um ator síntese do movimento ou, ainda segundo Diegues, “o rosto do cinema brasileiro”,¹ Pitanga desafia categorizações. Mais do que um rosto, ou uma síntese, o ator baiano parece restituir, sem cessar, por meio de suas *performances* corporais e de sua agência, as marcas de sua africanidade.

O Cinema Novo é comumente considerado um ponto de inflexão com a condição de invisibilidade do negro no cinema brasileiro. É quando atores e atrizes negros ganham protagonismo em filmes que buscam investigar as contradições sociais

¹ DIEGUES, Cacá. “O rosto do cinema brasileiro”. In: *Revista CineCachoeira*, ano 1, n. 1, 2011. Disponível online.

do país e, ao mesmo tempo, a renovação da linguagem, com a valorização da cultura popular e da noção de autoria, dentro de um projeto de ruptura com os parâmetros naturalistas do cinema clássico. No entanto, trata-se de uma presença difícil de estabilizar, justamente porque sobredeterminada pelo olhar do outro, dentro de uma relação contraditória entre representação e emancipação.

Nesse contexto, a agência afrodescendente se constrói como diferença, ou, segundo Bhabha (2013), nos tempos liminares e fronteiriços das condições sempre contingentes de autoelaboração e emancipação dos sujeitos que constituíram, historicamente, os outros da narrativa moderna. Para o autor, a agência, entendida como *performance*, é produzida, nesse contexto, na articulação de diferenças culturais e nas estratégias de subjetivação, singular e coletiva, a partir de experiências que emergem nos interstícios. Daí o poder da tradição de se reinscrever em condições de contingências, produzindo uma diferença que se dá entre a representação e a presença. A *performance*, como afirma Zumthor (2007), é compreendida então como uma forma-força, cujo elemento irreduzível é a presença do corpo, que se liga por sua vez ao espaço, ambos fortalecidos pela noção de teatralidade, percebida como uma alteridade espacial que produz uma ruptura com o real, criando uma situação fantasmática que permite colocar em cena o sujeito, sua relação com o mundo e seu imaginário.

É nesse sentido que propomos pensar a atuação de Antonio Pitanga como um rasgo,² uma cisão na representação hegemônica e subalternizante de negros e negras no cinema brasileiro. No conjunto expressivo de filmes que realizou em Salvador, antes de se mudar para o Rio de Janeiro, observamos uma abertura para a *performance* do corpo, que se dá, exatamente, entre a representação e a presença, em personagens de flagrante inconformismo, entre a marginalidade e o engajamento político, na construção de um cinema moderno a partir da Bahia, e de um movimento mais amplo de crítica e realização cinematográficas em Salvador, que constitui-se em relação e, ao mesmo tempo, em tensão com a perspectiva romântico-mestiça que

² Ver o documentário *Tudo o que é apertado rasga* (2019), de Fabio Rodrigues Filho, que propõe rever parte da história do cinema brasileiro a partir da presença e agência de atores e atrizes negros. Disponível online.

³ NOGUEIRA, Cyntia; SARMIENTO, Guilherme. “A Bahia me deu régua e compasso”. Entrevista com Antonio Pitanga. *Revista CineCachoeira*, ano 1, n. 2, 2011. Disponível online.

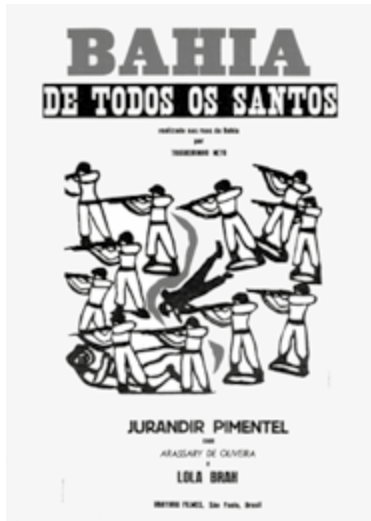
pautou a afirmação, no pós-guerra, de um modernismo artístico de Estado, em um ambiente marcado por profundas desigualdades sociais e raciais.

ANTONIO PITANGA: PERFORMANCE E AGÊNCIA NEGRA

Nascido em 1939, em Salvador, em uma família pobre do Pelourinho, Antonio Pitanga cresceu na rua Democrata, no Dois de Julho, bairro situado no Centro da cidade. Ao lado do aprendizado das ruas – “eu era um capitão da areia”, afirma em uma de suas entrevistas³ –, estudou no Colégio de São Joaquim, na Calçada, nas imediações da antiga feira de Água de Meninos, onde é preparado para diversos ofícios. Trabalha, em seguida, como estafeta, entregando telegramas para a Western. Tendo se iniciado no mundo artístico em autos religiosos que eram encenados ao ar livre durante a Páscoa, o Natal e a Festa de Reis, foi na rua Democrata, onde vivia, que passou a acompanhar com curiosidade os ensaios realizados por diretores e atores da recém-criada Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada em 1958, de uma peça que seria encenada no Clube Fantoques.

Em 1959, quando é convidado para fazer figuração no filme *Bahia de Todos os Santos*, ele fica sabendo da realização de um teste para interpretar um dos personagens do longa-metragem, uma produção paulista, e resolve arriscar. Entra então, definitivamente, para a história do cinema brasileiro, riscando um novo traçado para a história dos atores e atrizes negros no país. Na década de 1970, passaria a integrar uma primeira geração de diretores negros brasileiros.

A experiência do filme de Trigueirinho Neto em Salvador condensa muitas das contradições sociais e raciais que envolvem a realização cinematográfica na capital baiana entre o final dos anos 1950 e início dos 1960. Embora seja uma produção de São Paulo, o longa-metragem é rodado em diálogo com críticos e cineastas ligados ao Clube de Cinema da Bahia, logo após o entusiasmo gerado pelo lançamento de *Redenção* (1959), de



Cartaz de Lina Bo Bardi para o filme *Bahia de Todos os Santos*, 1960, dirigido por Trigueirinho Neto

Roberto Pires, considerado o primeiro longa-metragem baiano, um policial *noir* tropical produzido em um contexto de cinefilia urbana juvenil, associado a um acesso maior a câmeras domésticas 16mm, o que possibilitou o surgimento de uma geração de curtas-metragens realizados por jovens cinéfilos, críticos e cineastas na segunda metade da década.⁴ Nesse momento, ocorre também um processo de renovação nas mais diversas linguagens artísticas em Salvador, quando são criadas as escolas de artes da Universidade da Bahia – especialmente a Escola de Teatro, fundada pelo teatrólogo pernambucano Martim Gonçalves – e o Museu de Arte da Bahia (Mamb), idealizado e dirigido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi.

Enquanto Trigueirinho Neto preparava as filmagens de *Bahia de Todos os Santos*, Gonçalves e Bardi organizaram a exposição “Bahia”, no Ibirapuera, que estreou durante a 5ª Bienal de São Paulo, tendo Glauber Rocha como colaborador e estagiário da Escola de Teatro. Lina assina o cartaz de *Bahia de Todos os Santos* e, no ano seguinte, monta a cenografia do espetáculo *A ópera dos três tostões* (1960), de Bertolt Brecht, dirigido por Martim Gonçalves, nas ruínas do palco do Teatro Castro Alves, destruído por um incêndio poucos dias antes de sua inauguração, adaptado pela arquiteta para acomodar as primeiras expo-

⁴ Após as iniciativas pioneiras de José Dias da Costa e Diomedes Gramacho, nos anos 1910, e de José Nelli, nos anos 1920, Alexandre Robatto Filho produziu de forma solitária dezenas de documentários de curta-metragem entre os anos 1930 e 1950. Em 1955 e 1956, surgem os primeiros curtas ficcionais de Roberto Pires, em Salvador, e Olney São Paulo, em Feira de Santana, seguidos dos curtas documentários e experimentais de Luiz Paulino dos Santos e Glauber Rocha.

sições do Mamb, antes da reforma e inauguração do museu no Solar do Unhão.

De certa forma, a realização do filme promove o encontro entre a geração Mapa, nome da revista literária criada dois anos antes por um grupo de jovens estudantes do Colégio Central – artistas, poetas, escritores e críticos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950 sob a liderança de Walter da Silveira, a exemplo de Glauber Rocha – e jovens críticos-cineastas de São Paulo formados pela Cinemateca Brasileira, constituída em 1954 por Paulo Emílio Sales Gomes, como Trigueirinho Neto. Poeta, crítico de literatura, teatro e cinema, Glauber Rocha havia lançado, no início do mesmo ano, seu primeiro curta-metragem, *Pátio*. Com o grupo da revista *Mapa* (1957–1958), na qual inicia sua trajetória como crítico cinematográfico, havia realizado cinco edições dos recitais de poesia moderna brasileira, as Jogralescas Teatralizações Poéticas (1956–1957); criado a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá (1957); e a editora Macunaíma, com foco na publicação de jovens poetas. O grupo, formado por nomes como Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares, Anecy Rocha, Calasans Neto, José Telles de Magalhães, entre outros/outras, radicalizava, em várias frentes, uma postura de combate ao conservadorismo artístico e intelectual baiano, associando à literatura e às artes visuais também o teatro e o cinema (BORGES, 2018). Anos depois, Glauber afirmaria: “[...] o cinema baiano é a Escola de Teatro e as Jogralescas filmadas pelo impacto de Nelson Pereira dos Santos e Trigueirinho Neto”.⁵

Mesmo antes de sua realização, o filme *Bahia de Todos os Santos* mobilizou um intenso debate crítico na imprensa local. Em artigos publicados em jornal, Glauber Rocha questionou as intenções de um diretor euro-brasileiro de São Paulo, que havia trabalhado com Alberto Cavalcanti na Vera Cruz (assim como Martim Gonçalves) e estudado na Itália, ao filmar os temas da Bahia. É somente após assistir ao curta-metragem *Nasce um mercado*, realizado a partir de sua experiência no Centro Experimental de Cinema em Roma, que o crítico baiano reconhecerá em seu estilo a marca de um “cineasta-criador”, concluindo

⁵ Ver: ROCHA, Glauber. “Dir(e) a(u)tor Dira(u)tor”. Terceiro artigo sobre teatro, datado de Roma, abril de 1975. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 292.

que “ele não vem buscar a Bahia como exploração turística nem como cenário comercialista”. O episódio revela um dos principais debates do período, com o questionamento de uma visão romântica e exótica da Bahia e, especialmente, das manifestações culturais negras.

É uma tensão que atravessará todo o processo de realização do filme, como também sua recepção, tendo em vista a reação fria e até mesmo ríspida do público em sua estreia no ano seguinte, no Cine-Teatro Guarani, com destaque para o embate público entre Walter da Silveira e Glauber Rocha, que delimitaria, segundo Cláudio Leal, um momento de autonomia deste último em relação ao seu mestre, na “afirmação da autoralidade da *mise en scène* como etapa prioritária para a implementação do projeto do Cinema Novo” (2017, p. 240). No entanto, chama a atenção que, para o jovem crítico e cineasta, o preconceito teria sido a razão principal para a rejeição do filme, por este fugir, em sua visão, do folclórico e do pitoresco. Trata-se de uma discussão fundamental para compreender a inserção de Pitanga e outros atores e atrizes negros, como Luiza Maranhão, Mário Gusmão e Lídio Silva, nesse emergente movimento de produção cinematográfica na Bahia.

Embora inspirado na obra de Jorge Amado, Trigueirinho Neto faz um filme de ruptura com o modernismo literário romântico-mestiço do escritor baiano. Ao recusar uma perspectiva turística sobre o estado, *Bahia de Todos os Santos* aponta o racismo existente em Salvador, em um período auge de celebração do mito da democracia racial.⁶ Antes dele, apenas *Também somos irmãos* (1949), drama racial dirigido por José Carlos Burle, com Grande Otelo e Aguinaldo Camargo, inspirado no Teatro Experimental do Negro, havia abordado diretamente o tema. Nesse sentido, o filme diferencia-se, também, do realismo crítico de *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, que antecipam uma perspectiva voltada para as desigualdades sociais com foco na população negra; no entanto, sem abordar os aspectos raciais, tônica predominante no Cinema Novo.

Em *Bahia de Todos os Santos*, o personagem principal, Tônio, interpretado por Jurandir Pimentel, vive de pequenos furtos

6 Essa tensão, como demonstra Pedro Lapera, mobiliza um intenso debate em torno do filme ainda em seu processo de financiamento. Ver: LAPERA, Pedro Vinicius. “Tensões e circularidades na criação cinematográfica: raça e etnicidade em *Bahia de Todos os Santos* (1959)”. ISSN 21758689, v. 16, n. 3, p. 135–151, set. / dez. 2013.

e contrabandos com um grupo interracial do qual faz parte Pitanga. Tônio encarna a figura do “mulato trágico”, cujo conflito é justamente sua condição de mestiço, entre o mundo dos brancos e o mundo dos pretos, em uma cidade cindida não apenas socialmente, mas sobretudo racialmente (STAM, 2008, p. 269). Neto de uma mãe de santo cujo terreiro sofre perseguição policial durante o Estado Novo, Tônio é um negro de pele clara que, embora tenha consciência da discriminação racial, rejeita sua família preta e tem uma trajetória marcada pela redenção moral. O conflito do personagem é vivido, assim, como apontam Silva (2022, p. 46) e Hirano (2013, p. 357), a partir de uma perspectiva individual, diferentemente de Pitanga, cuja trajetória passa pelas questões coletivas, indo da marginalidade e do inconformismo à luta política.

A partir do filme *Bahia de Todos os Santos*, Antonio Pitanga incorporaria, em diversos personagens, como apontam os autores, essa mesma consciência política necessária a uma ação transformadora, ou, segundo Hirano, a figura do “homem novo”, um representante do homem do povo portador do espírito revolucionário. Com um espaço menor na narrativa, o personagem Pitanga tensiona a trama principal, crescendo a cada aparição do ator. Embora sem assumir um discurso de natureza racial, Pitanga é o único do grupo de pele retinta, que conta com um núcleo familiar preto, vivendo em um dos casarões coloniais do Centro Histórico. Em uma das cenas mais tocantes do filme, ele segura nos braços o irmão morto, em meio a um conflito com a polícia durante a greve dos portuários. Em outra, abraça sua mãe e irmã mais nova numa expressão do luto, quando as reencontra após sua fuga.

Se até então a presença do ator magnetiza a câmera principalmente pela beleza, força e expressividade de seus traços, em uma interpretação que busca o naturalismo, é a partir do assassinato do irmão que sua *performance* corporal ganha centralidade, e seu corpo convulsiona no enfrentamento da polícia. Ao fugir correndo por escadarias em meio a antigos casarões coloniais em ruínas, ou transformados em cortiços, confunde-se com a própria arquitetura da velha cidade da Bahia,

como ainda era chamada Salvador, suas espacialidades negras e dinâmicas de exclusão. Em seguida, no esconderijo do bando, o corpo do ator passa a dominar a cena, e a câmera a seguir seus movimentos agitados, andando em círculo, ou de um lado para o outro, enquanto incita, com sua voz incorporada, sua enunciação gritada, a revolta e a ação política.

No filme, os grevistas e militantes perseguidos, como Pitanga, com sua mãe e irmã, serão acolhidos pelo “candomblé do Patrocínio”, interpretado por Waldemar Gomes, com o povo de santo do Candomblé do Engenho Velho. Não há aqui contradição entre religião e resistência política, pelo contrário. A participação de Mãe Masú, interpretando Mãe Sabina, a avó de Tônio, representando a luta contra a criminalização dos terreiros de candomblé, é outra presença importante do povo de santo no filme, que aposta, seguindo os princípios do neorealismo italiano, na contribuição de não atores interpretando personagens próximos às suas realidades. Nesse sentido, quando Pitanga pergunta “será que vamos precisar roubar sempre para comer?”, em frente à mãe e à irmã caçula, agora desamparadas, após a perda do irmão, que morreu defendendo o direito dos estivadores do porto de ter um sindicato, fala de uma realidade que conhece, que vivencia de perto enquanto homem negro pobre, vindo de uma família do Pelourinho: um “capitão da areia”, que encontrou no cinema um meio de expressão, de vida e de luta política.

ENTRE A CAPOEIRA E BRECHT: O CORPO DESOBEDIENTE

Nos anos seguintes, Antonio Pitanga destaca-se interpretando personagens que encarnam, igualmente, a figura do povo, mas principalmente da revolta. Em *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, o personagem Pitanga desdobra-se em Firmino, e, em *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, em Chico Diabo. São personagens provocadores, mais uma vez, entre a marginalidade e a ação política. Embora *A grande feira* tenha sido lançado antes, priorizo aqui a ordem em que as obras foram filmadas.

Em Salvador, o ator participa, ainda, de filmes como *Tocaia no asfalto* (1962), de Roberto Pires, e *Sol sobre a lama* (1963), produção baiana com direção do crítico e cineasta carioca Alex Viany, e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, outra produção paulista que teve grande impacto no cinema realizado na Bahia.

Pitanga, ao lado da cantora e atriz gaúcha Luiza Maranhão, e de atores e atrizes vindos da Escola de Teatro, como Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Othon Bastos, Jurema Penna, João Gama e Mário Gusmão, além de nomes como Milton Gaúcho, Roberto Ferreira e Lídio Silva, desponta, a partir da Bahia, como um dos mais importantes atores negros do país. Após fazer *Bahia de Todos os Santos*, entra na Escola de Teatro e começa a frequentar o Clube de Cinema da Bahia, que formou gerações de críticos, cineastas, mas também atores, atrizes, produtores e técnicos de cinema na capital baiana. No entanto, é por meio da ginga da capoeira, da luta transformada em dança, do ritmo sincopado do samba e da sabedoria das frestas que o ator baiano agarra o sol com a mão, inscrevendo seu nome na história de um cinema brasileiro feito por atores e atrizes negros, a contragolpes.

Em *Barravento*, no papel de Firmino, os gestos do ator ganham maior amplitude e seu corpo se teatraliza na construção das cenas, em meio à corporeidade negro-africana de pescadores, tocadores, sambadores, capoeiristas e povo de santo na comunidade pesqueira de Buraquinho. O processo de realização do longa-metragem e sua recepção, por sua vez, expõem de forma ainda mais radical algumas das ambiguidades e contradições já presentes em *Bahia de Todos os Santos*, no que se refere aos conflitos raciais e à tensão entre representação e emancipação.⁷

No filme, seguindo a análise canônica de Ismail Xavier (2007), observa-se o contraste entre o plano discursivo, que condena o candomblé e o misticismo negro a partir de uma perspectiva marxista, e a construção da narrativa e das imagens, que aderem ao sistema religioso. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Rocha afirma: “Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, o ‘filme negro’: como Trigueirinho Neto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal

7 São contradições que podem ser observadas também nos curtas-metragens documentários mais autorais de Alexandre Robatto Filho, realizados na primeira metade da década, como *Entre o mar e o tendal* (1953), sobre a pesca do xaréu, e *Vadição* (1954), sobre a capoeira.

como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística” (ROCHA, 2003, p. 160).

Se por um lado observamos o recorte racial de sua análise, uma exceção no Cinema Novo, e o reconhecimento da condição de subalternidade vivida pelo povo negro, por outro o filme adota por meio do personagem Firmino uma perspectiva marxista da luta de classe e do combate à alienação religiosa como enfrentamento da condição de pobreza e exploração vivida pelo povo negro, reforçando a perspectiva primitivista sobre suas manifestações culturais, entre tradição e modernidade. Segundo Thiago Florêncio (2011, não paginado), Glauber Rocha constrói uma “aproximação com a África pela via contemporânea”, ou seja, pela reafirmação, a partir da Bahia, das recentes guerras de descolonização e independência africanas. Ao mesmo tempo, questiona o autor: ao enfatizar a força plástica da corporeidade negra, não estaria Glauber erotizando, fetichizando o corpo negro? Em que medida o cineasta não estaria reproduzindo o que condenava no fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, ou seja, o que considerava um “olhar nostálgico e primitivista sobre o negro”? Chamando a atenção para a relação estabelecida pelo filme com o “caráter performático da corporeidade negra manifestada, sobretudo, através da música e dos rituais culturais e religiosos”, observa que o corpo negro é capturado pelas lentes e pelo discurso do cineasta entre o passado primitivo e o futuro revolucionário, isto é, numa interseção de temporalidades históricas, futuro-passado, atendendo ao próprio horizonte de expectativa do diretor.

Em 2005, em entrevista a Catherine Arnaud e Helena da Rocha, Antonio Pitanga, ao refletir sobre sua participação no Cinema Novo e, particularmente, sobre sua atuação em *Barravento* e seu encontro com Glauber Rocha, tensiona essa perspectiva ao afirmar:

Eu era o emblema do povo, o povo encarnado por todos os cineastas e um dos únicos atores negros na época. Quando filmamos *Barravento*, Glauber me dizia: “Você é um líder, você não aceita a servidão, você é um provocador, isso é você na tela!”.

Cena do filme *Senhor dos navegantes*, 1964, dirigido por Aloísio T. de Carvalho



Depois, teve Mário Gusmão, que está em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha. Nós éramos todos contra essa condição de escravidão permanente dos negros. Eu era coautor de meus personagens. Era a minha linguagem, a percepção de meus personagens que passavam à tela. Havia uma verdadeira troca entre os diretores dos filmes e eu, o ator. Eles me colocavam questões sobre os trabalhadores, as pessoas do povo, e nós construíamos juntos. Então eu tenho o sentimento de ter participado dessa aventura do Cinema Novo de duas formas: como ator e representante do povo (PITANGA, 2004. In: BAX, 2005, p. 160, tradução nossa).

Se o ator, segundo seu depoimento, toma consciência dos mecanismos de opressão social e racial ao construir seus personagens, colocando em cena sua própria percepção de mundo como coautor destes e como representante do povo negro, ele o faz a partir de um repertório de atitudes, posturas e gestos que revelam, em sua linguagem corporal, as marcas da africanidade negada pelo discurso de seu personagem. Se Firmino representa a crença no progresso que justificou o próprio colonialismo, a escravização de africanos e o genocídio

indígena, com o sistemático apagamento de suas culturas e cosmovisões de mundo, o agente externo que invade a comunidade com seu discurso esclarecido, a interpretação de Pitanga parece produzir uma espacialidade própria, que restaura e recria, a partir de seu corpo, as diversas formas de resistência, luta e reinvenção das vidas negras. Ele instaura uma espécie de campo de forças dentro do filme, um jogo situado entre a capoeira e Brecht.

Seu corpo ginga, seus gestos se alargam, assim como acentuam-se a sua enunciação gritada e a sua risada, a gargalhada de Exu. Ela é invocada aqui como expressão da rebeldia e da insurgência, dos saberes desobedientes, do conflito como potência de transformação, que irrompe a causalidade da representação e seu regime de verdade, abrindo espaço de agência. Exu, em muitas culturas de matriz africana, representa o princípio dinâmico de criação e expansão da vida, força que instaura uma outra temporalidade, assentada na noção de ancestralidade, que acentua, por sua vez, por meio da dimensão ritualística da performatividade do corpo negro africano, a ruptura com a interpretação naturalista, antes de Brecht e do cinema moderno.

Deleuze, ao teorizar sobre o declínio do ideal de verdade no cinema moderno, aponta para a potência do falso, encontrada não mais na forma, mas no poder de transformação dos corpos. Quando a busca pelo verdadeiro desmorona, afirma, “restam os corpos, que são forças, nada mais que forças” (2007, p. 170). Restam os corpos que agem e reagem, que se metamorfoseiam, que se transformam, ou que se esgotam. O pensamento, assim, deve mergulhar no corpo se quiser atingir a vida. Nesse sentido, afirma, é pelo corpo que o cinema se une ao pensamento:

O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. [...] É a imagem-tempo, a série do tempo. A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo [...] (DELEUZE, 2007, p. 228).

Ao incorporar a figura da revolta e o impulso à ação do homem do povo dotado de consciência revolucionária, Pitanga aciona os princípios do movimento, da comunicação e transgressão associados a Exu, como orixá guardião dos caminhos, portador do axé e, portanto, da força vital, responsável pelos processos de criação e transformação de tudo o que existe, de reconstrução dos corpos e de suas possibilidades de vida, bem como de um conjunto de conhecimentos transmitidos por meio dos ritos, cantos e danças que contaminam a própria linguagem do filme.

Leda Maria Martins (2021) propõe pensar o corpo, nas culturas de matriz africana, de natureza predominantemente oral, como um lugar de inscrição de saberes, produção de conhecimento e de memória, que se ancora em um tempo espiralar, caracterizado pela reversibilidade e ancestralidade, entendida como o acúmulo do tempo. Suas reflexões permitem compreender as *performances* corporais, sejam rituais ou cotidianas, como processos de restauração, resistência e recriação. Com isso, a autora revisa também o conceito de tradição, vista não como pertencente ao passado, sinônimo de imobilidade, mas como elo de transmissão de conhecimentos culturais incorporados, que têm como característica a atualidade e o movimento, a permanência e a mudança.

Nesse sentido, observamos que, ao mesmo tempo que aponta o candomblé como uma manifestação cultural primitiva que impediria a emancipação da população negra, *Barravento* incorpora em sua própria estrutura dramática e em seus diferentes conflitos não apenas uma causalidade religiosa, mágica, mas também alguns dos princípios elencados por Thompson (2011) para descrever as músicas e danças diaspóricas de origem africana, a exemplo da improvisação e do próprio sentido rítmico do toque do barravento (enquanto mudança brusca, intempestiva) na montagem e na constituição das cenas, dentro de uma *mise en scène* baseada, segundo o próprio Glauber Rocha, “na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes” (1990 *apud* FLORENCIO, 2011).

Luiz Paulino dos Santos, autor do argumento e roteiro original do filme, cuja direção abandona no meio, acusando anos depois

o racismo religioso do produtor Rex Schindler,⁸ descreve o toque de atabaque conhecido como *barravento* da seguinte forma:

[...] é um toque aparentemente desencontrado, mas que não é desencontrado. É um pouco o que fez João Gilberto, Caymmi, um pouco dentro do ritmo afro. O ritmo está no desencontro da coisa. [...] E nisto está uma conotação de muitas transições, a transição do candomblé, e também no samba de roda, ali também tem um “barravento”, na mudança. (SANTOS, 1977 *apud* MARINHO, 2014, p. 90–91).

Ou seja, ele associa o toque barravento a diferentes referências da música moderna brasileira. De forma sintomática, o filme age como um impulsionador de barraventos, no cinema e na vida. Para Paulino, que cresceu em meio à população negra do Pelourinho, adotado por três senhoras religiosas, e trabalhou, assim como Pitanga, como estafeta da Western antes de se tornar, de forma autodidata, repórter fotográfico, iniciando-se na realização cinematográfica com o curta-metragem documentário *Um dia na rampa* (1959) – uma sinfonia urbana afro-baiana sobre um dia na vida dos trabalhadores negros do cais de saveiros –, a saída do filme foi uma experiência traumática, que revela a profundidade dos conflitos raciais em Salvador naquele momento.

Para efeito deste artigo, interessa aqui afirmar seu papel não apenas na escolha dos atores e montagem do elenco – a exemplo de Luiza Maranhão, no papel de Cota, e Lídio Silva, sobrinho de Mãe Senhora, como o Mestre –, mas também na inserção de artistas negros e mestres populares na realização do filme, como o xilogravurista e assobá Hélio de Oliveira. Ele assumiu a construção dos cenários, danças e músicas rituais, convidando, por sua vez, D. Hilda, mãe-pequena do Terreiro do Gantois, de Mãe Menininha, e suas iaôs (filhas de santo) para encenarem as cenas do candomblé. É Paulino quem traz para o filme, também, o mestre Canjiquinha, responsável pelas sambas de roda e rodas de capoeira (GATTI, 1987; MARINHO, 2014).

Nesse sentido, o ator Antonio Pitanga parece concentrar e traduzir, em seu corpo, um conjunto de forças contraditórias

⁸ Ver: MARINHO, José. *Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950–1980)*. Niterói: UFF, 2014.

vividas no tecido social e racial da cidade de Salvador, quando se insere como ator e representante do povo negro em filmes que engendram o Cinema Novo a partir da Bahia. Ao situarmos sua *performance* entre a capoeira e Brecht, acentuamos aqui o “entre” como uma recusa às dinâmicas de apropriação e apagamento.

É o corpo desobediente do ator que abre espaços de agência para um mundo negro, mesmo em filmes que não se inserem exatamente dentro das proposições políticas e estéticas do Cinema Novo, como *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, que trazem elementos mais próximos aos filmes de gênero – a exemplo do policial, do *noir*, do suspense e do *thriller* político –, ambos de Roberto Pires, um mestre da narrativa clássica; ou, ainda, *O pagador de promessas* e *Sol sobre a lama*, também com características mais naturalistas ou realistas em relação a *Barravento*, ou mesmo *Bahia de Todos os Santos*. A realização de *A grande feira*, no entanto, insere-se dentro de um mesmo movimento de criação e produção que deu origem a *Barravento*, a partir da associação entre o grupo inicialmente ligado à Cooperativa Yemanjá – depois, ao Clube de Cinema e à Escola de Teatro – e à Iglu Filmes, produtora criada a partir da realização de *Redenção*, de Roberto Pires, com a entrada de Rex Schindler como um dos produtores, financiadores e argumentistas.⁹

Em *A grande feira*, Pitanga interpreta Chico Diabo, um ladrão que vive de contrabandos e que quer explodir a feira de Água de Meninos, como resposta anárquica a poderosos interesses econômicos e políticos que ameaçam sua existência. A cidade de Salvador, mais uma vez, aparece fraturada espacialmente por classe e raça, dividida entre um mundo branco – formado por Ely, mulher burguesa vivida por Helena Ignez, e o marinho Ronny, interpretado por Geraldo Del Rey – e o Cabaré do Zazá (Roberto Ferreira), local onde trabalha a prostituta Maria da Feira (Luiza Maranhão), amante e parceira de Chico Diabo, em meio a uma população pobre e negra. Esses dois mundos estão em permanente tensão no filme, que será um grande sucesso em Salvador, reunindo personagens populares, como o poeta cordelista e trovador Cuíca de Santo Amaro, o narrador da história, e o sambista Riachão, em meio às ameaças

⁹ Rex Schindler assinou os argumentos de *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, que tiveram Glauber Rocha como produtor-executivo e coordenador de produção, respectivamente. No início de *Barravento*, Rocha atua também como produtor-executivo, assumindo depois a direção.



reais de extinção do antigo mercado. O filme gera também reações, especialmente de feirantes que não se veem representados por personagens ligados à marginalidade e à criminalidade.

O longa-metragem *Sol sobre a lama* (1963), de Alex Viary, diretor convidado pelo produtor Palma Neto, que escreve o argumento, é uma resposta ao filme de Pires, com ênfase na organização política dos trabalhadores da feira, entre soluções negociadas e o levante nas ruas. Nele, Pitanga interpreta o personagem Rojão, desde o início apresentado como um feirante inconformista, que passa por um processo de transformação que leva ao engajamento político, após anos na criminalidade. Aqui, particularmente, sua interpretação irrompe o regime de representação naturalista do filme – especialmente problemático, aliás, em sua abordagem de gênero e na representação do candomblé. A disputa de narrativas em torno de um problema social urgente, que dominou o debate público da cidade naquele período, no entanto, revela um fazer cinematográfico profundamente enraizado nas questões do presente, em uma ambiência cultural marcada por intensas disputas simbólicas.

Em *O pagador de promessas*, que traz uma representação do candomblé e das culturas negras a partir de uma perspectiva



Cenas do filme
*O pagador de
promessas*, 1962,
dirigido por
Anselmo Duarte

francamente exótica, Pitanga emerge na narrativa como um capoeirista do grupo de Mestre Canjiquinha, engajado politicamente. O filme conta com a participação de Mãe Masú, como figurante, e com o ator e comediante Roberto Ferreira (o Zazá de *A grande feira*), interpretando um poeta cordelista inspirado em Cuíca de Santo Amaro, em uma profusão de tipos populares. Entretanto, é quando entra em cena o jogo de capoeira protagonizado por Pitanga que sua *performance* corporal suspende a narrativa, centralizando a atenção da câmera, que é tomada pela dimensão ritualística, de luta e dança, e pelos movimentos ágeis e ritmados do ator, em um jogo que não é apenas encenado, mas performado, envolvendo o risco corporal de ambas as partes. Nele, Pitanga é atingido por um golpe, antes de Mãe Masú dar uma rasteira em um dos figurantes da cena, o que traz, de novo, um tom de brincadeira e transgressão.

Em sua pequena aparição em *Tocaia no asfalto* como um pistoleiro de elite, único personagem que não encarna a figura da revolta, Pitanga surge descendo de um avião disfarçado de músico de *jazz*, vestindo terno, lenço no pescoço, cabelo engomado, bigode, sapato social, com um *case* de violino nas mãos,

caminhando de forma cadenciada e ativa ao som de uma música estilo bossa nova, o que leva um de seus anfitriões a comentar: “parece o Nat King Cole”. Não por acaso, um ícone da luta contra o racismo.

Dessa forma, se é apenas na década seguinte, no contexto mais amplo das lutas antirracistas, que será possível a afirmação de uma autonomia na construção das imagens de sujeitos afrodescendentes, em sua forma de atuar e interpretar, marcada por uma forte performatividade negro-africana, o ator Antonio Pitanga alarga, a partir da Bahia, caminhos traçados por nomes como Grande Otelo, Ruth de Souza e Léa Garcia, na construção de espacialidades negras, ou, ainda, de um regime de historicidade para a emergência de um cinema negro brasileiro, produzido por sujeitos negros, sobre experiências negras.

REFERÊNCIAS

- BAX, Dominique (Org.). *Glauber Rocha/Nelson Rodrigues* (Théâtres au cinéma, n. 16). Bobigny (Paris): Magic Cinéma, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BORGES, Kátia. *Mapa: cartografia de uma geração*. 2018. 198 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2022.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FLORÊNCIO, Thiago de Abreu e Lima. “O corpo negro-africano no cinema de Glauber Rocha”. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11, 2011, Salvador. *Anais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.
- GATTI, José. *Barravento: a estreia de Glauber*. Florianópolis: UFSC, 1987.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- LAPERA, Pedro Vinicius. *Tensões e circularidades na criação cinematográfica: raça e etnicidade em Bahia de Todos os Santos*

(1959). ISSN 21758689, v. 16, n. 3, p. 135–151, set. / dez. 2013.

- LEAL, Claudio. *O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha*. 2018. 144 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MARINHO, José. *Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950–1980)*. Niterói: UFF, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CYNTIA NOGUEIRA

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com pós-doutorado pelo Programa de Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF). É cofundadora do Cineclube Mário Gusmão, em atuação desde 2010. Coordenou e editou, em 2013, a Caixa Anjo Negro: Cineclube Mário Gusmão 2010–2011 (DVDs, catálogo, cartilha). Organizou o livro *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: críticas, artigos, cartas, documentos* (EDUFBA, 2020).

DE NOVO, À HISTÓRIA!

CARMEN LUZ

Pitanga nasceu no Pelourinho, em São Salvador da Bahia em 1939, registrado como Antonio Luiz Sampaio, filho de mãe solo, bisneto de escravizados. Viveu nessa cidade e nela foi se inventando até pouco menos da metade dos anos 1960. Quando criança, era “menino brigão”. O fantasma de ser abraçado pelos “capitães da areia” rondava... Por precaução, foi internado. Na instituição para meninos pobres e órfãos, recebeu “régua e compasso” para executar profissões técnicas, artesanais e manuais. Ao sair dela, já formado, levou consigo a experiência adquirida, desenvolveu o aprendizado e conseguiu trabalho.

Da rua, a caminho de casa, viu pela primeira vez, na sala de um clube de elite interdito aos negros, um ensaio de teatro. Apaixonou-se e sonhou em fazer parte; elaborou estratégias, fez amizades, inseriu-se, cavou e persistiu em busca de oportunidades. Chegou ao cinema indicado para uma figuração em *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto. No teste, diante do diretor, pediu uma chance; insistiu por outra função, pois queria tentar um personagem dramático importante na trama: um jovem negro revoltado, desempregado, contraventor, excluído racial e socialmente, chamado Pitanga. No teste, refletiu-se o seu lugar de negro, ganhou o papel e reconhecimento. Muitos disseram o que alguém repetiu: Antonio representou o personagem “com uma dignidade, com uma personalidade tão forte que atingiu o seu espírito”. Ele rebatizou-se: acrescentou as camadas da ficção ao seu nome. Do lugar-padrão determinado a Antonio Sampaio desviou-se. Um gesto disruptivo na biografia de um bisneto de escravizados: passou a ser Antonio Pitanga, ator. “A dignidade do homem é seguir os seus sonhos”, ele disse certa vez. Dito e feito.

