

O cinema curtição dos anos 60/70: Câncer, Sem essa aranha e Meteorango Kid.

Edwar de Alencar Castelo Branco *

Resumo: Este estudo é feito sobre os filmes *Câncer* (1968), *Sem essa, aranha* (1970) e *Meteorango kid* (1969), respectivamente de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e André Luiz de Oliveira. Reflete-se sobre como parcelas da arte jovem, nas décadas de 1960 e 1970, se valiam deste "cinema curtição" para tensionar os limites históricos de sua época. Do ponto de vista do trabalho os filmes possibilitam compreender como estes cineastas utilizavam filmes experimentais para, articulando horror e humor, driblar a censura e configurar um discurso jovem e contestatório não apenas no âmbito macro-político, mas tematizando aspectos do cotidiano urbano brasileiro nos anos de chumbo.

Palavras-chave: História do Brasil, Cinema marginal, arte experimental.

Abstract: This study, on the films *Câncer* (ROCHA, 1968), *Sem essa, aranha* (SGANZERLA, 1970) and *Meteorango kid* (OLIVEIRA, 1969), contemplates on as segments of the young art, in the decades of 1960 and 1970, if they were worth of this "movies fun" for tensionar the historical limits of his time. The films make possible to understand as these film directors used experimental films for, articulating horror and humor, to dribble the censorship and to configure a young speech and contestatório not just in the macro-political extent, but subjecting aspects of the daily urban Brazilian in the military dictatorship.

Key-Words: History of Brazil, Marginal Movies, Experimental Art.

1. **Sob o signo do superoito:** bitolas em punho por uma guerrilha semântica.

As inovações tecnológicas introduzidas no Brasil a partir da década de 1960 impactariam de diferentes maneiras sobre a vida do país. Entre tais inovações ressaltam as câmeras de 16, de 35 e de super 8 milímetros, as quais teriam forte influência num amplo processo de redefinição da arte filmográfica, especialmente aquela vinculada a grupos juvenis (CASTELO BRANCO, 2005). Pode-se, com alguma certeza, dizer que estas bitolas domésticas, espécies de primatas dos sofisticadíssimos recursos de captura de imagens que temos hoje, tornaram possível a realização de filmes experimentais, livres do peso restritivo dos grandes estúdios de filmagem, e, com isso, favoreceram um redimensionamento da porção criativa de setores da arte juvenil brasileira. A bitola de superoito, musa e síntese desses novos equipamentos de filmagem, estimularia o surgimento de novíssimos "cineastas" no mundo todo, os quais, a partir dessas novas possibilidades técnicas, buscariam explorar espaços e experimentar outras possibilidades de leitura do mundo.

* Doutor em História, é Professor Adjunto na UFPI e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPQ. Este trabalho, que contou com o apoio indispensável e dedicado de **Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho**, bolsista de iniciação científica, também recebeu apoio financeiro do CNPQ.

Entre as décadas de 1960 e 1970, como se sabe, vivíamos sob um regime político que, entre outras coisas, cerceava e procurava controlar a criatividade artística, através de estratégias prescritivas contra as quais insurgiam-se as *artes de fazer* (CERTEAU, 1994) de artistas experimentais. Estes, esgrimiam suas bitolas e exercitavam sua porção criativa através de uma bricolagem que ultrapassava e subvertia as pretensões de uma política cultural afirmada sobre o ideal nacional-popular.

Como, de modo geral, os filmes produzidos nos anos 60/70 estão fortemente ligados a uma conjuntura marcada pela censura da arte e por outras ações do regime militar, no interior de um ambiente fechado e tenso, no qual se expressar artisticamente era assunto de polícia, era um desafio trabalhar na área da cultura. Para Fernão Ramos,

Poderíamos lembrar que [a renovação do cinema brasileiro] coincide com o fechamento político do regime militar, provocando o definitivo desmoronamento das ilusões reformistas nutridas durante os anos 60 por boa parte da intelectualidade brasileira, com a qual se identificavam os produtores de cinema. Junto com este desmoronamento e a conseqüente incapacidade ou impossibilidade de uma ação política nos termos anteriormente estabelecidos, surge um clima especialmente carregado de tensão onde o terror e a paranóia parecem dar o tom predominante. A tortura física nesta época extravasa o gueto do submundo em que sempre foi praticada e passa a atingir os filhos excluídos de uma classe média desiludida (RAMOS, 1987).

