

Ministério da Cultura e Cemig apresentam:

CURTA CIRCUITO

MOSTRA DE CINEMA PERMANENTE

NOVEMBRO - DEZEMBRO 2013

*. Belo Horizonte . Montes Claros . Araçuaí .
. Belém do Pará .*

#02

Livreto
Curta Circuito
nov. - dez.
2013

EDITORIAL

SEGUNDO EM FRENTE

Pelo terceiro ano consecutivo, a Cemig tem a honra de patrocinar a Mostra Curta Circuito, um dos mais importantes eventos anuais de resgate da memória da produção audiovisual do Estado que promove ação e difusão a favor da cinematografia mineira através de um Prêmio-homenagem.

E, por tratar exclusivamente da produção feita em MG e no Brasil, a mostra se firma como essencial ferramenta de fomentação da cultura audiovisual mineira, contribuindo de forma efetiva na formação de um público qualificado, além de incentivar criadores e expectadores a participar ativamente do processo de valorização da arte.

A Cemig, presente em 774 municípios mineiros, se identifica plenamente com o projeto que, como a Empresa, vem valorizar e estimular a formação cultural de Minas por meio de um circuito de exibição junto às cidades do interior do Estado, com valorização do empreendedor regional.

Assim, a Cemig reitera, mais uma vez, que sempre vai apoiar iniciativas como esta, que criam oportunidades de valorização da cultura, seja na área do audiovisual ou qualquer outro meio que provoque a discussão sobre o assunto, potencializando e aprimorando a relação da sociedade com a produção audiovisual nacional.

Fundada em 1990, a attps Informática é especializada em desenvolvimento de soluções de TI para os segmentos financeiro, previdência complementar fechada e saúde suplementar. Uma empresa com produtos e serviços de alta qualidade, posicionada entre as 200 maiores empresas de tecnologia do Brasil, e que tem o compromisso com as questões sociais.

O incentivo cultural contribui com o refinamento das políticas de comunicação institucional da empresa e já é uma prática adotada anualmente. Por isso, incentiva projetos alinhados com a formação qualificada do público. Acredita que somente trabalhos contínuos têm eficácia na promoção da cultura da cinematografia nacional.

Este ano a attps Informática e o Mais Cultura, reconhecendo a relevância do Curta Circuito, e na promoção da exibição permanente de filmes, não só de Minas Gerais bem como de outros locais do Brasil, aliam-se à tão importante iniciativa que permite à sociedade, tanto da capital de Minas Gerais, cidades do interior e até outros estados, ter acesso gratuito à rica e diversa produção cultural do audiovisual brasileiro.

2013 tem sido um ano atípico, com a alternância dos momentos de exibição que esta mostra – de caráter sempre permanente há 12 anos ininterruptos – passou. Por outro lado, tal situação não alterou um dos principais objetivos que essa ação cultural tem, que é a constante postura de que, por mais difícil que seja/esteja o momento, o compromisso sempre permanece de trazer à luz e a todos a cultura brasileira e o espaço que esta merece.

Em nossa cultura há uma marca presente em seu meio artístico: não desistir daquilo em que se acredita frente à série de situações e agruras que afetam o caminho daqueles que militam na arte e por ela.

Manifestar-se, colocar a todos aquilo em que acredita e por que acredita, e no que é certo e/ou errado ao bem coletivo. Houve nos últimos tempos manifestações presentes em nosso noticiário, grupos, redes virtuais e nas ruas das cidades, e a estas não fomos indiferentes.

Se há pouco tempo não realizamos no Cine Humberto Mauro uma de nossas sessões programadas – o filme “Tostão, a Fera de Ouro” que permeava o universo do futebol –, agora a realizaremos dentro de um processo que lhe é merecedora, até porque será exibida a cópia de preservação em suporte de 35mm que foi a contribuição dada por esta mostra a favor da acessibilidade, preservação e difusão de uma obra histórica de nossa cultura.

Obra esta que resulta da importante parceria feita entre o Curta Circuito, o BDMG Cultural, a Cinemateca do MAM do RJ, a Labocine do Brasil (RJ) e o Cinefoot, no criado prêmio Homenagem BDMG à Filmografia Mineira. Um material rico de nossa filmografia que pode levar a exibições não só fora de nosso estado, em ações em Belém do Pará no norte do Brasil, dentro de nossa itinerância, mas do país até, alcançando assim outros continentes.

Quatro décadas compõem a programação de encerramento do ano, transitando pelo universo dos sentimentos de angústia, amor, sonhos, política, esperança e alegria.

E independente do momento vivido, de nossa persistência, da relação com o mercado cultural e com a própria sociedade, esta que deu sinais de estar “acordada” frente ao que o país vive, tudo foi o resultado da união que torna o Curta Circuito o que ele é, não só pelas contribuições e desejos de sua equipe, mas da importante participação da Secretaria de Estado de Cultura do Governo de Minas Gerais, da CEMIG e de novas parceiras como a attps Informática e a Tecar Fiat, recém-aliadas.

Em nossas certezas a principal é a de que em 2014 estaremos de volta, num ano cuja diferença é que ele será melhor, pois assim o faremos e acreditamos!

Cláudio Constantino

PRO-GRAMAÇÃO

BELO HORIZONTE MG

11.11 – 19H EIXO BR

[Jeferson De]

Bate-papo Especial com o diretor Jeferson De após a sessão.

Exibição em 35mm

02.12 – 19H CLÁSSICOS BR

[Estrada da Vida]

Bate-papo Especial com o cantor José Rico da Dupla Milionário e José Rico após a sessão.