Sua trajetória, desenvolvida ao longo de mais de seis décadas, revela um ator sofisticado que conhece e usa – sem disfarce, mas com mandinga – os instrumentos multidisciplinares da *performance* artística. Um refinado brincante, doutor dos espaços: quadro, plano, palco, praça, todos piscam para ele. Artista performático, forjado na encruzilhada de multifacetadas academias – ele mesmo casa, ponte, rua e atalho de saberes complexos e identidades –, inscreveu seu corpo-filósofo-capoeira-

-umbabarauma na “casa-grande” da burguesia vanguardista do teatro e do cinema: infiltrando-se, incluindo-se, inserindo-se a convite – tudo com “fluidez cadenciada” pelas frestas das circunstâncias histórico-culturais brasileiras e euro-norte-americanas, em ebulição a partir da década de 1950.

Vejam.

O contexto histórico dos anos 1950 e 1960, em suas dimensões local, nacional e internacional, pavimentou seu já referido desvio. As elites, conservadoras e progressistas, disputavam política, cultural e ideologicamente as instituições e o futuro. O cinema e o teatro soteropolitanos reinventavam-se como *locus* poético de discussão do Brasil e de suas tragédias, buscando superar o provincianismo local. Ainda assim, enquanto tensões sociais e protagonismos ainda não vistos no Teatro foram inaugurados, históricas hierarquias raciais e racistas eram mantidas. O Teatro Experimental do Negro, por exemplo, insistiu em se inaugurar, em ecoar sua voz na Bahia. Nem sempre é quando e como deveria ser; ele foi chegando por cochichos e sussurros, e, depois, alto-falantes.

Foi o tempo de renovação universitária, profissionalização artística e técnica, valorização de tendências internacionais e experimentação com métodos e sistemas teatrais estrangeiros, importados e hegemônicos. Na escola de teatro, a experimentação mirava o corpo e a alma em busca de uma atuação “verdadeira”, o método e a metodologia de Stanislavski eram dominantes; os atores e atrizes também estudavam e praticavam as outras artes técnicas de criação e produção cênicas, assim o artista em formação aprendia a dominar e a se envolver em todas as áreas do espetáculo. Essa era a direção.

Pitanga ingressou na escola de teatro da Universidade Federal da Bahia nessa época. Antes dele, com elegante esquivia, Mário Gusmão e Antonieta Bispo foram os primeiros artistas cênicos negros a inscreverem o nome na história da escola, adquirindo formação regular e diplomação universitária. Pitanga, não. Ele atribui a oportunidade de sua formação teatral na casa-grande universitária à provocação de Glauber Rocha, que o mandou fazer teatro quando o viu no longa-metragem *Bahia de Todos os Santos*:



Cena do filme *Jardim de guerra*, 1970, dirigido por Neville D'Almeida

– Você quer ser ator? Tem que fazer teatro!

O “toque” de Glauber continha propósito e reunia, verdadeiramente, interesses éticos, políticos e estéticos. Expressava, por certo, uma categórica reação à *performance* negra, original, crítica, densamente popular e inspiradora de Antonio Sampaio, o futuro Pitanga, ator estreante. Sua interpretação é, de fato, contundente.

Digamos que não foi à toa, nem pelo verniz da vaidade, a sua insistência em ao menos ser testado para o personagem: como já sabemos, ele nasceu e foi um menino negro pobre da Salvador segregada durante o Estado Novo de Vargas. Com o corpo treinado nas pirambeiras, becos e esquinas da cidade, conhecia por dentro a realidade que o cinema iria ficcionar. É como se para além da identificação, do trabalho ou do encanto pelo cinema, houvesse desde ali uma vontade genuína de contribuição, uma sensibilidade social e artística para os problemas históricos, sociais e estruturais do país. Ele tinha 21 anos quando a sua proposta atoral para dar a ver a desumanização e a miserabilização de homens negros em Salvador foi vista pelo público, críticos de cinema e outras elites. Olhando pelo retrovisor sua *performance* de estreia – mas também o conjunto de seu

trabalho –, podemos enxergar a consciência que ele tem do corpo: uma “grande razão”; assim como os materiais que ele mobiliza para tornar visíveis: a carne, os ossos, o movimento, a inteligência, a vida dos “condenados da terra”, como ele, em luta por existência plena.

O principal material que Pitanga mobiliza é a sua identidade coletiva, e o faz no próprio corpo – onde aciona a sua subjetividade. Nesse corpo, atualiza as histórias que os “mais velhos” contaram, as lutas vindas de muito longe, os atlânticos entregues ao vento, a solidão dos cânticos corais, as danças jamais solitárias, os tambores brilhantes nos pés, aquela evidência de que “todo menino é um rei”. Lá, vemos seu suor reelaborar pernadas e cocorinhas, desdobrar espadas quilombolas, desmontar estereótipos, nos quebrar com seu sorriso. Ginga!

É para que todos saibam e possam ver a humanidade do homem negro, no entremeio de seus personagens, que Pitanga trabalha e recria a vida. Em seus personagens (aparições profundas), o “criôlo” é-doido-e-não-é; o “criôlo” fala, provoca, discute, inquire, chama à razão, ri, espera, desconfia, dança – e como dança! –, faz-se de conta, de orixá, de rei; sensualiza, ataca, ama e, também, é bonito, negro-gato. E foge, foge, foge, foge... improvisa, improvisa, improvisa... e foge, finge e improvisa e foge... finge... improvisa “criôlo” incessantemente.

Seu jeito de atuar nos leva a um “método afro-brasileiro” único e particular. É nele que se encontra a complexidade das técnicas, sabedorias e invenções do corpo – futebol, teatro popular, dança, capoeira –, aliada a heranças ancestrais, além de outros materiais sensíveis de sua experiência como homem negro da diáspora num mundo antinegro. É onde, também, o último Brecht e o último Stanislavski puderam entrar em campo e, com ele, jogar uma bela pelada.

Mas voltando ao toque de Glauber: quem sabe não foi algo próximo a isso que ele visualizou ao levar pela mão o jovem ator, doutor de escola própria, à outra escola? E se sua provocação – e as consequências imediatas – tivesse sido um convite impetuoso para que Pitanga entrasse e construísse o Cinema Novo pela porta da frente? E, ao mesmo tempo, um agradeci-

mento antecipado ao ator e futuro amigo por ter-lhe dado, do chão, a chave.

Calunga mandou soprar no meu ouvido: “Acorda tua fantasia!”
Então...

Segue a história, de novo.

CARMEN LUZ

Nasceu e mora na cidade do Rio de Janeiro. É artista interdisciplinar, atuante na criação e realização de filmes, coreografias, encenações, instalações, escrita criativa, pesquisa e curadoria. As políticas da memória, o corpo, o espaço urbano, os territórios, os imaginários e biografias de afrodescendentes inspiram e alicerçam sua produção artística e teórica. É mestre em Arte e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pós-graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Cinema Documentário pela Fundação Getúlio Vargas, diretora de cinema formada pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Em 2021, *Um filme de dança*, seu primeiro longa-metragem documental, foi destacado pela crítica em Cinema Brasileiro Anos 2010 – 10 Olhares. Integrou a curadoria da 12ª edição do Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul – Brasil, África, Caribe e outras Diásporas e da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp 2026. Entre outros, foi agraciada com o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras / Minc 2014, o Prêmio Leda Maria Martins 2021 e 2023, o Prêmio APCA Dança 2025.

O CINEMA EM PRETUGUÊS DE ANTONIO PITANGA

TATIANA CARVALHO COSTA

De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e descendência europeia, muito civilizado etc. e tal.

LÉLIA GONZALEZ

Antonio Pitanga no Cinema é um corpo-ficção que tem na ginga um pressuposto existencial. Como ator, ele reivindica para si o lugar de criação e evidencia um método próprio de dar vida aos personagens e de organizar a inscrição de sua presença na tela e na história do Cinema.

Para além de ser o movimento central para a Capoeira (ou precisamente por isso), a ginga pode ser também compreendida como um conceito, um dispositivo de saber. Mestre Cobra Mansa, Luiz Rufino e Eduardo Oliveira organizam um pensamento sobre a ginga nessa dimensão conceitual num texto intitulado “Pensamento diaspórico e o ‘Ser’ em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira”.¹ Para eles, “o que seria uma condição do ser vacilante é reinscrita por uma condição do ser gingada, negaceada em constante movimento e inacabamento. Essa condição emerge como tática de rasura da apreensão das identidades produzidas como *subalternas* pelo colonialismo europeu-ocidental”.

Como gesto/conceito, o corpo-ginga do ator Antonio Pitanga no Cinema Novo, por exemplo, rasura as referências neorealistas e inscreve sobre elas elementos de um Brasil que se faz ver a cada movimento, a cada palavra, a cada gesto dos personagens que ele interpreta. Como diretor, Pitanga leva para os filmes esse mesmo pressuposto existencial, essa ginga, de modo a operar deslocamentos num jogo de negociações que deixa ver as posições por vezes antagônicas que se colocam no desenrolar das narrativas.

Separados por 45 anos, *Na boca do mundo* (1978) e *Malês* (2024) guardam algumas semelhanças. Não pretendo aqui realizar uma análise comparativa dos dois, mas destacar alguns elementos que os aproximam e que os particularizam. Em

¹ RUFINO, Luiz; PEÇANHA, Cinézio Feliciano (Mestre Cobra Mansa); OLIVEIRA, Eduardo (2018). “Pensamento diaspórico e o ‘Ser’ em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira. *Revista de Humanidades e Letras*, v. 4, n. 2. Disponível online.



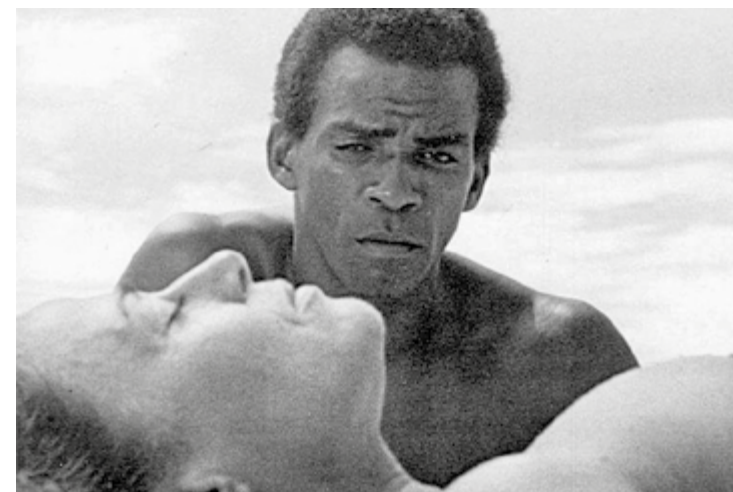
Cartaz do filme *Na boca do mundo*, 1978, dirigido por Antonio Pitanga

ambos os filmes, há uma ginga com a gramática da representação negra. No longa de 1978, há a reverberação de obras do Cinema Novo que tiveram o ator Pitanga como protagonista. No de 2024, há uma articulação de uma gramática e de uma memória de representações televisivas para dar conta de uma narrativa de época. Em ambos, o diretor inscreve algumas linhas de fuga por sobre um conjunto de códigos de representação já amplamente conhecidos, organizando elementos que dão a ver traços de uma complexa, múltipla e por vezes contraditória existência negra em condições de subalternidade.

RASURAS NOS CÓDIGOS

Com argumento de Antonio Pitanga e Carlos Diegues e roteiro de Leopoldo Serran, *Na boca do mundo* estreou nos cinemas em 1978. Naquela década, o Cinema Brasileiro vivia um auge de popularidade, com dois filmes conquistando números extraordinários de audiência: *A dama do lotação*, dirigido por Neville D’Almeida (1978), fez um público de 6,5 milhões de pessoas e *Dona Flor e seus dois maridos* (1979), dirigido por Bruno Barreto e roteirizado por Serran, atingiu a marca recorde de 10,7 milhões

Cena do filme *Na boca do mundo*, 1978



2 O recorde de público de *Dona Flor e seus dois maridos* durou mais de três décadas e foi batido em 2010 por *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, que vendeu 11,2 milhões de ingressos.

3 “A senzala vista da casa grande”, artigo publicado no jornal *Opinião* em 15 de agosto de 1976.

4 “Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias”, entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 31 de agosto de 1978 e republicada no mês seguinte, acompanhada de depoimentos de outros cineastas.

de espectadores.² O próprio Carlos Diegues havia experimentado sucesso com *Xica da Silva*, dirigido por ele e lançado em 1976, com mais de 3,1 milhões de ingressos vendidos. O longa de Diegues foi duramente criticado³ pela historiadora Beatriz Nascimento, que chegou a solicitar a proibição do filme argumentando que ele distorcia a imagem da protagonista pela animalização e hipersexualização e desrespeitava a história do povo negro, ao reforçar representações negativas num momento de busca por “se livrar justamente desses estereótipos”. Num contexto de ditadura militar e forte repressão ao Movimento Negro, Diegues reagiu, acusando a historiadora de “patrulha ideológica”, defendendo um “cinema popular”.⁴ Esse embate me parece importante para a compreensão da ginga (e seus limites) do filme dirigido por Pitanga.

Na boca do mundo se passa numa vila de pescadores chamada Atafona. Antonio Pitanga (Antônio) e Sibele Rúbia (Terezinha) estão noivos. Ele é um frentista e ex-pescador, ela vende caranguejos na estrada e sonha em sair daquele lugar. Norma Bengell (Clarisse), uma mulher rica da cidade, chega ao vilarejo em seu carro conversível, vagando no vazio de uma desilusão amorosa. Clarisse e Antônio se envolvem, Terezinha convence o noivo a enganar a mulher rica para que consigam dinheiro e

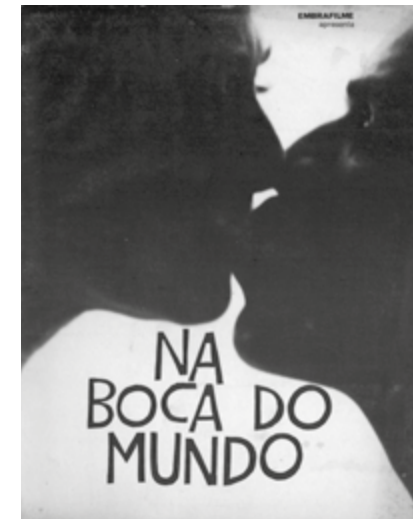
finalmente se mudem do vilarejo. O plano do casal não dá certo, e o triângulo amoroso chega a um desfecho trágico.

O filme promove um encontro entre temas caros ao Cinema Novo e uma gramática do cinema popular do final da década de 1970. Atafona condensa as hierarquias de classe e abriga belezas e miséria. O patrão de Antônio o oferece a Clarisse para que ela possa “usá-lo quando quiser”. A urbana Clarisse romantiza a vida no vilarejo e trata Antônio como um *beau sauvage*: “É assim que eu te vejo. Belo, selvagem.” Antônio, que faz curso de mecânica por correspondência para ter condições de se casar com a noiva virgem, envolve-se com Clarisse. Ambiciosa, ao flagrar o noivo com a amante, Terezinha, que chama o noivo de “fraco”, elabora um plano para que ele siga com o romance para conseguir presentes, engravidá-la e chantageá-la: “Já pensou, uma branca da sociedade tendo um filho crioulo? Ela faria qualquer coisa para esconder isso! Nós podíamos tirar o máximo dessa situação.” Dizendo-se apaixonada, Clarisse não se opõe a ter filhos de Antônio, que, bêbado, confessa a ela o plano. Ela, então, se vinga.

Organizando representações sociais bem demarcadas e com um potencial de comunicação da gramática popular naturalista, Pitanga propõe ao imaginário coletivo algumas camadas de humanidade negra. Objetificado pelo desejo da mulher branca rica e chamado à responsabilidade pela noiva negra e pobre como ele, o ex-pescador é apresentado como um ser quase à deriva, sem grandes ambições. Em rasuras a esse esquema do homem vítima das circunstâncias frente à pobreza e provocado pela agência feminina ao seu redor, Antônio tenta reagir à imposição da figura do *beau sauvage*, por um lado, e do “fraco”, por outro. Dividido, ele cai em seu próprio abismo.

Códigos raciais, de classe e de gênero são evidenciados: Antônio diz se preocupar com a imagem de Clarisse frente à comunidade e evita que os dois sejam vistos juntos; ela, por sua vez, também opera no jogo de aparências, sem revelar publicamente seu envolvimento com o frentista. Terezinha o questiona: “Você quer proteger aquela branca e a mim você não protege?” Antônio oscila entre o desejo por uma e por outra, sem ceder aos apelos da mulher branca e rica que quer levá-lo embora

Capa de folheto do filme *Na boca do mundo*, 1978



consigo. E, operando de maneira pragmática com esses códigos, Terezinha organiza as ações para tentar reverter a situação social desfavorável em que se encontra. Apesar de não se afastar totalmente dos estereótipos presentes nas representações do Cinema Novo e dos cinemas populares de sua época, *Na boca do mundo* apresenta um certo deslocamento na representação ao tensionar para além das questões estritamente circunscritas à classe dos personagens.

PROPOSIÇÃO PARA A MEMÓRIA COLETIVA

Se no primeiro filme Pitanga rasura o esquema de representação negra do cinema brasileiro canônico, com *Malês* ele nos apresenta uma afirmação para o imaginário e memória coletivos no país. O filme reconstrói o maior levante urbano de escravizados da história brasileira, ocorrido em Salvador em 1835.

“Às vezes, duas verdades não concordam entre si”, diz Licutan, personagem interpretado pelo próprio Pitanga, logo no primeiro ato. A frase, dita num contexto de discussão entre homens negros muçulmanos que questionam a ordem daquela sociedade colonial e discordam entre si sobre táticas para exe-

cutar a estratégia de libertação, aponta uma das camadas que constituem o filme: as variações entre seres humanos que são aparentemente iguais, mas que diferem entre si. Essa obviedade fundamental para a construção de personagens em uma história minimamente interessante ganha importância no contexto de um país que até pouco tempo atrás não conseguia produzir e fazer circular para um público amplo narrativas com uma multiplicidade humana negra. Especialmente narrativas audiovisuais que dessem conta da História do Brasil em perspectiva negra.

A noção de “negro” como um grupo homogêneo, definido por traços fenotípicos, e a associação imediata desse termo, usado tanto como substantivo quanto como adjetivo, à ideia de “raça” constituem uma construção do imaginário europeu, forjada e consolidada no contexto de sua expansão colonial escravista. Para o filósofo camaronês Achille Mbembe,⁵ essa coincidência de significados – negro e raça – fundamenta o discurso moderno sobre humanismo e a própria ideia de humanidade. Mbembe chama essa construção de “ficção útil”, que serve a uma “autoficção”, desdobrada na ideia de universalidade. O sujeito universal, portanto, é o sujeito branco eurocêntrico, detentor do saber, do intelecto. Separando corpo e mente, o sujeito universal relega à corporeidade a irracionalidade. A história da humanidade, nessa perspectiva universal, é a história ocidental branca e colonial, fundamentada nessas mentes que pensam, logo, existem descorporificadas e desracializadas.

A apreensão dessa noção de ficção como uma construção nos ajuda a compreender os gestos de criação e autocriação de pessoas negras no Cinema e também nos auxilia na aproximação do estatuto estético-político da própria existência negra – complexa e movediça –, historicamente testemunhada e reiterada pelo Cinema. Encarnada nos corpos nomeados como “outros” ou “identitários” e desumanizada pelo universal, nossa humanidade negra precisa se afirmar em gestos de reinvenção, apropriando-se da própria ficção que nos constitui nesse contexto. Nomeio esse gesto e condição como “corpo-ficção”. E Antonio Pitanga evidencia nossa condição – negra num mundo antinegro – de corpo-ficção. Há mais de seis décadas,

⁵ *Crítica da Razão Negra*. Editora n-1, 2018.



Cenas do filme *Malês*, 2024, dirigido por Antonio Pitanga

inventa para si mesmo um lugar neste mundo, se inscrevendo em sua humanidade, no Cinema e com o Cinema. E *Malês* é um manifesto dessa inscrição.

Transpondo a violência colonial que se prolongou do Reino de Oyó para as ruas de Salvador e fazendas da Bahia, o filme evidencia a riqueza, o sofrimento, a resistência e os dilemas de uma multiplicidade de sujeitos negros. Centrada num núcleo de personagens muçulmanos de origem malê, o filme traz uma miríade de representações negras que povoavam Salvador à época, como representantes dos povos nagôs e haussás, em uma variação de personalidades e mecanismos de ação para levarem adiante suas estratégias de sobrevivência naquele contexto escravista. Há a evidente oposição entre brancos escravocratas e negros, mas também no grupo branco há nuances.

Estrutura do roteiro, cenografia, fotografia e outros elementos da visualidade apontam para uma evidente filiação à linguagem televisiva. Como em *Na boca do mundo*, o agenciamento de códigos populares favorece a comunicação ao mesmo tempo que entrega a rasura no que esses códigos habitualmente organizam. O filme negocia com os estereótipos de pessoas escravizadas, reproduzindo cenas de violência, como açoitamentos, mas amplia a possibilidade de um imaginário histórico com outros elementos. No prólogo, na África, um casamento interrompido por sequestradores negros. Em Salvador, aulas de alfabetização, diferentes práticas religiosas, trabalhadores livres e outras situações apontam para uma diversificação de posições possíveis para pessoas negras naquela sociedade, ainda que sob



Gravações do filme
Malês, 2024. Still de
Vantoen Pereira Jr.

as restrições coloniais. Sem romantizar o sofrimento, ainda que o explicita a violência, Antonio Pitanga nos apresenta formas de resistência negra na tela e fora dela.

A obra apresenta também uma dimensão familiar singular: Pitanga dirige e interpreta Pacífico Licutan, líder espiritual do movimento, enquanto seus filhos, Camila e Rocco Pitanga, também integram o elenco. Camila vive Sabina, mulher negra alforriada cuja posição ambígua diante da revolta revela as tensões internas da comunidade escravizada. Rocco interpreta Dassalu, jovem engajado na organização do levante. Ainda no elenco, um conjunto de atores e atrizes que seguem fazendo história no cinema e na TV brasileiros, como Indira Nascimento, Wilson Rabelo, Heraldo de Deus, Patrícia Pillar, entre outros.

Em entrevistas no período de lançamento do filme, Antonio Pitanga afirmou que *Malês* é um “quilombo cinematográfico”. Ao falar de Quilombo como um conceito, em sua dimensão ideológica, Beatriz Nascimento propõe a ideia de “ficção participativa”. Ela apresenta essa ideia a partir do que propôs Abdias do Nascimento, com o Teatro Experimental do Negro, ao inventar um lugar e um conjunto de narrativas para dar a ver a nossa humanidade negra. No intervalo de 45 anos que separam os dois filmes que dirigiu e em seus mais de 60 anos de carreira, Pitanga exercita, generosamente, a negação do lugar do “preto

único”, reiterando as conexões que nos possibilitam existir com e no Cinema.

Lélia Gonzalez nomeou a forma negra brasileira de lidar com a língua do colonizador como “pretuguês”. O conceito marca a africanização do idioma no Brasil. Ele representa a influência de línguas do tronco banto (principalmente quimbundo e quicongo) na estrutura, ritmo e vocabulário. Uma apropriação para ampliar as possibilidades de significação e dar a ver a riqueza e as formas de expressão e representação em perspectiva negra.

Os Cinemas Negros Brasileiros Contemporâneos, tributários de Zózimo Bulbul, Adélia Sampaio, Odilon Lopez, Haroldo Costa, entre tantos outros, podem ser considerados um lugar de aquilombamento, uma “ficção participativa” como modo de gingar com a posição subalternizada, fabulando outras existências possíveis desde dentro da ficção colonial/patriarcal. A curva do tempo que liga *Malês* e *Na boca do mundo* reforça esse nosso território simbólico, reafirmando o lugar de nossas representações. E é na articulação dessas memórias e nessa inscrição que Antonio Pitanga, a partir de seu corpo-ficção, realiza seu Cinema em Pretuguês.

TATIANA CARVALHO COSTA

Curadora, pesquisadora e realizadora. Doutora em Comunicação Social (UFMG). Conselheira titular no Conselho Superior de Cinema / MinC. Presidenta da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – e integrante do FICINE – Fórum Itinerante do Cinema Negro. Docente no Centro Universitário UNA. Integrou a curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes (2019–2023), entre outros festivais nacionais e internacionais. Desde 2025, atua na coordenação-executiva do Fórum de Tiradentes. Integra júri em festivais brasileiros e internacionais, entre eles o FESPACO – Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Burkina Faso – 2023 e 2025). Como realizadora, dirigiu curtas e médias-metragens, entre eles, *Minha África imaginária* (2024). É consultora de projetos e é coautora dos livros *Cinema brasileiro em resposta ao país* (Ed. Universo Produção, 2022), *Un-Mapping the Global South* (Ed. Routledge, 2024), entre outros.

A DIGNIDADE PRIMEIRA

FABIO RODRIGUES FILHO

Em 2006, o cineasta e ator Zózimo Bulbul lançava seu filme *Referências* (2006), curta-metragem menos conhecido em sua filmografia, como parte do *box* de DVDs Obras Raras – O Cinema Negro da Década de 70. Feito em parceria com o Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares, o projeto telecinava alguns dos importantes e, até então, desconhecidos filmes realizados por cineastas negros no Brasil, entre os quais estava Antonio Pitanga com seu *Na boca do mundo* (1978), longa que ele dirige e no qual atua.

Gravado na sala de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Referências* faz do seu cenário a base para a cena de um encontro entre seu elenco e a história do cinema através de trechos de filmes nacionais. Na plateia, estão reunidos o próprio Pitanga, Haroldo Costa, Waldir Onofre, Jorge Coutinho, Joel Zito Araújo, Celso Prudente, Hilton Cobra e, mais ao fundo, Bulbul. Ali, eles compartilham algumas de suas produções e se revezam entre serem entrevistadores e entrevistados. No desenrolar, outros cineastas – marcadamente cineastas brancos – aparecem em depoimentos realizados em contextos distintos; vemos Nelson Pereira dos Santos, Roberto Farias e Carlos Diegues. Vale dizer, Obras Raras trazia também o filme *Compasso de espera*, dirigido por Antunes Filho, em que os personagens de Bulbul e Pitanga protagonizam um embate mobilizado por concepções distintas sobre as questões raciais. Temos ali um balanço do cinema moderno ao contemporâneo onde, sem dúvidas, Pitanga encarna de maneira inequívoca uma conexão, um elo do tempo, não só na sua *persona*, mas na sua poética dramaturgica que atravessou diferentes fases do cinema.

Eis que, em um dado momento de *Referências*, o cineasta Joel Zito Araújo interpela Pitanga: “Eu queria te perguntar: o que essa sua enorme experiência junto com o Cinema Novo, junto aos diretores cinemanovistas, o que essa experiência trouxe pra você e influenciou na realização de *Na boca do mundo*?”. A longa resposta do ator interpõe-se ao depoimento do cineasta Carlos Diegues, também relatando sua trajetória com o fazer cinema. Pela dramaturgia da montagem, ambos contracenam ao longo de uma sequência de quase dez minutos, através-



sada por incisiva sinfonia que acentua as correspondências e os contrastes dos discursos sobre o cinema (seus métodos de produção e, especialmente, suas referências). Ambos, diretor e ator, se conheciam de longa data, partilhando uma filmografia: *A grande cidade*, *Ganga Zumba*, *Quilombo* são alguns dos filmes fruto dessa parceria.

Num primeiro momento da sequência, Pitanga resgata sua trajetória dizendo que o cinema era “esse espaço de cidadania”, “que poderia ser uma tribuna”, e de “reconhecimento do ser” enquanto *gente*: “Então eu acho que os atores que surgem hoje têm que ter essa consciência, esse respeito à *dignidade primeira*” (grifo nosso), afirma o ator com a expressão que, a bem dizer, oferece um dos sentidos possíveis para o título do filme.

Hoje, 2006, eu percebo o seguinte: a nossa luta – a minha, a do Zózimo, da Ruth de Souza, da Léa Garcia... de tantos outros... do Cobrinha [Hilton Cobra], da Zezé Motta [...], Jorge Coutinho... –, ela faz sentido, mas ela não faz sentido pleno. Porque, quando

eu vejo a minha filha, a Camila [Pitanga], vejo o Rocco [Pitanga], a Taís [Araújo], o Lázaro Ramos... eu fico muito contente! Mas ficaria muito mais se estivesse acompanhado nesse processo [...]. Também Ruth de Souza, tá também Jorge Coutinho, tá também Cobrinha, tá também Léa Garcia... tantas outras pessoas também trabalhando. Aí você não diria assim: “não troquei seis por meia dúzia”. Então a gente está trocando seis por meia dúzia ainda em 2006, mas a gente tem olho vivo e cavalo não desce escada (PITANGA, 2006, informação verbal).

Com a frase final, que faz referência ao bordão do jornalista Ibrahim Sued, Pitanga desdobra o que entende como projeto político desse reconhecimento da *dignidade primeira*: atentar-se ao passado, aos corpos negros que constroem a história, para que não se perpetue a exclusão nas suas mais variadas facetas. Substituem-se as pessoas preservando intacta a estrutura. Para além da estereotipagem, podemos considerar também as assimetrias salariais, as desigualdades nas oportuni-

Gravações do filme
Ganga Zumba,
1963, dirigido por
Cacá Diegues

des, que fazem com que a carreira seja um eterno recomeçar, o ostracismo imposto, os desafios singulares que cada um passou para fazer cinema, sendo por vezes desacreditado e descredibilizado num mercado profundamente excludente, mesmo o isolamento, sendo um artista negro frente a um elenco majoritariamente branco, como alguns dos pontos que constituem essa construção da ausência ou estratégias de exclusão do ator negro no cinema nacional. No entanto, construção da ausência que não se reverteu em produção de não existências.

Assim, a *dignidade primeira* parece se referir, em princípio, a esta luta histórica pela imagem por parte dos atores e atrizes negros, que acontece no entorno (podemos citar o CIDAN,¹ criado por Zezé Motta, ou o Manifesto de Recife, em 2001) e no interior das imagens. Não raro, o trabalho de atores negros tem sido um trabalho de subversão. Recusa a partir da qual acontece uma radical afirmação da arte da atuação, isto, por vezes, no corpo manifesto. O corpo, ele mesmo, como uma manifestação em cena. Um movimento negro que introduz, por si, significados na imagem ou uma disputa por eles. Talvez, de forma eloquente, Pitanga nos mostre isso em alguns de seus trabalhos ao longo do tempo.

Em 2018, no âmbito da minha formação na Universidade Federal do Recôncavo, realizei um estudo de montagem chamado *Tudo que é apertado rasga*. Tal filme, dedicado a esta *dignidade primeira*, iniciava com uma cena de *Esse mundo é meu* em que Pitanga pedala, com um emocionante empenho, uma bicicleta. Entrevemos a dignidade encarnada no seu rosto, no seu corpo, no seu movimento obstinado, dando à ação uma gravidade e força difíceis de explicar, mas de ordem sensível, oferecendo uma dimensão propriamente atoral ao filme, o que chamamos de *rasgo na imagem*.

Marcado pelo sonho de Toninho de comprar uma bicicleta e, assim, viver o amor, a encarnação do título do filme *Esse mundo é meu* se dá nesse personagem: ele assobia e canta a música-título do longa. Mais que isso, entre o trabalho por vezes humilhante, indicado nas conversas de outro núcleo do elenco como uma franca posição de fracasso, Toninho é um trabalhador que

¹ O Centro de Informação e Documentação do Artista Negro foi criado em 1984 pela atriz Zezé Motta. O CIDAN consistia, *grosso modo*, num catálogo de atores e atrizes negros, com o objetivo de mapear artistas de todo o Brasil, e também oferecia formações, como o curso A Arte de Representar com Dignidade.

sonha. Na sua meta modesta (comprar uma bicicleta), repercute seu sonho pequeno na grandeza do gesto. Iconoclasta, rouba a bicicleta de um presbítero. Sabemos, não é só esse jogo estritamente narrativo que fortalece Toninho enquanto personagem. Dito de outro modo, nem só porque ele tem alguma agência nem só porque sua subjetividade manifesta-se em sonho, ou mesmo porque há elementos contextuais sobre sua história e uma relação amorosa que o matiza para além de um tipo “o trabalhador precarizado”... Mas Pitanga dá vida a Toninho e, assim, dá-lhe também dignidade. De onde vem a força com que o personagem pedala sua bicicleta rumo a seu sonho? Vem do ator, presumimos.



Cena do filme *Esse mundo é meu*, 1964, dirigido por Sérgio Ricardo

Foi com a expressão “o poeta dos gestos” que Antonio Pitanga definiu Mário Gusmão, seu veterano na Escola de Teatro da UFBA. Gusmão, ator e dançarino, nascido em 1928 na cidade de Cachoeira/BA, foi o primeiro homem negro a ingressar na recém-criada Escola, em 1958. Em 2006, num filme biográfico sobre ele dirigido por Elson Rosário, uma série de personalidades o descrevem num sumário introdutório. A certa altura,



Cena do filme *Esse mundo é meu*, 1964

o ator Antonio Pitanga suspira inspirado e o descreve como “o poeta dos gestos”. No rastro desta noção concedida a um ator por outro ator, gostaria de olhá-lo como tal, revertendo o atributo para aquele que adjetiva.

Pitanga é um poeta dos gestos. No próprio *Esse mundo é meu*, a modalidade de sua presença tem a ver com um certo modo como seu sorriso se esboça e é sustentado no rosto (mesmo quando não fala algo propriamente risível), como seu olhar se direciona ao além da cena, encarando um horizonte, com um certo modo como faz passagem entre o encanto e o desamparo num curto período de tempo, mesmo a firmeza no gesto que, tal é a densidade, nos faz perceber que a vida está em jogo, e ainda uma habilidade de, mesmo em movimento, mesmo dançando num largo como na cena final de *A grande cidade*, manter posições discerníveis, preservando o nítido contorno gestual.

Nesta relação entre recusas e afirmações, “a poesia é a celebração da terra, celebração do céu, celebração do cosmos. Um grande Sim à vida. Mas é justamente esse Sim que nos obriga a dizer Não” (BONA, 2020, p. 10). Nesse sentido, se o gesto é a poesia do ato, podemos considerar a presença cênica de Pitanga como, finalmente, o trabalho de um poeta dos gestos. Refazendo significados, jogando com a linguagem e inscrevendo algo de sua trajetória singular no exercício do personagem e da sua aparição.

Por fim, na passagem entre essas duas expressões propostas por Pitanga em contextos diferentes, *dignidade primeira e poeta dos gestos*, gostaria de propor o relance de uma última hipótese para aproximá-las. Impressiona em *Esse mundo é meu* os movimentos de câmera que, quase sempre, concentram-se na ação de Pitanga em planos gerais. Conduzidos pelo diretor de fotografia Dib Lutfi, tais *travellings*, ora rente à ação do ator na bicicleta, ora tendo ele caminhando contra o fluxo de pessoas na rua, ou ainda na cena final, em que Pitanga e Luzia Aparecida giram num abraço vertiginoso e redentor, a câmera tem em Pitanga sua força centrípeta, mesmo magnética. Nessa arte de atuar com dignidade, não raro desempenhando o papel de tipos populares, Pitanga deu a esse personagem a verve e gravidade do gesto, inscrevendo na imagem seu trabalho de atuação, mas também uma dimensão de “gente” a tais personagens. Ao fazê-lo, tornou-os tangíveis e magnéticos, encantadores. Quem poderia esquecer Firmino, em *Barravento*, ou o seu Ganga Zumba, o Chico Diabo, em *A grande feira?* Ora, poderíamos nos perguntar: não seria isso a dignidade? De tal forma que não podemos olhar esses papéis como matrizes, mas sim matizes com os quais nos emocionamos ou nos debatemos. Mas também, a um só tempo, não seria isso a poesia?

REFERÊNCIAS

Filme: *Referências* (2006). Direção: Zózimo Bulbul.

Filme: *Esse mundo é meu* (1964). Direção: Sérgio Ricardo.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradução de Milena P. Duchiate. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2020.

RODRIGUES FILHO, Fabio. *Um rasgo na imagem: fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro à luz da presença de Grande Otelo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2021.

FABIO RODRIGUES FILHO

Doutorando em Comunicação Social na UFMG, é mestre pela mesma Universidade. Desde 2023, está na coordenação do Cinema do Dragão, sendo responsável também pela programação / curadoria das salas. Compôs a comissão de festivais, mostras e laboratórios, a exemplo do CachoeiraDoc e FestCurtasBH (2019 a 2023). Em 2025, foi curador da retrospectiva Intérprete do Brasil: uma Homenagem a Grande Otelo, realizada no Cine Humberto Mauro (MG). Realizou os filmes *Tudo que é apertado rasga* e *Não vim no mundo pra ser pedra*. Atua também como montador, cartazista e cineclubista.