Rogério Sganzerla, Glauber Rocha e André Luíz Oliveira, de diferentes maneiras, discrepam dos esquemas oficiais de produção no cinema nacional e – igualmente de diferentes maneiras, especialmente naquilo que diz respeito a Glauber Rocha – podem ser vinculados ao chamado Cinema Marginal (1968-1973) (RAMOS, 1987). Grosso modo – e a despeito da presença pontual de Glauber Rocha no interior do grupo apontado – considera-se que o *cinema marginal* se constitui como um substrato do *cinema novo*, do qual se pretende o *outro*, e assume a câmera tremida, a fotografia estourada e o diálogo improvisado como marcos de sua sintaxe fílmica. Politicamente, os marginais atacam o Cinema Novo, que para eles teria se desviado de suas próprias prescrições, especialmente aquelas expressas na *estética da fome*, e teria aderido ao inimigo, rendendo-se ao imperativo de fazer filmes para o grande público, dentro de esquemas industriais, na tentativa de conquistar mercado no circuito exibidor, conforme se constata na opinião transcrita a seguir:

alguns elementos do grupo do Cinema Novo (...) partem para a “alegoria-espetáculo” e [utilizam] o filme em cores como uma tentativa (aliás não bem sucedida) de se atingir o grande público. Deixam, no entanto, para trás, uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo,

acabam por radicalizá-las, distanciando-se assim, do grupo que avançava em direção oposta, [acabando], na evolução dos fatos, por matar o pai que idolatravam assumindo seus mais ultrajosos farrapos (...) “Os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Brassane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e idéia na cabeça. (RAMOS, 1987).

Deste debate decorreria o solapamento da aura de alternativo ao Cinema Novo. Aos poucos, propondo-se como *o outro* do Cinema Novo e rompendo com os grandes esquemas de produção industrial, os marginais acabariam por colar no *udigrudi* a aura alternativa antes vinculada aos cinemanovistas:

(...) a partir do momento em que o cinema novo é substituído como “o” cinema alternativo pelo movimento udigrudi, o cinema-lixo de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, entre outros, que aparece como uma rejeição (...) e uma radicalização do cinema novo. Sem pretensões (...) e sem uma política tão definida para o terceiro mundo, o cinema udigrudi (a suposta pronúncia brasileira de underground criada por Glauber) ainda assim faz sua afirmação sobre como deve ser a estética terceiro-mundista: a partir do lixo, das sobras podres (que pode ser tanto lixo cultural, lixo midiático, como lixo tecnológico) do primeiro mundo, o terceiro mundo tem que fazer um cinema necessariamente precário, mal-acabado, violento, iconoclasta e antiburguês (PRYSTHON, 2008).

2. **Meteorango Kid:** o jovem como interseção dos acontecimentos.

Meteorango Kid é um filme que comove e revolta.
Jorge Amado.

Meteorango kid, o herói intergalático, é um dos muitos exemplos desse cinema “precário, mal-acabado, violento, iconoclasta e antiburguês”. Tematizando as curtições de Lula, um jovem universitário de classe média que mostra completo desinteresse em mudar seu meio, o filme retrata o oposto do militante, tão em voga no período. Lula é alguém que delira em seu mundo fantasioso de super-heróis, dos quadrinhos, dos discos voadores, querendo apenas fumar maconha com os amigos e caminhar pelos espaços vazios da Bahia, sob a paranóia de ser preso por um policial imaginário. A sintaxe fílmica de Meteorango dialoga intimamente com a estética de outras invenções marginais, tais como *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla): o argumento é frenético e o enredo descontínuo, anti-teleológico. Tudo isso para narrar a juventude aparentemente alienada do herói Lula. Mas apenas aparentemente e tendo em vista os modelos de enquadramento e as estratégias de captura social vigentes entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, pois, como já foi observado,

Lula está sempre colocando a própria fantasia ante a realidade, o que na utilização imagética regida por Oliveira, pode parecer desconexo e hermético para o espectador habituado ao padrão do Cinema Comercial. Permanece o personagem

num ponto indistinto entre a alienação (desencanto) e o inconformismo (esperança), por pertencer a uma família da classe-média alta soteropolitana. O escracho típico do Cinema Marginal brasileiro também dá o ar da sua graça, quando o universo de figuras contestatórias ao redor de Lula, resolve colaborar para o desafio às normas sociais do sistema (HAMMER, 2006).