Exibição em 16mm

18.11 – 19H CLÁSSICOS BR

[Goíinha e o King Mong]

Exibição em 35mm

09.12 – 19H CLÁSSICOS BR

[As Amoras]

Exibição em 35mm

Sessão Especial Homenagem BDMG à Filmografia Mineira

19.11 – 20H30 CLÁSSICOS BR

[Tosão, a fera de Ouro]

Bate-papo Especial com os Coordenadores do Curta Circuito e responsáveis pelo Prêmio Homenagem:

Cláudio Constantino e Daniela Fernandes após a sessão.

Exibição em 35mm

BELÉM PA

Novidade no circuito!

Sessão Especial Homenagem BDMG à Filmografia Mineira

27.11 – 19H EIXO BR

[Jeferson De]

Bate-papo Especial com o ator Jonathan Haagensen após a sessão.

Exibição em Digital

28.11 – 19H CLÁSSICOS BR

[Tosão, a fera de Ouro]

Bate-papo Especial com os Coordenadores do Curta Circuito e responsáveis pelo Prêmio Homenagem:

Cláudio Constantino e Daniela Fernandes após a sessão.

Exibição em Digital

ARAÇUAÍ MG

Sessão Especial Homenagem BDMG à Filmografia Mineira

29.11 – 19H EIXO BR

[Jeferson De]

Exibição em Digital

06.12 – 19H CLÁSSICOS BR

[Tosão, a fera de Ouro]

Exibição em Digital

MONTES CLAROS MG

Sessão Especial Homenagem BDMG à Filmografia Mineira

23.11 – 19H EIXO BR

[Jeferson De]

Exibição em Digital

07.12 – 19H CLÁSSICOS BR

[Tosão, a fera de Ouro]

Exibição em Digital

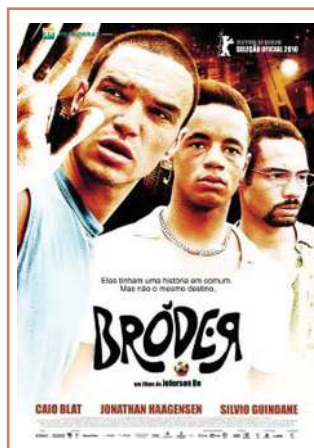
EIXO BR

— JEFERSON DE —

O cinema, um carnê de dívidas para homem honesto

Por mais estranho que seja começar um texto sobre um filme por seu plano final, tal gesto é eficaz pra falar de “Bróder”, longa-metragem de Jeferson De. Na tomada em questão, um longo travelling aéreo parte de um acontecimento trágico para percorrer quilômetros a fio da paisagem do Capão Redondo, periferia de São Paulo. O plano mostra a monumental massa de casas e vielas do bairro, quase inapreensível ao olhar. É um plano cruel, que ao partir de uma cena de sangue para a realidade amorfa do cotidiano, nos mostra que a vida continua, imperturbada por qualquer barulho de tiro. À medida que a câmera percorre o mar de casas pobres, temos a certeza de que vimos apenas um de vários crimes possíveis. “Bróder”, ao longo da sua duração, nos fará justamente descer ao Capão Redondo e conhecer a particularidade das vidas que representa, sem que percamos a dimensão de que elas são parte integrante de algo maior e muito mais atroz do que podemos perceber.

“Bróder” se passa em pouco mais de 24 horas. Para o aniversário de Macu (interpretado por Caio Blat), sua mãe organiza uma festa e chama dois amigos seus de infância que não moram mais no Capão: Pibe e Jaiminho. Do reencontro dos três, nasce um dia de reedição dos prazeres e conflitos da juventude e, acima de tudo, de choque entre a vida atual de cada um deles. Os três amigos representam destinos possíveis pra favela: Jaiminho é o jogador de futebol famoso e rico que se torna um quase estranho ao bairro; Pibe é o bom moço que construiu família e tenta emergir à classe média; e Macu é o único que ficou no Capão, em meio ao crime e a marginalidade. Durante o reencontro, toda a proximidade e distância entre essas vidas e destinos da periferia ficarão expostas. O filme, porém, vai além da ilustração e pinta seus personagens com mais nuances: Jaiminho, o liberto pelo dinheiro, é quase um empregado de seu empresário que o vê como mercadoria; Pibe, o certinho, admirado por todos, não tem dinheiro sequer pra pagar a conta de luz e é quem mais tem dúvidas sobre suas atitudes; já Macu, o que fica e se mistura ao crime, é o único branco dos três. Em “Bróder” o olhar sobre a realidade periférica não é estereotipado, com personagens servindo a ilustrações de tipos e teorias sociais. Cada um deles tem um caráter múltiplo, pleno de conflitos internos



“...ao longo da sua duração, nos fará justamente descer ao Capão Redondo e conhecer a particularidade das vidas que representa, sem que percamos a dimensão de que elas são parte integrante de algo maior e muito mais atroz do que podemos perceber.”



que, embora marcados por questões sociais, não se esgota nelas.