ANTONIO PITANGA, MEU ORIXÁ

JOEL ZITO ARAÚJO

Certa vez comecei a brincar com Pitanga, chamando-lhe de *meu orixá*. A partir daí, essa espécie de reverência tornou-se recorrente em nossos encontros. Toda vez que faço isso, gosto de ver seu olhar contente e jovial, acolhendo o jogo. Eu não sei exatamente quando isso começou, mas foi uma coisa espontânea, surgida de algum lugar do meu inconsciente que busco entender agora. Entre os meus mais velhos, homens negros brasileiros de gerações anteriores que tive a oportunidade de ter como amigos, Antonio Pitanga está no topo de minha admiração. Para isso somou-se sua trajetória no cinema e na cultura brasileira com seu exemplo de homem de família, paternal e acolhedor.

Sou filho de Xangô, mas o meu orixá Pitanga está em outro lugar especial. Mesmo que conectado com nossa ancestralidade negra, ele está na dimensão do real, do presente e do futuro.

Tento lembrar quando ele apareceu em minha vida. Milton Gonçalves, que era mais velho do que ele, gostava de brincar, quando estávamos juntos, que conheceu Pitanga em Salvador, já um homem adulto, quando ele, Milton, era ainda um “menino de calças curtas”. Eu também, a primeira vez que vi Antonio Pitanga, eu ainda era menino e possivelmente usava calças curtas. Mas, no meu caso, não é molecagem. Não tenho mais certeza se foi no filme *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, ou se foi em *Ganga Zumba*, do saudoso Cacá Diegues. Desde muito cedo, tornei-me um dos mais assíduos frequentadores dos dois cinemas de minha terra, os cines Bralanda e Barroso, de Nanuque, essa cidade baiana, na fronteira de Minas Gerais com a Bahia. E foi lá, nas telas desses cinemas, que tive meu primeiro encontro com Pitanga.

Agora que revejo sua longa cinematografia, entendo perfeitamente que para além de suas qualidades de ator e diretor sempre me impressionou sua fisicalidade. Não sei o quanto Pitanga tem consciência do quanto carrega em seu jeito de andar, de falar, em suas expressões faciais, nos “cacos” que oferece para os filmes que é convidado, uma ancestralidade corpórea de uma linhagem de homens negros guerreiros, sobreviventes e nobres, que aqui chegaram, desde o primeiro desembarque dos africanos escravizados. Muitos dos que atravessaram o oceano não

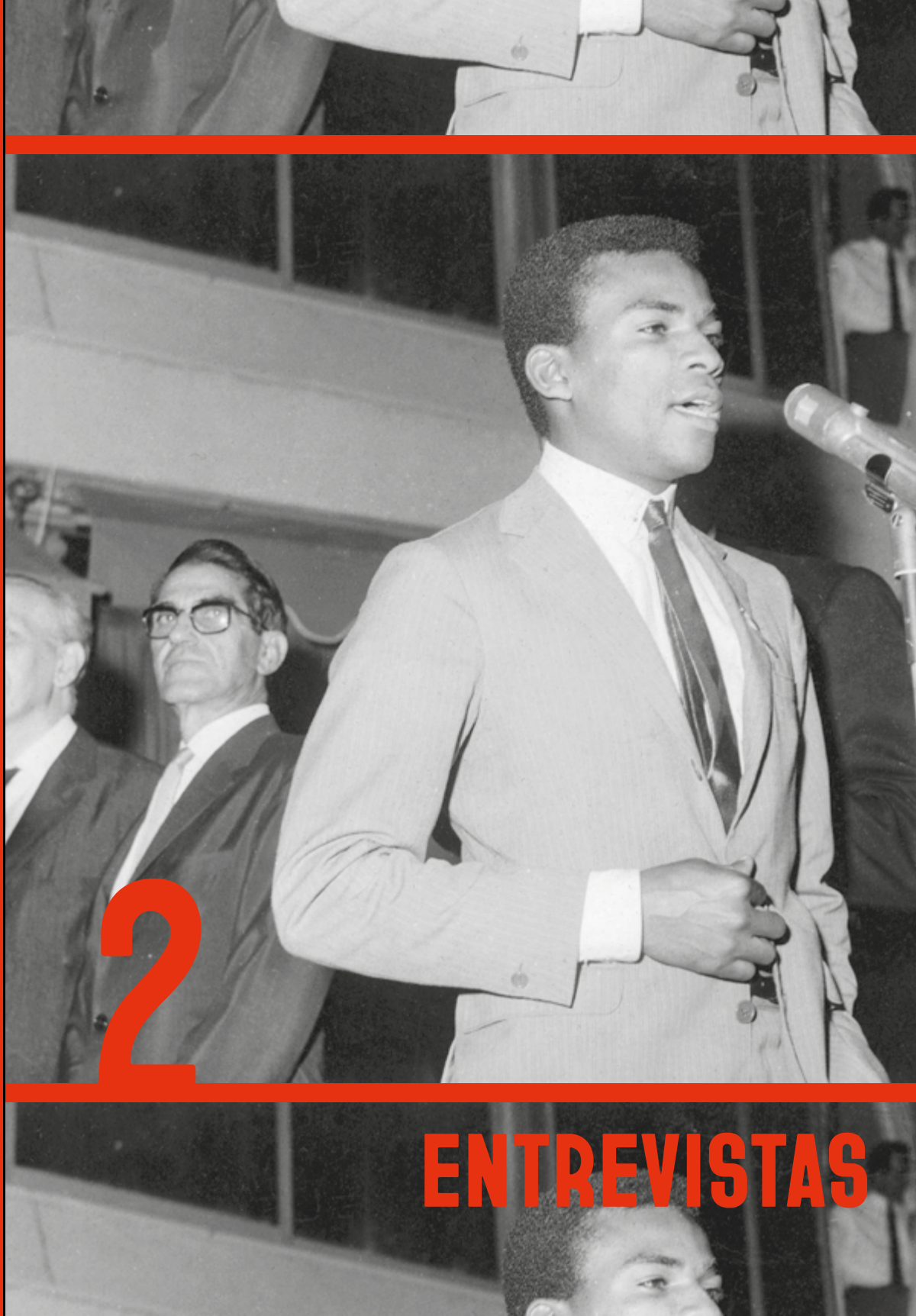
conseguiram resistir aos sofrimentos físicos e espirituais, e deixaram se derrotar, transferindo isso para futuras gerações. Esse não é o caso de Antonio Pitanga. Ao examinarmos os papéis que fez na história do cinema brasileiro, nunca o encontraremos fazendo um personagem com a espinha dorsal dobrada. Interpretando uma diversidade de papéis em sua longa carreira, seja de malandros, heróis, deuses ou bandidos, sempre vemos lá a imponência de um homem negro do povo que nunca se curvou.

Usei o termo *nobre*, mas, esclareço, longe de Pitanga qualquer postura de arrogância e esnobismo. Sua nobreza de caráter transparece em sua simpatia, humildade, solidariedade e humanidade. Hoje, na plenitude dos seus 87 anos, ele continua o mesmo, carregando sua ancestralidade por onde passa, junto com a postura de um homem atento ao presente e ao futuro. E isso é muito interessante, com toda a sua participação na história do cinema brasileiro, que não poderia ser contada sem mencioná-lo como um dos seus protagonistas, ele nunca ficou preso ao passado, sempre foi um homem conectado ao hoje e ao amanhã. Seu tempo é agora!

Sim, este texto é um ato de reverência ao meu mais velho, ao “ancestral” negro vivo que mais admiro. Aqui pretendi, além de honrá-lo em vida, honrar as raízes negras da cultura brasileira e agradecer-lhe a força e a sabedoria que nos traz. Sim, este texto é uma espécie de oração em agradecimento à sua existência. Sorte de quem, como eu, tem um orixá assim para saudar em vida.

JOEL ZITO ARAÚJO

Diretor e roteirista, conhecido por tematizar o negro na sociedade brasileira, sua obra inclui o livro e filme *A negação do Brasil* (2001); os longas ficcionais e documentais *Filhas do vento* (2004), *Meu amigo Fela* (2019), *O pai da Rita* (2022), *Brasiliiana* (2025) e *Cader-nos Negros* (2026); e as séries *PCC: o poder secreto* (2022) e *A ética do silêncio* (2023).



2

ENTREVISTAS

THIAGO ORTMAN

ENTREVISTA

ANTONIO PITANGA

2026

Esta entrevista aconteceu em dois encontros com Pitanga (em 8 de abril e 7 de maio de 2026). Conversamos sobre sua infância e adolescência em Salvador, até chegar à sua primeira atuação, em Bahia de Todos os Santos. Também falamos de suas parcerias com Glauber Rocha, Cacá Diegues e Sérgio Ricardo, com quem Pitanga teceu relações de pleno afeto ao conviver com a família de cada um. O legado de Pitanga se perpetua como um ator-chave do Cinema Novo, mas, muito além, como um artista que abriu caminhos para o protagonismo negro no cinema e na telenovela, e que carrega consigo uma memória de tantas outras referências negras da história brasileira, de personalidades a levantes, que ele inclusive trouxe ao cinema, em Malês (2024), seu segundo trabalho como diretor.

THIAGO ORTMAN *Vamos começar bem do início: queria que o senhor falasse sobre as suas origens e de sua mãe, Maria da Natividade.*

ANTONIO PITANGA *Você vai começar do momento mais importante que você pode começar uma entrevista com um bisneto de escravos sequestrado em África. Eu faço parte do sequestro daqueles que foram escravizados na Bahia, já que a Bahia foi o maior entreposto de escravos. E, quando você me pergunta do meu pai e do meu avô... Eles ficaram pelo meio do caminho. Porque, no sequestro que deu origem ao nascimento do Antonio, tem a mãe, Maria da Natividade, neta de escravos. E aí perguntar: quem é a mãe dela? O pai dela? É difícil compreender a tragédia que foi esse sequestro até chegar no maior entreposto de escravos do Brasil, que foi a Bahia. Então as nossas pegadas ou foram realmente destruídas, ou foram jogadas ao mar. Morreram mais de 4 milhões de negros e negras, crianças, idosos, para que as embarcações pudessem chegar ao porto.*

Tem famílias negras cuja árvore genealógica está perfeita; a minha não está. E como se dá essa dizimação? Quando eram feitos os sequestros das famílias [na África], elas chegavam no porto e eram negociadas, e parte delas era vendida para Pernambuco, outra parte para o Rio de Janeiro, Minas Gerais... Acabou a família! Para que as línguas e a cultura não tivessem oportu-

nidade de ter esse encontro e ter esse entendimento de origem, de questionar: “Por que nós estamos aqui?”

E ainda existe uma outra tragédia, que vem a partir de um conterrâneo meu, o Águia de Haia, Rui Barbosa, que manda queimar todos os documentos dos negros no Ministério da Fazenda, para acabar com a mancha preta.

TO *Sobre essa questão do apagamento dos arquivos pelo Rui Barbosa, o senhor menciona essa história no documentário Pitanga, do Beto Brant, e conta que só vai saber mais sobre as suas origens em 1964, quando realiza uma excursão pela África.*

AP Eu tinha 23, 24 anos quando fui saber de que África eu tinha vindo. Pessoas do Itamaraty que acompanhavam o meu trabalho me convidaram para um festival em Beirute – com o filme *Esse mundo é meu*, do Sérgio Ricardo. E eu já tinha toda uma orientação da Mãe Menininha do Gantois, que me indicou que a gente vinha do norte da África. Então, na África, eu tive um encontro com o Adhemar Ferreira da Silva, que era adido cultural na Nigéria. Ficamos muito amigos, e eu viajei com ele pelos países do norte da África, locais de que era possível que minha família viesse. E eu realmente constatei que viemos de lá: o reino de Daomé, no Benim, Senegal, Gana, Nigéria. E, sessenta anos depois, eu vou fazer *Malês*, já com conhecimento dessa África que eu visitei pela primeira vez em 64, e aonde depois fui várias vezes. Eu estive agora pela última vez para apresentar *Malês* em um festival em Burkina Faso. Houve um reconhecimento de que eu fiz um trabalho digno e importante, que emocionou os africanos. Então esse retorno, aos 86 anos de idade, com meu filme, me deu de presente um olhar dessa África que eu conheci há sessenta anos atrás.

TO *Eu vou voltar aqui um pouco e perguntar ao senhor sobre sua infância em Salvador. O que o senhor gostava de fazer? Gostava de brincar?*

AP Minha mãe aos 12 anos já era empregada doméstica. Ela teve quatro filhos. Nasceu em 1918 e morreu em 1958, viveu 40 anos, e poderia ter nos formado a partir da dor, do ódio, já que

teve todas as dificuldades postas: neta de escravizados, sem saber as suas referências... Mas deu para a gente amor. E meu irmão que está vivo teve nove filhos – tanto que você chega a Salvador e é um verdadeiro quilombo, uma pequena África, com meus sobrinhos e outros parentes. Isso porque fomos nutridos a partir de uma orientação de uma mulher chamada Maria da Natividade.

A minha infância foi como capoeirista, aluno do Mestre Pastinha, nascido no Pelourinho. E eu falo que ninguém nasceu no Pelourinho por acaso. Eu me considero um inaugurador de amigos, e foi minha mãe que me trouxe, desde a minha infância, essa paixão por gente. Em observar as pessoas, falar com elas, mesmo que, muitas vezes, eu não as conheça. Acho todo esse movimento muito fascinante.

TO *O senhor pode comentar sobre o episódio do desfile dos Filhos de Gandhi, quando tinha 10 anos?*

AP Na década de 1940, era comum que se demarcassem os lugares onde os grandes blocos iam passar, mas naquela época também era proibida a concentração de negros. E ninguém sabe muito bem como foi feito esse primeiro desfile dos Filhos de Gandhi, como eles construíram aquele movimento. De repente, eles passaram como um raio. Todo um bloco de negros fortes paramentados, que eram estivadores. E eu tinha 10 anos quando presenciei isso. Aliás, depois descobri que o Gilberto Gil também estava lá – ele tinha 7 anos. Nós estávamos lá no mesmo lugar, mas, claro, ainda não nos conhecíamos. E foi nesse momento que a gente viu a beleza de um movimento de um povo por um grito por direitos iguais.

TO *E sobre a sua relação com a capoeira?*

AP Eu venho da tradição da capoeira angola, fui aluno do Mestre Pastinha, como já disse. Eu era muito ousado quando era garoto, e o mestre, quase cego, falava que eu ia derrubá-lo. Ele recebia no Pelourinho crianças de famílias humildes e ajudava na formação cidadã. Porque a capoeira é uma disciplina que ganhou o mundo. Durante as minhas viagens, eu vi a capoeira



Still de *A grande feira*, 1961, dirigido por Roberto Santos

na Suécia, na Alemanha, na França. Grandes mestres levaram o saber do Pastinha, que morreu pobre. E eu pude levar a capoeira para alguns dos filmes que atuei, como *Barravento*, *O pagador de promessas*, *Pastores da noite...*

TO *Como o senhor chegou à sua primeira atuação, em Bahia de Todos os Santos?*

AP Quando eu tinha uns 11 anos, a minha mãe me colocou em um colégio interno chamado Casa Pia São Joaquim. Com 15 para 16 eu saí de lá sabendo muitos ofícios: marcenaria, carpintaria, alfaiataria – algo que me ajudou durante toda a minha vida, até quando fui criar meus filhos, Camila e Rocco. Então eu consegui um trabalho na Western Telegraph, que era uma famosa empresa inglesa de telégrafo. Eles me deram uma bicicleta e uma farda, e eu me senti um cidadão. Um dia passei próximo a um lugar chamado Clube de Fantoches da Euterpe e fiquei fascinado. Eu comecei a frequentar o lugar do meu jeito, fazendo amizades, e fui cada vez mais me aproximando dos atores. Ali aconteciam os ensaios das peças, com atores como o Othon Bastos, a Helena Ignez, pessoas que tempos depois eu fui conhecer e com quem fui trabalhar. E um deles me avisou que ia haver o teste para figuração de um filme. Quando eu cheguei lá, tinha mais de cinquenta negros, todos

eram uns “armários”. E acabei sendo apresentado ao diretor, que era o Trigueirinho Neto. Eu aproveitei para observar os testes e fui perguntar para ele se não podia fazer também, ele disse: “Não, você é baixinho! Nós estamos buscando negros altos, fortes, capoeiristas.” Eu falei: “Mas eu jogo capoeira.” E ele: “Mas você é baixo, você não é forte”. Então eu respondi: “Mas você nunca me viu atuando.” Foi aí que eu ganhei uma chance, mesmo com aqueles mais de cinquenta negros que estavam ali para fazer o papel do Pitanga. E aí nasce o “Pitanga”, e com ele nasce o ator.

TO *E como o senhor conheceu o Glauber Rocha?*

AP Nessa mesma época, o Glauber escrevia artigos sobre cultura no *Diário de Notícias*,¹ e ele entrevista o Trigueirinho Neto num dia em que eu estava em cena, interpretando a mesma cena do teste. O Glauber vê e me pergunta se eu queria ser ator, e eu lhe respondo: “Eu sou ator.” Mas ele me diz que eu precisava fazer teatro, e eu: “Mas teatro é coisa de rico, para branco que consegue estudar duas horas da tarde, nesse horário eu estou trabalhando, eu moro numa pensão e preciso pagar as minhas contas.” E ele me disse: “Vamos lá em casa. Se eu te der algumas garantias, você aceita ir para a escola de teatro?” E eu aceitei. Ele me apresentou à mãe dele, que tinha uma pensão. Depois me apresentou à Anecy [irmã de Glauber]; ao pai, Adamastor; à Helena Ignez, eles tinham acabado de casar; a toda a família. Avisou a mãe dele que a partir de agora eu ia almoçar na casa deles antes de ir estudar teatro. Ele me colocou numa situação em que eu não podia dizer não. Então eu comecei a frequentar a escola de teatro. Naquela época só tinha um negro, o Mário Gusmão, então eu passei a ser o segundo negro da escola de teatro em 1958.²

O fato de ser um “inaugurador de amigos” me faz ver tudo isso como uma via de mão dupla: o bem cola com o bem, e eu acho que essa luz que me alumiou também alumiou o Glauber. Com a escola de teatro, afinal, eu era um garoto que tinha todos os ouvidos do mundo, todos os olhares do mundo, toda vontade de querer ser alguém. E eu fui me nutrindo nessas aproximações, nessa juventude com outras pessoas que dialogavam e tinham o mesmo pensamento.

¹ *Diário de Notícias* foi um periódico que circulou em Salvador (BA). Foi fundado em 1875 e extinto em 1980.

² Carmen Luz, no texto “De novo, à história!”, publicado neste mesmo catálogo, cita, além de Mário Gusmão, a atriz negra Antonieta Bispo. Segundo a autora, “Pitanga ingressou na escola de teatro da Universidade Federal da Bahia [...]. Antes dele, com elegante esquivia, Mário Gusmão e Antonieta Bispo foram os primeiros artistas cênicos negros a inscreverem o nome na história da escola, adquirindo formação regular e diplomação universitária.”

E daí foram surgindo outros movimentos importantes na minha vida, como o movimento cineclubista liderado pelo Walter da Silveira, um advogado que nunca fez cinema, mas era amante da arte. A gente se reunia de segunda a sexta-feira na Civilização Brasileira, na Rua Chile. E aqui estavam o jovem Glauber, Paulo Gil Soares, Clarival do Prado Valadares, João Ubaldo, Calasans Neto, eu... Éramos um grupo de jovens da literatura, das artes plásticas, do cinema, do teatro, da dança. Estava se construindo, nesse momento, uma identidade genuinamente brasileira – porque, até então, a nossa cultura era o que vinha de fora. E o Cinema Novo chegou para cortar esse cordão umbilical da cinematografia, da cultura europeia, criando um espaço para que se pudesse começar a ler Machado de Assis, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira. O Cinema Novo se ergue a partir dessas parcerias e cria uma fortaleza cultural jamais vista anteriormente no Brasil. Tanto que nós vamos ser ídolos do Caetano, da Bethânia, do Tom Zé, do pessoal que vem do Recôncavo Baiano e “toma nosso lugar” quando nós vamos para o Rio de Janeiro. O movimento da Tropicália nasce exatamente quando o Cinema Novo vai para o Rio.

TO *O senhor poderia falar sobre A grande feira e como o filme aborda um momento impactante em Salvador?*

AP O Roberto Pires é o guru do Glauber. *A grande feira* é um filme criado pela produtora Iglu Filmes, fundada pelo Glauber Rocha, Roberto Pires e Oscar Santana.

O Roberto Pires escreve um roteiro sobre um fato que previa exatamente o que aconteceria: aqueles grandes tonéis da Shell estavam no coração da feira de Água de Meninos, e corria-se, sem saber se era verdade ou não, que os americanos iam incendiar aquela área para que os feirantes saíssem e o petróleo estivesse garantido sem o povo da feira. E no filme eu fazia o Chico Diabo, que realmente era o arauto que dizia: “Vamos incendiar isso aqui, eu vou incendiar!”.

Esses feirantes, anos depois, viram o filme e acharam que a gente fez um filme que não era aquilo, e se juntaram com um empresário querendo fazer um outro filme. Eles escreveram e

chamaram Alex Vianny, do Rio de Janeiro, para dirigir o filme idealizado por eles, em resposta ao *A grande feira*. Então nasce um filme chamado *Sol sobre a lama*, sobre o mesmo tema, em que eu também atuei.

TO *Nos sets de filmagem, o senhor gostava muito de estar envolvido com o processo como um todo...*

AP Não é “eu gostava”. A nossa formação é de obreiros. O Cinema Novo nasce exatamente de pessoas que amavam o que faziam. E, para fazer, não eram muitos, então você tinha que entender de tudo ali. Da construção do projeto de um filme que está atrás das câmeras: as questões da parte elétrica, da maquinaria, da maquiagem, do figurino, de som, de luz... Os filhos do Cinema Novo entendem de todo o manuseio que passa através das câmeras. Quando eu vou fazer o *Na boca do mundo*, ou o próprio *Malês*, a minha escola é essa. Eu posso dirigir e atuar, e eu aprendi isso no dia a dia dessa construção da cinematografia brasileira. Não foi por uma Cinecittà,³ um Actors Studio...⁴ O meu Cinecittà, meu Actors Studio era o dia a dia. O meu e de todos os jovens da década de 1950 e 1960, como o Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, David Neves, pessoas que tinham esse conhecimento e o utilizaram para sua execução, a partir de uma escola da vida. O Cinema Novo foi uma grande universidade não só para mim, mas para todos esses e outros que não citei aqui. E essa forma de fazer também nasce a partir de cineclubistas. Era ali que a gente tinha uma janela para o mundo. A gente via *O encorajado Potemkin*, *Roma – Cidade aberta*, *A estrada da vida*, do Fellini, e ao ver esses filmes a gente fazia nossas escolhas: eu vou por aqui, eu vou por ali.

TO *Como se deu a parceria com o Cacá Diegues?*

AP O movimento do Cinema Novo deságua no Rio de Janeiro, com esses jovens da Rua da Matriz, onde moravam o Cacá, David Neves... Era um grupo de pessoas que, mesmo não morando ali, se reuniam ali por Botafogo. Assim como o Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro, Leon Hirszman... Era uma turma igual

³ Cinecittà é um complexo de teatros e estúdios, situado na periferia de Roma, responsável por grande parte da produção cinematográfica italiana.

⁴ O Actors Studio é uma renomada escola e associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas em Manhattan, na cidade de Nova Iorque.

à da Bahia, que deu linha. O movimento nasce desses jovens baianos, mas essa liga de cineclubistas também já existia no Rio de Janeiro. O Cacá ficou muito amigo do Glauber e, quando ele estava no Rio, o Cacá já tinha feito *Cinco vezes favela* com essa mesma turma, que era o Leon, Joaquim Pedro, Miguel Farias... E o Cacá queria fazer o primeiro longa dele, que seria sobre o Quilombo de Palmares. Manuel Fontes Diegues, pai do Cacá, era antropólogo, e dele veio toda a sua formação. Cacá nasceu em Alagoas, embora tenha sido criado no Rio, e Palmares era um tema que o fascinava. Então ele escreveu *Ganga Zumba*, em que eu faço o papel de Antão, filho do Ganga Zumba. E Cacá pergunta ao Glauber: “Eu queria que o Pitanga fizesse o *Ganga Zumba*, como é que eu faço?”, e o Glauber fala: “Ué, escreve para ele! Passa um telegrama!”. E o Cacá me convida, em dezembro de 62, avisando que começaria o filme em janeiro e fevereiro. Ele só começa em abril, eu venho para o Rio de Janeiro e ficamos grandes amigos. Fomos para Campos [dos Goytacazes] fazer o filme, e no meio do filme acabou o dinheiro. A gente teve que terminar o filme no Rio de Janeiro, e ele disse assim: “Vai para a minha casa.” Eu vou para a casa dele e divido o quarto com ele e com o Cláudio, irmão dele, na Rua da Matriz, 92. E passo a ser parte da família, com a dona Elza, com o senhor Manuel Fontes Diegues. Foi esse movimento que o Cacá fez, sem saber que o Glauber tinha feito igual, que me manteve no Rio de Janeiro. Quando estávamos terminando o filme, aparece o Sérgio Ricardo, que quer que eu faça o *Esse mundo é meu*. Aí eu faço um acordo com ele: “Você me paga X e o outro X eu moro na sua casa.” Aí eu saio de Botafogo e vou morar no Humaitá, na casa do Sérgio Ricardo, com o Dib Lutfi dividindo o mesmo quarto. Como você pode ver, o Cinema Novo foi feito de famílias, de amigos cujas famílias abençoaram as loucuras desses jovens.

TO *E como se deu essa mudança para a casa do Sérgio Ricardo e do Dib Lutfi?*

AP Ao me deslocar de Botafogo para o Humaitá, eu entro num movimento significativo e histórico, porque o Dib Lutfi era *cameraman* da TV Rio. Então eu saio do *Esse mundo é meu* e vou fazer

Cena do filme
Quilombo, 1984,
dirigido por
Cacá Diegues



a primeira novela diária da TV Rio, em 63. O Sérgio Ricardo traz o irmão para ser diretor de fotografia e *cameraman* do *Esse mundo é meu*, e há um grande registro que me toca muito. O Dib tem o imaginário do Glauber Rocha concretizado: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.” Só que a câmera que ele usava na TV Rio era gigante, era um trambolho. Então, quando ele começa a filmar com a Arriflex, ele nada de braçada. Eu vejo nascer um dos maiores diretores de fotografia do Brasil. Morar com eles me deu a oportunidade de também atuar no primeiro longa-metragem do Sérgio, que eu já admirava muito quando morava na Bahia, porque ele tinha feito um curta-metragem dos mais belos que eu conheci naquela época: *Menino da calça branca*. E eu estava ali, na casa dele, tomando café da manhã, almoçando e jantando com a família dele, que nem com a do Cacá Diegues e a do Glauber.

TO *Quando o senhor fala dessa forma de filmar com fluidez do Dib, eu me recordo de uma cena do A grande cidade em que o senhor pula pela câmera e dança.*

AP Essa cena é linda, maravilhosa. É no anfiteatro do Aterro do Flamengo, onde eu pulo, quase que poeticamente, por cima do Dib. É um salto que ele corrige no ar. Também me faz recordar de uma outra cena antológica [com o Dib], que tem um poder narrativo, que é a abertura de *A grande cidade*: “Esse é o templo da mágica, a fábrica dos sonhos...” – é lindo aquilo. Eu faço em

Madureira, chovendo, o Dib com a câmera na mão, num jipe, e eu indo ao encontro da câmera, indo para cima dele e acompanhando o movimento do carro. Você pode observar que está tudo em foco. E é também um Rio de Janeiro que serve como documento, um registro de um bairro importante. Madureira do Império Serrano, da Portela, de uma cultura muito própria.

TO *Aproveitando esse seu comentário: como era esse Rio de Janeiro quando o senhor chegou? E qual era a sua rede de amigos na cidade, para além dos nomes já mencionados?*

AP Essa rede não vem só do cinema. Tem todo um corpo, e esse corpo nasce na Bahia, com um reitor chamado Edgard Santos. A cultura brasileira naquela época era muito marginalizada, o que vinha de fora era considerado melhor. Cinema, teatro, literatura, as artes brasileiras em geral ficavam de lado. Edgard Santos inaugura na Bahia um movimento inédito no Brasil, que faz com que a gente possa entender o tamanho e a força da cultura através de um pensamento só, de um movimento só, de um corpo só. Ao fazer cinema, estão ali também a dança, as artes plásticas, a poesia, a literatura. Eu já vim embasado com esse comportamento quando cheguei no Rio de Janeiro, e logo fui recebido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), um movimento de jovens estudantes que acontecia na Praia do Flamengo. Nesse espaço, acontecia tudo isso que eu já mencionei que acontecia na Bahia também: a música, a dança, a literatura. Ali eu conheci o Carlos Lyra, o poeta Solano Trindade, conheci o Augusto Boal, Antonio Carlos Fontoura, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Vianinha. Havia ali um movimento de jovens que tinham um pensamento em comum com o nosso, de que iam salvar o Brasil. Era um projeto de nação. Era um movimento que era abraçado, e não somente abraçado... Mas defensor das comunidades daquela época, da favela que nos recebia. Quando chegou a ditadura, nós coríamos para a favela, porque as favelas são matriarcais. Essas favelas eram muito próximas a nós, como eram os terreiros de candomblé na Bahia – e nós jovens éramos defensores contra as desgraças que o poder público fazia com os terreiros de candomblé no Brasil. Então esses espaços [favelas e terreiros] tinham uma aproximação de

linguagem muito próxima ao nosso olhar. Nessa mesma época acontece a morte do Edson Luís, e a gente participa de um ato que sai do Calabouço e vai até o cemitério São João Batista, com mais de 100 mil pessoas. Os militares também incendiaram a UNE, onde era o CPC, no dia 1º de abril, durante a madrugada. Era um Rio que tinha seus movimentos políticos e seu comportamento social bonitos, mas também um submundo cruel.

É nesse Rio de Janeiro que eu venho a conhecer o Zé Ketí, que foi a inspiração do Nelson Pereira no *Rio, Zona Norte*, e com quem eu trabalhei em *A grande cidade*.⁵ A amizade que eu criei com o Zé Ketí é a mesma amizade que o Cacá Diegues desenvolve com o Cartola. Ele dá a Cartola a primeira oportunidade no cinema, quando convida, ele e Dona Zica, para tomar conta do herói de Palmares, que era o personagem que eu fazia em *Ganga Zumba*. E o Cartola me leva para conhecer a quadra da Mangueira, que era de terra batida, a céu aberto, com telhado de zinco... No Rio de Janeiro que eu conheci nos anos 1960, as escolas de samba escolhiam o samba não por juízes e grupos de jurados: eram as pastoras que, ao cantar, escolhiam.

TO *Na entrevista do Beto Brant com o José Carlos Avellar,⁶ ele fala sobre os personagens subversivos que o senhor desempenhou ao longo da sua carreira. Figuras contestadoras, que estão de alguma maneira incomodando um sistema, uma certa ordem. E isso já está desde o personagem Pitanga, de Bahia de Todos os Santos, liderança sindical que vai realizar a greve.*

AP Eu diria que está muito antes. Na minha formação existe um Gregório de Matos; tem um Benjamim de Oliveira, o primeiro palhaço negro, que se tornou palhaço em 1889; muitos movimentos na Bahia, como o dos malês, o de Dois de Julho... Filhos de Gandhy... Quando eu vejo o movimento de estivadores fazendo um movimento cultural, o axé, o afoxé, o candomblé... Isso tudo vai dando musculatura para a formação de um agente político. O cinema apenas me lapidou de toda essa informação. Eu não sei se somente o cinema me daria todo esse embasamento para já estar pronto para fazer o Firmino, ou o Chico Diabo, o Ganga Zumba, ou para fazer o meu primeiro filme, *Na*

⁵ Além de colaborar na trilha de *A grande cidade*, Zé Ketí atuou no filme.

⁶ A entrevista do crítico de cinema José Carlos Avellar a Beto Brant foi publicada neste nosso catálogo.

boca do mundo. Eu acho que o cinema me forjou em cima de tantos outros conhecimentos. Eu fui burilado, e a partir daí há um corpo que dança, um corpo que grita, um corpo que chora, que baila... Não é por acaso que eu falo que sou um negro em movimento. Então eu posso dizer que já cheguei mexido, para ser lapidado e crescer nesse movimento.

TO Há um texto do Sganzerla sobre *A grande cidade em que ele escreve*: “Diegues me contou que ficou satisfeítíssimo, porque, logo depois da primeira projeção pública, David Neves chegou a definir perfeitamente: um filme sobre o cinema brasileiro. E observou quatro grandes pontos de referências, contidas nos personagens centrais. Jasão, isto é, Leonardo Villar, representaria o cinema americano – porque é o ‘gângster’ condenado, fugindo sempre da polícia. Joel Barcellos seria o cinema francês, já que é o operário medíocre e moralista. Anecy Rocha lembra perfeitamente o cinema italiano. O personagem está cheio de neorrealismo e também das novas produções italianas. Antonio Pitanga, que abre e fecha o filme, discutindo-o com a plateia, representa nossa pequena tradição de cinema brasileiro, que não deixa de ser uma síntese de outros cinemas: é um personagem agitado, que fala e mente muito, cuja única moral é a moral da sobrevivência: é o malandro. Essa figura predileta do autor relaciona todas as outras, concluindo, discutindo a história, ligando tudo, sintetizando.”⁷

AP Havia um consenso de ideias nesse projeto do Cacá que casa com toda a minha caminhada, com a minha formação, com o que eu entendo sobre que país nós éramos capazes de estar ali construindo, todo um movimento de brasilidade. O que a gente discute, sessenta anos depois, está em *A grande cidade*. Lá, eu já estou falando da escala do trabalhador 6 por 1. Eu, na Rua do Ouvidor, questionando quanto tempo um trabalhador leva do trabalho para sua casa, quanto tempo ele dorme, qual é o tempo de diversão dele. E eu fiz isso em 1966. Então esse anunciador do futuro já estava ali no Calunga. Essa é a contribuição da juventude da qual eu pertenci. Que olhava para um país preocupada com a questão social, do trabalhador, contra o preconceito, contra a invisibilidade, contra o feminicídio, contra a violência...

⁷ SGANZERLA, Rogério. “A grande cidade”. O texto consta deste catálogo.

Isso já estava na minha pauta desde *Bahia de Todos os Santos*. Os filmes que eu fiz foram com diretores que tinham o mesmo pensamento que o meu. Não é por acaso que *A grande feira* vai falar do capitalismo da Shell, que vai incendiar a feira. E a gente continua, sessenta anos depois, com o mesmo desejo de pensar o que o Brasil quer para o futuro. Que quer para hoje, que quer para o futuro. Eu acho que estou no tripé, no alto dos meus 87 anos, com essa fome de me inteirar com a juventude atual, e armazenando juventude.

TO Voltando ao Glauber, depois de vocês estabelecerem uma relação no Barravento, como se deram as outras parcerias de filmes? O senhor chegou a ser convidado para atuar em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, não é mesmo?

AP Sempre que o Glauber escrevia um roteiro ou tinha uma ideia, ele falava comigo: “Pitanga, eu tenho uma coisa aí e nós vamos fazer juntos.” E ele tinha me chamado para fazer *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, e eu estava numa situação econômica ótima naquele momento. Tinha um apartamento na Avenida Atlântica, estava fazendo teatro... E, de repente, aconteceu a greve na Sorbonne, que iniciou um movimento estudantil no mundo inteiro, e aqui não foi diferente. Um dos produtores do filme do Glauber era francês. Com o estouro de 68, o dinheiro ficou impedido de sair de lá; parou tudo, o mundo parou. E eu, que morava na Avenida Atlântica, fui perdendo tudo, e terminei indo morar na rua Marechal Cantuária, 94, que é a Mapa Filmes, do Zelito Viana, que era o produtor do Glauber também. O dinheiro não chegava, e eu fui ficando lá. E, um dia, o Glauber chegou com um dinheiro que ele tinha ganhado em *Deus e o diabo na terra do sol*, se reuniu comigo, chamou o Carvana, a Odete Lara e falou que metade do dinheiro ele ia dar para a mãe dele, para pagar por uma casa, e com a outra metade ele ia fazer o que foi o primeiro *underground* do Brasil, com o título *Naquela manhã fantástica o Rio de Janeiro amanheceu com câncer*. O título é tão longo que terminou sendo *Câncer*. É um filme *underground*, muito antes de *O Bandido da Luz Vermelha* e *Matou a família e foi ao cinema*. E nós fizemos esse filme em Super 8. Até que me

chegou um convite do Zé Celso para fazer *O poder negro*, e eu expliquei a Zé que andava endividado. No que ele me respondeu que iriam pagar tudo e fazer um contrato para eu ir para São Paulo para fazer a peça. E comecei a ensaiar para a peça. Quarenta e cinco dias depois, o Glauber chega a São Paulo para me buscar. Mas, antes de falar comigo, ele falou com o Zé Celso: “Eu estou querendo levar o Pitanga”. E o Zé, esperto, lavou as mãos, que nem Pilatos: “Eu não sou o Pitanga, fala com ele.” Então ele chegou para mim: “Pitanga, eu vim buscá-lo para você fazer um papel de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, o papel que eu fiz para você.” E eu respondi: “Glauber, não vai dar, eu estou aqui há quarenta e cinco dias com a atriz, a Ítala Nandi. Nós estamos ensaiando. Como é que eu vou largar tudo?” E ele gerou uma discussão, e acabou cortando relações comigo, ficou putto: “Não é meu amigo mais!” Eu fui fazer a peça, e ele fez o *Dragão da maldade...* Chamou o Mário Gusmão, que é meu guru no teatro. Vida que segue! Dois anos depois, eu estava na Maison de France, aparece o Glauber e começa a me olhar: “Caralho, filho da puta... Me dá um abraço aí, rapaz.” E eu: “Você não está de mal comigo?”. No que ele responde: “Esquece! Esquece! Esquece!” Ele me abraçou e voltamos com a amizade. Como eu costumo comentar: eu devo tudo ao Glauber e não devo nada ao Glauber. Ele me ensinou que da discussão nasce a luz, no nível da gente se entender e debater.