Rodado no frenético cenário soteropolitano do final dos anos 1960, o filme nos convida a ultrapassar as abordagens mais simplistas que pintam o Brasil da época apenas em termos do confronto entre militantes e alienados. Lula, o herói escrachado de Meteorango, seria, neste quadro, a pintura do “corpo-transbunde-libertário”¹, expressivo da inserção de setores da juventude da classe média baiana na micrologia do cotidiano político brasileiro. Ausentes os macro-temas, tais como os partidos, as greves e a mobilização política, o filme tematiza o corpo, o uso de drogas e os dilemas existenciais daquela época. O escracho e o desprezo em relação aos rótulos da macro-política ficam claros quando o herói se auto-define: “ex-direita alegre, esquerda radical, marxista, leninista, liberal. Atualmente, lula: rótulo não-identificado”, ao que segue uma escrachada gargalhada.

Lula é alguém, portanto, “crucificado entre o dever da inconformidade e a moral da família burguesa” (BLAK, 2009). A sua epopéia ajuda a repensar as cartografias que conformavam seu tempo e nos permite vislumbrar uma região pouco iluminada da história da juventude brasileira: aquela articulada a uma guerrilha semântica através da qual alguns sujeitos, bitola em punho, procuravam pintar um quadro alternativo em relação ao simplismo da bipolaridade militante X alienado. Talvez a melhor definição para lula seja, de fato, a de que ele representa “o jovem como interseção dos acontecimentos” (BLAK, 2009). Mas é sempre bom lembrar que *acontecimento* é algo intempestivo, inesperado e – via de regra – desagregador. Não se confunde com o fato, aquilo em que nós, os historiadores, traduzimos o acontecimento. Lula e seus companheiros ajudam a pensar a história do Brasil em seu fluxo caótico. É provável que o diálogo transcrito a seguir – o qual se passa entre Lula, Caveira e Zé – solape pelo menos uma parte da obscuridade daquilo que está sendo enunciado:

Zé:

10 anos sem estudar, 10 anos vagabundando por aí, 10 anos de maconha, 10 anos marginal. Cagar é só o que dá vontade de fazer. Cagar, porra! Mas é duro. Só eu pra dizer o trabalho que me deu pra chegar até aqui.

Caveira:

Qual vida rapaz, qual futuro? O que é que você tá esperando? (...) achar a lâmpada maravilhosa?

Zé:

Não é nada disso...Não é nada disso, não é o que vocês estão pensando, não é nada disso, vocês estão querendo me gozar só porque eu tô falando em futuro, pô?!

¹ Para maiores detalhes sobre este conceito, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção a tropicalia. São Paulo: Annablume, 2005.

Lula e Caveira, em coro:

Cadê o futuro do rapaz?

E os dois saem pelo quarto freneticamente, em busca do “futuro”, como se caçassem a um bichinho de estimação:

Futurinho, futurinho, onde tá você, futurinho?

Ao final da caçada, encontram uma “trouxa” de maconha em chamas. Começam a brincar de “João Bobo” com Zé. Este, desesperado, pede para sair do quarto, mas é impedido por Lula e Caveira, que lhe oferecem como alternativa de saída a sua morte. Entregam-lhe um revólver, para que jogue a “roleta russa”. Ao fim, depois de tomar o revólver e o apontar ameaçadoramente para os amigos, Lula, como se sintetizasse o sentido do filme, proclama: “você quer entender. Não há nada para entender!”. Esta visão negativa de seu tempo e lugar é um recurso utilizado por Oliveira não para formular uma saída para o Brasil – tal como o desejavam intelectuais cepecistas ou o próprio Cinema Novo – ou utilizar a arte filmográfica como um palanque político, mas para, através de um recurso ao *ter-rir* (CARDOSO E LUCHETTI, 1990), apresentar a contemporaneidade brasileira de forma visceral.