No final dos anos 1990 e começo da década dos anos 2000, o cinema brasileiro retorna à representação do espaço da periferia e da pobreza. O mergulho ao sertão e à favela se torna recorrente nesse período de filmes emblemáticos como “Central do Brasil” e “Cidade de Deus”. Ao contrário da geração cinemanovista que, de maneira geral, se voltou à favela e ao sertão com intuítos políticos e ambições modernistas em encontrar nesses locais algo de genuinamente brasileiro, essa geração mais recente buscava atualizar a representação desses espaços através de um ponto de vista sem marcas de ideologia, promovendo uma mescla de conflitos pessoais e sociais. Para essa “geração 90”, o cinema americano *mainstream* era uma referência e o roteiro, enquanto organização narrativa clássica de fundo psicológico, é um instrumento primordial para a construção dos filmes (ao passo que os cineastas dos anos 1960 e 1970 flertavam com o cinema moderno e a expressão teatral, alegórica e performática). Em grande maioria, os cineastas dessa “geração 90” eram socialmente oriundos da elite, brancos e de bem-sucedida carreira no mercado televisivo e publicitário. Sem delongas: eram pessoas alheias à realidade cotidiana das periferias que a observavam com distância e interesse social

quase teórico, por meio de uma forma cinematográfica algo conservadora. No fim da primeira década dos anos 2000, surge por parte de alguns cineastas mais jovens o desejo de repensar a forma como o cinema brasileiro representa seus conflitos e realidade sociais, dessa vez sob o prisma do cinema contemporâneo. Vê-se então uma nova leva de filmes que incorporam alguns recursos formais típicos desse cinema, como a rarefação narrativa, os tempos mortos e o rigor imagético (como “No meu lugar”, de Eduardo Valente) ou, por outra via, a mistura entre documentário e ficção e a forma narrativa fragmentada (como “A cidade é uma só”, de Adirley Queirós e “Avenida Brasília Formosa”, de Gabriel Mascaro). Essa geração se distancia da forma do filme de ação ou da ficção espetacularizada, e, tanto na ficção quanto no documentário, procura uma representação mais plural e tensionada da periferia; distante do retrato sob o ponto de vista da elite, preocupada, mesmo prenhe das “boas intenções”, com a favela apenas enquanto matriz da violência social.

“Bróder”, de certo modo, realiza os anseios dessa geração pós “Cidade de Deus”, mas, quase paradoxalmente, usando-se dos mesmos meios combatidos por ela. É um filme formalmente muito mais conectado ao cinema narrativo comercial que ao experimentalismo contemporâneo, está muito mais próximo de um filme de ação que

“No filme não há personagens nem situações planas e de caráter inequívoco. No capão, a morte e a amizade, a alegria e a tristeza vivem lado a lado.”

do roteiro e de ângulos de câmera algo espetaculosos notadamente grande. Onde reside, então, o grande diferencial de “Bróder” que o faz avançar na representação do espaço periférico rumo a uma desestereotipia? Na sensibilidade de Jeferson De em compreender a polifonia e multiplicidade da realidade e da cultura da periferia e, acima de tudo, ter encontrado no seu roteiro e na sua *mise en scène* uma forma de retratar tal multiplicidade: a justaposição imediata.

No filme não há personagens nem situações planas e de caráter inequívoco. No capão, a morte e a amizade, a alegria e a tristeza vivem lado a lado. O momento de reencontro entre os três amigos se dá no instante em que Jaiminho, o jogador, para pra contemplar um cadáver estirado e é açoitado por bandidos que, ao reconhecê-lo, lhe pedem autógrafa em meio aos abraços dele com Pibe e Macu. Num mesmo instante convivem a morte, a indiferença e a amizade. Em “Bróder” todas as instâncias convivem, ao mesmo tempo, nos corpos e na paisagem. A experiência da vida na favela não é chapada, vista por apenas um ponto de vista, e seus personagens não são somente bons ou maus, vítimas ou algozes. Os filmes da citada geração 1990-2000 partiam de um desejo de estudo sobre a origem da violência urbana brasileira. A realidade periférica não interessava por si mesma, senão como um ingrediente indispensável pra explicar um incômodo da classe média e da elite branca das grandes cidades. Toda a construção dramática desses filmes tinha a experiência do crime como marca fundamental e pouco além disso restava a seus personagens. Esse cinema, ao olhar a periferia com olhos de estrangeiro, segregava pra melhor entender e criava personagens e situações típicas, que ilustravam aspectos fundamentais da realidade da favela sob o calor do revólver e analisava,

então, esses componentes individualmente, separados, em cada personagem ou cada cena.

Em “Bróder” tudo acontece simultaneamente. O evangélico vive junto ao candomblé, a moral perto do crime, o amor perto da morte, o trabalho lado a lado com a vagabundagem, o certo junto do errado. E tudo compõe a periferia, que não é somente um lugar de brutos, marcados pela vida rude e nem de vítimas do abandono estatal. A favela é também um lugar de pessoas que constroem seu próprio destino e por ele são responsáveis, pro bem e pro mal. Compreender que a melodia da periferia é polifônica e deixar claro que são seus moradores quem a tocam é dos maiores méritos de “Bróder”. Sobretudo por ter trazido tal contiguidade pra *mise en scène* do filme, principalmente na primeira metade, passada quase exclusivamente no Capão Redondo. “Bróder” junta personagens, momentos e situações diversas dentro da mesma cena, quando não do mesmo plano. É uma dramaturgia econômica, no melhor sentido clássico da palavra. No filme o acontecimento mais trágico convive quase contiguamente ao fato mais prosaico, como na cena em que Jaiminho foge após a conversa com a ex-namorada, futura mãe de seu filho. Na fuga, atordoado pelas cobranças e pelo passado, ele é interrompido por Dona Sônia que lhe oferece um pedaço de bolo.