TO *O senhor pode falar sobre a sua primeira realização como diretor, com Na boca do mundo?*

AP *Na boca do mundo* é um filme que eu faço para homenagear o nascimento da minha filha, Camila, e que tem uma importância na minha formação. É praticamente o primeiro filme que aborda a questão do feminicídio no cinema brasileiro. São três personagens: uma loira, um negro e uma mulata, no centro do universo. Um filme que, em 1978, já falava da questão da mulher, da questão do negro, a partir do encontro de duas mulheres e um negro. E, no final, elas terminam liquidando o negro e fugindo para ter um caso no Rio de Janeiro. Uma delas vai para um lugar [Atafona] se suicidar e termina com a “gata” do herói.

Inclusive, é um bom olhar sobre esse ator/personagem que vem da década de 1950, 1960, e, em 77, já no Rio de Janeiro, realiza a sua primeira obra. Então meu pensamento, meu olhar e minha posição política em *Na boca do mundo* não estão distanciados do que se encontra em *Malês*.

TO *Como é para o senhor trabalhar com a nova geração do cinema brasileiro? E também com toda uma geração de diretores negros que surgiram nas últimas décadas?*

AP O mesmo olhar que eu tinha no passado, de saber que o cinema brasileiro vem através de uma juventude, de um olhar de curta-metragem, do gesto de experimentar. Isso me fez não perder este olhar de esperança – não de sonho, mas de uma realidade. De ver nos jovens esse movimento que nos rejuvenesce, e não é por acaso que eu sou o resultado do acúmulo de várias juventudes. E ver neles, dialogar com eles, para não envelhecer. Para não perder a pegada do Brasil que a gente quer. Esse cinema que eu fiz no passado e de todos esses cineastas do Cinema Novo veio para dialogar com essa juventude. Porque nós éramos a juventude, então não perdemos essa pegada no século XXI, de interagir com essa juventude. Principalmente a juventude negra, porque eu não tinha a oportunidade de ser dirigido por eles das décadas de 1950 até 1980. O primeiro negro pelo qual eu fui dirigido foi o Rogério de Moura, em *Bom dia, eternidade*, já nos anos 2000; depois a Viviane Ferreira, o Jefferson De, Luiz Antônio Pilar, Ceci Alves... É um movimento que não só me rejuvenesce, mas faz sentido à vida, faz sentido ao sonho. Sonhar e ser possível acontecer, não somente uma liberdade poética, mas o sonho coletivo. Você vê, não só no passado, pessoa que eu tive como referência, como Ruth de Souza, Léa Garcia, Solano Trindade... Então, quando você vê desaguar, no século XXI, esses jovens, é ter o coração em festa. É a resposta da minha caminhada. É falar do passado no presente. Por isso que eu falo que sou um negro em movimento. Quando você tem essa fome de ser um eterno aprendiz, você dialoga com todos e todas. Você entende que o seu movimento é luz.

TO Em relação o momento atual da telenovela, em que também vemos cada vez mais protagonismo negro, o senhor tem uma importância fundamental dentro desse contexto.

AP Quando eu falo que preciso estar em movimento, é entender o comportamento e a presença dessa luta. Não é por acaso que hoje, na Globo, 50% dos atores são negros. Eu me sinto vivo e presenciando um processo de luta, e sendo o olhar de tantos que já não estão mais aqui entre nós. Imagina se estivessem vivos, com o mesmo potencial, o Luiz Gama, o Nilo Peçanha, presidente negro do Brasil, a Maria Felipa... E, como se fala no candomblé, nós incorporamos essas entidades. Eu não fico preocupado se os jovens estão bebendo nas mesmas fontes de referência que eu. Até poderia, mas não tenho críticas quanto a isso. Me enche os olhos ver tantos atores e atrizes negros tendo espaço. Mas eu ainda quero mais, quero que os negros estejam nos pontos estratégicos de decisão. Por que não um presidente negro ou uma presidenta negra no país? Eu acho que é essa consciência que me faz “fazedor”, de alinhar o futuro e trazer o futuro para os dias de hoje. Eu tenho pressa!

TO Sobre Malês, como foi o processo de realização de um projeto que se iniciou há tantos anos?

AP O filme é a minha história, é a história de tantos... Do povo negro brasileiro. A Manuela Dias foi a terceira roteirista. Quando a convidei, ela tinha 24 para 25 anos. Foi o primeiro projeto com que ela estremeceu, ela disse: “Pitanga, eu não sou negra.” E eu disse: “Mas como você não é negra? Você é filha de Sônia Dias, você é baiana, olha o retrato da sua avó, da sua bisavó na sua parede. São negras!” Então ela aceitou e fez um roteiro, e nós mergulhamos no trabalho de João José Reis. Eu já tinha ligado para ele em 1986 e falado: “Eu vou fazer esse filme.” Quando começamos a trabalhar no roteiro, nós viajamos para os locais no Recôncavo Baiano. A obra do João José Reis está no filme tecnicamente: a história, o garrote, o preço, como os escravizados se comportavam, qual era a média de idade até chegar a sua alforria, se fossem comprados. Mas o meu interesse é fazer um cinema para um público de negros e brancos. Eu entendo o

cinema como um lugar para se criar um casamento em África; criar situações de como o colonizador fatiou o continente africano, criando fronteiras inimigas e inaugurando um país que deu no que deu. As cabeças históricas que fizeram o levante estão no filme: Calafate, Ahuna, Luís Sanim, Dandarará, Licutan... E eu levei a mulher. Porque não tinha esse registro, e não tem até hoje, das grandes mulheres do século XIX que tiveram uma participação importantíssima neste país. Então eu faço um filme com um olhar de um homem de cinema levando ao universo ficcional e me questionando: “Como eu posso trazer o século XIX para interagir com o século XXI?” E é a mulher que traz este olhar, essa relação de liderança... *Malês* me responde quando eu vejo o carinho e os aplausos de jovens e idosos entendendo essa narrativa, e muitos deles são pessoas que estão no banco dos saberes: seja em Harvard ou Princeton, seja nas universidades públicas federais brasileiras ou nos quilombos e nas comunidades.

TO E quais são os próximos projetos para a direção?

AP Um filme sobre o Dois de Julho que estou escrevendo com a Manuela Dias: *A real independência do Brasil*. Mas eu não vou dar mais *spoilers*. E um projeto sobre a Benedita, que ainda não sei se será um documentário ou ficção.

Antonio Pitanga e Benedita da Silva no início dos anos 1990. Fotografia de Januário Garcia



DIÁLOGO ENTRE BETO BRANT E JOSÉ CARLOS AVELLAR

2012

Antonio Pitanga é um ator de expressão corporal particular, espontânea, urgente, cujas *performances* manifestam a necessidade de intervir na realidade de um mundo efervescente. No exato momento histórico em que o homem se recolocava no mundo de forma mais atuante, politicamente contestador e participativo, Antonio Pitanga realizou filmes com diretores emblemáticos e definitivos para a história do cinema brasileiro – Glauber Rocha, Cacá Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Jr...

O documentário *Pitanga* homenageia o homem e o ator. Destaca a importância de seu testemunho para a arte brasileira e conta a história de 75 anos de vida dedicados ao conhecimento e à construção de um homem em diálogo profundo com seu tempo.

No momento em que preparávamos o roteiro para filmar o documentário, estabeleci um diálogo com o crítico, ensaísta e cineasta José Carlos Avellar, pessoa que tive sempre em alta consideração, alguém que acompanhou a trajetória de Antonio Pitanga no calor dos acontecimentos.

BETO BRANT

José Carlos Avellar a Beto Brant, em e-mail de setembro de 2012:

Lembro do Pitanga como um ator de uma expressão corporal particular, que ele carrega, conscientemente ou não, de um filme para outro, e que talvez tenha nascido com *Bahia de Todos os Santos* e está de modo mais evidente em *Barravento*, depois de passar por *O pagador de promessas*, e continua presente em *A grande cidade*, *Sol sobre a lama*, *Quando o carnaval chegar*, *Ladrões de cinema* e *A idade da Terra*. A cena central dessa característica, na verdade a primeira que me veio à cabeça quando você falou do projeto, é a de *A grande cidade*, em que ele salta, dança, corre, pula para a câmera e fala diretamente com o espectador, como uma espécie de coringa – meio dentro, meio fora do baralho; meio no jogo, meio apresentador das regras do jogo.

Depois lembro do personagem de gestos ligeiramente mais contidos e dramáticos, que ele desempenha em papéis coadjuvantes, aqui dentro do jogo, mas não como carta principal, em filmes que passam pela escravidão, como *Menino de engenho*, *Ganga Zumba*, *Chico Rei*, e mesmo *Mauá*, ou por um velado ou aberto racismo – *Câncer* e *Joana Francesa* são bons exemplos.

Lembrei dessas coisas porque – é apenas uma hipótese, pode não se confirmar – tenho a sensação de que esses dois comportamentos são gestos centrais no trabalho de Pitanga, de que ele impôs essas duas figuras nos personagens que ofereceram para ele durante longo tempo, ou que foi convidado a incorporar essas figuras nas histórias que os diretores queriam contar. Lá no começo do Cinema Novo, ele era bem o subversivo (presente em diversos filmes, porque a vontade política tinha muito desse gesto), e logo o subversivo reprimido (porque a repressão política começou a bater forte). Hoje, a imagem (como dizer? a “persona dramática”?) que ele carrega talvez seja um amadurecimento dessa experiência. Talvez se possa dizer que o pastor do seu recente filme, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*,¹ é alguém que passou por todas as histórias que ele viveu desde que o jovem Firmino desordenou a comunidade de pescadores gritando que religião é atraso de vida, é o Firmino depois do mar dos pescadores virar o mar de cana-de-açúcar ou o engenho no sertão e prender mãos e pés para que ele parasse de saltitar como se fosse livre. De certo modo, na memória coletiva do cinema, é isso mesmo. Quando hoje ele é chamado para um filme, o real convidado é o que quando jovem foi o Pitanga de *Bahia de Todos os Santos*. E, se é assim, existem dois caminhos paralelos num filme sobre o Pitanga: por meio dele, contar o que aconteceu no cinema brasileiro (a variação da construção dramática, a variação do desenho dos personagens); por meio dele, contar o que aconteceu com a participação de personagens negros na dramaturgia brasileira.

Pensei nisso para que não fiquemos nos relatos mais ou menos biográficos da maioria dos retratos brasileiros, uma espécie de gênero inventado pela televisão e por festivais de cinema que se reduzem ao que os americanos chamam de *biopic*. Pode-

¹ Filme dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, lançado em 2011.

ríamos usar um documentário sobre um ator também para falar dele como intérprete de seu tempo, intermediário, intérprete não só dos personagens que criou, mas do mundo dramático construído por ele ou com a participação dele. Ele como pedaço do cinema brasileiro, em lugar de apenas ele como uma personalidade – falar de cinema, se você entende o que quero dizer, porque ainda não está claro para mim como é possível conseguir dizer o que apenas se esboçou como uma hipótese: levar o trabalho à questão mais puramente cinematográfica e que, imagino, possa ser mais estimulante para você.

Cena de *A idade da Terra*, 1980, dirigido por Glauber Rocha. Imagem originalmente colorida, convertida para preto e branco para publicação neste catálogo

José Carlos Avellar a Beto Brant, em gravação de junho de 2013:

Pensando no Pitanga do *Barravento* ao *A idade da Terra*: no primeiro, tem um personagem, que é do Glauber, que acha que religião é uma perda de tempo, um atraso de vida; anos depois,



no *A idade da Terra*, está fazendo um Cristo negro. Eu acho que ali é um movimento interno do Glauber e é um salto do personagem, porque o personagem, quando surge no *Barravento*, é uma presença subversiva. É um sujeito que vai para desorganizar, sacudir as pessoas, levar a uma reflexão e uma ação diferente. E lá no outro não tem essa preocupação agitadora e subversiva. Então é um movimento, um arco do personagem que corresponde ao Glauber e corresponde também ao próprio personagem que o Pitanga fez.

Nos primeiros filmes do Pitanga, o que era muito marcante era a expressão corporal dele, como ele emprestava ao personagem uma agilidade, movimentação de braços, tronco e cabeça, que convinha a esse personagem subversivo. É difícil saber em que medida o diretor levou isso para o Pitanga ou viu isso nele e incorporou ao personagem.

Eu acho que isso é uma coisa que foi apanhada pelos diretores para criar esse personagem que está na base da metade dos filmes do Cinema Novo. Que é a figura do subversivo, que era convocar as pessoas para fazer alguma coisa. Estimular as pessoas para a ação. Que ia desorganizar aquilo que estava aparentemente em ordem. Ele era um cara que falava: “Tá tudo errado, não é isso.” Esse gesto, como o Pitanga se mexia muito em cena, falava muito, se movia muito, contrastava com interpretações contidas e bem-comportadas dos outros personagens do cinema vigente.

Também somos irmãos, com o Grande Otelo, direção de José Carlos Burle, é a história de dois irmãos: um estuda e faz uma carreira e o outro vive na marginalidade, de pequenos golpes. O irmão bem-sucedido se apaixona por uma mulher branca, destrói sua carreira e é acolhido pelo irmão na favela. A interpretação um pouco circense do Grande Otelo (ex: cantando embriagado de forma dramática) pode ter sido uma influência para o Pitanga. Essa interpretação pode dialogar com o que Pitanga faz.

Esse intérprete negro vem de uma certa expressividade do negro na cultura brasileira, algo musical, muito falado, circense. Existe algo de uma herança africana, que tem a ver com um

ritual de candomblé, que tem o gesto e a dança. Já havia esse lugar no teatro, na música, mas à margem.

No *Barravento*, a presença física dele, comparada à dos outros, a roupa, o gesto, o modo de falar, é fundamental no filme. Ele é um sujeito transformado pela cidade, uma cidade mitológica. A quietude dos outros personagens tem a ver com um conformismo à ordem do mundo: “Somos pobres porque Deus quer assim. Não conseguimos pescar, e o preço do peixe é esse por uma vontade divina.”

E o que vem é um furacão de gesto, de dança, de salto, de mexida. A ação do personagem é desnorteadora, no sentido de que ele vai lá e corta a rede, mas ao mesmo tempo o gesto do personagem é que dá força a essa ação. Ali é o trabalho de composição do ator. Você tem vários personagens atuando, vários atores no mesmo tom, e um personagem que faz o diferente com uma interpretação diferente.

O filme seguinte que ele faz é *A grande cidade*, personagem que é o narrador, que comenta a ação. Ele faz um personagem chamado Calunga, que fica passeando e comentando a história.

Sol sobre a lama foi um filme inspirado no filme do Nagisa Oshima, *O túmulo do sol*. Alex Viany deu esse título inspirado no título do Oshima, mas o filme não chegou a circular grandemente e, portanto, não chegou a projetar o Pitanga. No *Tocaia no asfalto*, ele faz novamente um *outsider*, um sujeito que está meio dentro, meio fora da sociedade, que é um traço forte do Cinema Novo, que é o sentimento dos diretores de querer fazer filmes sobre as questões populares, mas que não pertencem a esse universo. Ele vai lá, aprende com eles e volta para dizer o que está errado. Solidarizar-se com as questões populares passa a ser o papel do cineasta. O Pitanga ofereceu um personagem genial, não só pela legitimidade, mas pelo jeito de atuar que ele encontrou e que era diferente de como os outros atores atuavam na época. Você coloca o Pitanga ao lado de um outro ator baiano: o Othon Bastos, ele sabe exatamente o que está fazendo, tem formação teatral e se adapta ao personagem. O Pitanga é um negócio meio visceral, aquilo está na barriga dele. Ele vive aquilo, ele faz aquilo. Você vê o Pitanga

ainda hoje, conversa com ele, ele é esse personagem. De certo modo esses filmes se aproveitam, documentam um pouco o que o Pitanga é. Ele percebe isso intuitivamente e interpreta a si mesmo. Vários diretores estavam esperando isso dele, serem surpreendidos por ele: “Aqui tem um ator que tem um jeito de interpretar indomável.”

Tem alguns planos no filme *A grande cidade* em que parece que o Cacá Diegues está documentando – o Cacá enquadra, ele joga o ator dentro do quadro. Alguns outros diretores do Cinema Novo esperam o sujeito e vão atrás. O Cacá tem uma composição cinematográfica em geral mais rigorosa. É como o Joaquim Pedro de Andrade. O Joaquim toma conta de tudo dentro do quadro. Não tem aquele negócio de colocar a câmera na mão, ele quer aquilo, ele controla aquilo, entende? E no *A grande cidade* tem uns planos em que eu tenho a sensação de que o Cacá está fazendo isso porque o Pitanga fez isso. Você pega o *Ganga Zumba*, é todo bem enquadrado, e, no *A grande cidade*, em alguns momentos tem isso, mas em outros momentos parece que ele está indo atrás do Pitanga, está se deixando levar pelo Pitanga. Um cineasta e um ator inventarem e descobrirem, e um servir ao outro.

Tanto que a mudança que ocorre adiante, com os personagens que o Pitanga começa a interpretar em um perfil mais baixo, eu acho que corresponde a uma mudança de comportamento na produção cinematográfica. No momento em que você diz “não adianta mais, a ditadura endureceu”, depois do AI-5, eu vou continuar dizendo para as pessoas: “Vai para a rua fazer manifestação, vai brigar”? Só se eu quiser que o cara leve porrada no meu lugar, porque não vai acontecer nada. Então o que você tem que fazer agora não é mais agitação subversiva. O personagem subversivo agora é outro, a subversão agora está numa reflexão, em um outro tipo de ação, está em fornecer informação crítica para o sujeito interpretar a sociedade, mas não ser um líder de massa, não ser um líder no sentido de invadir o palácio.

Então ele tem que mudar o personagem, tem que transformar esse personagem para ser uma outra coisa. E aí o Pitanga começa a ser um personagem mais dramático, mais trágico.

Ele começa a interpretar o trágico, ele fica, talvez, mais perto do Grande Otelo do *Também somos irmãos*, que sabe que não pode fazer nada, que não vai vencer a sociedade, então ele tem que resistir.

Os instrumentos para mudar o mundo mudam, não a vontade de mudar, não a crença de que pode mudar. É que os instrumentos são outros, você não pode mudar o mundo com as mesmas estratégias usadas lá no começo. A estratégia no começo era dizer: “A sociedade está desorganizada, vamos radicalizar isso.” Por que as pessoas gostam muito mais do *Deus e o diabo na terra do sol* do que dos outros filmes do Glauber? Por quê? O que diz? “Estou aqui para desarrumar o arrumado. Não deixa o pobre morrer de fome, eu mato todo mundo antes.” Quer dizer, é propor uma ação contrária ao chamado bom senso na sociedade brasileira. Propor uma coisa mais agressiva contra a cordialidade do homem brasileiro.

O *Ganga Zumba* tem uma cena em que o Pitanga se vira para a câmera e, em um gesto intenso, fala: “Precisamos fazer alguma coisa, precisamos fazer alguma coisa.” Mas não diz exatamente o que é. Isso é uma provocação para o espectador. Chega um momento em que existe um certo desânimo, um certo impasse, um certo beco sem saída, ninguém sabe o que fazer... Essa construção desse personagem subversivo tem coisas assim, o cara olha para a câmera, olha na sua cara, e está dizendo: “Você precisa fazer alguma coisa.” É esse personagem que vai sendo carregado de filme para filme. Naquele momento, no quadro da universidade, começava a se estudar a herança dos quilombos. Os rastros, restos de quilombos, os descendentes, os quilombolas. Isso é uma coisa que começou a ser discutida a partir da *História Nova*, a partir do grupo que estudava história na Filosofia. O Cacá era da PUC. Na faculdade de Filosofia da Universidade Federal tinha um grupo que começou a escrever pequenos panfletos sobre a história do Brasil em uma coleção chamada *História Nova*. Era simplesmente reconhecer os sinais de quilombos aqui, herdeiros de quilombos em tais e tais lugares.

Nos anos 60, aconteceram na Itália encontros, resenhas do cinema latino-americano promovidos por uma organização

católica chamada Fondazione Columbianum, conduzidos por um padre cinéfilo chamado Padre Arpa. Em 64, não aconteceu porque o governo brasileiro interveio. Ia passar *Deus e o diabo* e *Vidas secas*, e a ditadura protestou violentamente. Mas o Padre Arpa conseguiu realizar em janeiro de 65, que foi a resenha em que o Glauber apresentou a *Estética da fome*. E, assim como havia resenha do cinema latino-americano, havia o cinema mexicano, brasileiro e argentino, e alguma outra coisa solta. O cinema brasileiro, nesse momento... *Vidas secas*, *Barravento*, *Cinco vezes favela*, *Os cafajestes* eram filmes feitos ao ar livre, câmera na mão. Isso começou a chamar a atenção ali. Estava o *Ganga Zumba*, estava o *Deus e o diabo*... Nesse ano de 65, o Padre Arpa fez uma ampliação, fez um encontro Comunidade Mundial e Terceiro Mundo, e chamou os africanos, que não estavam fazendo muito cinema, quem estava fazendo naquela época eram os senegaleses, onde tinha o Senghor, que era um poeta e era o presidente do país. E tinha uns senegaleses que viviam metade em Senegal e metade em Paris, tinha o Paulin Soumanou Vieyra, que escrevia sobre cinema e tinha feito um média-metragem. Então os africanos que tinham contato com o Padre Arpa, que viviam na França ou entre a França e o Senegal, foram a essa resenha que aconteceu em Gênova. Vários intelectuais, Guimarães Rosa estava lá, Antonio Candido... E começaram a aparecer os primeiros filmes cubanos.

Então você tinha o Cinema Novo brasileiro, uma coisa cubana nova e africanos juntos. Para os africanos, os filmes brasileiros foram uma surpresa, porque eram os primeiros filmes que tinham personagens negros. Você tinha *Ganga Zumba*, que era um branco que fez um filme em que o personagem era negro, você tinha *Deus e o diabo*, que tinha branco e negro juntos no mesmo filme. Não era como nos outros, que você tinha filmes sobre negros.

Isso foi uma grande descoberta estimuladora, vários textos do Paulin e de outros cineastas se referiam longamente ao *Ganga Zumba*. A partir dali existiram vários encontros, não apenas musicais, aonde iam Clementina de Jesus, Cartola, mas também atores, Luiza Maranhão, Pitanga, e esses filmes passavam lá.

Ao mesmo tempo, quando começou esse primeiro germe da produção africana, o espaço de circulação dos filmes do Cinema Novo era o mesmo circuito em que passavam os filmes africanos. Aqui tem uma coisa comum, mais do que latino-americana. O Cinema Novo passava junto com os filmes do Ousmane Sembène, do Paulin Soumanou, da Safi Faye, dos primeiros realizadores senegaleses e, logo depois, dos primeiros angolanos e dos primeiros moçambicanos.

Um filme do Ruy Guerra que é extremamente conhecido, e que ele só conseguiu recuperar porque existia cópia na Alemanha, é o *Moeda, memória e massacre*, de 80. É um filme curiosíssimo, porque é uma história da colonização inteiramente interpretada por negros. Tem negro que faz um personagem de um português colonizador. Esse filme circulou nos mesmos espaços em que circulavam os filmes do Glauber e os filmes africanos. Isso tudo começou em 65, nesse encontro organizado pela Columbianum.

Menino de engenho é um filme em que o Pitanga tem um personagem importante. Ele é um escravo da fazenda e está dentro dessa tradição do rebelde, do oprimido. De certo modo, ali o Walter Lima já está trabalhando alguma coisa que ele vai desenvolver no *Chico Rei*.

Na minha época escolar, a imagem que se plantava da escravidão era a do negro submisso, o negro que nunca reagiu, nunca tentou se libertar. E o Walter Lima pinta um negro rebelde. Ele estava acorrentado tentando arreborder a corrente, ele brigava, lutava, dava porrada – levava porrada, mas dava porrada. Não era um submisso, um cara que estava sempre aceitando a dominação do colonizador. Essa é uma imagem da literatura branca, convencional. É inviável a gente hoje imaginar que não tenha havido escravos que tenham se rebelado. Isso é uma fantasia, acho que isso foi pintado não por má-fé, para dizer que o negro é naturalmente submisso, mas para dizer: “Veja como eles foram vítimas.” E o que faz o cinema nesse momento é dizer que o negro não estava submisso, ele estava submetido, o que é muito diferente. Ele estava sob jugo, não quer dizer que ele tenha aceitado. O *Chico Rei* tem essa insubmissão em dois níveis, o

cara que pegava uma pepita de ouro e escondia no cabelo, para fugir com ouro e acumular ouro para depois comprar o que quisesse, como também o rebelde que briga. Como o personagem que o Cacá vai desenvolver também no *Xica da Silva*. O escravo que foge, monta um bando e ataca o contratador de diamantes, o feitor. Essa personagem do submisso foi criada no momento em que a sociedade tinha um complexo de culpa, para angariar a simpatia das pessoas, para incorporar a causa dos escravos, dizendo: “Veja como o escravo sofreu, como ele não pode fazer nada.” E deixou de lado as coisas rebeldes. Naquele momento, o cinema começou a mostrar o escravo com sua natural rebeldia. Uma personagem que está dentro do quadro das personagens e da forma de interpretação do Pitanga.

Falando certa vez com um ator do elenco do *Chico Rei*, ele me disse: “Ninguém faz ideia de como é difícil interpretar um personagem qualquer num filme, porque eu estou interpretando naquele personagem todos os negros.” Porque é verdade, tem pouco papel para negros na dramaturgia convencional. Ele disse: “É difícil a gente interpretar, porque a gente tem que interpretar aquele personagem que o diretor nos dá e tem mais todos os negros. Eu estou aqui em um lugar privilegiado. Pesa para cacete.” Todos esses grandes atores passaram por isso, tiveram essa experiência do peso que é. Porque, na sociedade brasileira, é uma coisa muito recente ter a visibilidade de negros na dramaturgia.

A estrutura da história de *Quando o carnaval chegar* é muito parecida com a estrutura de várias chanchadas, em que era um grupo de músicos, artistas, que ia fazer um *show* e aí o dono da boate... Era um pouco essa história em que tudo se passa no mundo dos artistas. Tem uma trama ali no meio, tem uma pequena história por trás, mas quem era o herói da chanchada não era o personagem do Grande Otelo, nem o do Oscarito, era o do Cyll Farney, do Anselmo Duarte. Quando a gente olha para aqueles filmes, a gente fica interessado no que o Grande Otelo está fazendo, o coadjuvante. A gente discutia na época: “Poxa, engraçado, você pega um desses filmes, é numa cena, numa metade de um diálogo, numa interjeição, num suspiro, tem uma coisa verdadeira.” Tem uma hora que alguém diz: “Eu?

Uai.” Esse *uai* não era um texto que se dizia no cinema, era uma coisa que você encontrava na rua, uma maneira de gesticular, um modo de dizer. Isso era vivo e te pegava.

De um certo modo, na interpretação do Pitanga, ele pega isso, ele torna dramático um gesto do cotidiano. Aquele jeito bem baiano de falar, dando soco no ar, levantando a mão para tocar no teto das coisas, isso se transforma no gesto dramático dele que o cinema estava buscando.

Na metade de 70, não é que tenha tido uma revalorização da chanchada, mas era uma coisa de olhar um pouco o que dali expressava algo popular. Claro, o Joaquim Pedro já tinha feito isso no *Macunaíma*, que trabalha com todas as coisas da chanchada. Foi buscar o Grande Otelo. O Grande Otelo, em 69, não existia.

A ideia de “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” é a ideia de que um dia a revolução vai chegar. *Apesar de você*, que não está no filme, virou um hino nacional na época. A música foi muito popular e, a partir daí, Chico Buarque passou um tempo proibido de gravar suas próprias músicas, até o período final do Geisel, quando ele fez *Jorge Maravilha*, aquela que diz “Você não gosta de mim, mas sua filha gosta”.

Vozes do medo é o reverso contraponto do *Quando o carnaval chegar*. Olhando à distância, é como se alguns filmes dissessem: “Não dá para fazer nada”. É quase como a frase dita pelo Bandido da Luz Vermelha: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente se esculhamba.” É a sensação de que não dá para fazer nada ou de que as coisas que nós fazemos têm que ser feitas a partir do fato de que estamos com medo. O medo da repressão, o medo da violência. O uso da tortura na cadeia, nas prisões políticas, era mais do que conhecido, dentro e fora do país. É um pouco a impressão do que o projeto *Vozes do medo* veio, de uma necessidade de assumir tragicamente a impossibilidade de ação. Não é absolutamente correto, e é até um pouco injusto dizer isso, mas era um sentimento que já estava apontado no *Macunaíma*, e foi muito mais sofisticadamente elaborado em *Os Inconfidentes*, pelo Joaquim. Tem uma frase do Joaquim, quando fala do *Macunaíma*: “Estamos reduzidos à impotência, no máximo

podemos comer o outro igual.” É uma antropofagia derrotista, derrotada. Esse sentimento de impotência e incapacidade de uma ação transformadora está na base de *Os inconfidentes*, que é de 72. Dois anos depois, esse é um sentimento ainda mais forte. Uma reação de mobilização da sociedade, ou de volta a alguma coisa parecida com antes da ditadura militar, só começa no início dos anos 80, a partir da volta dos exilados com a assim chamada Anistia.

Na atitude do narrador, Joaquim, tanto em *Macunaíma* quanto em *Os inconfidentes* – que, mais evidentemente do que *Macunaíma*, é a história de alguém que foi derrotado pelo poder no momento em que vivia –, tem uma pungência do narrador filha da mãe. Você vê *Os inconfidentes* com raiva, tem uma tensão a todo tempo. É a história de um sujeito que acaba derrotado, esquartejado.

Você vai encontrar nesse momento alguns outros filmes que comungam dessa mesma coisa do *Vozes do medo*. Ele não é um fenômeno isolado. O que é bom a gente pensar aqui é o seguinte: como é que o Pitanga entra nessa história com aquele tipo de atuação que ele tinha? Ele se renova, tem que encontrar outros materiais, instrumentos para poder viver esse outro momento. Com o mesmo sentimento de antes.

São Bernardo e, depois, *Como era gostoso o meu francês* foram depois do AI-5. *Os herdeiros*, do Cacá, foi depois. A gente tende a jogar na figura da estratégia a própria estratégia. E não é assim. Uma coisa é a figura: “Vamos fazer uma coisa agitada aqui, para agitar.” Por que a gente está agitando? Somente para agitar? Não. Ou a agitação se esgota nela mesma ou existe um princípio, uma organização mental que levou, naquele momento, você a fazer uma agitação. Se esse princípio coordenador, essa ideia, essa visão política do mundo tem algum fundamento, ela se expressa de outras maneiras também. Pega *Deus e o diabo* e *Terra em transe*. O *Terra em transe* é um filme menos importante porque nada dá certo no final? O cara morre. Enquanto que, no outro, tem uma pujança no final. A terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo. O sertão vai virar mar e o mar virar sertão? Nem o sertão virou mar nem o mar vai virar sertão nunca, entende?

Antonio Pitanga nas gravações de *Ladrões de cinema*, 1977, dirigido por Fernando Coni Campos



Agora, tinha um grito ali. Desse grito, você pode a partir dali fazer uma outra ação político-cultural. A gente simplifica, assim como eu estou simplificando, dizendo: “Aqui tem uma coisa derrotada.” A gente tende a simplificar quando diz “ali tem uma coisa vitoriosa, porque era pujante”. Não, de qualquer modo o que tem de pujante nos dois momentos é que existe uma vontade política por trás das duas ações. É só uma maneira de expressar: “Vamos lutar para vencer no futuro. Perdemos...” Mas os dois impulsos de se discutir politicamente o mundo são os mesmos. Existia uma coisa concreta. As tentativas de luta armada foram derrotadas militarmente. As tentativas de organizar a sociedade estavam num impasse. Então o que você tem que fazer aqui? Ou uma reflexão sobre a ação política que não deu certo ou, diante das novas condições, propor um outro tipo de ação. Então vários filmes propõem outros tipos de ação. O *Xica da Silva* propõe, *A queda*, do Ruy Guerra, *Chuvvas de verão*...

De 77, *Ladrões de cinema* tem um viés bastante político, de banditismo social, e ao mesmo tempo faz uma reflexão sobre a experiência recente do cinema brasileiro. Uma série de anedotas internas. O fato deles estarem filmando a Inconfidência é uma coisa significativa do ponto de vista político. A brinca-

deira de um bando roubar a câmera de uma equipe francesa já foi várias vezes comentada por várias outras pessoas. Eu me lembro, falando aqui com você, de um texto do Jean-Claude Bernardet sobre isso. É uma brincadeira com o cinema brasileiro. Um bando de selvagens pegou um invento francês, que é o cinema, para se expressar politicamente. Existe, por trás dessa coisa toda, uma reflexão política sobre a expressão artística, o país em que nós estamos vivendo, a história do país, em uma outra chave.

Vários filmes dos anos 60 discutem indiretamente a questão da linguagem cinematográfica. Vários desses diretores – é sempre bom a gente não idealizar os anos 60 – escreveram textos teóricos sobre o que é o cinema, como é que se faz cinema. Essas propostas sempre estiveram na cabeça das pessoas, mesmo quando elas estavam filmando. Nessas diferentes respostas dadas pelos filmes, se encontrava essa vontade de pensar a experiência de cada um e a coletiva do país no cinema.

E você tem que pensar também naquilo que está atento ao momento. Antecipar-se um pouco ao passo seguinte, avançar para chegar lá, ou junto, ou antes. Nesse período, tem um texto do Glauber muito curioso em que ele diz que, em geral, a arte é uma expressão e você só pode expressar uma experiência vivida. Você vive e aí você fala do que viveu, mas em alguns momentos a arte se antecipa à experiência vivida. Ela diz alguma coisa que você ainda não conseguiu formular no mundo real, mas que está latente no mundo real. Então a obra diz antes que aquilo seja vivido pela pessoa. É nesse embate que estão os filmes. A experiência anterior permite que algumas vezes você se antecipe na formulação da expressão. Alguma experiência você pode até estar vivendo, mas não tem consciência de que está vivendo. Então a arte pode estar antes, e só depois vem a consciência.

No final da década de 70, não tem mais aquele tipo de coisa. Quando morreu o Vladimir Herzog na prisão, a gente já pode falar abertamente: “Acho que ele não se suicidou, ele foi assassinado. Esse suicídio tá meio estranho.” Isso vira uma questão que a sociedade pode discutir. E as pessoas que foram torturadas e mortas no começo da década de 70... Dessas você nem ouvia

falar. Descobre-se muito tempo depois. Agora, recentemente, a Comissão da Verdade contando o que aconteceu nas sessões de tortura é um impacto na sociedade. Então, ali, você tinha como dialogar de alguma maneira, a sociedade estava um pouco diferente, as pressões se exerciam de outro modo. Você tinha que encontrar outras respostas. Não era mais o mesmo tipo de agitação. O ator que estava vivendo aquele mesmo personagem era, nos anos 60, um agitador, um desorganizador da ordem existente. Esse gesto se esgota em si mesmo ou ele está transmitindo alguma outra coisa? Sou subversivo em função de que ordem? Em princípio, a subversão dessa ordem gera que outra possível ou imaginável ordem? Existe uma coisa que não se esgota naquele gesto. Várias expressões artísticas têm um gesto revelador de alguma coisa, mas é mais importante o que ele está revelando do que o gesto em si. O impacto é o gesto. Vários filmes de diretores da época do Cinema Novo – ou não, porque no período surgiram vários outros – encontraram outras soluções, encontraram soluções pessoais.

Não estamos lidando com tipos mais. Não estamos trabalhando mais com figuras sociais, políticas ou históricas. Não é mais o patrão, o empregado, o opressor, o oprimido, mas são pessoas com contradições, com ambiguidades. O movimento que a gente tem na produção cinematográfica, de um modo geral, da metade da década de 60 até a metade da década de 80, não tem mais um personagem como representação de um grupo social a que ele pertence, mas como um personagem vivo e cheio de ambiguidade. Ele não age de acordo com o programa do partido. Não existe um programa partidário qualquer em que ele deva se inserir. Ele reage por pulsão afetiva.