3. **Câncer:** contra a comicidade epidérmica que nos faz rir de nossa própria desgraça.

Ainda que Glauber Rocha tenha sua imagem intimamente associada ao Cinema Novo, sendo uma espécie de síntese do movimento, *Câncer*, sua criação de 1968, pode ser considerado um dos marcos do Cinema Marginal. E a marginalidade de *Câncer* não decorreria da censura ou de dificuldades mercadológicas, mas seria proclamada pelo próprio autor: “Câncer é um filme particular, não vou enviá-lo a festivais, nem vou exibí-lo nos cinemas. (...) meu prazer foi só filmá-lo e suponho que o que esteja lá não tenha importância” (ROCHA MELO, 2001).

Uma experiência de caráter técnico/estética, especialmente testando o som direto (Nagra) e pesquisando “planos-sequência”, *Câncer* já foi definido como um “corpo estranho” que “não se harmoniza mas também não diverge radicalmente de ambos (Cinema Novo/Experimentais), tal como um satélite a colher e remeter imagens, espécie de entre-safra glauberiana” (ROCHA MELO, 2001). No filme, os personagens de Antonio Pitanga e Hugo Carvana oferecem uma visão de mundo marginal: eles são dois assaltantes profundamente individualistas – e ressalte-se que a individualidade é uma das marcas do cinema marginal – que, a certa altura do filme, brigam por um aparelho roubado de um americano sem saberem qual é a utilidade do dito aparelho. Antonio Pitanga alega em seu favor ser “a primeira vez

que eu roubo alguma coisa de um gringo”, ao que Carvana retruca: “se é de americano é negócio complicado”.

O filme é articulado por um longo e doloroso enredo, no qual vários atores se expressam por meio da improvisação, exclamando fúria e revolta contra uma sociedade miscigenada que, ainda que se julgue pura, boa e avançada, padece na violência e na submissão ao império do capital. Ao invés de cantar o país em versos, *Câncer* se vale das flanâncias de José, um negro marginalizado e discriminado, para borrar a imagem do país que vai para a frente. Uma história aparentemente desconexa articula e faz delirar as subjetividades que se constituem nas brechas do cotidiano das grandes cidades.

Diferentemente daquilo que é enunciado em relação à política, 1968 é um ano de passagem naquilo que diz respeito ao cinema. Isto porque, desde 1964, ano de montagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, não se verificava um confronto tão intenso entre os seguidores de Glauber Rocha e os marginais. Na polêmica coluna Geléia Geral, que publicava no *Última Hora* carioca, Torquato Neto, a pretexto de dar estocadas em Glauber Rocha – a quem definiu como “o general da banda do cinema que deserta” –, chegou a indagar: cadê o *câncer* daquela tarde alucinante? (TORQUATO NETO, 1982) Dois anos antes, em 1966, numa incrível entrevista concedida a Rogério Sganzerla, o próprio Glauber afirmava que “um cinema verdadeiramente expressivo é o que se desenvolve assim: aos brados, aos gritos, aos impulsos, aos abortos”.

Em um Rio de Janeiro cujos contrastes são intencionalmente acentuados, José – dilacerado pela dúvida entre passar fome ou roubar –, pede emprego e comida a pessoas que em resposta lhe humilham, enquanto procuram se esquivar da pecha de racismo alegando que só condenam o fato do pedinte ser vagabundo. A cena delira sob a batida de um samba, enquanto José, encurralado por esta espécie de metástase que carcome a cidade, fica repetindo “Estou cansado, Estou cansado...”. Como se vê, Brados, gritos, impulsos e abortos – a receita de Glauber Rocha sintetizam o argumento que perpassa *Câncer*.