Há, porém, um calcanhar de Aquiles do filme, que é a representação do mundo fora do Capão. Se dentro da favela, os personagens são autônomos e tornam a estereotipia social insuficiente pra dar conta deles, fora do Capão, em contato com o mundo institucionalizado, eles se tornam mais comuns. Na segunda metade do filme, os personagens são lançados numa trama guiada por Macu em contato com os verdadeiros comandantes do crime, os que mandam nos traficantes do Capão. Nessa segunda parte, os patrões marcam presença. Os mandachuvas do crime e Paulo, empresário de Jaiminho, aparecem para dar guinada à trama. Os patrões, porém, diferentemente dos empregados, dos amigos do Capão, não apresentam qualquer complexidade

e são retratados como figuras quase caricaturais, de gênero. E tal movimento de compressão das sutilezas, de rudeza na representação respinga nos protagonistas que se tornam, eles também, figuras menos particulares e complexas que quando vistos no Capão. É como se o filme só o conseguisse ver o mundo fora da favela através de uma lente de gênero, de formas prontas. O receptor da droga que Marcu trafica, seu Wenceslau, é assemelhado a um vilão de desenho animado, escondido em sua cadeira giratória, com camisa do Grêmio e chimarrão a lhe afigurar gaúcho; o segurança silencioso e falsamente irônico da boate é identicamente um clichê, nada além; e, sobretudo Paulo, o empresário, parece saído diretamente do mundo da publicidade com uma escrotidão tão flagrante quanto inverossímil. É prudente pensar ser isso, também, um gesto do filme, uma afirmação da potência do universo do Capão através da explicitação da vacuidade dos padrões de fora da favela. Mas, aí, então, o filme escorrega e cede a uma moral algo fácil, ao contrapor personagens ricos a personagens planos, e forçar a balança a pender pra um lado pelo desequilíbrio do uso da linguagem e não pela política. Acima de tudo, a representação desses personagens do lado de fora, hesitante entre a ironia e o realismo, provoca certa desconfiância. Por mais que politicamente o gesto seja justo, o preço a pagar é arranhar a complexidade de seus personagens, e de fato

na parte final os protagonistas roçam uma vala comum quase funcional que simplesmente não combina com a riqueza de detalhes que eles apresentavam no Capão. O Pibe, que é admirado como o rapaz exemplar, ao mesmo tempo que se estapeia no bar do Alécio é certamente mais interessante que o Pibe que confessa estar cansado de ser certinho pra justificar sua coragem em dar um tiro com um revólver. E tal processo de “achatamento” também ocorre com Jaiminho. Somente Macu mantém ainda alguma galhardia pessoal, a qual não abandonará. Se “Bróder” sobrevive a essa asfixia do poder de seus personagens, não se pode deixar de notar que algo se perde nesse movimento; o que fica explícito na cena final, no episódio de sangue que acontece antes de a câmera subir e nos mostrar a imensidão cinza e marrom do Capão Redondo. Na cena, ao contrário de Macu, que afirma seu caráter e lealdade com contundência, o filme recua e se fecha num final fácil, de desfecho ambíguo, no qual, de modo estranho para um filme que até então apontava as coisas com clareza, não podemos ver de onde vieram os tiros. Fazendo com que o filme pela primeira vez prefira a pose ao corpo, o que não só estranha, como frustra. Onde se pode ver que o cinema é como a periferia: em ambos, o desvio no proceder tem um preço. E ele sempre será cobrado.

Affonso Uchoa



BRÓDER

Jeferson De, SP, 2011, 92'

No dia de seu aniversário, Macu deve optar entre a lealdade e a própria vida.

16 NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

CLÁSSICOS BR

COSTINHA E O KING MONG



“...um método ‘clássico’ de construção de sentido em nossa cultura - apropriar-se de uma referência externa para construir algo autenticamente tupiniquim, via antropofagia cultural.”

O longa “Costinha e o King Mong” (1977), dirigido por Alcino Diniz, se insere no rol de filmes brasileiros produzidos com intuito de parodiar uma obra estrangeira bem sucedida. Aproveitando-se comercialmente do seu imaginário e popularidade ao adaptá-lo à realidade do país. Esse é um método “clássico” de construção de sentido em nossa cultura - apropriar-se de uma referência externa para construir algo autenticamente tupiniquim, via antropofagia cultural.

Essa fórmula já é explorada há tempos pelo nosso cinema. Em um primeiro momento pela chanchada, gênero de ampla aceitação do público e de rejeição por parte da crítica em sua época (década de 1930 até 1950); e que, a posteriori, passou por um revisionismo histórico, sendo, então, interpretada como uma legítima manifestação de resistência popular frente à cultura de massa imperialista. Embora esses filmes tenham na sua estrutura uma referência estrangeira, há uma resignificação da mesma, o que possibilita abrir um diálogo com a realidade brasileira. O espectador pode, assim, se identificar e ter uma sensação de vínculo com a tela. Como exemplo desse período, há duas importantes obras em nossa cinematografia: “Nem Sansão nem Dalila” (1954) e “Matar ou Correr” (1954), ambos produzidos nos estúdios da Atlântida, e que satirizam, respectivamente: “Sansão e Dalila” (1949) e “Matar ou Morrer” (1952).

“Costinha e o King Mong” já pertence a outro contexto (década de 1970) no qual a relação do cinema com o público é completamente diferente do período outrora citado. Se para a chanchada o paradigma era o cinema clássico hollywoodiano em conjunto com o rádio, neste segundo momento a referência passa a ser o blockbuster e a televisão.

O fenômeno do *blockbuster* provocou uma mudança crucial, pois, agora, o mais importante é a exploração da marca, extrair todo o seu potencial enquanto símbolo de consumo. Por isso, não é surpreendente que o filme recorra a situações que em nada contribuem à narrativa - sequências que só existem para explorar a figura do gorila enquanto espetáculo visual. O argumento é deslocado para segundo plano, subordinado à ideia de entretenimento, que passa a dar o tom no desenvolvimento da estória; suspendendo a narrativa quando bem entender para obrigar o espectador a contemplar alguma forma de superficialidade como, por exemplo, a luta entre King Mong e um dinossauro.