Barravento dizia que a religião era uma perda de tempo. De repente, *A idade da Terra* apresenta a religião como uma salvação. Não a religião em si, mas o comportamento não racional. Ali a religião é que pode salvar. O sonho, o delírio, é que pode ser mais revolucionário, digamos, do que uma ação organizada e política. É pelo sentimento, e não pela razão. O que o Glauber defendia, e que é o personagem do Pitanga nesse momento, é que é preciso desorganizar a razão pelo sonho de tal modo que

você possa fazer com que o sonho possa ser um dismantelador da razão dominante. Era preciso pegar pelo delírio, pelo sonho, pela coisa que parece absurda à primeira vista. A frase que o Pitanga repete no filme é aquela: “Bem-aventurados os loucos que vão herdar a razão.” É quase como se ele dissesse, o Calunga, o personagem do *A grande cidade*: “Esses que eram malucões é que tinham razão.” Porque a razão passa por essa experiência que aparentemente não tem sentido.

Pitanga e alguns outros atores brasileiros foram chamados para trabalhar em filmes colombianos. Nesse momento em que foi filmado *A mansão de Araucaima*, se produziam muito, na Colômbia, filmes de terror. *A mansão de Araucaima* tem essa coisa pesada, esse clima sombrio. Não é um típico filme de terror como se fazia ali, que eram filmes de vampiros, algumas coisas assim, mas tem esse mesmo peso do filme de terror, de mistério, uma coisa densa.

Com relação ao Pitanga dentro do filme, eu acho que é alguma coisa de pessoas que viram os filmes brasileiros e os levaram. A Zezé Motta foi filmar na Venezuela, outros foram filmar na Colômbia, no Peru, no Chile, no México. O conjunto da cinematografia da qual o Pitanga foi ator começou a gerar algumas coisas dentro da América Latina. Nesse período, tem um filme argentino com Jofre Soares, tem dois ou três filmes venezuelanos com a Zezé Motta... Pitanga era um ator de um país que tem também uma população negra, como a Colômbia, que poderia render mais que um ator de lá. Quando precisavam trabalhar com um ator negro, eles tinham a opção de buscar um ator aqui no Brasil.

Pitanga transformou em expressão artística a insatisfação e uma possível revolta com uma visão de classe social ou questão racial, que jogava um baiano, negro, pobre para ser nada na vida... Ele transformou uma insatisfação, uma intolerância, uma raiva disso numa figura artística, com a qual várias outras pessoas que não passaram pela mesma experiência que ele passou podem se identificar. Isso que faz dele um intérprete, um criador.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Crítico e ensaísta, jornalista de formação, trabalhou por mais de vinte anos como crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, além de ter sido integrante do conselho editorial da revista *Cinemas* e da publicação virtual *El ojo que piensa*, da Universidade de Guadalajara (México). Atuou como consultor dos festivais internacionais de cinema de Berlim (a partir de 1980), de San Sebastián (a partir de 1993) e de Montreal (a partir de 1995). De 2006 a 2011, foi curador (com Sérgio Sanz) do Festival de Gramado.

Avellar publicou seis livros de ensaios sobre cinema e foi coautor de dezenas de trabalhos sobre o cinema brasileiro e latino-americano – entre eles os livros *Le cinéma brésilien* (Centre Pompidou, França) e *Hojas de cine* (Universidad Autónoma Metropolitana, México). Inúmeros ensaios seus foram publicados em catálogos de festivais de cinema, como o de Mannheim, o de Locarno e o de Valladolid. Organizou a edição de *O processo do Cinema Novo*, de Alex Viany, e a edição brasileira das duas principais obras de Sergei Eisenstein, *A forma do filme* e *O sentido do filme*, publicadas pela editora Zahar.

BETO BRANT

Cineasta, roteirista, produtor. Dirigiu os filmes *Os matadores* (1997) e *Ação entre amigos* (1998), dando início à parceria com o escritor e roteirista Marçal Aquino e o diretor e produtor Renato Ciasca. Produziu e dirigiu os filmes *O invasor* (2002), *Crime delicado* (2005), *Cão sem dono* (2007), *O amor segundo B. Schianberg* (2009) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012). Em 2013, fez parte do filme *Mundo invisível*, dirigindo o episódio “Kreuko”. Em 2017, seu filme *Ilú Obá De Min – Homenagem a Elza Soares, a Pérola Negra* foi exibido a céu aberto no Memorial da América Latina, no Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo. Em 2020, lançou o curta-metragem *Beth Beli Maestra*. Entre suas principais premiações, estão: Melhor Filme – Festival de Sundance, EUA, 2002, por *O invasor*; Melhor Direção – Festival do Rio, 2005, por *Crime delicado*; Melhor Filme – Festival de Huelva, Espanha, 2011, por *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Seu documentário *Pitanga* participou da 40ª Mostra de Cinema de São Paulo em 2016, quando recebeu o Prêmio da Crítica de Melhor Filme Brasileiro.

CATHERINE ARNAUD E HELENA DA ROCHA ENTREVISTAM ANTONIO PITANGA

2004

Texto traduzido para o português por Ana Gabriela Dickstein e Diogo Cavour (publicado originalmente em francês). In: PITANGA, Antonio. "Acteur et représentant du peuple". Entrevista concedida a Catherine Arnaud e Helena da Rocha no Rio de Janeiro, em outubro de 2004. Tradução para o francês de Catherine Arnaud. In: BAX, Dominique (dir.). Anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80: suivi de Nelson Rodrigues. Bobigny: Éditions Magic Cinéma, 2005. p. 160-161 (Collection Théâtres au cinéma, n. 16).

ATOR E REPRESENTANTE DO POVO

"O cinema entrou na minha vida pela necessidade de afirmar minha condição como um jovem negro pobre vivendo na Bahia. O cinema foi meu primeiro passaporte para uma cidadania mais justa e democrática..."

CATHERINE ARNAUD E HELENA DA ROCHA *Como foi a sua trajetória?*

ANTONIO PITANGA Nasci na Bahia, em uma família muito pobre. Em 1958, aos 19 anos, eu praticava capoeira, queria conquistar reconhecimento. Meus pais já tinham morrido. Naquela época, as pessoas morriam muito jovens nas famílias negras, pobres, exaustas, mal alimentadas durante anos. Então conheci Glauber Rocha. Ele era um intelectual, jornalista e artista que tinha feito alguns curtas-metragens. Ele me levou para conhecer a família dele e compartilhar o cotidiano deles. Sua mãe, Dona Lúcia, sempre me convidava para almoçar. Glauber achava que eu tinha talento para atuar, mas insistia que eu precisava aprender a arte através do teatro. Então ele me apresentou ao seu círculo de amigos e, graças à Fundação Rockefeller, me ajudou a entrar no Teatro Universitário da Bahia, um dos melhores teatros da época.

No teatro, trabalhei com os diretores Martim Gonçalves, Luiz Carlos Maciel, Álvaro Guimarães e José Renato, a partir do início dos anos 60. Tinha pessoas maravilhosas lá, como Othon Bastos, Helena Ignez e Geraldo Del Rey. O teatro era reservado para uma elite, e eu era pobre, mas, graças ao apoio de Glauber, pude me formar como ator. Naquela época, o teatro era tudo para um ator, mas isso não me impediu de entrar muito cedo no cinema, em 1959, quando Glauber falou de mim para o Trigueirinho Neto, que estava preparando seu filme *Bahia de Todos os Santos* e procurava um ator para o personagem "Pitanga". Fui à audição, mas ele me rejeitou imediatamente depois de me ver: "Esse personagem é alto, forte, não tem nada a ver com você!". E eu sentia que eu era o personagem. Eu queria tanto o

papel que o convenci com a paixão que trouxe para a cena e ele me pediu para interpretar! Desde então, uso o nome “Pitanga” como meu nome artístico.

Glauber era uma pessoa luminosa. A partir daquele momento, ele deu um impulso real a todo o nosso grupo na Bahia. Não tinha só cineastas ao nosso redor, mas também músicos, como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Dorival Caymmi, e escritores, como Jorge Amado... Os filmes não paravam de chegar. E eu atuei em todos eles. Depois de *Bahia de Todos os Santos*, veio *Barravento*, de Glauber. Depois, dois filmes de Roberto Pires, *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte. Eu era o emblema do povo, o povo personificado para todos esses cineastas e um dos únicos atores negros na época. Durante as filmagens de *Barravento*, Glauber me dizia, falando sobre meu personagem: “Você é um líder, não aceita servidão, é um provocador. É isso que você é na tela!”.

Depois, tinha Mário Gusmão, que está em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Estávamos todos contra essa condição persistente de escravidão para os negros. Era a minha linguagem, a percepção dos meus personagens, que transparecia na tela. Eu era um dos criadores dos personagens. Tinha uma verdadeira troca entre os cineastas e eu, o ator. Eles me faziam perguntas sobre trabalhadores, pessoas comuns, e construíamos as coisas juntos. Então sinto que participei dessa aventura do Cinema Novo de duas maneiras: como ator e como representante do povo.

CA E HR *Você discordou de algum dos seus personagens?*

AP Não. Claro, em alguns momentos precisei ser mais contundente na defesa da minha visão de um personagem ou outro, mas tínhamos a mesma idade, compartilhávamos a mesma visão de mundo em geral. Para nós, o Cinema Novo foi uma forma de pôr fim à colonização europeia e americana. Todos queríamos destacar nossa identidade cultural, nossa brasilidade. Esses cineastas tinham uma grande preocupação com a liberdade e a abertura. E todos nós éramos contra a opressão política e social. A ditadura fortaleceu os laços entre nós.

E nossos recursos limitados nos obrigavam a ser criativos juntos. Lembro de uma cena de *A grande cidade*, de Cacá Diegues, na qual o ator Sérgio Bernardes colocou-se debaixo de Dib Lutfi, que estava com a câmera, e o levantou. Tínhamos inventado uma grua humana naquele dia... e a cena ficou boa. Era um cinema “amador”, pois amávamos o que fazíamos.

Com atores como Joel Barcellos, Norma Bengell, Hugo Carvana e tantos outros, nós tínhamos consciência do privilégio de fazer parte de um processo criativo coletivo. Os roteiros não eram engessados, havia muito espaço para mudanças. Os cineastas buscavam e nós buscávamos juntos. Quando você vê os primeiros filmes de Paulo César Saraceni, como *O desafio* e *Capitu*, ou *A grande cidade*, de Cacá Diegues, ou *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade – esses são filmes verdadeiramente coletivos.

E essa mentalidade se estendia para além do cinema; era a época em que a bossa nova estava sendo inventada, em grupos. Em São Paulo, tinha as companhias de Augusto Boal (Teatro de Arena) e José Celso Martinez (Teatro Oficina).

CA E HR *Quando você sentiu que essa forma coletiva de fazer filmes chegou ao fim?*

AP Acho que a criação da Embrafilme, em 1969, quebrou isso. As pessoas só falavam do diretor. Esse processo é inevitável – é humano. Para os cineastas, geralmente acontece por volta do terceiro filme. Mais tarde, no início dos anos 1990, quando o presidente Fernando Collor fechou a Embrafilme, deixando-a sem infraestrutura, o desejo de lutar juntos pelo cinema reacendeu. Sempre me impressiona essa paixão brasileira pelo cinema, que renasce a cada década, cada vez que o cinema é ameaçado. Fora do Cinema Novo, adorei trabalhar com cineastas como Rogério Sganzerla, em *A mulher de todos* (1969), e Antunes Filho, em *Compasso de espera* (1973).

O cinema de hoje também me dá muita alegria. Tem sempre novos cineastas surgindo. Os cineastas de hoje lutam como nós lutávamos. Apesar de serem contextos diferentes, eles têm a mesma fome de cinema que nós tínhamos naquela época.



Helena Ignez, Stênio Garcia e Antonio Pitanga nas gravações de *A mulher de todos*, 1969, dirigido por Rogério Sganzerla

O Cinema Novo não existe mais, mas digo a mim mesmo que ajudamos a plantar essa semente. E quando vejo filmes como *Amarelo manga*, de Cláudio Assis, e *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, entre outros, acho que eles estão fazendo um ótimo trabalho.

CA E HR *Fale um pouco sobre Na boca do mundo, o primeiro longa-metragem que você dirigiu, em 1978–1979.*

AP É o primeiro longa-metragem dirigido por um cineasta negro no Brasil. Eu fui diretor, ator e produtor do filme, coproduzido pela Embrafilme durante o mandato de Celso Amorim.

Fernando Duarte foi o diretor de fotografia. A música é de Jorge Ben, e Caetano Veloso canta. Trata-se do encontro entre três mulheres: uma branca, uma negra e uma mulata. É uma história que surgiu após uma conversa com Cacá Diegues. Essas mulheres se encontram em uma cidade do interior do Brasil, no centro do mundo. O filme foi selecionado para a Quinzena dos Realizadores em Cannes, em 1980. As consequências financeiras do filme me impediram de fazer outros depois. Só agora estou reconsiderando dirigir de novo.

Lançamento do filme *Na boca do mundo*, 1978, dirigido por Antonio Pitanga

pp. 110–113: Material gráfico produzido pela Embrafilme para o lançamento do filme *Na boca do mundo*, 1978, dirigido por Antonio Pitanga

¹ O filme, dirigido por Pitanga, foi lançado em 2024 com o título *Malês*.

CA E HR *Quais são seus projetos?*

AP Há três anos, venho trabalhando em dois projetos de cinema que espero dirigir. Projetos que, na minha opinião, têm um apelo que ultrapassa as fronteiras do Brasil. O primeiro projeto, *O massacre dos malês*,¹ narra um episódio da história dos malês, muçulmanos negros de origem iorubá que chegaram à Bahia por volta de 1800. Eles se organizaram na Bahia e criaram uma nova forma de fazer negócios, usando fundos coletivos para comprar a liberdade. Falavam árabe e tinham grande conhecimento científico, foram capturados e escravizados, forjaram uma das alianças mais extraordinárias que se possa imaginar: entre o islamismo, o candomblé e o catolicismo. Utilizaram a cultura religiosa como ferramenta política. O segundo projeto é uma história de amor entre Titê e Dassalu, um jovem casal africano que chegou à Bahia em 1834, no porão de um navio. Este projeto se chama *Escravos da liberdade*. Espero conseguir uma coprodução com a França, a Europa e os Estados Unidos para esses projetos, que terão partes filmadas na África. Acabei de voltar do Senegal, onde visitei locações e fiz os primeiros contatos oficiais.



NA BOCA DO MUNDO

SINOPSE

Antônio (Antônio Pitanga) ama *Terezinha* (Sibele Rúbia) e o objetivo dos dois é deixar Atafona, pequena cidade de pescadores, no Norte do Estado do Rio, que não oferece maiores perspectivas de vida. *Antônio* abandona a pescaria, arranja emprego num posto de gasolina e começa a juntar dinheiro para que possam sair dali. Enquanto trabalha, matricula-se num curso de mecânica por correspondência, a fim de estar apto a enfrentar a cidade grande. *Terezinha*, para sobreviver, passa os seus dias vendendo caranguejos aos poucos turistas que aparecem na cidade.

É quando surge *Clarisse* (Norma Bengell) na história. Desiludida com o seu casamento e com todo o esquema de vida que a cerca, *Clarisse* chega a um impasse existencial e tentaria o suicídio caso não houvesse se deparado com a fotografia de uma criança, brincando nas areias de Atafona. Ela se

deixa comover pela expressão de inocência que a criança transmite e segue para Atafona. Ao chegar, conhece *Antônio* e pouco a pouco vai se apaixonando por aquele homem pobre e rude, mas que comunica uma grande alegria de viver. O romance que começa a surgir entre *Antônio* e *Clarisse* não consegue abalar *Terezinha*. Ao contrário, ela vê aí a grande chance de abandonar a vila e realizar seus planos de ascensão social, juntamente com *Antônio*. Para isso, ela estimula os encontros dos dois, sugerindo a *Antônio* que venha a ter um filho com *Clarisse*. O objetivo é conseguir desta uma série de benefícios materiais, através da chantagem. Mas nem tudo ocorre de acordo com o planejado e a história se encaminha para um final totalmente inesperado.

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO: Antônio Pitanga / ROTEIRO: Leopoldo Serran / ARGUMENTO: Carlos Diegues e Antônio Pitanga / FOTOGRAFIA: Fernando Duarte / CENOGRAFIA: Regis Monteiro / MONTAGEM: Sérgio Sanz / CONTINUIDADE: Maria Helena Saldanha / TEMA MUSICAL: "AMANTE AMADO" Jorge Ben / CANTOR: Caetano Veloso / ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Jorge Fernando Duran Parra / DIRETOR DE PRODUÇÃO: Anselmo Serrat / ASSISTENTES: Marta Passos, Sérgio Cotó, Gilberto Trindade, Sérgio Francellino, Ricardinho, Bil e Wilson / ASSISTENTES DE FOTOGRAFIA: Antonio Luiz Mendes e Cezar Elias / ASSISTENTES DE MONTAGEM: Marta Luz e Anselmo Serrat / ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Telma Mekler / MAQUIADOR: Jaque Monteiro / ASSISTENTE: Nara / COSTUREIRA: Hury Goitacaz / SOM DIRETO: Juarez Dagoberto / ASSISTENTE: Zezé D'Alice / ELETRICISTA: Lídio Francisco da Rocha / MAQUINISTA: José Severino / FOTOS DE CENA: Sonia Nercessian, Carlos Ripper e Carlos Cerqueira / LETREIROS: Stíl / CARTAZ: Zivaldo / EFEITOS ESPECIAIS: Pedro Louzada / MOTORIZISTAS: Luiz Carlos Acerbi e Antonio Carlos Mercante / GRAVAÇÃO DA MÚSICA: Phonogram / LABORATÓRIOS: Líder - Nel-Som - Quimigráfica / SECRETÁRIOS DE PRODUÇÃO: Carlos Alberto Simas - Cida / PRODUÇÃO EXECUTIVA: Morris G. Israel - Zakhia Elias - Noilton / PRODUÇÃO ASSOCIADA: Cezar Antonio Elias / PRODUÇÃO: Lente Filmes - Embrafilme - Antônio Pitanga

NORMA BENGELLClarisse
ANTÔNIO PITANGAAntônio
SIBELE RÚBIATerezinha
ANGELITO MELLOCardoso

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS DE:
MILTON GONÇALVES, THELMA
RESTON E O POVO DE ATAFONA

AMANTE AMADO

letra e música de Jorge Ben

Quero que você me pegue
me abrace
me aperte
me beije
me ame
(bis)

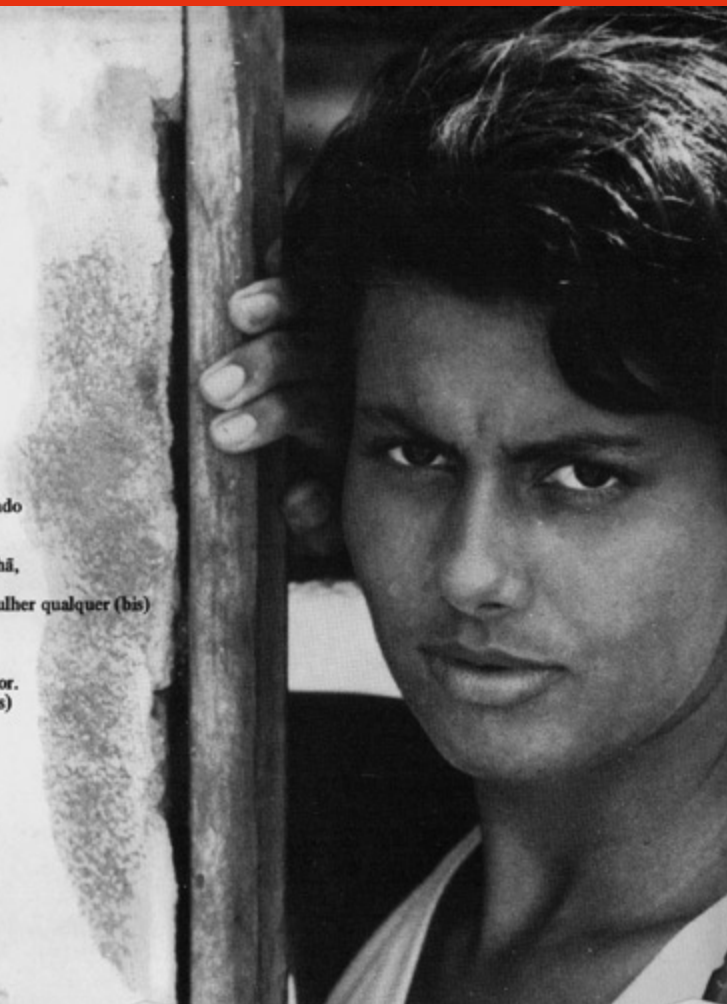
E depois me mande embora
(bis)

Quero que você me pegue
me abrace
me aperte
me beije
me ame
(bis)

Que eu vou feliz da vida amor
(bis)

Quero ser mandado, adorado, acariciado
machucado e amado por você
E depois pode me mandar embora
mesmo que seja quatro horas da manhã,
chovendo, fazendo frio. Amor.
E me proibindo de olhar pra outra mulher qualquer (bis)

Que eu vou feliz da vida e vitorioso
Pois eu sou o seu escravo, amor.
Pois eu sou o seu amante, amado, amor.
(bis)



PITANGA PÔE A BOCA NO MUNDO

— *Pitanga, por que você decidiu passar para a direção?*

— Foi uma decisão natural, pois há mais de vinte anos convivo intimamente com o processo cinematográfico.

Nunca me limitei ao trabalho de ator: observava atentamente tudo que estava acontecendo, assimilando todas as etapas para a criação de um filme. Posso dizer, sem querer fazer demagogia, que sou um operário da arte: aprendi cinema trabalhando, não sou formado por nenhuma faculdade.

— *Qual o significado de Na Boca do Mundo para você?*

— *Na Boca do Mundo* é para mim uma experiência gratificante: participei da elaboração do argumento, produzi, dirigi e atuei. Uma experiência global que me faz sentir definitivamente integrado ao cinema brasileiro. E há um outro aspecto muito importante também: na história de Antônio, o pescador, existe um pouco de mim, da minha vivência anterior à carreira cinematográfica.

— *Como surgiu a idéia de filmar Na Boca do Mundo?*

— A idéia inicial é de Cacá Diegues, que escreveu o argumento em 1963, quando filmava *Ganga Zumba*, também rodado em Atafona. Sua primeira intenção era mostrar a vida dos pescadores e sua dura luta pela sobrevivência. Agora, 15 anos depois, tive o prazer de concretizar sua idéia com este filme, que embora não seja uma história exclusivamente sobre pescadores, mostra a vida de três pessoas que a eles estão ligadas de alguma maneira. E na equipe técnica estão alguns de nossos antigos companheiros de filmagem de *Ganga Zumba*: Fernando Duarte, fotógrafo, e Régis

Monteiro, na cenografia.

— *Diante de uma série de, vamos dizer assim, superproduções nacionais, com grandes esquemas de lançamentos e vários nomes famosos da televisão, o que você espera da carreira comercial de Na Boca do Mundo?*

— Eu acredito no sucesso do meu filme, pois tem todos os elementos para conquistar o grande público: duas grandes presenças femininas, uma história que emociona e prende a atenção, a boa música de Jorge Bem na voz de Caetano Veloso (que já é sucesso em todas as rádios) e uma grande beleza plástica. Mas o principal ponto de atração do filme é a sua simplicidade, que vai fazer com que o público se identifique e se emocione.

— *Como você vê o cinema brasileiro hoje, em relação ao Cinema Novo?*

— Há dez anos atrás fazíamos filmes tão bons quanto agora, mas sem a devida adesão do público. Neste período de relativo desinteresse do brasileiro pelo seu cinema, houve um intenso trabalho no sentido de educar o povo a ouvir a língua portuguesa nas telas. Quero dizer, o sucesso atual do cinema brasileiro não é obra do acaso. Há todo um processo de lutar, de sacrifícios pela conquista do seu mercado. Acho muito importante o lançamento do meu filme neste momento, no qual o nosso cinema está atravessando um período de grande identificação com o seu público. E para mim isto diz muito, já que o meu trabalho é parte de todo este processo, de toda esta luta.

Antonio Pitanga sempre foi, antes de tudo, um ator-símbolo do moderno cinema brasileiro. Com ele, uma geração de então jovens atores inaugurou uma forma de representar que correspondia, no cinema, ao que estava acontecendo, por exemplo, no Teatro de Arena de São Paulo. Esta forma de representar era sempre profundamente brasileira, ligada aos costumes, ao caráter, à personalidade das camadas mais pobres e portanto mais significativas da sociedade nacional. Agora, ele estréia como diretor num filme onde a extraordinária força emocional não exclui o discurso crítico, exatamente como ele fazia quando estava diante das câmeras. Creio que *Na Boca do Mundo* demonstra que, mesmo entre artistas ligados à geração anterior, ainda há muita coisa para acontecer de novo neste surpreendente cinema brasileiro. Gostaria também de ressaltar a magnífica fotografia de Fernando Duarte, este poeta da luz. Orgulho-me muito de ter alguma coisa a ver com esse filme, orgulho-me de fazer parte de um cinema capaz de produzir filmes como esse.

CARLOS DIEGUES

outubro 78



3

TEXTOS DE ARQUIVO



UM FILME DE MONTAGEM

CAETANO VELOSO

Cena do filme
Barravento,
1961, dirigido por
Glauber Rocha



Barravento é um filme cheio de intenções. Como todos os filmes que têm surgido do movimento Cinema Novo, ele não é uma obra gratuita: é uma tentativa de cinema vinculado com a verdade e a cultura do Brasil. Um cinema que supere a nossa pré-história (chanchada) e redima os erros dos que tentaram iniciar uma arte brasileira do filme mas que correram para o preciosismo alienado ou que não saíram da intenção de fazer cinema caboclo (Vera Cruz; produtores independentes).

Até que ponto *Barravento* atinge esses objetivos? Até onde ele supera a obra preciosista cuja força de mensagem social fica apenas na intenção? Aqui começa a discussão sobre o filme.

Desde o início sentimos que *Barravento* é uma obra caracteristicamente Cinema Novo, em que as intenções surgem claras, mas os resultados não têm a sua força. Como em *A grande feira*, tenta-se lançar a mensagem social sem rodeios, diretamente: ela está nas falas dos personagens quase em tom de discurso. Porém, se no filme de Roberto esses discursos surgem motivados por situações e, desse modo, são prolongamentos da ação dramática, Glauber levou isso às últimas consequências: a relação dramática entre o discurso e a ação é anulada pela montagem e a mensagem surge acintosamente pura e seca. Enquanto em *A grande feira* Roberto Pires tenta camuflar a doutrinação de diálogos, criando assim uma discussão dialogação-mensagem

Texto publicado originalmente no jornal *Diário de Notícias* (Salvador) de 24 de junho de 1962.

que ele não pôde superar, Glauber lança a sua mensagem como mensagem, e se para isso foram utilizados personagens de ficção, estes são despersonalizados pelo corte e o filme torna-se dialético.

Glauber percorreu muitos caminhos antes de realizar sua montagem dialética, e ficou nítido que ela não foi bolada previamente mas surgiu como exigência final de superação de uma incerteza e uma insegurança na direção. Insegurança e incerteza que resultariam na confusão eclética e na total incomunicabilidade de ideias.

A montagem, em *Barravento*, se exerce num plano acima do corte de imagem para imagem: a figura de Pitanga chamando os pescadores à consciência de classe, montada sobre o plano dos pescadores remendando a rede em silêncio, é um choque dialético neoeisensteiniano, estabelecido entre a imagem e a fala. Embora exista uma motivação dramática entre os dois planos, ela é destruída pelo corte. Não é Firmino discutindo com os pescadores, mas o grito pela tomada de consciência em antítese com a inércia e a alienação. Também o *close* de Aruã jogado bruscamente em meio à cena da sentinela de Chico deixa de ser a particularização dramática de um personagem para ser o choque entre um ambiente místico e as palavras: “Peixe se pesca é com rede, com tarrafa; peixe se pesca é no mar, não é com reza, não.” O drama é destruído: resta um poema documental um tanto neorrealista, contrapontado por violentas falas revolucionárias.

Firmino dos Santos personifica a consciência, a exigência da justiça para a raça e para a classe. A luta contra a alienação dos mitos, contra a derivação para Iemanjá de problemas que devem ser resolvidos aqui na Terra entre os homens. Todo o filme é uma discussão entre os métodos de vida do povo praieiro e a revolta desse personagem que tem a força do rosto bonito de Pitanga, um ator impressionante.

Firmino consegue lançar a semente da revolução no meio dos pescadores: Aruã quebra o encanto e nega Iemanjá. No final,

Firmino tenta atrair aquela gente para o caminho de Aruã (“É ele que vocês devem seguir. O mestre é escravidão”); os pescadores, porém, seguem o mestre lentamente, a caminho do mar, no místico enterro de Chico. Mas Aruã continua andando para a frente.

Esta, a história que Glauber anula com o corte. Ou, pelo menos, que fica reduzida a um mero sustentáculo da dialética em que o filme redundou. Sustentáculo do documentário poético daquelas vidas paradas (tese); dos discursos revolucionários que, em meio à ação dramática, perdem a característica de diálogos, ao tempo em que os personagens se desindividualizam e se abstraem na ideia revolucionária (antítese).

A discussão sobre *Barravento* reside na maior ou menor força comunicativa dessa dialética. Não acreditamos que este filme tenha, com o público, o contato que glorificou *A grande feira*: é uma obra clara enquanto pode ser como mensagem política, mas não faz concessão ao gosto do público que ainda vai ao cinema em busca da alienação que encontra na Tv e nos filmes americanos. Glauber sempre desprezou a concessão e agora sentimos como ela é perigosa: o que “ficou” de *A grande feira* foi a alienação para o drama burguês que existe no filme. *Barravento* rompe definitivamente com o convencional. Mas isso leva a um rompimento com o gosto do povo, para o qual, obviamente, sua mensagem é dirigida. Acreditamos numa preocupação do público com relação ao cinema brasileiro; sabemos que, com relação ao cinema nacional, o povo se porta de modo diferente; que ele tem confiança e esperança no cinema baiano e que o nosso cinema não deve decepcioná-lo.

É obrigação do cineasta conquistar definitivamente a confiança desse povo para o nosso cinema, porque para ele o realizamos. *Barravento* não é um filme pequeno-burguês: sua mensagem social ficará mais do que a de *A grande feira*, porque não há disposição. Mas, sendo um filme chocante para o gosto do povo, é um perigo para as relações cinema-público na Bahia.

Contudo, acreditamos que agradará mais ao pequeno-burguês semiletrado do que ao povo mesmo.

BARRAVENTO: POLÍTICA DE CÚPULA

JEAN-CLAUDE BERNARDET

O problema do pai, do reboquismo, coloca o problema do líder. Acho que nenhum filme o colocou de modo tão agudo quanto *Barravento*. Glauber Rocha filmou *Barravento* na Bahia em 1959, mas montou somente em 1961, isto é, depois da apresentação de *A grande feira*. Embora participante do movimento *ida ao povo*, ligado ao populismo e ao marginalismo, *Barravento* abria perspectivas novas para o cinema brasileiro, e isso não apenas porque surgia, com toda a evidência, um grande talento.

Barravento apresenta uma comunidade de pescadores (o Buraquinho), e o que de imediato diferencia o filme da maioria dos anteriores (citados em outras análises do autor no livro) é que, embora a comunidade esteja à margem da evolução do país, as personagens apresentadas não são marginais dentro da comunidade: todas têm sua função; os homens trabalham na pesca, enquanto que as mulheres se dedicam aos trabalhos domésticos ou à religião. E isso era uma total novidade quando *Barravento* apareceu. Uma exceção: a personagem principal, Firmino (Antonio Pitanga), motor do conflito, do barravento social que subverterá a vida da comunidade. Os pescadores trabalham com uma rede cujo aluguel representa mais ou menos 90% da pesca. Quase nada sobra para a população de Buraquinho. Além disso, a rede está velha e esburacada, o peixe foge, os pescadores pleiteiam uma nova. O proprietário, insatisfeito com o rendimento de sua rede, tira-a dos pescadores, que voltam a trabalhar de jangada e tarrafa. Aruã (Aldo Teixeira) acha que se deveria resolver a situação no peito, mas sua cega obediência ao Mestre (Lídio Silva) o impede de agir por conta própria. O Mestre luta para que a comunidade não se modifique, e espera que as soluções venham não dos homens, mas sim de Iemanjá, protetora de Aruã. A volta à jangada será a possibilidade de provar que Aruã é de fato protegido pela deusa do mar a quem deve dedicar sua vida. Todo o povo acredita na situação privilegiada de Aruã.

Firmino deixara a aldeia há um certo tempo: fora para a cidade grande, onde aprendera novas ideias, e onde amigos seus acreditam que as coisas mudarão, que dias melhores hão de vir, pensamentos esses que não deixaram de provocar conflitos com

Texto condensado
por Antônio Moreno
em setembro de
1983 (extraído de:
BERNARDET, Jean-
Claude. *Brasil em
tempo de cinema*.
Rio de Janeiro: Paz e
Terra, 1976/77). Fonte:
Acervo Cinemateca
do MAM Rio.



Cena do filme
Barravento,
1961, dirigido por
Glauber Rocha

a polícia. No início do filme, Firmino volta à aldeia e sua atuação será no sentido de quebrar o *status quo*, de quebrar o mito de Aruã e de levar os homens a resolver por si próprios os seus problemas, em vez de esperar soluções divinas. Paradoxalmente, a primeira tentativa de Firmino consistirá em fazer uma macumba contra Aruã, a fim de que pereça no mar. Fracasso. A segunda tentativa será um ato anárquico: depois de os pescadores terem remendado a rede, já que não conseguiam uma nova, Firmino rasga-a a fim de impedir compromissos, meias-soluções: precisa colocar os homens ao pé da parede e levá-los a soluções fortes e decisivas, a se encarregarem de seu destino. Finalmente, Firmino consegue quebrar, com a ajuda de sua amante, Cota (Luiza Maranhão), a virgindade de Aruã, exigida por Iemanjá; simultaneamente, Firmino manda ao mar, quando uma tempestade se vem formando, um homem que Aruã não conseguirá salvar: Aruã está desmistificado. Aruã é um homem como os outros e Iemanjá não trará solução alguma aos problemas dos pescadores: estes terão de encontrar e fazer vigorar suas próprias soluções. Aruã deixa a aldeia: vai para a cidade, adquirirá novas ideias, trabalhará, voltará dentro de dois anos com uma rede nova, e então casará com uma filha de Iemanjá, Naína (Lucy de Carvalho).

Quem é Firmino, esse líder da oposição, e qual é seu papel? Firmino viveu em Buraquinho até ir para a cidade e, quando



Cartaz do filme
Barravento, 1961,
com xilogravuras de
Calasans Neto

volta, é outro homem, um elemento estranho à comunidade. Suas ideias são outras [...], conseguiu evoluir porque se subtraiu à comunidade. [...] Cabe acrescentar que esta colocação da cidade não é nova. Já é tradicional na cultura brasileira a cidade aparecer como uma fonte de ideias perturbadoras e renovadoras. [...]

Firmino volta ao Buraquinho [...] e vai se constituir no elemento perturbador da aldeia; ele vai atrapalhar; por seu intermédio, as ideias e a evolução urbana vão contaminar a vida estagnada dos pescadores. Essa tarefa ele realizará só, contra todos. [...] Ao Buraquinho já não pertence mais; tem personalidade de cidade; e tampouco à cidade, pois sente necessidade de participar da evolução de Buraquinho. Disso, uma primeira conclusão fica clara: os fatores que vão alterar a vida da comunidade não são oriundos dessa mesma comunidade. São fatores externos. [...] Firmino não é a vanguarda da comunidade:

é um indivíduo que, pessoalmente, resolveu agir sobre o povo, quer transmitir sua experiência pessoal. Poder-se-ia imaginar que, por meio dessa ação, ele venha a integrar-se, a fazer parte da comunidade, a liderá-la. Nada disso. Após a desmistificação de Aruã, enquanto três das quatro personagens principais são encaminhadas pelo diretor (Cota suicida-se, Aruã vai para a cidade e casará com Naína quando voltar), Firmino não é encaminhado: a personagem fica em suspenso. [...] Firmino é um meteorólito, e não a expressão das aspirações ou potencialidades da comunidade que pretende liderar. Por outro lado, Firmino age sobre a comunidade apenas na medida em que está vê em Aruã sua mais fiel expressão. Querer desmistificar Aruã é querer mudar a vida de todos. Na prática, é sobre Aruã isoladamente que Firmino age.