Diferentemente de *Meteorango kid*, *Câncer*, embora escrache, não ignora as especificidades da política brasileira do final dos anos 1960. Mas, antropofagicamente, deglute e liquidifica as muralhas que separam os diferentes nichos:

Mais determinante do que o eventual aspecto chanchadesco de algumas passagens, é a indefinição dos personagens em um constante jogo de espelhos, transformações e desnudamentos, a cada bloco sequencial. Assim, o "marginal" Carvana mais adiante encarna o "policia investigador" que vai interrogar o "militante" (Eduardo Coutinho), preso em flagrante distribuindo panfletos. Pitanga é simultaneamente um pária social injustiçado, indefeso, buscando desesperadamente fugir do

desemprego e da fome, e o marginal cínico que enriquece e dá a volta por cima. Rogério Duarte e Hélio Oiticica, artistas marginais, têm verdadeira atuação policialesca e paternalista com o pária Pitanga. Luiz Carlos Saldanha é um misto de hippie e guerrilheiro. E Odete Lara oscila entre a confissão documental e a roupagem ficcional de seu personagem "classe-média". As fronteiras desaparecem, o conflito entre as classes altera a própria construção das personagens. A montagem é igualmente desestruturante: não há nenhuma evolução narrativa a conduzir as transformações (ROCHA MELO, 2001).

4. ***Sem essa, aranha***: o destino da humanidade é horripilante!

Em *Sem Essa, Aranha* (1970), Rogério Sganzerla agride os olhos com seu cinema-vômito. Como ter esperanças nesse “subplaneta”? Ao assistir ao filme, nossos sentidos ficam mais aguçados frente a tudo o que pode acontecer, pois o pessimismo vivo na obra alerta os espectadores sobre que rumo estão tomando nossas vidas e perspectivas: estamos rumando ao nada. Ao invés de uma linearidade teleológica, o que encontramos no filme de Sganzerla é a total decadência de um país subdesenvolvido e desnutrido que berra por atenção. O filme narra a história de um cafetão tropical (Jorge Loredó, no papel de *Zé Bonitinho*, que se transforma em *Aranha*) participante de um grupo de artistas de circo que vagam sem rumo, coordenando um espetáculo de horror, mostrando todas as perversões possíveis num escracho hostil e sem medidas de um cinema que choca e causa desconforto.

Um aspecto interessante do filme é sua identificação com contexto nacional de então. Nas palavras de Estevão Garcia:

É sabido que toda obra de arte, por mais atemporal e universal que deseje ser, sempre carregará entranhado dentro de si as manchas de sua época e de seu espaço geográfico. Há obras, no entanto, que apresentam esses fatores – conscientemente ou não – de maneira incrivelmente visceral. Sem Essa Aranha é um exemplo incisivo disso porque trata-se de um filme genuinamente brasileiro. O filme exala brasilidade por todos os seus poros, de maneira natural e espontânea. (GARCIA, S/D).

Sganzerla consegue mostrar no cinema a condição histórica de um povo abandonado, fruto de uma burguesia que se consolida a custa da miséria da maioria que trabalha em excesso e não vê no Brasil possibilidade de esperança para uma sociedade que harmonize os interesses de todos, e sim um acúmulo de miséria, fome e desigualdade que se amontoa nas favelas e na criminalidade.

Sem Essa, Aranha vira um filme de guerrilha que circula na produção clandestina, fazendo dessa condição um meio através do qual Sganzerla pode ter mais liberdade² nos seus

² Por ter sido um filme produzido pela Belair, união cinematográfica promovida por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane em 1970, o corpo de filmes promovidos nessa parceira em três meses são bem significativos (Júlio Bressane: *Barão Olavo, o Terrível, Cuidado Madame, A Família do Barulho*. De Rogério Sganzerla: *Sem*

impulsos, dando aos atores total espaço para exprimirem todo o seu ódio e sentimento de desequilíbrio com o Brasil.

Essa falta de identidade em relação ao lugar é um dos pontos que caracteriza esse mal-estar. Os personagens estão sempre em busca de um Brasil, perdido em algum lugar. É notado um sutil olhar de esperança nas atrizes ao apontar para um mapa sem o Brasil, que a busca pelo país longe de toda aquela destruição consumada ainda é possível, mas logo é abafada pelas teias venenosas de Aranha, o porta-voz da destruição, aliado do demônio.