A consolidação da TV como o principal veículo de entretenimento popular no país vai alterar completamente o humor praticado nos filmes. O padrão se torna a comédia do gênero dos Trapalhões. Não é à toa que o filme de Diniz guarda semelhanças com as obras: “Os Trapalhões no Planalto dos Macacos” (1976) e “Os Trapalhões na Guerra dos Planetas” (1978). Essa escola humorística possui como características: movimentos corporais afetados, perseguições com alteração de velocidade, piadas de duplo sentido, atuações exageradas, situações absurdas que chegam à margem do grotesco. Tudo com uma atmosfera muito lúdica como se não passasse de uma brincadeira.

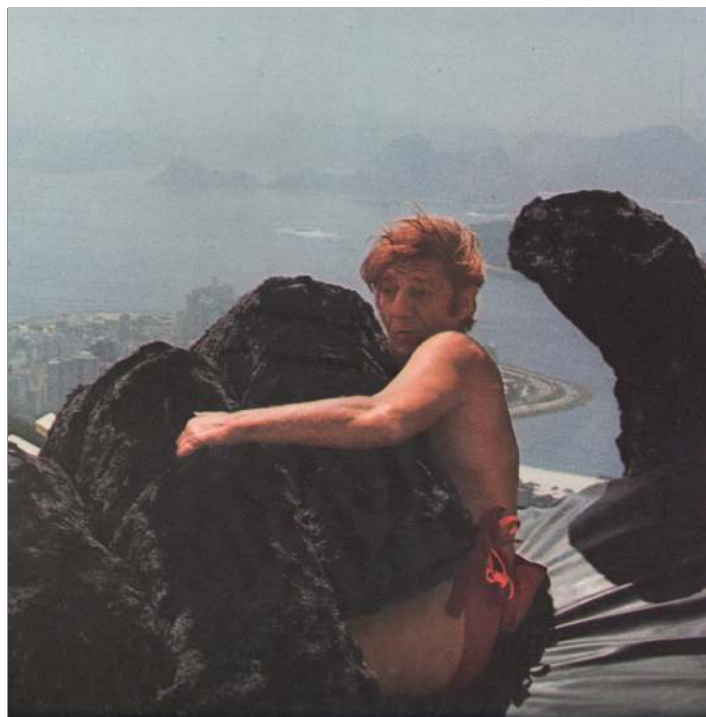
“A consolidação da TV como o principal veículo de entretenimento popular no país vai alterar completamente o humor praticado nos filmes.”



“Costinha e o King Mong” possui um fiapo de estória, usada como justificativa para explorar a imagem de seu referente (King Kong, 1977) e, assim, tentar capitalizar o máximo possível em cima do seu nome. O interesse não é reproduzir o original, de modo que o espectador não consiga diferenciar a cópia do copiado, mas realizar uma adaptação assumidamente mambembe, imperfeita e tosca. E é aí que se encontra nossa especificidade - o caráter cômico do filme reside menos na sátira ao original e mais na tentativa frustrada de o espelhar. A graça está em nós mesmos, em nossa imperícia de fazer algo com seriedade, o que constantemente vem à tona durante a projeção, seja em relação aos atores fantasiados, aos (d)efeitos especiais ou às fotos estáticas que servem de fundo. Entretanto, cabe elogiar a ótima fotografia de Dib Lutfi, e a inspirada trilha de Remo Usai.

Devido à inconsistência de seu enredo, o filme recorre a inúmeras situações surpresas para dinamizar a narrativa. O espectador, assim como o protagonista, é frequentemente surpreendido com algo gratuito que irá redefinir os rumos da narrativa. Tudo parece permeado por um estado de coisas efêmero e aleatório, parecido com o temperamento imprevisível de uma criança ou as motivações erráticas de Costinha.

José Eduardo Zepka



COSTINHA E O KING MONG

Alcino Diniz, RJ, 1977, 85'

Costinha, O Rei da Selva, está para ser sacrificado ao gigantesco King Mong por não querer casar com a gorda rainha dos Homens-Leopardos, quando se envolve com Jane e três bandidos que querem levar o gorila para a civilização e explorá-lo.

16 NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

CLÁSSICOS BR

— TOSTÃO, A FERA DE OURO —

Sessão Especial Homenagem BDMG de Filmografia Mineira

Fantasma de carne e osso:



Assistir a “Tostão, a fera de ouro” nos dias atuais equivale a contemplar um desfile de fantasmas. A mais evidente - e cinematográfica - marca espectral é a do passado. As imagens dos jogos de futebol das eliminatórias da Copa do Mundo de 1970, mostrando o deslocamento da torcida, o ambiente ao redor dos estádios e o trânsito dos jogadores entre imprensa e populares soam como peças ficcionais diante da estrutura mercantilizada e midiática do futebol atual. Tostão, ao descer do ônibus da seleção brasileira com uma prosaica mochila de materiais sobre os ombros, parece um jovem rapaz qualquer indo disputar uma pelada de fim de semana. Qualquer estrela atual se assemelha a um *rapper* ou astro de TV.



CLÁSSICOS BR

ESTRADA DA VIDA

Ó, senhora... Fazer com que todos entendam a nossa música. Ela é simples: fala de amor, natureza, do povo. E a voz do povo é voz de Deus.

Ela é simples.