[...] E Aruã, encarnação da religiosidade da comunidade, não pertenceu sempre ao Buraquinho: foi o Mestre quem o trouxe da cidade, quando ele era criança. Mais uma vez encontramos num cargo público um indivíduo que não é oriundo da comunidade e que se integra mal nela. Depois da desmistificação, Firmino entrega a liderança a Aruã: “É Aruã que vocês devem seguir.” Então, qual será a atitude do novo líder? Resolve substituir os meios divinos pelos humanos. [...] Decide ir para a cidade trabalhar, a fim de comprar uma rede e voltar dentro de dois anos. Essa decisão [...] não lhe parece necessário informar os colegas, quanto menos discutir com eles; ou seja: Aruã rompeu as ligações religiosas que tinha com a comunidade, mas não criou outras. No fundo, seu primeiro ato, após ter se tornado líder progressista da comunidade, foi afastar-se dela. Outrossim, do ponto de vista da eficácia da ação, essa decisão é irracional: a rede seria mais rapidamente comprada [...] se várias pessoas fossem trabalhar na cidade para adquiri-la. No entanto, a decisão de Aruã não é propriamente individualista, pois diz a Naína: “Nós temos que resolver a nossa vida e a de todo mundo.” No fim do filme, Aruã afasta-se da aldeia pelo caminho pelo qual chegara Firmino, e a última imagem é a de um farol: símbolo da liderança e do isolamento. Mais uma vez, trata-se de um indivíduo que resolve solucionar sozinho o problema de todos.

A liderança não provoca nem resulta de uma integração: o líder e a massa vivem em compartimentos estanques, embora o primeiro pretenda estar na perspectiva da coletividade.

Toda a estrutura do filme reflete essa situação líder-massa: [...] um momento, dos melhores do filme, que expressa pateticamente essa separação líder-massa, é quando os pescadores remendam a rede: Firmino, em termos violentíssimos, investe contra eles; [...] os pescadores não reagem à investida, nem levantam os olhos. [...] Firmino filmado contra o céu, o que o isola, abstraíndo-o do lugar em que a ação se desenrola, [...] uma ação de fora para dentro. A violência de A. Pitanga é válida para ele e para os espectadores; não ecoa naqueles pescadores.

O enredo de *Barravento* é uma questão política, [...] política de cúpula. Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantêm, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira, independentemente das ideologias, da direita ou da esquerda: o populismo. O povo, proletariado e pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder, em torno do qual se aglomeram atores sociais, os indivíduos, adquire feição carismática. *Barravento* exprime perfeitamente a situação da pequena burguesia, que, nas palavras de Francisco Weffort (“Política de massas”, 1963), “só pode aparecer, manifestar-se como classe, no momento mesmo em que aparece como massa devotada a um chefe”. As análises feitas por esse sociólogo sobre Ademar de Barros e Jânio Quadros são perfeitamente aplicáveis, guardadas as devidas proporções, a Firmino ou Aruã. Esse comportamento popular encontra uma de suas raízes no governo Getúlio Vargas, pois, conforme Luciano Martins (“Aspectos políticos da revolução brasileira”, 1965), “o Estado-Protetor, via de regra, tendia a absorver as reivindicações antes que elas o condenassem e pudessem, assim, expressar-se de uma forma politicamente organizada”. A atuação de Firmino e, depois da desmistificação, a de Aruã, bem longe de representar uma evolução política popular, contribuem para um

esvaziamento político do povo. Firmino e Aruã têm o papel do Estado-protetor que, prevenindo as reivindicações populares, as impede de tomar uma forma organizada e política, evitando que o povo se torne um centro de decisão.

A importância fundamental de *Barravento* na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme – e continua sendo um dos raros – que captou aspectos essenciais da atual [o texto é de 1966] sociedade brasileira; um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que o filme se insere. Tenho a certeza de que GR, ao fazer o roteiro, a filmagem e a montagem desse filme, não percebeu o quão profundamente seu trabalho expressava a sociedade brasileira. É por isso que o filme não apresenta qualquer ponto de vista crítico sobre esse fenômeno. Antes, pelo contrário, GR viu – e continua provavelmente vendo, ao realizar *Deus e o diabo na terra do sol* – um revolucionário em Firmino. Esse fato mostra que pode haver contradições bastante profundas entre a estrutura de uma obra e o conteúdo que conscientemente o autor quis pôr.

[...] O filme [...] é uma das mais extraordinárias intuições que o cineasta brasileiro já teve. Filme como *Maioria absoluta* enquadra-se no comportamento populista; *O pagador de promessas* apenas reflete esse comportamento, sem que este chegue a constituir a própria estrutura da obra, como é o caso em *Barravento*. Com *Barravento*, o cinema brasileiro já não apresenta só problemas epidérmicos, embora graves, da sociedade brasileira, mas atinge estruturas profundas. Falta ainda adquirir uma consciência crítica dessas estruturas.

Em *Ganga Zumba, rei dos Palmares* (Carlos Diegues, 1963), [...] o líder é egresso da comunidade (recém-formada) e escolhido por seus semelhantes [...] ao nível das possibilidades, mais místicas que políticas, da comunidade. [...] *Ganga Zumba* tinha um significado atual que era, no momento político brasileiro [o texto é de 66], uma aspiração idealista, puramente teórica e utópica.

“Arte na solidão”, entrevista com Antonio Pitanga publicada em “Gente”, Suplemento Especial do jornal *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 10, em 8 e 9 de novembro de 1975

pp. 128–129: Um painel sobre o filme *Na boca do mundo*, 1978, dirigido por Antonio Pitanga (veículo não identificado)

ARTE NA SOLIDÃO



O poder negro é uma defesa e não um ataque



Pitanga: “No Brasil, cada revolta é um grito mudo. E cada um dá o seu”.

Quem observa Antônio Pitanga não pode adivinhar que atrás daquela figura bonita e forte, que distribui sorrisos irradiando simpatia, se escondem 36 anos de muitas andanças e cheganças, esperanças realizadas ou não, e principalmente, uma consciência admirável da época em que vive e da posição de sua raça no mundo atual.

No palco do Teatro Aplicado, onde é um dos intérpretes de “Viva o Cordeão Encarnado”, peça de Luiz Marinho que está em cartaz em São Paulo, ele chega ao ponto máximo da arte, segundo seus conceitos:

— O teatro é a base do artista. E onde você está frente a frente com você mesmo, sem efeitos sonoros ou fantasia. Você é ou não é o artista. Se não for, você desista, desafina e não aparece mais. O teatro é a fotografia das nossas vicissitudes.

Apesar de ser basicamente um ator de cinema — ele começou na Bahia em 1959, com o movimento que se chamou Cinema Novo brasileiro — Pitanga não consegue se desligar do teatro. Paralelamente aos 43 filmes de que já participou, a maioria deles como ator principal, ele fez 16 peças, tanto no teatro do País como no sul. Trabalha também em televisão, nas novelas da extinta rede Excelsior, e agora está no elenco da TV Tupi. Um artista sem preconceitos, que já passou forte mas diz que ele não existia na verdade, porque a luta era muito maior.

— Quando surgiu, o cinema novo era contrário a tudo que se fazia na época. Sofreu muitas críticas, mas bem depois as pessoas pararam para pensar e ver o que era realmente bom. Hoje, os nossos filmes só passam nos museus e nas cinematecas; mas o importante é que ele foi novo e teve uma continuidade. Fomos radicais naquela época em que a chanchada era a única opção do público. Mas os inovadores de então são os grandes diretores de hoje, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Gil Soares, Triguarrinho Neto, Rui Guerra, Cacá Diegues, Walter Lima Jr., Sérgio Ricardo.

Para Antônio Pitanga, que acompanhou passo a passo essa luta e cresceu com ela e para ela, o cinema novo teve razão porque as próprias chanchadas, que continuavam existindo, absorvem dele muita coisa. O público percebeu que estava sendo subestimado na sua capacidade de pensar ao assistir apenas obras fechadas, prontas, que não davam margem a um desenvolvimento da criatividade individual. Por isso, passou a exigir mais, embora essa manifestação tenha sido bem depois.

— Geralmente, existe uma necessidade orgânica de mudança. A gente está no bloco mas não faz parte dele. Então resolve sair e seguir uma determinada linha que também é a de muitas outras pessoas que a gente nem conhece. E assim que se consegue a repercussão e a continuidade de um trabalho.

Neste ponto da conversa, Antônio Pitanga já está plenamente envolvido pelo assunto que, sem dúvida, o apalboa. Seus gestos são firmes, ilustrando os comentários, e ele já não busca mais as palavras certas: elas vão fluindo naturalmente. Ele conta que até hoje já fez 43 filmes, brasileiros em sua

maioria, mas também alguns estrangeiros filmados aqui. Participou de montagens suecas e italianas, além de outras com Jeanne Moreau e Sarita Montiel.

— Recusé muitos convites para filmar fora do Brasil, mas eles não aceitaram, simplesmente porque me falta uma mentalidade empresarial. O sujeito vem, conversa, combina tudo e fica de telefonar. Quando ele telefona, a gente está fazendo uma peça de teatro no Ceará. E isso tem muito mais valor pra mim.

Filmes desprezados na ocasião do lançamento e hoje consagrados pela crítica mundial, tiveram Antônio Pitanga como figura central: “Bahia de Todos os Santos”, “Sol Sobre a Lama”, “Menino de Engenho”, “A Grande Cidade”, “Esse Mundo é Meu”, “Ganguezinha”, “Barravento”, “Juliana do Amor Perdido” e mais recentemente, “Quando o Carnaval Chegar”. Nessa lista entra também “O Pagador de Promessas”, ganhador da Palma de Ouro do festival de cinema de Cannes. Pitanga, porém, diz que o pessoal do cinema novo não ficou tão satisfeito quanto deveria com o prêmio:

— “Foi um resultado precipitado. A preocupação do grupo era atingir um mercado externo, até hoje não conseguimos. Uma vitória no exterior não era o objetivo; não adianta vencer lá fora sem ser conhecido e apreciado aqui. O público brasileiro se acostumou à linguagem cinematográfica européia, que tem uma linha mais ou menos legal. Os grandes diretores filmam a mesma coisa na França, na Itália, ou na Inglaterra. O cinema novo propunha um diálogo cara a cara, sem fantasia, muito brasileiro. Era uma crítica direta — por isso não foi aceito por inteiro.”

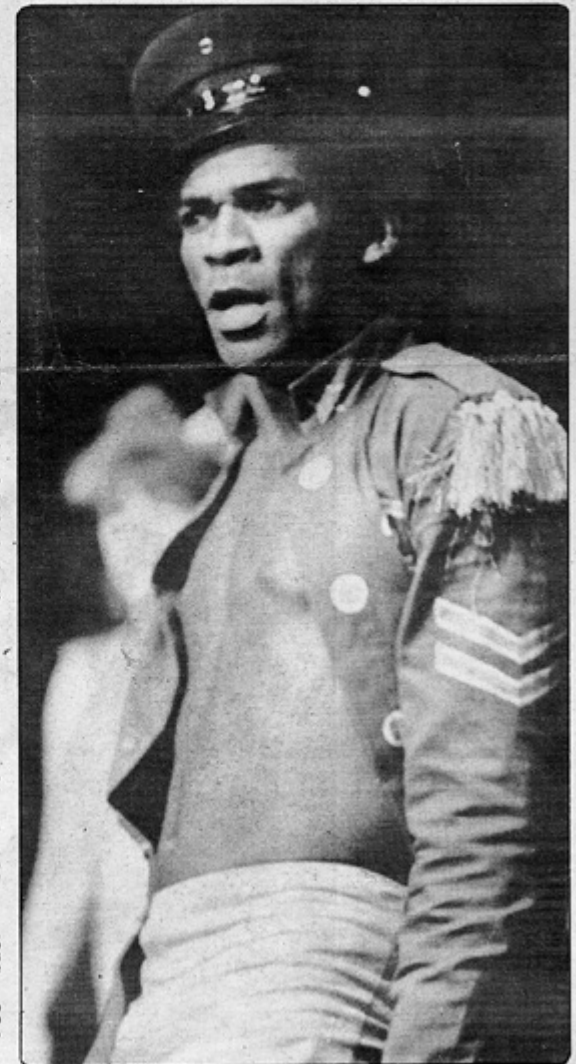
Agora, Pitanga fala com um pouco de tristeza:

— No Brasil ainda não entenderam que existe uma dor de todos. Porque um não a sente individualmente, não deve se alienar. Se todos sentem, é preciso sentir com eles. Infelizmente, aqui cada um “sente” até o dia em que consegue seu bem estar social, ou casa com uma branca. É certo que o amor não tem cor, mas isso não implica em se desconhecer o resto. O preconceito racial brasileiro é castrativo, porque cada revolta é um grito mudo, desesperado. E cada um dá o seu, por isso o coro é desafinado. É a solidão.

E Pitanga comprime essa solidão com a do artista brasileiro: “O artista brasileiro é muito só. Mas é o mais individual, porque tudo depende dele. A gente é frágil e, ao mesmo tempo, é um monstro.”

Todas as experiências vividas, boas ou más, foram úteis a Antônio Pitanga para que formasse seus conceitos. Ele ama todas elas e através delas se autodefine.

— Eu alcancei uma maturidade de andanças lá, que agora estou no centro de mim mesmo. E pronto para partir para qualquer lugar, porque parar é como morrer.



O teatro é a base do artista

Rachel Melamet

12974
Ele já atuou em mais de 50 filmes dos mais importantes diretores brasileiros. Agora, parte pra outro

ANTÔNIO PITANGA

Um cineasta em busca de suas raízes

Reportagem de G. Pedrosa Filho • Fotos de Antonio Trindade

191247
O filme tem todos os ingredientes para fazer sucesso. Fala de sexo e violência, mostra belas paisagens fluminenses, tem atores populares e mulata bonita, além de um triângulo amoroso, formado por um casal de negros e uma branca. E mais não seria preciso para que Antônio Pitanga, um dos mais atuantes atores do cinema brasileiro, comece a ser o autor de uma admirável façanha com o seu **Na Boca do Mundo**: a de que é preciso fazer quase 50 filmes para que um negro vire diretor de cinema. "Levei dois anos na fila para receber o financiamento da Embrafilme, o que é normal. Mas só não fui preterido porque ninguém tinha bagagem cinematográfica maior que a minha."

As aventuras do ex-sacristão e ex-estafeta de uma companhia telegráfica na Bahia para chegar a diretor de cinema valeriam para um roteiro se não estivessem diluídas nos vários filmes que fez. Ainda mais para quem queria mudar as condições de vida de quatro ou cinco gerações, quando seus antepassados chegaram aqui como escravos, vindos do Daomé, na distante África.

"Quando estive na África em 64, depois de algumas pesquisas, pude descobrir as origens da minha família e localizei-as no Daomé. Lá, senti o mesmo clima balano, a mesma língua dos meus avós, comida, costumes etc. Se o Rui Barbosa, na época em que foi ministro da Fazenda, não tivesse mandado queimar os documentos sobre a escravidão no Brasil, eu já teria feito um filme sobre o assunto e teria me antecipado a esse escritor americano, que está fazendo sucesso na televisão com uma história sobre seus antepassados."

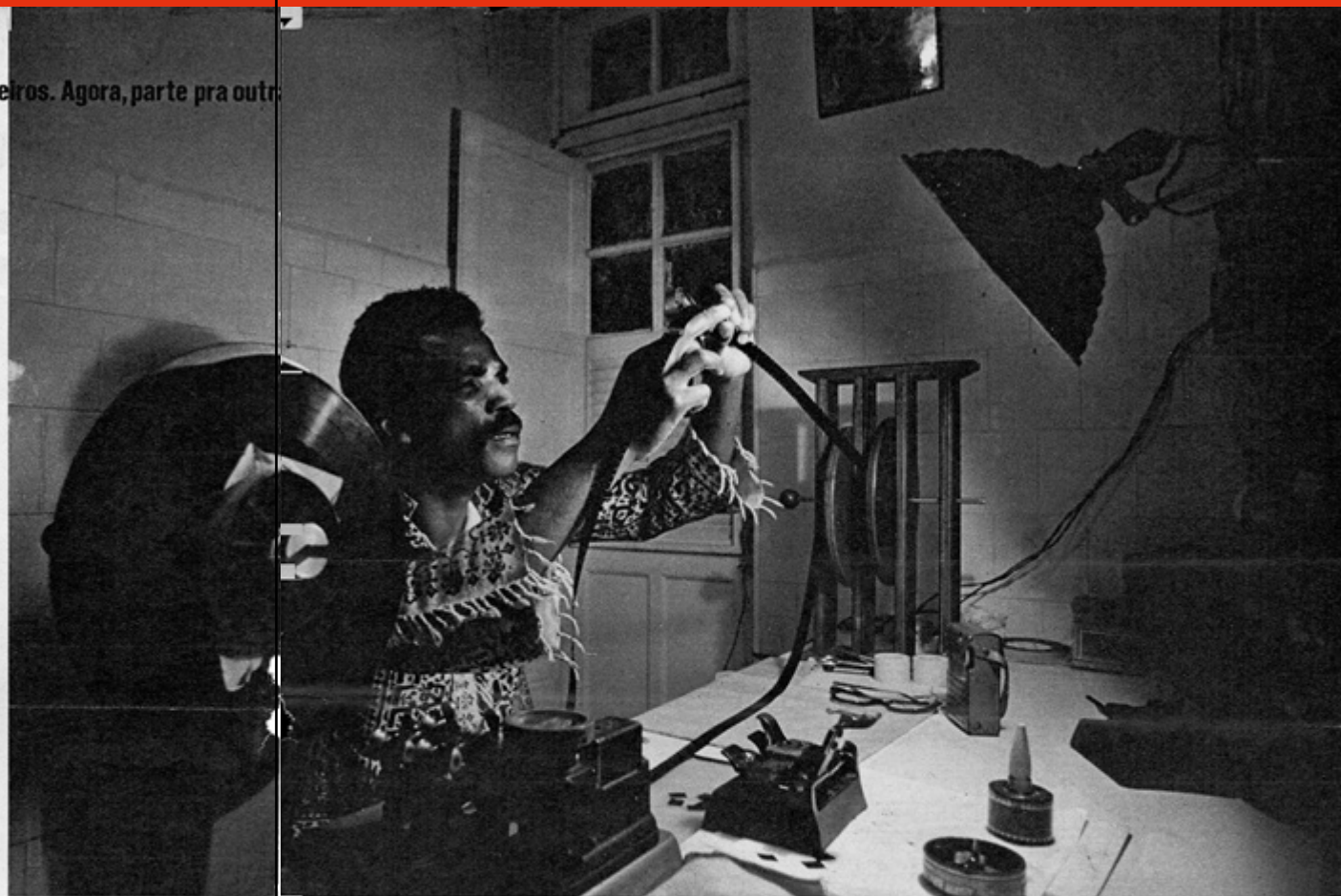
Pitanga refere-se ao livro **Roots (Raízes)**, que o escritor negro Arthur Haley, com base nas histórias da avó, transmitidas de geração a geração, reconstituiu a saga de dois séculos de sua família, a partir do africano vendido como escravo em 1767.



De ator em **Barravento**, de Gláuber



Em **Atafona**, praia do Estado do Rio, dominado por brancos, ele procura ab



Rocha, a diretor de **Na Boca do Mundo**, Antônio Pitanga percorreu um longo caminho. Na sala de montagem, dá os últimos retoques em seu filme.



Pitanga filmou **Na Boca** — em que Norma Bengell é uma grã-fina que ama um homem simples. Num cinema, como no teatro ou na televisão, com bons resultados.



Esse seu interesse pela obra surgiu há pouco tempo depois que o diretor nigeriano Olu Balogun convidou-o para trabalhar em **A Deusa Negra** que, como **Roots**, pretende contar a história de uma família africana, de origem nobre, vendida para trabalhar no Brasil. Há um vivo entusiasmo quando o ator fala do projeto. É que para ele o destino de sua raça, os problemas do negro na sociedade brasileira são temas que o preocupam fortemente. "Nas novelas, então, o negro é o único personagem sem origem, o único que está sempre só, sem ninguém. Isso revela um preconceito disfarçado. E quando uma novela ressalta personagens basicamente negros é vetada pela censura, como é o caso de **Que Rei Sou Eu?**, do Bráulio Pedrosa."

SEQUE

A GRANDE CIDADE (1)

IRONIDES RODRIGUES

Um verdadeiro poema de imagens belas e apaixonantes é *A grande cidade*, de Carlos Diegues, que é um autêntico hino de louvor ao Rio de Janeiro, ao devassar a vida do populacho anônimo, do homem da rua, a perambular pelas vias movimentadas da capital carioca. Calunga, o negro saltitante, todo malemolente de esperteza e dengue, é uma espécie de cicerone ou o corifeu da turba, amando, sofrendo e chorando com as alegrias e tristezas e fracassos do seu povo. Conversa com os transeuntes da cidade amada, investiga suas dores e sofrimentos, recita os poemas de autores desconhecidos, quando não canta e dança, com a multidão desenfreada, num domingo de carnaval. Em todas estas nuances de um papel maleável e vibrante, Antonio Pitanga se porta como um lídimo grande ator, dando dimensão grandiosa a um papel importante, com tal sinceridade que a plateia se rende ao seu desempenho excepcional.

Nas sequências em que ele e Luzia põem flores na herma de Castro Alves, no Passeio Público, quando Calunga deposita rosas, na Luzia pensativa e distante, vendo-se, ao fundo, o chariz de águas esguichantes da Praça da Bandeira. Num trecho antológico, Calunga dança febricitante, em torno de um poste da rua, ao som do dengoso “Fon-Fon”, de Ernesto Nazareth. Aí Antonio Pitanga prova a classe de artista versátil que é em mais de uma dezena de filmes sérios e marcantes: *Barravento*, de Glauber Rocha, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, *Tocaia no asfalto* e *A grande feira*, de Roberto Pires, *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr., *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, atingindo, em *A grande cidade*, o máximo triunfo de uma carreira fora do comum, que inclui, também, *O mundo é meu*, de Sérgio Ricardo.

A Luzia que vem de longe para se encontrar com o vaqueiro amado numa grande metrópole e aqui o surpreendente como o criminoso Jasão tem em Anecy Rocha uma intérprete de força dramática, inegável revelação do cinema brasileiro, no modo comunicativo e sóbrio de encarnar seu difícil, mas humano, papel. Jasão, o bandido que a cidade teme e que a polícia a qualquer hora pode liquidar, tem em Leonardo Villar seu perfeito intérprete, já que, em todas as *performances* que encarna,

Texto publicado originalmente no jornal *Luta Democrática* de 16 de junho de 1966. Fonte: Acervo Cinemateca do MAM Rio.



Cena do filme
A grande cidade,
1966, dirigido por
Cacá Diegues

Villar é o mesmo soberbo ator, natural, expressivo e de imensa dramaticidade facial.

Inácio de Loyola, o nortista saudoso do seu torrão, o tipo exato do magricela brasileiro subnutrido, sempre andando pelas ruas, a ouvir o seu rádio portátil, encontrou em Joel Barcellos, ator sincero e de talento, um ator convincente. O comportamento louvável do elenco de *A grande cidade* é devido à direção segura de Carlos Diegues. Em certos momentos desta fita importante, se ouve, pelo piano, o “Coração que sente”, de Ernesto Nazareth. O filme tem um outro título: *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*. [continua]¹

¹ Incluímos neste catálogo apenas a primeira parte do texto.

A GRANDE CIDADE (2)

TATI MORAES E ALEX VIANY

Das quatro figuras centrais do filme de Carlos Diegues, Jasão (o Vaqueiro) é para mim a menos convincente, e não apenas devido ao choque da técnica de Leonardo Villar com a espontânea convicção que Anecy Rocha, Antonio Pitanga e Joel Barcellos dão a seus respectivos papéis. Tem-se mesmo a impressão de que, no caso de Jasão, Diegues ateve-se ao noticiário policial, ao passo que aprofundava as caracterizações de Luzia, Calunga e Inácio em contato com a própria realidade que pretendia retratar.

Jasão, sem dúvida, ganha longe do Passarinho (Reginaldo Faria) de *Cidade ameaçada* (1960), de Roberto Farias, e do herói-bandido (Milton Moraes) de *Gimba*, de Flávio Rangel (1963), mas também perde longe para o Tião Medonho (Eliezer Gomes), de *O assalto ao trem pagador*, que Roberto Farias conseguiu arrancar do sensacionalismo dos jornais para a pungente tridimensionalidade da vida vivida (1962).

Contudo, não sob um ponto de vista estritamente realista que se deve analisar *A grande cidade*. E a figura de Calunga é a chave do tratamento que Carlos Diegues deu a seu filme: numa mistura em que há elementos de Brecht e de cinema-verdade, ele aparece primeiro como um pregoeiro das belezas do Rio de Janeiro, para transformar-se em seguida num agressivo agente ibopeano, e, por fim, correndo pelas ruas, debaixo da chuva, num eufórico dono do que *A grande cidade* dá de graça; só então é que se deixa envolver nas histórias entrelaçadas de Luzia e Jasão e Inácio; e, depois do desfecho dessas histórias, desprende-se novamente para comentar em mímica os acontecimentos em que acabou de participar.

A linguagem falada de *A grande cidade* é outra mistura inteligente de elementos díspares, indo desde os panegíricos ao Rio de Janeiro até os mais legítimos aproveitamentos da literatura de cordel do Nordeste, com uma óbvia mesura nas direções de João Guimarães Rosa e Glauber Rocha. E o tom da narrativa cinematográfica, quase sempre modernamente eficiente, hesita entre um romantismo antissentimental e um sentimentalismo antirromântico.

Texto publicado originalmente no jornal *Última Hora*, em edição de 1966. Fonte: Acervo Cinemateca do MAM Rio.

A GRANDE CIDADE (3)

ROGÉRIO SGANZERLA

O que eu mais amo em *A grande cidade* são os pequenos silêncios da sua maravilhosa faixa sonora. Digo isto porque os silêncios ganham uma presença, uma tonalidade – ganham som – que assegura toda uma modulação musical, confirmando Elie Faure: “a escultura morre quando foge de sua função de definir a estrutura do objeto; idem com a arquitetura, cuja função é definir a estrutura da sociedade; como a pintura, que é a de definir a estrutura do indivíduo; como a da música, que é a de assegurar a passagem do indivíduo à sociedade”. No cinema, essa passagem do individual para o coletivo quase sempre se dá em termos musicais, que são a maior virtude da nossa arte e de nosso cinema instável. Não sei se *A grande cidade* é uma ópera ou uma modinha, ou uma toada. Num amplo movimento filmomusical, Carlos Diegues reúne Villa-Lobos, Hekel Tavares, modinhas imperiais do século XIX, Roberto Carlos, Altemar Dutra, Zé Keti, Nelson Gonçalves, com uma certa intensidade dos gestos e com a pulsação do cinema de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, e também um pouco com o de Paulo César Saraceni. Para falar nesse filme é preciso falar no eterno movimento circular e musical do cinema brasileiro.

Carlos Diegues atinge a profunda musicalidade do novo e do antigo (a “chanchada”) cinema brasileiro. E também dirige-se a uma nova noção de espetáculo, que sempre o preocupou em seus tempos de crítico, a famosa fusão de Brecht com Pasolini, de Godard com Glauber Rocha, da tragédia grega com a literatura de cordel, de cinema verdade com o cinema americano e muitas outras coisas.

Sem deixar de ser brasileiro, *A grande cidade* é um “pop”-filme – uma montagem (colagem) das coisas mais diferentes desse mundo: *Porto das Caixas* com macetes de cinema mudo, por exemplo. Modifico o “slogan”: é uma “pop-chanchada”, uma grande “chanchada” que constata os mais diversos tipos de espetáculo, uma reflexão extremamente brasileira sobre o cinema em geral – assim como aquela grande (a maior e melhor) “chanchada” do cinema brasileiro: *Rio, 40 graus*.

A grande cidade é também, depois de *Mauro, Humberto*, de David Neves, o primeiro filme de citações sobre o nosso cinema.

Texto publicado originalmente no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* de 27 de novembro de 1966. Fonte: Acervo Cinemateca do MAM Rio.

Cena do filme
A grande cidade,
1966, dirigido por
Cacá Diegues



Está certo, *São Paulo S/A* e *O desafio* eram filmes de citações – mas citações europeias no primeiro caso, híbridas no segundo. Destituindo-se do tom íntimo ou familiar de *Mauro, Humberto*, Diegues cita deliberadamente três autores, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Paulo César Saraceni, e faz uma antologia do Cinema Novo: *Barravento, Rio, 40 graus, Deus e o diabo na terra do sol, São Paulo S/A, Porto das Caixas*. Essas indicações ligam-se num mesmo movimento de síntese: e chega a ser quase uma dialética essa preocupação de referir-se constantemente aos filmes que o Brasil produz.

Diegues me contou que ficou satisfeítíssimo, porque, logo depois da primeira projeção pública, David Neves chegou a definir perfeitamente: um filme sobre o cinema brasileiro. E observou quatro grandes pontos de referências, contidas nos personagens centrais. Jasão, isto é, Leonardo Villar, representaria o cinema americano – porque é o “gângster” condenado, fugindo sempre da polícia. Joel Barcellos seria o cinema francês, já que é o operário medíocre e moralista. Anecy Rocha lembra perfeitamente o cinema italiano. O personagem está cheio de neorealismo e também das novas produções italianas. Antonio Pitanga, que abre e fecha o filme, discutindo-o com a plateia, representa nossa pequena tradição de cinema brasileiro, que não deixa de ser uma síntese de outros cinemas: é um personagem agitado, que fala e mente muito, cuja única moral é a moral da sobrevivência: é o

malandro. Essa figura predileta do autor relaciona todas as outras, concluindo, discutindo a história, ligando tudo, sintetizando.

Diegues não se estratifica no processo de culto ao cinema. Não: seu filme ainda discute esse problema, valendo-se de um tratamento híbrido, anticinematográfico, que vai irritar os formalistas, os que exigem o cinema pelo cinema. Isso porque o filme não tem “estilo”. E o “estilo” não interessa: vale a acumulação de dezenas de macetes de cinema moderno, de recursos e aberturas do nosso cinema: desdramatização, distanciamento, conversa-com-o-público, tendo até efeitos de cinema mudo e um sonho.

O projeto *A grande cidade* é arriscado e perigoso, podendo fracassar inteiramente – não fosse a espontaneidade da direção. Ai – nesse sentido do risco que C.D. correu – reside um dos “charmes” fundamentais desse longa-metragem produzido pela Mapa.

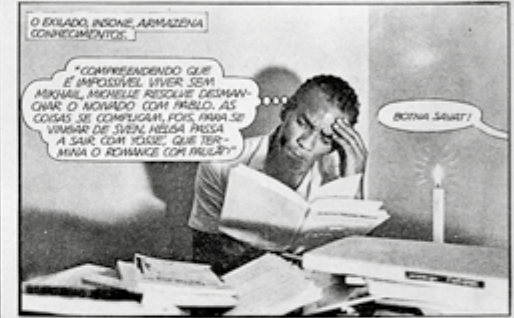
Carlos Diegues é um lírico e um realista, um poeta e um repórter. Seu cinema cresce quando ele documenta o cotidiano, lidando com o detalhe – solto e típico. Disso ele extrai a poesia: ajuntando livremente ao cotidiano uma dimensão mítica apontada pela obra de Glauber Rocha.

São marcantes as participações do fotógrafo Fernando Duarte, do montador Gustavo Dahl, além da eficácia evidente dos atores Anecy Rocha e Antonio Sampaio. A fotografia é leal e requintada, quase que exclusivamente dependente da luz natural. Gustavo Dahl pôr nesse filme, com seu trabalho de montagem, um toque impulsivo e instável: ora caracterizado pelo rigor extremo, ora marcado pela ornamentação redundante – que aliás são traços de seu temperamento (conforme *Em busca do ouro*).

Diegues entusiasmou a crítica brasileira com essa obra, além de conquistar definitivamente, ao lado de Nelson Pereira dos Santos, o título de cineasta carioca. Ambos seguem os marginais da Zona Norte, observando com ternura a história de suas lutas com a polícia. *A grande cidade* desenvolve e conclui certos germes, mal lançados, de “Escola de Samba, Alegria de Viver” – o episódio que C.D. fez para *Cinco vezes favela* em 1962 (não vi *Ganga Zumba*). Sem deixar de ser documentário, requisição e protesto, seu cinema ganha – agora de forma definida e expressiva – a musicalidade aberta dos grandes artistas brasileiros: a poesia.

O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 500, 26 jan./1º fev. 1979, p. 48

12973



ANTONIO PITANGA VISTO POR GLAUBER ROCHA

GLAUBER ROCHA

Cena do filme
Barravento,
1962, dirigido por
Glauber Rocha



Nascido a 6 de junho de 1939 na Ladeira da Paço, 39, de Antonio José Sampaio (bombeiro) e Maria da Natividade (doméstica), Antonio Luiz Sampaio secunda o frater prymuz, Eulina, e precede o tertyuz Clarimundo e o quartuz Adilson.

O pai morreu em 1952 e a mãe em 1958. Antonio Luiz Sampaio fez o curso primário no Colégio Café com Leite (Areal de Cima), o gynazyu no Colégio Ypiranga (Sodré – o mesmo onde estudou Antonio de Castro Alves...) e o cyentyfyk no Colégio Estadual da Bahya – até o 2º ano, quando cortou o desejo de fazer vestibular para Medycina na Faculdade do Terreyro de Jezus (um germe de Pedro Archanjo?) para interpretar o papel do portuário grevista Pytanga em *Bahya de Todos os Santos*, filme que Trigueirinho Neto realizou em Salvador nos juracyzistas de 1959–60.

Antonio Luiz Sampaio começou a trabalhar aos 16 anos como estafeta da “Western Teleg” nos bairros granfinos da Canela, Graça e Barra – pendurado nos bondes que o conduziam às secretas mansões dos últimos luzytanos: ali Pytanga entregava os telegramas e recebia as melhores gorjetas.

Existia uma “namorada...” e um passado rico de aprendizados no internato S. Joaquim: sapateiro, marceneiro, alfaiate,

Texto publicado originalmente no programa de lançamento do filme *Na boca do mundo*, de 1978, dirigido por Antonio Pitanga. Fonte: Acervo Cinemateca do MAM Rio.

todas profissões manuais, e excelente ponta-direita nas peladas que anunciavam um destes excelentes “*Pelés da Raça*”; linguagem escravocrata dos senhores feudais da Bahia. Bom aluno, forte em Matemática, Português, aluno de média sete, sem segunda época, apenas um castigo por ter sido flagrado curtindo as pernas da Professora de Matemática: ficar ajoelhado sobre o milho vinte minutos: Mas não levei palmatória na mão – confessa Antonio Luiz Sampaio, um quase imune sobrevivente das Senzalas.

No internato tomei consciência da pobreza da família e por isto fiz esforço para aprender todos os ofícios, o que seria uma garantia pra mim quando saísse pra vida.

O entrevistado nos revela que depois do primeiro no “Café com Leite” e antes do gynazyu no “Ypiranga” houve o internato no São Joaquim – ... era um Orfanato dirigido por civis e depois por padres de uma congregação italiana que não me lembro o nome... em São Joaquym entrei com onze anos fiquei até os 16... o tratamento era bom, mas havia castigos como se ajoelhar no milho de braços abertos por meia hora, palmatória, rezar cem vezes o Padre Nosso, cinquenta Ave Maria... e virei sacristão por uma contingência... acordava cedo, tomava banho, ia pra missa e depois do café... sendo sacristão tinha a possibilidade de tomar vinho, comer um pouco de hóstia... Eu tinha uma visão safa das coisas, bolava sempre uma saída, um leque de opções para poder me defender lá fora... Só guardo boas recordações do Orfanato... ali eu aprendi os ofícios e também que na vida não tinha moleza...

Além de estafeta, Antonio era chapista – grafuz generalyz: – No meu tempo linotipo era só pra grandes tipografias... eu era chapista ali na Pau da Bandeira, fazendo livretos, convites, etc...

Logo depois que nasci, a família foi morar na Rua Democrata, 35, perto do Largo 2 de Julho. Fiz amizade com um pessoal e fui frequentar o Teatro de Amadores do Clube Fantoches de Euterpe, onde conheci Geraldo Del Rey, que já era famoso... Acabei de Rei Mago na vida de Cristo, durante 2 anos, sempre de Rei... Tentei jogar no juvenil do Bahia, mas não fui aprovado... Na verdade foram duas apresentações de Cristo, eu como Rei Mago...

O cineasta Walter Webb, amigo de Antonio nas transas do Clube do Teatro, o levou para fazer uma ponta em *Bahia de Todos os Santos*. No Cinema Lyceu, atrás da Praça da Sé, numa segunda-feira de manhã, Walter Webb colocou o jovem ator diante de Trigueirinho, que o batizou: – Você é a cara do personagem que estou procurando, mas é um pouco baixo pra fazer o portuário Pytanga... – Aí eu falei para ele – prossegue Antonio Luiz Sampaio – ... mas você não quer me dar uma oportunidade?... eu senti que havia uma possibilidade, não para ser figurante, mas para ser um dos personagens principais... que ele tivesse paciência, eu queria fazer um teste: – Quando eu cheguei havia mais de 50 pessoas para fazer o teste... ele me deu o texto e eu disse o diálogo... era uma cena em que eu brigava com meus companheiros... ele ficou impressionado... despediu as outras pessoas e me deu o papel. Nasce Pytanga, na raça, no duro trabalho, na preparação, na candidatura, na competição, na vitória.