*Salve-me Senhor do fogo,
Salve-me Exumaré, Exumirim,
Exuveludo, Exucaveira,
Ninguém, ninguém... nem os espíritos ligam mais para mim.
Talvez... Talvez, eu sou um médium abandonado
pelos seus espíritos.
Já sou do Diabo, só o Diabo é que topa quibanda.
Hoje eu vendo a alma ao demônio.
A saída do brasileiro é essa por enquanto.
Tentei magia branca, mas agora vou com a linha negra, a linha do mal.
(...)
Sempre tive a impressão que o Diabo ia com a nossa cara. (SGANZERLA, 1970)*

Enquanto Aranha diz essas palavras, um homem negro se arruma, colocando uma peruca loira e uma capa vermelha e se dirige a uma parede onde no fundo lê-se o nome *Mierda Todos*. Ao encostar-se à parede, solta berros aleatórios, fazendo a câmera roçar sobre seu corpo na pulsação de um planeta arrasado, depois se retira do espetáculo bizarro e à beira da incompreensão.

Ao som de Luiz Gonzaga, a câmera gira, mostrando os olhares perdidos de um povo sem referência e esperança por um mundo digno, mas Aranha não deixa de afundar a situação, enquanto Helena Ignez aparece em rápidos closes gritando ao fundo: “Planetazinho vagabundo! O Sistema Solar é um lixo!”, universalizando juntamente com os outros filmes citados a sensação de mal-estar que se desloca ao indefinido.

Sem Essa, Aranha não dá espaço para Deus, os personagens estão mergulhados na absoluta miséria terceiro-mundista, buscando no Diabo a referência para soltar seus gritos de ódio ao mundo em decomposição.

O enredo do filme se concentra basicamente em seu personagem, tornando-se o porta-voz do apocalipse, mostrando Deus como uma grande farsa que nunca se preocupou com os

Essa Aranha, Betty Bomba, a Exibicionista, Copacabna Mon Amour) pois mostram a radicalidade presente em seus trabalhos numa liberdade criativa desvinculada com circuitos de exibição convencionais e com a narrativa clássica, rompendo, assim como outros cineastas com a lógica socializante e revolucionária do Cinema Novo, aprofundando ainda mais sua disritmia com o cinema brasileiro.

problemas do povo, destruindo toda e qualquer possibilidade de esperança: “Enquanto você acredita em Deus e passa fome, eu falo diretamente com os demônios!” A única forma de sair da crise e escapar com poucas lesões do apocalipse- Brasil era fazer amizade com o Diabo, para que possivelmente a sua vaga no inferno seja garantida antecipadamente.

Os personagens, envoltos pela loucura do desencantamento, descem uma favela do Rio de Janeiro interagindo com seus moradores. Nessa cena Maria Gladys grita: “Eu tô com fome!”, aumentando a tensão e provocando a fúria dos moradores, numa celebração coletiva da morte e destruição, na qual todos correm sem rumo pelo espaço com gritos de horror ao mundo subdesenvolvido, pois a favela vai representar toda a acumulação dos nossos quinhentos anos de história, que tende a seguir ao nada, longe do sonho desenvolvimentista.

Perto de o filme encerrar, Aranha deixa claro sua concepção:

*O destino da humanidade é horripilante!
(...)
Não vejo inconveniente algum em que o mundo acabe já.
Nossa época é sem favor algum, a pior das épocas.
Isto aqui não é mais Brasil.
Pensávamos que certas coisas não aconteceriam aqui.*

Sem Essa, Aranha mergulha nosso destino para o mundo da desordem, irracional e raquítica, dando vida aos espectros da barbárie enclausurada na marginalidade brasileira, espalhando o mal estar quebrando a ritmo/fluxo da historia do nosso cinema. Para Rogério Sganzerla, o filme é considerado uma

supra-realidade carioca na década do terror captada em toda a sua beleza e crueldade. A avacalhação poderia apressar o caos, liberando energias criativas cada vez mais sufocadas pela onda gigante do conservadorismo homogeneizador que se anunciava. (REIS, 2005).