Simplicidade é uma definição sublime do que é a música de Milionário e José Rico, e Nelson Pereira dos Santos, contaminado por esta filosofia de vida, realiza "Estrada da Vida" como se cada plano fosse um verso das poesias da dupla. E, se as canções falam do povo e para o povo, é neste meio que está a câmera de Nelson. Já a primeira cena se mostra emblemática nesta relação:

Plano geral de uma arquibancada lotada. Vozeirão típico dos locutores de rodeio anuncia emocionado que está para começar o show mais aguardado do ano. Plateia vibra. A voz do locutor se transfere agora para dentro de um carro esportivo vermelho, pelo rádio. - *Zé Rico de Deus, será que essa gasolina dá pra gente chegar até lá?*, pergunta Milionário afoito. - *Acho que não, Zé, acho que não.* O carro para. Acabou, de fato, o combustível e a única solução possível é a oração. Zé, portanto, olha para o céu e pede à Chefe Nossa Senhora Aparecida que os ajude – outra vez – a sair de uma enrascada. Ficamos à espera de um milagre quando o filme nos lança pro passado. A partir daí seremos testemunhas oculares de vários milagres.

Ela é simples, fala de amor.

A trajetória de Milionário e José Rico em A Estrada da Vida é dividida em três atos: o encontro, a luta pela sobrevivência na cidade grande e o sucesso. E o caminho entre o encontro e o sucesso é marcado por momentos tensos, de provações, dificuldades financeiras, inúmeras situações em que foram vítimas de preconceitos. E o curioso: as letras pouco remetem ao cotidiano árduo vivido por eles na lida diária da capital e à dificuldade de se chegar ao reconhecimento pelo trabalho artístico. O tema das músicas em grande parte diz das reminiscências, da terra e dos amores deixados para trás.



“Plano geral de uma arquibancada lotada. Vozeirão típico dos locutores de rodeio anuncia emocionado que está para começar o show mais aguardado do ano. Plateia vibra.”

Há outro fantasma que atravessa o filme: Pelé. O astro maior do futebol brasileiro é uma espécie de antagonista abstrato em função do qual Tostão é frequentemente medido e com o qual faz par. Em tom elogioso, Tostão é chamado de “Pelé branco”. Recorrentemente se pergunta aos entrevistados se ele seria capaz de igualar ou superar Pelé e, por fim, os dois dividem o ataque da seleção brasileira; e o funcionamento da tabela entre eles dependia muito da eficiência e beleza do jogo daquela mítica equipe. O filme atesta a grandeza de Tostão; porém, a regra que mede seu tamanho está justo a seu lado no ataque, o “rei negro”.

Entretanto, o fantasma mais doloroso, e o que causa maior espanto, é o próprio Tostão. O filme, mais que documentar o Tostão real de 1969, se empenha em especular um Tostão possível, futuro após a Copa do México de 1970. E, para provar a pertinência de sua aposta, exhibe as imagens das atuações de Tostão na campanha das eliminatórias do mundial de 1970 na qual Tostão teve desempenho assombroso, marcando dez gols em seis jogos. Em depoimentos, torcedores, jogadores e jornalistas especulam

em quanto tempo Tostão atingiria o patamar de Pelé e que poderia merecer a alcunha de “novo rei do futebol”. Os problemas com a retina, no entanto, se encarregaram de guardar esse Tostão no mundo das possibilidades, forçando-o a encerrar a carreira de modo extremamente precoce, aos 26 anos.

Por baixo desse personagem que a realidade não permitiu cumprir, há o Tostão verdadeiro, jogador sublime, que tabelava com Pelé com a mesma simples elegância que recebe os amigos no pátio do IAPI. Seus 304 gols em pouco mais de 460 jogos, por mais que impressionem, podem não permitir a opulência matemática dos superlativos; porém, Tostão sempre foi afeito ao detalhe e não ao mar. As imagens do filme podem não ter documentado um novo rei, mas deixam claramente à mostra a rapidez dos movimentos, a perfeição nas tabelas e devoluções, a luta na pequena área e a precisão da perna esquerda. Isso não precisa de números nem de coroa; muito menos de adjetivos e de enfeite.

Affonso Uchoa



TOSTÃO, A FERA DE OURO

Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite, MG/RJ, 1970, 70'

A vida e a carreira do jogador de futebol Tostão (Eduardo Gonçalves de Andrade): os jogos eliminatórios da Copa do Mundo-70, seu cotidiano em Belo Horizonte, a operação na vista esquerda em Houston, seus primeiros tempos de jogador - apresentados através de depoimentos de parentes, técnicos, jogadores e do próprio biografado.

L

LIVRE



É como se fosse o único jeito possível de não se resignarem.

Cantam o passado como forma de resistência ao presente.

Curioso se compararmos à geração seguinte, de Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, em que a cidade passa a ser uma das questões centrais. O saudosismo ainda é forte na poética das duplas oitentistas; contudo, a angústia da solidão em meio ao caos urbano é um tema recorrente nas letras, como neste

“Daí, José Rico e Milionário se tornam diretores em cena e a ficção chama o documentário para bailar o tempo todo, como na sequência em que a dupla canta para os lavradores em cima de um pau de arara.”

hino: *As luzes da cidade acesas/ clareando a foto sobre a mesa/ e eu comigo aqui trancado nesse apartamento/ Olhando o brilho dos faróis/ eu me pego a pensar em nós...*

Ela é simples, fala de amor, na natureza, do povo.

Nelson Pereira dos Santos abre mão do drama. Uma experiência diferente, por exemplo, de “Dois filhos de Francisco”, filme que também abraça a trajetória da dupla Zezé de Camargo e Luciano, mas se ancora no naturalismo, no

controle das emoções. “Estrada da vida” é um musical de aventuras milagrosas no meio do povo em que a luta essencial não é pelo sucesso, mas pela sobrevivência. Daí, José Rico e Milionário se tornam diretores em cena e a ficção chama o documentário para bailar o tempo todo, como na sequência em que a dupla canta para os lavradores em cima de um pau de arara. Eis aí o toque Nelson: deixar-se guiar por aqueles dois corpos caóticos, elegantes, inquietos, necessitados. A câmera de Nelson está para eles assim como as canções estão para o povo. - *Afinal de contas, o que é Modão?*, pergunta o dono do circo, naquela que foi a primeira apresentação profissional da dupla; - *Modão é música que o povo gosta!*, resume Milionário. Começam os primeiros acordes da obra-prima *De longe também se ama*.