Pelé, aos 14 anos, já desbancava os infantojuvenis da bola. Pytanga, aos 18 anos, desbanca 50 candidatos ao papel do negro revolucionário: é a melhor cena do roteiro de Trigueirinho: o único personagem épico: grevista, preso, fugido – parte, como um “Negro Balduino de Jorge Amado” (Jubiabá...) para seguir a grande luta do povo Afrykano, de Zumbi, Bezouro... personagens que Pytanga revinterpretaria em filmes clássicos do Cinema Novo, o agitador Firmino em *Barravento* e o Príncipe Antão (Zumbi) em *Ganga Zumba*. – Fiz quarenta e cinco filmes como ator... em 19 anos... papel de agitador, subversivo, pistoleiro, mestre capoeirista, marginal, marinheiro, escravo, mas nunca fiz papéis grotescos e humilhantes, como garçom, estas coisas que fazem os negros liberais representarem... só representei heróis... Calunga, por exemplo, em *A grande cidade*, é o próprio Macunayma com a consciência política...

Antes de Pytanga – lembro-me de atores fantaztykus como Abdyaz do Nascimento e Grande Otelo – ligados ao “Grande Teatre”. Pytanga, como Geraldo Del Rey, Othon Bastos, Helena Ignez, Reginaldo Faria, Hugo Carvana, Daniel Filho, Joel Barcellos, Anecy Rocha, Luiz Maranhão, Lucy de Carvalho – nasce

com o Cinema Novo, é um Ator Novo, com a vantagem de ser negro no transe histórico de Lubumba.

Filmei com Pytanga, além de *Barravento*, *Câncer* e *A idade da Terra*.

Pytanga é uma das pessoas mais bem-educadas do mundo, um Pryncype que faria inveja às arystokracyz mais requintadas da Afryka – sem um pingão de humildade, de servilismo.

Interpretando heroiz, Pytanga supera o racismo. Seu intelectualismo é discreto, aquém da bordelaria culturalista: ainda em Salvador, o via na Escola de Teatro do saudoso professor Martim Gonçalves lendo Sartre, Stanyslawsky, Brecht, Camus – resistindo a propostas comerciais, e sem nenhum envolvimento com os progroms populistas do nascente janguyzmo, um ator selvagem, atraindo sobre ele os melhores papéis.

Insistiu, anos, em assinar Antonio Sampaio nos filmes que projetavam sua imagem tropykalyzta, consciente muito antes de Eldridge Cleaver visar Poster Pop – mais infamoso pelo branquismo do nome prosaico. A partir de *Menino de engenho*, onde faz o papel de um moleque no pelourinho, determina a assinatura de Antonyo Pytanga.

O mytu começa a se juntar com o Ator e o Ator com a pessoa, porque todos os amigos e colegas o conhecem como Pytanga, e o Pablyco, agora, porque o Sr. Sampaio era um desconhecido...

Além de 45 filmes, Pytanga trabalhou em dez peças teatrais com alguns dos melhores diretores do payz, representou na Pérsia, em Veneza, em Paris, Londres e Lisboa.

Nove telenovelas nos principais kanayz e ainda se exhibe como jogador de futebol, lateral esquerdo, nos Temas Xôz que a “Globo” lança na esteyra do Kozmos. – Passar a dirigir foi um passo natural no sentido de um mais próximo achego com as pessoas...

Como Joel Barcellos, Hugo Carvana e outros... Pytanga se lança como diretor em 1977: *Na boca do mundo*, roteiro dele e de Cacá Diegues. Em *Na boca do mundo*, Pytanga revela não ter influência de nenhum dos diretores que o filmaram, o filme é tranquilamente pessoal e dominado, seus planos fixos são parentes mas não semelhantes aos da *Bahya de Todos os Santos* (*Barravento é um filme influenciado por Bahya...*).

O Pytanga que foge da polícia em Bahya reaparece na pele de Exu, como Firmino em *Barravento*, sua nobreza será identificada na senzala por Eliezer Gomes, o Tião Medonho de *O assalto ao trem pagador*.

O que surge nas telas de *Na boca...* é um drama realista crítico sem nenhuma rédea moralista: uma senhora rica em férias de tédio chega a uma aldeia litorânea e possui um mecânico, Pytanga, que vive entre o amor de uma linda caranguejeyra – o Sexo na Lama – Símbolo do Caldo (a lama) e do Osso (a carne do sexo) e o Seco da Luxuryra, Luxo: pobre, desejando uma saída pra condição operária padrão na era do lulas, sonhando com um Modelo possível (*ao nível do in-konsciente, mas apenas por táctica dramatyka*) – Pytanga cynematyza sua Play originária de *Riacho doce*, de José Linz do Rego, *A sueca e o negro*, o grande romance que glorificaria forever Walter Hugo Khoury.

Na boca... é um meta Lins do Rego: o tema, Cacá, coargumentista, explora por suas vias psiquykaz em *Joana, a francesa*, em cujo bordel Pytanga surge como um jornalista falando da Revolução de 1930: a trip do neo-macunayma que ele vive com este diretor negro pintado de branco que é Cacá Diegues, daí Xica da Sylva – onde Pytanga é sexualmente substituído por Zezé Motta no Euz do Mestre Alagoano – herdeiro, justamente, de José Linz do Rego.

Nesta tryp lakanyana desferida pelas pulsões pytanguistas no meu korpo – descubro que Cacá Diegues é um sintoma de Jorge de Lima e José Lins do Rego: que Pytanga é o macho de Zezé Motta, que Cacá é um Pai de Santo, que deve ser Obá na Bahya.

Não sei por que Nelson Pereira dos Santos não botou Pytanga no papel de Pedro Archanjo em *Tenda dos Milagres*; se Pytanga é o próprio intelectual, arteiro e artista bayano dos melhores do mundo nas Setymas Artz na qualidade de Actor.

Como Diretor, estreya com os dois pés, cabeça, tronco, membros.

A granfina drogada e mórbida vivida por Norma Bengell devora o negro, Lamour Sôvage, e depois o mata, o queima, o cinzela nas memórias destruídas por Ruy Barboza das senzalas que ainda perduram.

O crime é verificado como acidente (*ainda mais de um operário negro!!!*) e o sexo é sequestrado pela colonizadora. Norma, depois de tocar fogo em Pytanga dormindo, sequestra na beira da estrada a “carnagueyra” Sybele Rubya, Eruz Pytanguyuk: crime e sequestro, operação colonizatória que Pytanga destramiza, destramiza no realismo que caracteriza o estilo do Atabamontage: *Na boca* é rigorosamente montado como um Kanto Atabakal, cada corte é uma imagem com o valor sonoro do Atabaq – é uma tragédia sem Ataquez –, é um projeto duro como as Leis da Escravidão.

Fazendo-se assassinar por uma marafona blanche (*outra versão de Joana, a Morô, ... la française...*)

– Pytanga denuncia que a *sociedade branca mata negros por amor*.

Seu korpo é a macumba ao ritmo de Jorge Ben cantado por Caetano Veloso – conclui tribal.

Pytanga é o milagre do artista negro antirracista sem nunca deixar de ser, no Teatro, Kynema, TV – Ator e Ator – o cerne dramatyko de nossa mitologia masculyna criatyva de novas utopyaz ou infernos.

Neste sentido o filme conta o sacrifício do último Orfeu pelas Eurydicys & Cia.

A ESCRITA COM O CORPO

JOSÉ CARLOS AVELLAR



Fotografia de Juarez Cavalcanti para o convite de abertura da mostra *Antonio Pitanga – 30 Anos de Cinema*, realizada pelo Cineclube Estação Botafogo, o Departamento Nacional do SESC e a Cinemateca do MAM, em 20 de novembro de 1988

Em *A grande cidade*, que passa hoje no Estação Botafogo, Pitanga é Calunga, espécie de narrador ou comentador da história que vai sendo contada no filme, ao mesmo tempo meio dentro da ação, personagem visível como os outros, e meio fora dela, visível dentro da ação, sim, mas uma espécie de espelho que revela de que ponto de vista a câmera está observando a ação, espécie de representação direta do ponto de vista do diretor do filme. Ou mais exatamente, representação de um dos pontos de vista do diretor: representação do que o diretor vê quando pensa (mais do que sente) com os olhos, para dialogar e comentar tudo aquilo que o diretor vê quando sente (mais do que que pensa) com os olhos.

Muito provavelmente, ao sair do filme o espectador guardará na memória a imagem de um Calunga que se move muito dentro do quadro, que salta, dança, recita o seu texto com a voz bem projetada, que fala e olha diretamente para a plateia, que rompe a fronteira entre o filme na tela e todos nós no cinema e que, sem sair lá de dentro do filme, age com liberdade maior e se dirige a quem se encontra do lado de cá. Muito provavelmente ao terminar o filme o espectador guardará na memória principalmente o que o Calunga de Pitanga diz com seus gestos – e então terá uma imagem bem clara do que vem sendo este personagem que, de filme para filme, dentro de diferentes carac-

Texto publicado originalmente no jornal *Última Hora* de 23 de novembro de 1989. Fonte: Acervo Cinemateca do MAM Rio.

terizações, roupas, histórias e estilos de compor o espaço da tela, o ator vem construindo como personagem todo dele mesmo, Antonio Pitanga, personagem que ele, de certo modo, empresta aos diferentes filmes em que atua.

O que primeiro aparece: trata-se de um personagem cúmplice do diretor. O que ele faz neste filme de Carlos Diegues que passa hoje é mais ou menos o que fez em *Barravento*, de Glauber Rocha, onde, na pele de Firmino Bispo dos Santos, se movimenta também com gestos bem marcados e, embora sem se dirigir diretamente ao espectador, age como representante daquela parte do olho do diretor de cinema que pensa mais do que sente as coisas que vê. Critica, comenta, movimenta, agita, faz o gesto solto e inesperado – porque o que ele diz vem mesmo mais do que expressa com o corpo, já que as palavras saem de quando em quando truncadas pela emoção, ou saem expressão mais poética do que comentário direto. Em *Barravento* ele volta para a sua aldeia de pescadores, depois de passar algum tempo na grande cidade, e grita para a gente dali que candomblé não resolve, que é coisa de gente atrasada, e que para mudar de vida é preciso lutar; em *A idade da Terra*, do mesmo Glauber, 18 anos depois, o personagem de Pitanga, então na pele do Cristo Negro, grita que a razão é um atraso de vida, que só a religião resolve, que a liberdade virá do amor e não da violência. Em *Quando o carnaval chegar*, de Carlos Diegues, ele se desentende com os amigos, abandona o grupo, decide ir a pé sozinho pela estrada e responde com um grito aos amigos que perguntam o que ele pretende fazer, sozinho, ali naquele meio de estrada meio fim de mundo, que está indo a pé para Paris.

Um personagem cúmplice do realizador, um personagem que surgiu bem no instante em que, simplificando um pouco a questão, poderíamos dizer que o cinema brasileiro como um todo se propunha a uma ação subversiva (uma subversão da forma de fazer cinema, uma subversão na forma de pensar e sentir o país). Os diversos tipos criados por Antonio Pitanga têm esta marca comum da gente provocadora, que agita, que desequilibra, que desarruma o apenas aparentemente arrumado, que traz intranquilidade lá onde tudo parece quieto e

bem-posto. É como se o realizador estivesse através dele traduzindo uma qualquer inquietude. É como se ele se oferecesse logo, bem no começo, bem no instante em que a ideia de um filme começa a ser esboçada no papel em ações e diálogos, como expressão de uma coisa inquieta, de uma vontade subversiva.

Aí, então, aparece logo esta outra característica do personagem criado por Pitanga através dos diversos e diferentes filmes em que atuou: o estar inquieto é algo que se expressa através de gestos alegres, de risos bem abertos, de mãos estendidas. A subversão é alegre, é como uma força da vida, é como condição essencial para estar vivo. O escravo preso no pelourinho de *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr., preso embora, gesticula e fala mais forte que o senhor da fazenda, dono de terras e gentes. Gesticula mais forte, é o dono do quadro, e seu protesto subversivo vai direto no que o espectador do filme tem de escravizado por uma qualquer forma de poder no espaço e tempo em que vive fora do cinema. Subverte tanto quanto o Firmino de *Barravento* ou o Calunga da *Grande cidade* ou o Cristo Negro da *Idade da Terra*. No seu jeito de interpretar, aqui e ali acima do tom (mais discreto) que seria em princípio exigido pela cena, Antonio Pitanga tira, às vezes, por uma fração de segundo só, o seu personagem da cena para que apareça então este lado mais subversivo de sua composição. Bem entendido, não existe nada de semelhante a uma super-representação destas em que o ator rouba a cena para um tanto mais vaidosamente aparecer em primeiro plano. Existe uma subida de tom para, ao mesmo tempo, aproximar e afastar o espectador, o exagero que, por se mostrar como exagero, leva quem está diante do filme a pegar o que não se expressa diretamente, a entrelinha, a cumplicidade com o realizador.

Noutras palavras: o que Diegues solicita de Pitanga em *A Grande cidade* através deste personagem que fala diretamente para a plateia do cinema outros filmes solicitam deixando um espaço para que ele estenda o gesto um pouco além do esperado. De qualquer modo, olhando diretamente para a câmara ou não, recitando um texto dentro da cena, coerente com a ação mais o tempo e o espaço em que ela se dá, ou não, o personagem criado

por Antonio Pitanga tem sido sempre este direto intermediário entre o realizador (entre o ponto de vista que analisa e critica tudo mais o que o realizador torna visível na imagem) e o espectador do filme. Passar os olhos por parte do que ele fez em seus 30 anos de cinema leva o espectador a perceber mais facilmente a sua habilidade em escrever na tela, escrever com um ágil e instável equilíbrio do corpo, a ideia na cabeça do diretor.

MALÊS RECUPERA O CINEMA NOVO E ENTRELAÇA O PASSADO E O PRESENTE

INÁCIO ARAÚJO

Em *Malês* existe uma espécie de eco do Cinema Novo, do qual Antonio Pitanga participou como ator em várias ocasiões. Claro que não estamos no Cinema Novo, mas o desejo de mostrar algo até hoje ignorado no Brasil e na história do Brasil está presente. Trata-se de uma revolta ocorrida na Bahia, século XIX, que envolve desde a existência de escravizados de religião muçulmana até o fato de eles serem alfabetizados.

Claro, isso remete ao desejo cinemanovista de trazer ao cinema um Brasil desconhecido e, no caso, é possível supor, bem escondido. Essa conexão aparece no discurso das personagens masculinas com frequência: há um inconformismo com sua condição que se revela tanto no desejo de construção de uma mesquita quanto no desejo de se libertar o maior número de escravizados possível mediante compra.

Nesse meio, fermenta a revolta sutilmente, o que se manifesta no falar desses homens, que têm, aliás, uma dicção interessantíssima.

Fiquemos, por ora, com a mesquita: ela encerra o desejo de transmitir ensinamentos não só religiosos aos escravizados. Ensinamentos podem ser subversivos. No caso de “vivos”, vistos como pouco mais do que objetos, o conhecimento é pólvora – quer os conjurados o admitam ou não.

A ação que se desenrola é didática, mas não como princípio: não se trata de mostrar às pessoas como agir, mas de buscar reconstituir o princípio da rebeldia – causas e consequências.

No mais, é preciso dizer que Pitanga faz um filme sobre o escravagismo e consegue fugir das muitas armadilhas que um trabalho dessa natureza sugere. Apenas como exemplo, é preciso notar as mulheres brancas da história. Elas não precisam bater, gritar, nada disso, para infundirem terror. A proprietária de terras, tanto quanto a freira, basta que olhe para as pessoas para sabermos exatamente como os negros de hoje sentem o olhar do homem branco.

Há na fazendeira, papel de Patrícia Pillar, um misto de desprezo e ódio pelo outro que dispensa demonstrações de força. Basta que leve o chicote: a força já está lá e equivale à domina-

Texto publicado originalmente no jornal *Folha de S.Paulo* de 30 de setembro de 2025.

ção absoluta. Basta vê-la, com a ameaça implícita que marca seus olhares e gestos, para entendermos do que se trata.

Há na freira de Ítala Nandi o desejo de ensinar as belezas do cristianismo às jovens negras que pressupõe serem ignorantes por princípio – não conhecem o verdadeiro Deus, essas coisas –, e, no limite, desprezíveis. A representação das mulheres brancas é um dos pontos fortes do filme, mas não o único. Há as negras, que pouco falam, mas pensam.

A representação da revolta dos malês pelo filme tem muito a ver com o fundo histórico com que o Brasil convive até hoje, naturalmente, mas nisso o que mais afeta a realização, o que a motiva, é o esquecimento – desse episódio histórico, para começar.

Tem a ver também com a capacidade de evocar nosso passado angustiante e entrelaçá-lo ao presente que nos assombra, do qual é parte indissociável a naturalização da violência contra os negros – e pobres em geral – no país. É disso que trata *Malês*, no fim das contas.

Pitanga expõe a ação com a mesma clareza que maneja seus argumentos. Pesa ali a data, 1835, um momento que precede em anos as primeiras legislações que anunciavam a condenação final do escravismo. Não se tratava, pode-se acreditar, de uma revolta capaz de chegar à vitória, mas de um signo que dava a ver a situação insuportável que viviam. Talvez por isso mesmo ela tenha ficado tanto tempo ignorada: o Brasil sabe cantar suas belezas, mas sabe como poucos esconder suas vergonhas.

Num filme que vale pela produção bem ajustada, pela bela luz, pelo elenco muito eficiente e equilibrado – do qual impossível não notar o trabalho de Rodrigo dos Santos –, pela capacidade de Pitanga de esquivar-se das armadilhas do gênero, não há como assinalar a intromissão de uma longa cena amorosa entre Dassalu, papel de Rocco Pitanga, e Abayme, vivida por Samira Carvalho. Entende-se a provável intenção de notar o amor – carnal e não carnal – entre as personagens, mas a cena destoa do conjunto do filme e das aflições das personagens, sempre ameaçadas de serem separadas.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

LONGAS

A GRANDE CIDADE

Cacá Diegues | 1966 | 12 anos | 83 min. | película 35mm

Em busca de uma vida melhor, Luzia deixa o Nordeste do Brasil e vai para o Rio de Janeiro, onde está seu noivo, que partiu na frente para abrir caminho para os dois. Sozinha na Cidade Maravilhosa, ela se vê obrigada a aceitar a amizade e a proteção de Calunga, e, mais tarde, a companhia de Inácio. Pelo papel neste filme, Antonio Pitanga venceu o prêmio de Melhor Ator Coadjuvante do Festival de Brasília (1966).

ELENCO Antonio Sampaio*; Anecy Rocha; Leonardo Villar; Joel Barcellos; Hugo Carvana; Jofre Soares
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Mapa Filmes
ROTEIRO Cacá Diegues; Leopoldo Serran
PRODUÇÃO Luiz Carlos Barreto; Cacá Diegues; Glauber Rocha
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Zelito Viana
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Fernando Duarte
EDIÇÃO Gustavo Dahl
DIREÇÃO DE ARTE Henrique Montes

* Até *Menino de engenho*, de 1965, Antonio Pitanga assinava Antonio Sampaio.

A GRANDE FEIRA

Roberto Pires | 1961 | 14 anos | 93 min. | digital

Em Salvador, os comerciantes da feira Água de Meninos estão inquietos com a tentativa do governo de mudá-los para outro local. Alguns tentam negociar, como o sindicalista Neco, enquanto outros querem partir para a violência. Alheio a isso, o marinheiro Ronny vai parar no hospital após ser ferido à navalha pela prostituta Maria

da Feira. O amante dela, o assassino Chico Diabo, é perseguido pela polícia e, como vingança, decide explodir os depósitos de combustível localizados próximos à feira.

ELENCO Antonio Sampaio; Geraldo Del Rey; Helena Ignez; Luiza Maranhão; Milton Gaúcho; Roberto Pires; David Singer; Roberto Ferreira; Nilton Paz; Clelia Mattos
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Iglu Filmes
ROTEIRO Roberto Pires; Rex Schindler
PRODUÇÃO Braga Netto; Rex Schindler
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Hélio Silva
EDIÇÃO Roberto Pires; Glauber Rocha
DIREÇÃO DE SOM Aloisio Viana

A IDADE DA TERRA

Glauber Rocha | 1980 | 14 anos | 148 min. | película 35mm

Quatro personificações distintas de Cristo – um negro, um militar, um indígena e um guerrilheiro – tornam-se os cavaleiros do apocalipse que lutam contra a ganância e a violência “civilizatória” de John Brahm, um explorador imperialista inescrupuloso. Filme experimental de Glauber Rocha inspirado no assassinato de Pier Paolo Pasolini. Foi indicado ao Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza de 1980.

ELENCO Antonio Pitanga; Maurício do Valle; Jece Valadão; Tarcísio Meira; Geraldo Del Rey
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Glauber Rocha Comunicações Artísticas; Embrafilme; Centro de Produção e Comunicação (C.P.C); Filmes 3
ROTEIRO Glauber Rocha
PRODUÇÃO Glauber Rocha
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Wilson Mendes Andrade; Carlos Alberto Diniz
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Pedro de Moraes; Roberto Pires
MONTAGEM Carlos Cox; Ricardo Miranda; Raul Soares
DIREÇÃO DE ARTE Nilde Maria Goebel
MÚSICA Rogério Duarte

A MULHER DE TODOS

Rogério Sganzerla | 1969 | 14 anos | 93 min. | digital

Ângela Carne e Osso, uma jovem ninfomaníaca, vive cercada por delinquentes e exerce intenso fascínio sobre eles, dominando-os com seu poder erótico.

ELENCO Antonio Pitanga; Helena Ignez; Jô Soares; Stênio Garcia; Paulo Villaça
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas; Servicine Serviços Cinematográficos
ROTEIRO Rogério Sganzerla; Egídio Eccio
PRODUÇÃO Alfredo Palácios; Antonio Polo Galante; Rogério Sganzerla
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Osvaldo Cruz Kemeny
EDIÇÃO Franklin Pereira; Rogério Sganzerla
DIREÇÃO DE ARTE Andrea Tonacci
DIREÇÃO DE SOM Júlio Perez Caballar

BAHIA DE TODOS OS SANTOS

José Trigueirinho Neto | 1960 | 12 anos | 100 min. | digital

Tonho faz parte de um grupo de amigos inconformados com o marasmo e a rotina opressiva de Salvador durante a ditadura de Getúlio Vargas. Rejeitado pela família, ele sobrevive de pequenos furtos no porto e enfrenta tensões sociais, políticas e religiosas. Dividido entre a relação com sua amante inglesa, que deseja afastá-lo do grupo, e seu envolvimento com grevistas, Tonho se vê em um turbilhão de conflitos que colocam sua liberdade e lealdade à prova. Trata-se do primeiro filme de Antonio Pitanga, no papel que deu origem ao seu nome artístico.

ELENCO Antonio Sampaio; Jurandir Pimentel; Lola Braç; Arassary de Oliveira; Geraldo Del Rey; Eduardo Waddington; Sadi Cabral; Milton Gaúcho
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Ubayara Filmes
ROTEIRO José Trigueirinho Neto

PRODUÇÃO José Trigueirinho Neto; Lorenzo Serrano

PRODUÇÃO-EXECUTIVA Lorenzo Serrano

DIREÇÃO DE ARTE José Pedreiras

EDIÇÃO Maria Guadalupe

DIREÇÃO DE SOM Ernesto Hack

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Guglielmo Lombardi

BARRAVENTO

Glauber Rocha | 1961 | 12 anos | 78 min. | digital

Numa aldeia de pescadores habitada por descendentes de africanos outrora escravizados, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, cria tensões quando ele tenta livrar os pescadores do domínio da religião. Primeiro longa-metragem de Glauber Rocha.

ELENCO Antonio Sampaio; Aldo Teixeira; Luiza Maranhão; Lucy Carvalho; Lidio Silva
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Iglu Filmes
ROTEIRO Glauber Rocha; José Telles de Magalhães
PRODUÇÃO Rex Schindler; Braga Netto
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Roberto Pires
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO José Telles de Magalhães
ARGUMENTO Luiz Paulino dos Santos
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Tony Rabatoni
EDIÇÃO Nelson Pereira dos Santos
DIREÇÃO DE SOM Hélio Barrozo Netto

BOM DIA, ETERNIDADE

Rogério de Moura | 2010 | 12 anos | 87 min. | digital

O filme conta a história de Clementino, que na juventude foi um famoso jogador de futebol, tendo participado da Copa do Mundo de 1958. Na maturidade, torna-se um homem amargo, que vive das lembranças do passado, na companhia da mulher, Odete, um misto

de esposa, mãe e enfermeira. Um dia, um acontecimento mágico muda a vida do casal.

ELENCO Eduardo Acaiabe; Zezé Motta; Antonio Pitanga; Renato Consorte; Milhem Cortaz
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Visceral Produções Artísticas
PRODUÇÃO Rogério de Moura
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Farid José Tavares
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Mário Carneiro
MONTAGEM Willem Dias
DIREÇÃO DE ARTE Cristiano Amaral

CÂNCER

Glauber Rocha | 1972 | 12 anos | 86 min. | digital

No Rio de Janeiro, em 1968, em meio à turbulência política, um homem negro carioca, malandro típico, encontra-se com o receptor de seus pequenos golpes. Entre eles, move-se de modo escorregadio uma loura sensual, que contempla um e outro alternadamente com seus carinhos. Sob esta estrutura relativamente prosaica, *Câncer* traça um painel daquele momento brasileiro, flagrando com câmera nervosa detalhes de um Rio que não existe mais e onde aparece, quase como um personagem, a antiga Cinelândia.

ELENCO Odete Lara; Hugo Carvana; Antonio Pitanga; Eduardo Coutinho; Glauber Rocha; Hélio Oiticica; Rogério Duarte; José Medeiros; Zelito Viana
COMPANHIA(S) DISTRIBUIDORA(S) Embrafilme
ROTEIRO Glauber Rocha
PRODUÇÃO Gianni Barcelloni; Glauber Rocha
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Luiz Carlos Saldanha
MONTAGEM Mireta Tineca
DIREÇÃO DE SOM José Antônio Ventura

CASA DE ANTIGUIDADES

João Paulo Miranda Maria | 2020 | 14 anos | 87 min. | digital

Cristóvam, natural do sertão, trabalha em uma fábrica de leite em uma ex-colônia austríaca

no Brasil. Ele se sente solitário, condenado ao ostracismo pelas diferenças culturais e étnicas. Um dia, ele descobre uma casa abandonada repleta de objetos que o fazem lembrar de suas origens. Curiosamente, mais objetos começam a aparecer, sem explicação, como se o lugar fosse vivo. Antonio Pitanga recebeu prêmio de Melhor Ator no Festival de Lima, no Peru, e no Festival de Colônia, na Alemanha.

ELENCO Antonio Pitanga; Ana Flavia Cavalcanti; Sam Louwyck; Soren Hellerup; Aline Marta Maia
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Be Bossa; Maneki Filmes
ROTEIRO João Paulo Miranda; Felipe Sholl
PRODUÇÃO Didar Domehri; Paula Cosenza; Denise Gomes
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Benjamín Echazarreta
MONTAGEM Benjamin Mirguet
DIREÇÃO DE ARTE Isabelle Bittencourt

CHICO REI

Walter Lima Jr. | 1985 | 12 anos | 115 min. | digital

A história lendária de Galanga, um rei do Congo escravizado e trazido ao Brasil no século XVIII. Escondendo pepitas e pó de ouro nos cabelos, ele compra sua alforria, torna-se proprietário de uma mina em Vila Rica (atual Ouro Preto) e liberta outros escravizados.

ELENCO Antonio Pitanga; Severino D'Acelino; Cosme dos Santos; Carlos Kroeber; Anselmo Vasconcelos
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Arte 4; POProduções
ROTEIRO Walter Lima Jr., Cecília Meireles; Mário Prata
PRODUÇÃO Paulo César Ferreira; Luiz Eugênio Muller
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Mário Carneiro; José Antonio Ventura
MONTAGEM Mário Carneiro; Walter Lima Jr.

CINEMA NOVO

Eryk Rocha | 2016 | 12 anos | 90 min. | digital

O filme mergulha na aventura da criação de uma geração de cineastas que inventou, logo no início da década de 1960, uma nova forma de fazer cinema no Brasil – a partir de uma atitude política que juntava arte e revolução, e que tinha como desejo um cinema que tomasse as ruas e fosse ao encontro do povo brasileiro. *Cinema Novo* é um ensaio poético que investiga um dos principais movimentos cinematográficos latino-americanos, através de fragmentos de filmes dos seus principais autores. Foi vencedor do L'Œil d'Or, prêmio de Melhor Documentário no Festival de Cannes, em 2016.

ELENCO Nelson Pereira dos Santos; Cacá Diegues; Joaquim Pedro de Andrade; Glauber Rocha; Leon Hirszman
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Coqueirão Pictures; Aruac Produções
ROTEIRO Eryk Rocha; Juan Posada
PRODUÇÃO Joelma Gonzaga; Jose Fernando Muniz; Duda Bouhid
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Diogo Dahl
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Eryk Rocha; Renato Vallone
MONTAGEM Renato Vallone
DIREÇÃO DE SOM Edson Secco

COMPASSO DE ESPERA

Antunes Filho | 1973 | 14 anos | 94 min. | digital

Jorge, um poeta negro, é amante de uma empresária branca e rica. Em uma reunião de um círculo de intelectuais paulistanos, ele conhece Cristina, outra moça branca de família abastada, e se apaixona. O relacionamento enfrenta preconceitos de todos os lados, e Jorge se vê brigando com as duas famílias e toda a sociedade, enquanto a ex-amante ainda o procura.

ELENCO Zózimo Bulbul; Renée de Vielmond; Elida Gay Palmer; Antonio Pitanga; Karin Rodrigues
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Antunes Filho Produções Cinematográficas
ROTEIRO Antunes Filho
PRODUÇÃO Antunes Filho; José Carlos Miranda
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Júlia Salomão
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Jorge Bodanzky
MONTAGEM Charles Fernando Mendes de Oliveira
DIREÇÃO DE ARTE Laonte Klawá

ESSE MUNDO É MEU

Sérgio Ricardo | 1964 | 12 anos | 79 min. | digital

Na Favela do Esqueleto, vivem dois homens bastante diferentes, mas com a mesma necessidade: dinheiro para realizar seus sonhos. Um deles, metalúrgico, é obrigado a deixar de lado a ideia de ter um filho, pois não consegue receber aumento de salário. O outro, engraxate, precisa arranjar uma bicicleta para conquistar sua amada e acaba recorrendo ao roubo.

ELENCO Antonio Sampaio; Léa Bulcão; Sérgio Ricardo; Luiza Aparecida; José Sebastião; Ziraldo
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Copacabana Filmes
ROTEIRO Chico de Assis; Sérgio Ricardo
PRODUÇÃO Aurora Duarte; Sérgio Ricardo
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Dib Lutfi
MONTAGEM Ruy Guerra
DIREÇÃO DE ARTE José Scandal
DIREÇÃO DE SOM Víctor Soares

FERNANDO CONI CAMPOS: CADA UM VIVE COMO SONHA

Luís Abramo e Pedro Rossi | 2025 | 12 anos | 89 min. | digital

A trajetória não linear e além do tempo de Fernando Coni Campos, um dos grandes artistas e contadores de histórias do cinema brasileiro. Autor de filmes premiados, como *Viagem ao fim do mundo* (1968), *Ladrões*

de cinema (1977) e O mágico e o delegado (1983), Fernando era um homem que detinha o dom dos sonhos lúcidos. Como uma espécie de manual aos perplexos, este filme busca desvendar seu pensamento, impresso em seus filmes, poemas e nas elucubrações que fazia em torno da criação artística e do cinema. Como dizia Fernando, cinema é a arte de se escapar da censura, seja ela política, econômica ou social.

ELENCO Antonio Pitanga; Izabel Melo; Juliano Gomes; Lorena Rocha
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Três Tempos Filmes
ROTEIRO Antônia Jacobina; Luis Abramo; Pedro Rossi
PRODUÇÃO Luis Abramo
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Carlos Baptista; Luis Abramo
MONTAGEM Juliana Guanais
SOM Heron Alencar; Lucas Ramalho; Tomás Alem
MÚSICA Rubinho Jacobina

GANGA ZUMBA

Cacá Diegues | 1963 | 12 anos | 102 min. | digital

Baseado no livro de João Felício dos Santos, o longa narra a jornada do líder Ganga Zumba e seu grupo, da fuga do cativo até o Quilombo dos Palmares. Primeiro longa-metragem de Cacá Diegues.

ELENCO Antonio Sampaio; Léa Garcia; Eliezer Gomes; Luiza Maranhão; Jorge Coutinho; Cartola; Waldir Onofre
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Copacabana Filmes
ROTEIRO Cacá Diegues
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Antônio Cláudio Maciel
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Dário Corrêa
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Fernando Duarte
MONTAGEM Ismar Pôrto
DIREÇÃO DE ARTE Régis Monteiro
DIREÇÃO DE SOM L.C. Saldanha

JARDIM DE GUERRA

Neville D'Almeida | 1968 | 12 anos | 91 min. | digital

Um jovem sem perspectivas se apaixona por uma cineasta. Precisando de dinheiro, ele aceita transportar uma mala, mas acaba sendo preso e severamente torturado por uma organização de direita, sob a acusação injusta de terrorismo. Foi o filme mais censurado do cinema brasileiro, com quarenta e oito cortes.

ELENCO Joel Barcellos; Maria do Rosário; Paulo Villaça; Zózimo Bulbul; Antonio Pitanga
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Neville D'Almeida Produções Cinematográficas; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes
ROTEIRO Neville D'Almeida; Jorge Mautner; Guará Rodrigues
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Maximiliano Lopes
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Dib Lutfi
MONTAGEM Geraldo Veloso
DIREÇÃO DE ARTE Lucio Weick
ENGENHARIA DE SOM Antonio Gomes

JULIANA DO AMOR PERDIDO

Sérgio Ricardo | 1970 | 16 anos | 108 min. | digital

Juliana é uma jovem explorada por seu pai, fanático religioso e líder de uma comunidade de pescadores. Ele a transforma em “santa” para manter a vila sob controle. Ao tentar fugir com um maquinista, Juliana enfrenta a tragédia.

ELENCO Maria do Rosário; Francisco Di Franco; Antonio Pitanga; Macedo Neto; Ítala Nandi
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Entrefilmes; Brascontinental
ROTEIRO Sérgio Ricardo; Roberto Santos
PRODUÇÃO Francisco Di Franco; Edmundo Conci
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Edmundo Conci
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Dib Lutfi
MONTAGEM Sylvio Renoldi
DIREÇÃO DE ARTE Carmélio Cruz
DIREÇÃO DE SOM Raul Nanni; Antônio Vitale

LADRÕES DE CINEMA

Fernando Coni Campos | 1977 | 12 anos | 127 min. | película 35mm

Uma comédia brasileira que conta a história de moradores de uma comunidade do Rio de Janeiro. Após roubarem os equipamentos de uma equipe de cineastas de Hollywood, eles decidem produzir seu próprio filme sobre a Inconfidência Mineira.

ELENCO Milton Gonçalves; Ruth de Souza; Grande Otelo; Antonio Pitanga; Léa Garcia; Jesus Chediak; Emmanuel Cavalcanti; Jean-Claude Bernardet
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Lente Filmes
ROTEIRO Fernando Coni Campos; Jorge Laclette
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Zakhia Elias; Sérgio Otero
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Zakhia Elias; Noilton; Morris G. Israel
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Sérgio Sanz; Noilton; Anselmo Serrat
MONTAGEM Sérgio Sanz
DIREÇÃO DE ARTE Dudu Continentino
MIXAGEM DE SOM Aloysio Viana

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO

Carlos Coimbra | 1964 | 12 anos | 103 min. | digital

A história de Virgulino, o famoso Lampião, que liderou um bando de cangaceiros pelo Nordeste do Brasil e se tornou respeitado pela população local pobre, por seu senso de justiça imediata.

ELENCO Leonardo Villar; Vanja Orico; Milton Ribeiro; Dionísio Azevedo; Glória Menezes; Geraldo Del Rey; Antonio Pitanga
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Cinedistri Produção e Distribuição
ROTEIRO Carlos Coimbra; Eduardo Barbosa; Thalma de Oliveira
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Félix Aidar
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Tony Rabatoni
MONTAGEM Carlos Coimbra
DIREÇÃO DE ARTE Jean Luc Descaves
SOM Carlos Foscolo; Waldir Bonnas

MALÊS

Antonio Pitanga | 2024 | 16 anos | 114 min. | digital

Dois jovens prestes a se casar são arrancados de sua terra natal, na África, e trazidos para o Brasil à força, como escravizados. Enquanto lutam para sobreviver e tentar se reencontrar, os dois se envolvem no levante dos malês. Segundo longa-metragem dirigido por Antonio Pitanga. Ganhou o Troféu Jangada de Melhor Filme pelo júri popular na 28ª edição do Festival de Cinema Brasileiro de Paris.