Estevão Garcia reforça que a contribuição histórica deste filme sinaliza

o carimbo Brasil 1970, notamos amplos paralelos com os dias atuais. Afinal, a totalidade dos problemas nacionais anunciados permanece intacta: fome, miséria, desigualdade social e as indagações constantemente repetidas, o que é o Brasil?, o que é o brasileiro?, são mais contemporâneas do que nunca. A busca por uma definição do que seria o Brasil e o brasileiro é primeiramente uma resposta ao anseio de auto-afirmação. (GARCIA, S/D)

Câncer, *Sem Essa*, *Aranha* e *Meteorango Kid*, *O Herói Intergalático* atacam o Brasil e o mundo, dilaceram nossos sonhos tropicais e mostram a crueza do mal-estar que consome nossas convicções positivas, as leis evolucionistas do progresso são enterradas. Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e André Luiz Oliveira destroem essa teoria com o sangue que escorrido de um mundo em desencanto na arte cinematográfica desse período e

são testemunhas de uma década inquieta e decepcionada com a condição histórica em que se estava vivendo, a fragmentação da esperança humana, a invasão exótica da pobreza na marcha ameaçadora sobre as muralhas da burguesia, cerrada na *bolha* da ordem, e a ascensão do mal estar pós-moderno.

Referências Bibliográficas:

- BLAK, André. Outros filmes – Meteorango Kid. In: < <http://udigrudi.com.br/andreblak/?p=47>>. Último acesso em 13 de maio de 2009.
- CARDOSO, Ivan. & LUCCHETTI, R. F. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Editora Brasil-América/Fundação do Cinema Brasileiro, 1990. [s. l.].
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e a Invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas caminhanças: cinema marginal e flânscias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, Junho 2007, vol.27, no.53, p.177-194.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994
- GARCIA, estêvão. Sem essa aranha de Rogério Sganzerla. In: *Contracampo* (58). Sem data de postagem. www.contracampo.com.br. Último aceso em maio de 2009.
- HAMMER, Rodrigo. O *underground* baiano em desvairio. In: fator RH. Disponível em <http://fatorh.blogspot.com/2006/03/meteorango-kid-o-heri-intergaltico.html>. Postado em 31 de março de 2006. Último acesso em 13 de maio de 2009.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- PRYSTHON, Angela. *A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo*. <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/galaxia/article/view/1316/1087>>. Último acesso em junho de 2008.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- REIS, Flávio. *Cenas Marginais*. São Luís: Lithograf, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1981.
- ROCHA MELO, Luis Alberto. *Câncer, de Glauber Rocha*. In: *Contracampo* nº 30. www.contracampo.com.br. Postado em agosto de 2001. Último acesso em maio de 2009.

Filmes:

Câncer:

Cia produtora: Mapa Filmes/RAI (Radiotelevisione Italiana).

Produção: Gianni Barcelloni.

Direção e roteiro: Glauber Rocha.

Fotografia: Luís Carlos Saldanha.

Montagem: Tineca e Mireta

Elenco: Odete Lara, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Eduardo Coutinho, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha, Zelito Viana e pessoal do Morro da Mangueira.

Rio de Janeiro, 86 minutos, 16 mm.

Sem Essa Aranha:

Cia produtora: Belair.

Direção e roteiro: Rogério Sganzerla.

Fotografia: Édson Santos.

Montagem: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

Elenco: Jorge Loredó, Helena Ignez, Maria Gladys, Luís Gonzaga, Aparecida, moreira da Silva (Morengueira).

Rio de Janeiro, 102 minutos, 35 mm.

Meteorango Kid, o Herói Intergalático.

Cia Produtora: ALO Produções Cinematográficas.

Produção: André Luiz Oliveira.

Direção e Roteiro: André Luiz Oliveira.

Fotografia: Vito Diniz

Montagem: Márcio Cury

Cenografia: José Wagner & Édson Grande.

Música: Moraes & Galvão.

Elenco: Antônio Luiz Martins, Carlos Bastos, Milton Gaúcho, Manuel Costa Júnior, Antônio Vianna, Nilda Spencer, Ana Lúcia Oliveira, João de Sordi, Caveirinha, Sônia Dias, José Wagner.

Bahia: 85 minutos, 35 mm