Somos trazidos novamente para o presente. Um caminhão cheio de combustível guiado por um fã estaciona perto deles. Resolvido o problema, seguem em disparada rumo ao rodeio e são recebidos como ídolos absolutos pelo público. Aplausos, gritos, sorrisos, muitos sorrisos. Começam os primeiros acordes de “Estrada da vida” e, ao invés de subirem ao palco, tocam junto ao povo, percorrem toda pista com as respectivas violas na mão. E na mão também está a câmera de Nelson que nos agracia com um registro absurdo de interações: câmera-atores-público. Todos no mesmo espaço. Tão extasiante que não termina ali. Como obrigados a encarar o sempre doloroso ‘e agora?’. Terminado o show, três carros fazem o trajeto

da volta. Param numa rotatória por onde desembocam três caminhos, e o último plano do filme é um balé soberbo de cada carro seguindo seu rumo. Zé e Milionário voltam para o interior e por lá ficam um tempo. *Eu moro aqui tão longe/ longe do meu bem-querer/ A saudade me maltrata/ A distância me faz sofrer*. Se é possível amar de longe, como expresso no título da primeira canção composta pela dupla, eles não mais se contentam com a lembrança. Agora podem ir rever a família, a terra e os amores deixados no interior. E esta volta é síntese da dor da maioria das pessoas que fazem o êxodo. Voltar é difícil. O filme poderia terminar no apogeu da apresentação, mas não. Eles voltam. E voltam para os que só podem ficar.

Samuel Marotta

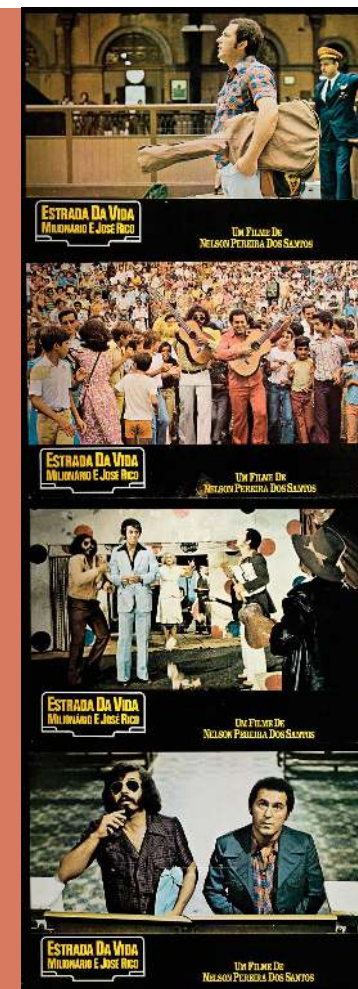
ESTRADA DA VIDA

Nelson Pereira dos Santos, SP, 1980, 103'

“São Paulo. A cidade desperta com seu povo, suas tristezas, suas esperanças e poluição. Nela se encontram dois imigrantes, Romeu e José, pintores de parede dispostos a realizar um sonho: cantar para o povo. Sem dinheiro e sem documentos, hospedam-se no Hotel dos Artistas e resolvem formar uma dupla: Milionário e José Rico. No próprio hotel começam a ensaiar o primeiro show, contratados por Malaquias, um empresário sem caráter. Em um show, num circo mambembe situado na periferia da cidade, conhecem um caça-talento de uma gravadora que os leva para um teste. Enquanto o sucesso não vem, continuam trabalhando como pintores de parede, mas acabam despedidos porque cantavam durante o horário de trabalho, fazendo com que todos seus companheiros parassem para ouvi-los. Após muitas peripécias eles gravam o primeiro disco, mas nada acontece. José Rico resolve, então, apelar para Nossa Senhora Aparecida. Fazem uma promessa, deixando o disco no altar. O elepê é levado à rádio local e o programador coloca no ar a música. A estrada de vida. É o milagre e o início de uma fulgurante carreira.”

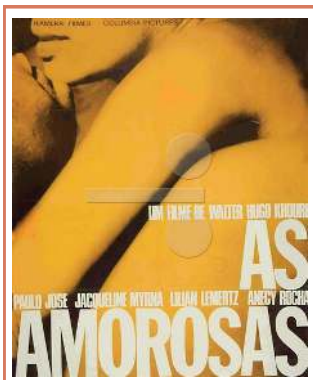


LIVRE



CLÁSSICOS BR

AS AMOROSAS



“...desvenda seu próprio jogo de espelhamentos, de Marcelo com as demais personagens, do próprio filme com a interioridade que custosamente se constitui e encena, e de cada um desses personagens conosco mesmo, espectadores do filme e cúmplices da sensação de inacabamento...”

“As Amorasas”, ou a existência como destituição da experiência coletiva.