ELENCO Rocco Pitanga; Antonio Pitanga; Camila Pitanga; Samira de Carvalho; Rodrigo de Odé; Bukassa Kabengele; Indira Nascimento; Edvana Carvalho; Patricia Pillar; Heraldo de Deus; Ítala Nandi
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Tambellini Filmes
ROTEIRO Manuela Dias
PRODUÇÃO Flavio Tambellini
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Maria Monteiro
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Walter Carvalho
MONTAGEM Melissa Bávaro; Beto Waite; Marcelo Barreto
DIREÇÃO DE ARTE Claudio Amaral Peixoto

MENINO DE ENGENHO

Walter Lima Jr. | 1965 | 12 anos | 110 min. | digital

Na década de 1920, após a morte de sua mãe, o menino Carlinhos é enviado para o engenho Santa Rosa para ser criado pelo avô. Lá, ele testemunha a chegada de um novo tempo, com o advento das modernas usinas de açúcar e as transformações econômicas e sociais pelas quais passa a produção canavieira, mudanças que irão afetar a vida de todos.

ELENCO Sávio Rolim; Anecy Rocha; Geraldo Del Rey; Rodolfo Arena; Antonio Pitanga; Maria Lúcia Dahl
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Mapa Filmes
ROTEIRO Walter Lima Jr.; José Lins do Rego
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Agnaldo Azevedo

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Reynaldo Barros

MONTAGEM João Ramiro Mello

DIREÇÃO DE ARTE Álvaro Guimarães

NA BOCA DO MUNDO

Antonio Pitanga | 1978 | 14 anos | 100 min. | digital

Antônio, um pescador negro que agora trabalha em um posto de gasolina, vive na pequena cidade litorânea de Atafona. Sua maior ambição é juntar dinheiro para se mudar para uma cidade grande com sua noiva, uma jovem que vende caranguejos frescos aos moradores locais e sonha com uma vida melhor. Quando uma mulher branca e rica, da alta sociedade, chega ao local, Antônio se aproxima dela e começa a mudar seus planos. Primeiro longa-metragem dirigido por Antonio Pitanga.

ELENCO Antonio Pitanga; Norma Bengell; Sibebe Rubia; Milton Gonçalves; Angelito Mello

COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Lente Filmes

ROTEIRO Antonio Pitanga; Cacá Diegues; Leopoldo Serran

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Anselmo Serrat

PRODUÇÃO-EXECUTIVA Morris G. Israel; Zachia Elias; Noilton Nunes

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Fernando Duarte

MONTAGEM Sérgio Sanz

DIREÇÃO DE ARTE Régis Monteiro

MONTAGEM DE SOM Roberto Melo Leite

O PAGADOR DE PROMESSAS

Anselmo Duarte | 1962 | livre | 91 min. | digital

Depois que seu asno de estimação é atingido por um raio, Zé do Burro faz a promessa de carregar nas costas uma imensa cruz de madeira até a igreja de Santa Bárbara, situada a 40 quilômetros de onde ele vive. Zé do Burro é acompanhado fielmente por sua esposa, Rosa, ao longo do percurso. No entanto, a jornada que era para ser de realização acaba se tornando um pesadelo. Único filme brasileiro

até hoje a conquistar a Palma de Ouro, prêmio máximo do Festival de Cannes. Também foi o primeiro filme brasileiro a ser indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

ELENCO Leonardo Villar; Glória Menezes; Dionísio Azevedo; Geraldo Del Rey; Othon Bastos; Norma Bengell; Antonio Pitanga

COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Cinedistri

Produção e Distribuição

ROTEIRO Anselmo Duarte

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Oswaldo Massaini

PRODUÇÃO-EXECUTIVA Oswaldo Massaini

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Chick Fowle

MONTAGEM Carlos Coimbra

DIREÇÃO DE ARTE José Teixeira de Araújo

DIREÇÃO DE SOM Carlos Foscolo

PITANGA

Beto Brant e Camila Pitanga | 2016 | livre | 113 min. | Digital

O documentário narra a carreira de Antonio Pitanga, um dos maiores atores do cinema nacional, que esteve no centro das grandes inquietações artísticas do país. O longa mescla trechos de sua carreira com depoimentos de amigos e intelectuais, como Caetano Veloso, além de explorar seus laços afetivos e seu papel fundamental na representação do profissional negro nas artes.

ELENCO Antonio Pitanga; Caetano Veloso; Maria Bethânia; Léa Garcia; Cacá Diegues; Othon Bastos; Camila Pitanga; Chico Buarque

COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Drama Filmes; Gangazumba Produções

PRODUÇÃO Beto Brant; Renato Ciasca

ROTEIRO Beto Brant; Camila Pitanga;

José Carlos Avellar; Marçal Aquino

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Leleco Maestrelli

MONTAGEM Juliana Munhoz

DIREÇÃO DE ARTE Xarlô

SOM DIRETO Pedro Moreira; Napoleão Cunha; Guilherme Shinji

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

Cacá Diegues | 1972 | livre | 100 min. | digital

O empresário de um grupo de cantores sem sucesso consegue um contrato para que eles participem de uma homenagem a um rei que chegará à cidade para o carnaval. Discussões internas, romances inesperados e defecções impedem que o espetáculo se realize, mas os artistas voltam a se juntar e a se apresentar em *shows* mambembes.

ELENCO Chico Buarque; Nara Leão; Maria Bethânia; Hugo Carvana; Antonio Pitanga; Odete Lara; José Lewgoy; Vera Manhães

COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Mapa

Produções Cinematográficas

ROTEIRO Cacá Diegues; Hugo

Carvana; Chico Buarque

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Carlos Alberto Prates

PRODUÇÃO-EXECUTIVA Zelito Viana

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Dib Lutfi

MONTAGEM Eduardo Escorel

DIREÇÃO DE SOM Juarez Dagoberto

QUILOMBO

Cacá Diegues | 1984 | 16 anos | 119 min. | digital

Num engenho de Pernambuco, por volta de 1650, um grupo de escravizados se rebela e ruma ao Quilombo dos Palmares, onde há uma nação de negros que resiste ao cerco colonial, entre eles Ganga Zumba, um príncipe africano. Tempos depois, seu herdeiro e afilhado, Zumbi, contesta as ideias conciliatórias de Ganga Zumba e enfrenta o maior exército jamais visto na história colonial brasileira. Além de atuar, Antonio Pitanga foi assistente de direção no filme.

ELENCO Zezé Motta; João Nogueira; Grande Otelo; Antonio Pitanga; Jofre Soares; Tony Tornado; Jonas Bloch; Chico Diaz

COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) CDK;

Embrafilme; Gaumont

ROTEIRO Cacá Diegues; João Felício dos Santos; Décio Freitas

PRODUÇÃO Cacá Diegues; Augusto Arraes

PRODUÇÃO-EXECUTIVA Marco Altberg

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Lauro Escorel

MONTAGEM Mair Tavares

DIREÇÃO DE ARTE Luiz Carlos Ripper

RIO BABILÔNIA

Neville D'Almeida | 1983 | 16 anos | 115 min. | digital

Marciano é convidado a recepcionar um milionário durante sua estadia no Rio de Janeiro. Nesta aventura, se envolve nas situações mais extravagantes, desde orgias até confrontos com a polícia.

ELENCO Joel Barcellos; Christiane Torloni; Jardel Filho; Paulo Villaça;

Denise Dumont; Antonio Pitanga

COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Cineville Produções

Cinematográficas; CPC – Centro de Produção e Comunicação; Embrafilme

ROTEIRO Neville D'Almeida; João Carlos Rodrigues; Ezequiel Neves

PRODUÇÃO Kita Xavier; Lael

Rodrigues; Walter Schilke

PRODUÇÃO-EXECUTIVA Carlos Alberto Diniz

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Edson Santos

MONTAGEM Marco Antonio Cury

DIREÇÃO DE ARTE Yurika Yamasaki;

João Batista; Ricardo Reis

TOCAIA NO ASFALTO

Roberto Pires | 1962 | 18 anos | 101 min. | película 16mm

Rufino, um matador de aluguel, é mandado para a Bahia, onde deve assassinar o Coronel Pinto Borges, a mando do Coronel Domingos. Na Bahia, Borges dá uma festa para lançar sua candidatura ao governo do estado, mas agora, além de estar marcado

para morrer, ele também está sendo investigado pelos crimes que cometeu.

ELENCO Agildo Ribeiro; Arassary de Oliveira; Geraldo Del Rey; Antonio Pitanga; Othon Bastos; Jurema Penna; Milton Gáúcho
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Rex Schindler Filmes; Polígono Filmes
ROTEIRO Roberto Pires
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Neto Braga
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Carlos Lima
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Hélio Silva
MONTAGEM Roberto Pires
CENOGRAFIA José Teixeira de Araújo
SOM Walter Webb

UM DIA COM JERUSA

Viviane Ferreira | 2020 | 12 anos | 74 min. | digital

Silvia é uma jovem pesquisadora de mercado que, ao bater na porta de Jerusa, é surpreendida pelas respostas nada convencionais da senhora. A partir desse encontro entre duas gerações, elas passam a compartilhar um sentimento comum de ancestralidade.

ELENCO Léa Garcia; Débora Marçal; Antonio Pitanga; Tássia Reis; Adriana Paixão; Thaís Cabral
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Odun Filmes
ROTEIRO Viviane Ferreira
PRODUÇÃO Gabriela Souza
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Lílís Soares
DIREÇÃO DE SOM Eric Ribeiro Christani

UMA NEGA CHAMADA TEREZA

Fernando Coni Campos | 1973 | 14 anos | 80 min. | digital

Jorge Ben estrela este filme cujo título faz referência à letra da canção *País tropical*. Jorge é o protagonista de uma história de fantasia em que um casal de africanos chega ao Brasil para conhecer o país e participar

do Festival Internacional da Canção. Filme raro de Fernando Coni Campos, que nunca chegou a sua montagem final.

ELENCO Jorge Ben Jor; Antonio Pitanga; Marina Montini; Arnaud Rodrigues; Marlene França; Aurora Duarte
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Aurora Duarte Produções Cinematográficas; Unibrasil Filmes
ROTEIRO Fernando Coni Campos
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Massao Ohno; Célio Gonçalves
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Samuel dos Santos
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Reynaldo Paes de Barros
MONTAGEM Renato Neumann; Aurora Duarte; Massao Ohno
CENOGRAFIA Célio Gonçalves
MÚSICA Jorge Ben Jor

CURTAS

ÁGUA DE MENINOS – A FEIRA DO CINEMA NOVO

Fabiola Aquino | 2012 | livre | 52 min. | digital

O documentário resgata a memória da Água de Meninos, feira de Salvador incendiada em setembro de 1964 e que foi tema de dois filmes, *A grande feira* e *Sol sobre a lama*. O curta apresenta materiais de origens diversas: recortes de jornais, entrevistas com antigos feirantes, antropólogos, urbanistas, pais de santo e pessoas ligadas ao local, além de trechos de filmes e filmagens *in loco*. Antonio Pitanga é um dos entrevistados.

ELENCO Antonio Pitanga; Gessy Gesse; Mateus Aleluia
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Obá Cacauê Produções
PRODUÇÃO Fabiola Aquino
ROTEIRO Fabiola Aquino
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Paulo Alcântara
MONTAGEM Claudia Chávez

COLAGEM

David Neves | 1968 | 12 anos | 12 min. | digital

Filme-ensaio que promove o encontro entre Antonio Pitanga e Luiza Maranhão, atores que corporificam a expressão de uma ideia, um movimento, uma luta: o Cinema Novo.

ELENCO Antonio Pitanga; Luiza Maranhão
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Agedor Produtora de Filmes
ROTEIRO David Neves
PRODUÇÃO David Neves
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Renato Newman
MONTAGEM Renato Newman

O TERNO DO ZÉ

Fabiano Soares | 2012 | 12 anos | 22 min. | digital

Flávio é um cineasta que fez sucesso durante os anos 1970, mas caiu no ostracismo. Desejando voltar a ser relevante, ele tenta de tudo, até mesmo métodos nos quais não acredita. Uma dívida sobrenatural, porém, pode estar comprometendo sua carreira.

ELENCO Carlos Mossy; Antonio Pitanga; Jhonas Araújo
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Boneco de Pano Produções
ROTEIRO Fabiano Soares
PRODUÇÃO Luciana Kani; Thor Weglinski
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Tito Nogueira
MONTAGEM Leonardo Miranda
DIREÇÃO DE ARTE Clarissa Appelt
EDIÇÃO DE SOM Caio César Loures

O VELHO REI

Ceci Alves | 2013 | livre | 10 min. | digital

A partir de um pedido inusitado de sua filha Cleonice, que vive fora do país, Climério passa a gravar sua rotina e tudo o que vê à sua volta, com uma câmera enviada por ela.

ELENCO Antonio Pitanga; Jussara Mathias
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Ganga Zumba produções
ROTEIRO Ceci Alves
PRODUÇÃO Ceci Alves
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Fabiola Aquino
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Vanessa Salles
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Pedro Semanovschi
MONTAGEM Dedeco Macedo
DIREÇÃO DE ARTE Renata Soutomaior
SOM DIRETO Pedro Garcia

OLHOS DE CACHOEIRA

Adler Kibe Paz | 2020 | 18 anos | 20 min. | digital

Carlos Eugênio decide escrever suas memórias com a ajuda de Mônica, uma jovem que traz nova vida para a fazenda dele, às margens do Rio Paraguaçu.

ELENCO Antonio Pitanga; Tati Lima
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) DocDoma Filmes
ROTEIRO Jo Bilac; Thadeu Nogueira
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Gisela Stangl
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Adler Kibe Paz; Tati Lima
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Pedro Semanovschi
MONTAGEM Caio Araújo
DIREÇÃO DE ARTE Luís Parras
SOM DIRETO Pedro Garcia

PREMONIÇÃO

Pedro Abib | 2011 | 12 anos | 13 min. | digital

Ambientada na década de 1950 no Pelourinho, em Salvador, a narrativa trata das incertezas e medos da alma. Seu Antero, dono de um botequim, atende a um estranho freguês. A partir daí, a atmosfera do lugar se transforma completamente.

ELENCO Antonio Pitanga; Agnaldo Lopes; Písit Mota; Luisa Proserpio
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) DocDoma Filmes
ROTEIRO Pedro Abib
PRODUÇÃO Adler Paz; Bau Carvalho; Lula Oliveira
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Rita Correia
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA Pedro Semanovschi
MONTAGEM Marcos Povoas
DIREÇÃO DE ARTE Raquel Rocha
SOM DIRETO Marcos Povoas

RISCADOS PELA MEMÓRIA

Alex Vidigal | 2018 | 12 anos | 21 min. | digital

Um dono de um sebo de discos, em meio a uma compra de LPs de segunda mão, se depara com algo que vai muito além de uma aquisição trivial.

ELENCO Antonio Pitanga; Gabrielle Lopes; Sérgio Sartorio; Isabella Ferrari
COMPANHIA(S) PRODUTORA(S) Machado Filmes
ROTEIRO Alex Vidigal
PRODUÇÃO-EXECUTIVA Alisson Machado
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA André Carvalheira
MONTAGEM Rafael Lobo
DIREÇÃO DE ARTE Daniel Banda
DIREÇÃO DE SOM Marcos Manna

TUDO QUE É APERTADO RASGA

Fabio Rodrigues Filho | 2019 | 14 anos | 27 min. | digital

Este filme intervém em imagens de arquivo para reestudar parte da cinematografia nacional à luz da presença e da agência do ator e da atriz negra.

ELENCO Antonio Pitanga; Zezé Motta; Grande Otelo; João da Cunha; Jorge Coutinho
PRODUÇÃO Fabio Rodrigues Filho
ROTEIRO Fabio Rodrigues Filho
MONTAGEM Fabio Rodrigues Filho

FILMOGRAFIA DE ANTONIO PITANGA

Realizamos uma pesquisa para encontrar todos os filmes em que Antonio Pitanga atuou ao longo de sua carreira, até o lançamento da Mostra Pitanga no CCBB Rio. Listamos 124 trabalhos. Por se tratar de um ator com uma extensa carreira, entendemos que alguns títulos podem ter ficado de fora desta listagem. Indicamos o nome dos respectivos personagens em cada obra. Porém, quando não foi possível encontrar a informação, decidimos deixar o espaço em branco, somente com os dados referentes ao filme de que ele participou.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Trigueirinho Neto | 1960 | PITANGA

ESTRADA DO AMOR

Wolfgang Schleif | 1960 | COBRADOR NO BONDE

A GRANDE FEIRA

Roberto Pires | 1961 | CHICO DIABO

O PAGADOR DE PROMESSAS

Anselmo Duarte | 1962 | COCA

TOCAIA NO ASFALTO

Roberto Pires | 1962 | MATADOR DE CAXIAS

BARRAVENTO

Glauber Rocha | 1962 | FIRMINO

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO

Carlos Coimbra | 1963

GANGA ZUMBA

Cacá Diegues | 1963/64 | GANGA ZUMBA / ANTÃO

ESSE MUNDO É MEU

Sérgio Ricardo | 1964 | TONINHO

SOL SOBRE A LAMA

Alex Viany | 1963/64 | BOM ROJÃO

SENHOR DOS NAVEGANTES

Aloísio T. de Carvalho | 1964

OS FUZIS

Ruy Guerra | 1964 | VOZ

SAMBA

Rafael Gil | 1965 | AMIGO DE PAULO

FÁBULA

Arne Sucksdorff | 1965

A GRANDE CIDADE

Cacá Diegues | 1966 | CALUNGA

MENINO DE ENGENHO

Walter Lima Jr. | 1965 | ZÉ GUEDES

MAR CORRENTE

Luiz Paulino dos Santos | 1967 | LUIZ

CANGACEIROS DE LAMPIÃO

Carlos Coimbra | 1967 | CRAVO ROXO

COLAGEM

David Neves | 1968 | ELE MESMO

JARDIM DE GUERRA

Neville D'Almeida | 1968 | PERSONAGEM NÃO IDENTIFICADO PUBLICAMENTE

CORISCO, O DIABO LOIRO

Carlos Coimbra | 1969 | ZÉ BAIANO

TRÓPICOS

Gianni Amico | 1969 | HOMEM

GOLIAS CONTRA O HOMEM DAS BOLINHAS

Victor Lima | 1969

A MULHER DE TODOS

Rogério Sganzerla | 1969 | VAMPIRO

JULIANA DO AMOR PERDIDO

Sérgio Ricardo | 1970 | JIBOIA

REPÚBLICA DA TRAIÇÃO

Carlos Ebert | 1970

CÂNCER

Glauber Rocha | 1972 | VAGABUNDO

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

Cacá Diegues | 1972 | CUÍCA

VOZES DO MEDO

Roberto Santos | Maurice Capovilla | Gianfrancesco Guarnieri | Aloysio Raulino | Adilson Bonini | Augusto Correa | Helio Leite de Barros | Plácido de Campos | Cyro Del Nero | Mamoru Miyao | Ruy Perotti | Roman Stulbach | 1972

COMPASSO DE ESPERA

Antunes Filho | 1973 | ASSIS

JOANNA FRANCESA

Cacá Diegues | 1973

UMA NEGA CHAMADA TEREZA

Fernando Coni Campos | 1973 | SILVANIUS

UM HOMEM CÉLEBRE

Miguel Faria Jr. | 1974

MESTIÇA, A ESCRAVA INDOMÁVEL

Lenita Perroy | 1974 | AMÂNCIO

JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE

Andrea Tonacci | 1975 | ELE MESMO

OS PASTORES DA NOITE

Marcel Camus | 1976 | MARTIM

CRUELDADE MORTAL

Luiz Paulino dos Santos | 1976 | DECA

DI CAVALCANTI DI GLAUBER

Glauber Rocha | 1977 | ELE MESMO

A FORÇA DE XANGÔ

Iberê Cavalcanti | 1977 | TONHO TIÊ JOVEM

LADRÕES DE CINEMA

Fernando Coni Campos | 1977 | FULEIRO

CORDÃO DE OURO

Antonio Carlos da Fontoura | 1977 | COSME

A DEUSA NEGRA

Ola Balogun | 1978

NA BOCA DO MUNDO

Antonio Pitanga | 1978 | ANTÔNIO

JORGE AMADO NO CINEMA

Glauber Rocha | 1979 | ELE MESMO

A IDADE DA TERRA

Glauber Rocha | 1980 | CRISTO NEGRO

O HOMEM DO PAU-BRASIL

Joaquim Pedro de Andrade | 1982 | CÉSAR

RIO BABILÔNIA

Neville D'Almeida | 1983 | BIRA

QUILOMBO

Cacá Diegues | 1984 | ACAIUBA

CHICO REI

Walter Lima Jr. | 1985 | BENÉ

REI DO RIO

Fábio Barreto | 1985 | GERALDÃO

TENDA DOS MILAGRES

Paulo Afonso Grisolli | Ignácio Coqueiro
| Maurício Farias | 1985 | EXÚ

A MANSÃO DE ARAUCAIMA

Carlos Mayolo | 1986 | CRISTOBAL

NO TEMPO DE GLAUBER

Roque Araújo | 1987 | ELE MESMO

ETERNAMENTE PAGU

Norma Bengell | 1988 | HERCULANO

DEDÉ MAMATA

Rodolfo Brandão | 1988

BARRELA: ESCOLA DE CRIMES

Marco Antonio Cury | 1989

O QUINTO MACACO

Éric Rochat | 1990 | BÊBADO NA FESTA

O MARAJÁ

Marcos Schechtman | 1993 | TATO

COMO SER SOLTEIRO

Rosane Svartman | 1998 | ELE MESMO

MAUÁ – O IMPERADOR E O REI

Sérgio Rezende | 1999 | VALENTIM

A TERCEIRA MORTE DE JOAQUIM BOLÍVAR

Flávio Cândido | 2000

VILLA-LOBOS: UMA VIDA DE PAIXÃO

Zelito Viana | 2000 | JOAQUIM

APOLÔNIO BRASIL, CAMPEÃO DA ALEGRIA

Hugo Carvana | 2000 | COICE

GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL

Silvio Tendler | 2003 | ELE MESMO

GAROTAS DO ABC

Carlos Reichenbach | 2003 | SEU AURÉLIO

A DEGOLA FATAL

Clóvis Molinari Júnior | Ricardo Favilla |
2005 | ELE MESMO [imagens de arquivo]

REFERÊNCIAS

Zózimo Bulbul | 2006 | ELE MESMO

ZUZU ANGEL

Sérgio Rezende | 2006 | POLICIAL GENTIL

O PASSAGEIRO – SEGREDOS DE ADULTOS

Flávio R. Tambellini | 2006 | DELEGADO

O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO

Moacyr Góes | 2007 | PRETO VELHO

ANABAZYS: O TERCEIRO TESTAMENTO DE GLAUBER ROCHA

Joel Pizzini | Paloma Rocha | 2007

LÁGRIMAS DE OGUM

Renan Brandão | 2009 | curta | ESCRAVIZADO

LULA, O FILHO DO BRASIL

Fábio Barreto | 2009 | SEU CRISTÓVÃO

PREMONIÇÃO

Pedro Abib | 2011 | SEU ANTERO

EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS

Beto Brant | Renato Ciasca
| 2011 | PASTOR ISAÍAS

A PROMESSA DE GERÔNIMO

Luiz Menegaz | 2012 | curta | GERÔNIMO

ÁGUA DE MENINOS – A FEIRA DO CINEMA NOVO

Fabiola Aquino | 2012 | média | ELE MESMO

O TERNO DO ZÉ

Fabiano Soares | 2012 | curta |
PAI PEDRO DE OXUM AIÊ

O GRANDE KILAPY

Zézé Gamboa | 2012 | PAI DE JOÃOZINHO

O VELHO REI

Ceci Alves | 2013 | CLIMÉRIO

VENDO OU ALUGO

Betse de Paula | 2013 | SEU CAPÔ

PITANGA

Beto Brant | Camila Pitanga | 2016 | ELE MESMO

O CINEMA VAI À FEIRA

Paula Hermida | 2016 | ELE MESMO

BARRAVENTO NOVO

Eder Santos | Bruce Yonemoto | 2017

BANDEIRA DE RETALHOS

Sérgio Ricardo | 2018 | JOÃO DA LUA

CARVANA

Lulu Corrêa | 2018 | ELE MESMO
[imagens de arquivo]

O PODER NEGRO

Neville D’Almeida | 2018

CORRENDO ATRÁS

Jefferson De | 2018 | GARÇOM OTHELO

RISCADOS PELA MEMÓRIA

Alex Vidigal | 2018 | curta | VELHO

POSSESSÕES

Tiago Santiago | 2018 | PAI JOAQUIM

MEMÓRIAS DO GRUPO OPINIÃO

Paulo Thiago | 2019 | ELE MESMO

TUDO QUE É APERTADO RASGA

Fábio Rodrigues Filho | 2019 | curta |
ELE MESMO [imagens de arquivo]

OS ESCRAVOS DE JÓ

Rosemberg Cariry | 2020 | JÉRÊMIE VALÉS

UM DIA COM JERUSA

Viviane Ferreira | 2020 | YOYO

CASA DE ANTIGUIDADES

João Paulo Miranda Maria | 2020 | CRISTÓVÃO

CANDANGO: MEMÓRIAS DO FESTIVAL

Lino Meireles | 2020 | ELE MESMO

O BOM CINEMA

Eugenio Puppo | 2021 | ELE MESMO

JÁ QUE NINGUÉM ME TIRA PARA DANÇAR

Ana Maria Magalhães | 2021 | ELE
MESMO [imagens de arquivo]

AOS NOSSOS FILHOS

Maria de Medeiros | 2022 | RODRIGO

TINNITUS

Gregorio Graziosi | 2022 | INÁCIO

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE GOLPES

Victor Fraga | Valnei Nunes | 2022 | ELE MESMO

A FORÇA DO GIGANTE

Marco Antonio Rocha | 2022 | ELE MESMO

A LONGA VIAGEM DO ÔNIBUS AMARELO

Júlio Bressane | 2023 | ELE MESMO
[imagens de arquivo]

FAVELA DO PAPA

Marco Antônio Pereira | 2023 | ELE MESMO

TIA VIRGÍNIA

Fábio Meira | 2023 | TAVARES

NOSSO SONHO

Eduardo Albergaria | 2023 | SEU AMÉRICO

LENITA

Dácio Pinheiro | 2023 | ELE MESMO

UNIÃO ESTÁVEL

Silvio Guindane | 2023 | MARCELO

**SÉRGIO RICARDO – UMA OUTRA
HISTÓRIA DO CINEMA NOVO**

Rafael Rosa Hagemeyer |
Márcia Navai | 2024 | ELE MESMO

OESTE OUTRA VEZ

Erico Rassi | 2024 | ERMITÃO

MALÊS

Antonio Pitanga | 2024 | PACÍFICO LICUTAN

A VILÃ DAS NOVE

Teodoro Poppovic | 2024 | MODESTO ESTRELLA

OS QUATRO DA CANDELÁRIA

Márcia Faria | Luis Lomenha |
2024 | minissérie | CÉLIO

A FÚRIA

Ruy Guerra | Luciana Mazzotti
| 2024 | PAI DE SANTO

CARTOGRAFIA DAS ONDAS

Helôisa Machado | 2025 | NARRADOR

MARGEADO

Diego Zon | 2025 | SILVÉRIO

COISA DE NOVELA

Manuh Fontes | 2025 | VICENTE

**FERNANDO CONI CAMPOS: CADA
UM VIVE COMO SONHA**

Luís Abramo | Pedro Rossi | 2025 | ELE MESMO

TRIBUTU: TONY TORNADO

Matheus Malafaia | Marcos
Nepomuceno | 2025 | ELE MESMO

MILTON GONÇALVES, ALÉM DO ESPETÁCULO

Luiz Antonio Pilar | 2025 | ELE MESMO

FALAS DE VIDA

Matheus Malafaia | 2025

ANTÔNIO ODISSEIA

Thales Banzai | 2026 | HUMBERTO

É TEMPO DE AMORAS

Anahí Borges | 2026 | MAURO

PARA VIGO ME VOY!

Lírio Ferreira | Karen Harley |
2026 | ELE MESMO

AGRADECIMENTOS

Acervo Alex Viany, Adler Kibe Paz, Aïcha Figueiredo Barat, Aldri Anunciação, Alex Vidigal, Aline Brune, Alisson Machado, Ava Rocha, Beatriz Leonardo, Beto Brant, Caetano Veloso, Carlos Polonio, Caroline Nascimento, Ceci Alves, Chayene dos Santos, Claudia Duarte, Claudia Freitas, Daniel Obeid, Denise Carrascosa, Fabiano Soares, Fabio Rodrigues Filho, Fábio Vellozo, Feibriss Cassilhas, Fernanda Bezerra, Francis Vogner dos Reis, Gabriel Araújo, Gregory Baltz, Hernani Heffner, Isabela Monteiro de Castro, Jerónimo Atehortúa, Joel Pizzini, Kariny Martins, Ligia Bernardet, Lili Cavour, Lizete Dickstein, Lorenna Rocha, Lúcio Cavour, Maria Ortman, Marina Lutfi, Patrick Pessoa, Paula Lavigne, Pedro Abib, Petrus Pires, Rafael Aguiar, Renata Peralva, Ricardo de Moura, Rocco Pitanga, Rodrigo Serapião Batalha, Rodrigo Sombra, Safira Moreira, Sandra Lopes, Tati Lima, Tom Dickstein Batalha, Vantoen Pereira Jr.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mostra Pitanga (catálogo) / organizadores Thiago Ortman, Camila Pitanga. – Rio de Janeiro: Lúdica Produções Audiovisuais, 2026.

“Realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil.”
ISBN 978 85 9373 208 9

1. Arte contemporânea 2. Artes 3. Cinema brasileiro 4. Entrevistas
5. Exposições – Catálogos 6. Negros – Brasil I. Ortman, Thiago.
II. Pitanga, Camila.

26-367631.0

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes: Catálogos de exposições 700.74

Maria Alice Ferreira – Bibliotecária – CRB-8/7964

MOSTRA PITANGA

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural
Banco do Brasil

CURADORIA

Camila Pitanga
Thiago Ortman

COORDENAÇÃO-GERAL

Diogo Cavour |
Lúdica Produções

PRODUÇÃO-EXECUTIVA

Ana Gabriela Dickstein

CONSULTORIA

Beto Brant

AGÊNCIA ARTÍSTICA

Ana Paula Matias

IDENTIDADE VISUAL

Elaine Ramos
Julia Paccola
Ana Lancman

FOTOGRAFIAS IDENTIDADE VISUAL

Leandro Tumenas

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Marrom Glacê |
CCBB Rio
Gi Santana |
CCBB Salvador

REDES SOCIAIS

Priscila Corrêa

VINHETA E VÍDEOS

Laura Batitucci

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO

Sebastiana Campello
Malu Rubim |
CCBB Rio

PRODUÇÃO LOCAL CCBB SALVADOR

Juliana Cajives
Hyndra

DIGITALIZAÇÃO DE FOTOGRAFIAS E DOCUMENTOS

Juliana Rodrigues |
MAM Rio

ASSISTENTE CAMILA PITANGA

Chayane Santos Vale

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Paulo Barros | abertura
CCBB Rio

ATIVIDADES PARALELAS [RIO DE JANEIRO]

LEITURA DRAMÁTICA

Aldri Anunciação
Antonio Pitanga
Ítala Nandi

CURSO

Janaína Oliveira

DEBATES

Antonio Pitanga
Carmen Luz
Elisa Lucinda
Juliano Gomes
Maju Coutinho
Rodrigo Antonio
Safira Moreira

SESSÕES COMENTADAS

Hernani Heffner
Luis Abramo
Pedro Rossi

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO

Camila Pitanga
Thiago Ortman

PRODUÇÃO EDITORIAL

Ana Gabriela Dickstein
Diogo Cavour

AUTORES

Carmen Luz
Cyntia Araújo Nogueira
Fabio Rodrigues Filho
Joel Zito Araújo
Tatiana Carvalho Costa

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos
Julia Paccola
Ana Lancman

FOTOGRAFIAS CAPA

Leandro Tumenas

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS

Feiga Fiszton

PRODUÇÃO GRÁFICA

Gabriela Horta

FONTE

Bayard e Tiempos

PAPEL

Chambрил Avena 90g/m²

IMPRESSÃO

Qualytá

CCBB RJ

3 a 29 de junho de 2026

CCBB SSA

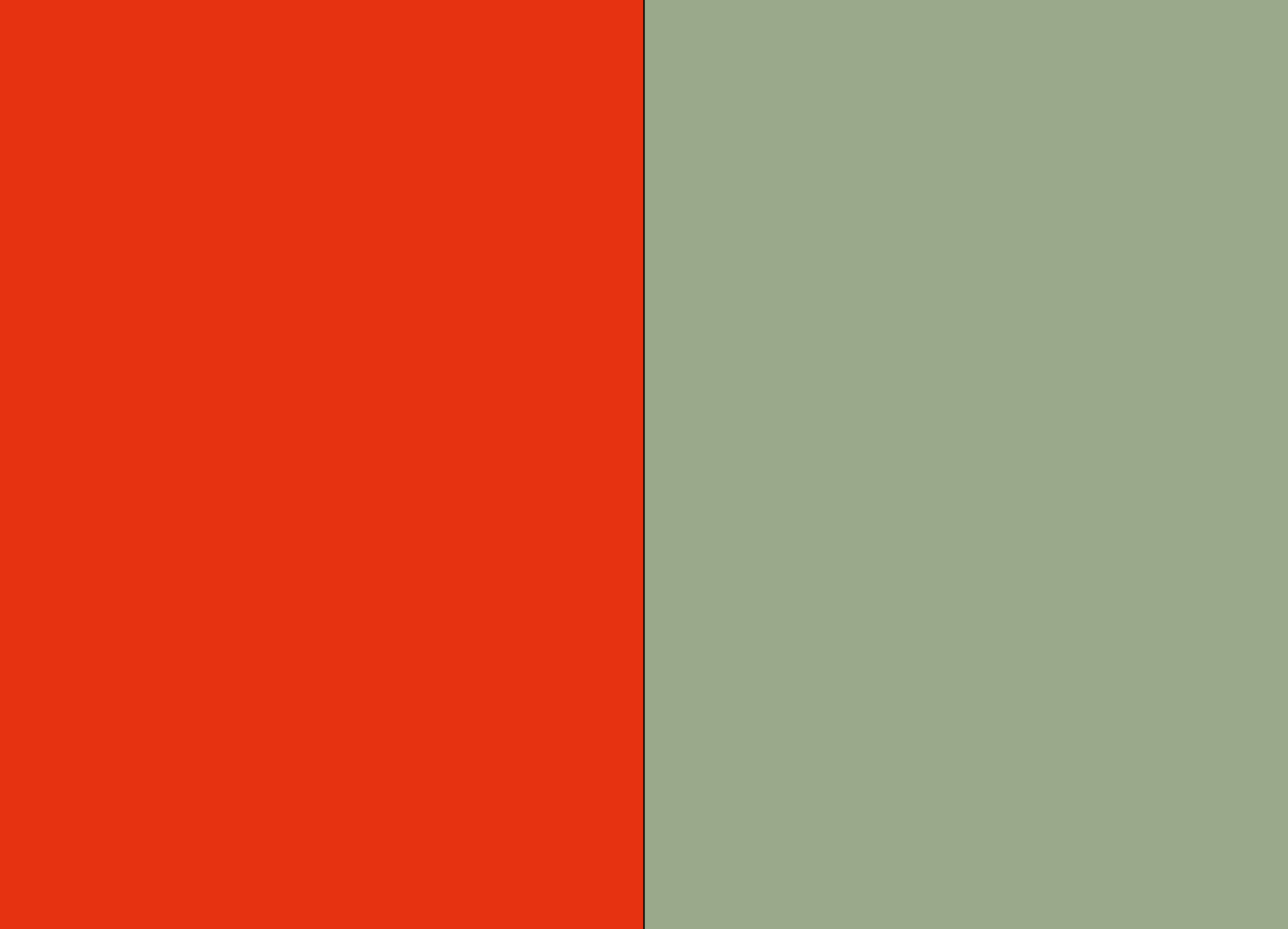
31 de julho a 09 de
agosto de 2026

CCBB SP

06 de janeiro a 05 de
fevereiro de 2027

CCBB DF

23 de fevereiro a 21 de
março de 2027





PRODUÇÃO

REALIZAÇÃO



LÚDICA

CCBB 
Centro Cultural Banco do Brasil