Entrevista pela porta de uma casa burguesa, vemos um grupo de jovens sentados no gramado de um quintal: Marcelo, protagonista e alter ego de Walter Hugo Khouri, em sua primeira aparição, aguarda, deitado, a preparação de uma pequena equipe de filmagens que irá entrevistá-lo. Ana, uma das personagens femininas que atravessa a vida desse personagem estilhaçado – e que se constitui como metonímia desse estilhaçamento mesmo, como uma das partes desse personagem difuso que se espalha e reúne em torno das mulheres que o cercam –, explica a Marcelo o perfil que pretende traçar com a gravação que se seguirá: “trabalho, o problema familiar, sua situação social passada e futura, sua participação política, sua visão do problema sexual e amoroso”. E adverte, Marcelo não precisaria deter-se no que foi perguntado. Oscilante como seu Marcelo, a “As Amorasas” decupa a seguir a fala de seu atormentado protagonista entre os planos fechados, que mostram seu rosto, a olhar para a câmera do filme a que assistimos e do filme que os jovens estudantes fazem, marcado pela presença do microfone como a nos lembrar da encenação do dispositivo documental que então irrompe; e uma série de planos de outros rostos, das múltiplas mulheres que compõem não apenas a vida dessa personagem mas também essa experiência de construção fílmica dentro do filme que então se encena. A simulação documental é também chave para a constituição de outro mecanismo que então se explicita: a fascinação identificatória, no momento em que o exercício de exposição de uma angústia que não se volta a situação social e política do tempo presente, mas sim para a busca por um “equilíbrio nas estrelas”, cala fundo nas personagens que o cercam, explodindo o esquema sociológico que ameaçava tipificar o personagem e o constituindo como ínfimo, indivíduo cuja experiência não pode ser reduzida a qualquer esquema prévio, e ao mesmo tempo universal, ao expor uma complexidade subjetiva partilhada pelos demais. Mas esse fascínio não é um dado simplesmente pelo discurso que tentaria traduzir uma experiência que escapa ao próprio personagem, em sua trajetória tão esburacada quanto o filme mesmo, mas construída, pelas sutis recusas de Marcelo, ao empurrar a mão que

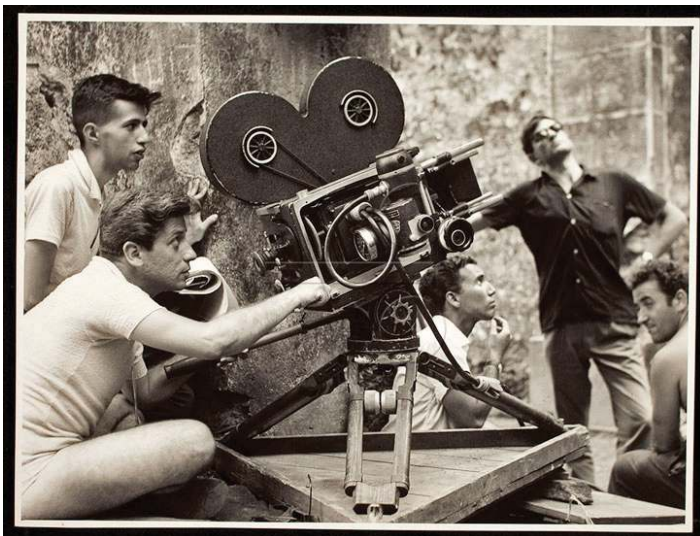


lhe oferece o microfone, ao perturbar a filmagem, soprando esse mesmo microfone, assim como pelo jogo de alternância entre os planos, com os nem tão sutis reenquadramentos que fecham nos rostos dos personagens que o cercam e como que os transformam em espelhamentos de Marcelo, replicando os quadros que situam essa personagem.

No momento mesmo em que Khouri expõe os dispositivos e os pressupostos do documentário de pretensão sociológica que então se constituía no cinema, mais que brasileiro, paulista, “As Amorasas” desvenda seu próprio jogo de espelhamentos, de Marcelo com as demais personagens, do próprio filme com a interioridade que custosamente se constitui e encena, e de cada um desses personagens conosco mesmo, espectadores do filme e cúmplices da sensação de inacabamento e não pertencimento dessas vidas que então atravessariam da tela para nosso mundo. Não seria despropositado tentar traçar a história, mais do que do pertencimento de Walter Hugo Khouri ao moderno cinema que se constitui no Brasil, e nessa São Paulo tantas vezes personagem de seus filmes, ou de seu personagem-alter ego-obsessão, Marcelo, que atravessa quase que o conjunto de sua trajetória, mas do renovado fascínio e atualidade de “As Amorasas” para cada geração de jovens críticos que sobre esse filme se debruçaram. À revelia de Khouri, seu filme continua um vívido testemunho, e um bom esquema sociológico, não apenas das determinações de classe que pretensamente constituiriam a experiência subjetiva

“ À revelia de Khouri, seu filme continua um vívido testemunho, e um bom esquema sociológico...”

“o personagem é ao mesmo tempo um burguês e um agregado, dependente financeiramente de uma irmã/não-irmã, porque também possível amante;”



dessa ou daquela classe social ou grupo funcional, mas da pretensão, também sempre renovada, de denegar o pertencimento de classe das personagens que constituíam, e ainda constituem, nossa frágil esfera letrada. As indefinições subjetivas, o sentimento de não-pertencimento de Marcelo, que “As Amorasas” nos lança quase como um desafio, correspondem ainda a indefinição – ou à tentativa de constituição de uma impossibilidade de definir – de sua protagonista em relação ao jogo de forças, sociais e políticas, que o ultrapassam: o personagem é ao mesmo tempo um burguês e um agregado, dependente financeiramente de uma irmã/não-irmã, porque também possível amante; se a pretensa militância política de Ana nunca sai de um pequeno grupelho de estudantes abastados, o próprio filme, em seu conjunto, permanece cego ao que possa ultrapassar um jogo de salão entre jovens cultos. A ameaça do incesto, permanente sombra a atravessar as diversas encarnações de Marcelo pela cinematografia de Khouri, espelha uma endogamia estrutural, um conjunto perverso de famílias expandidas, entre trocas de esposas, amantes, e um conjunto de abastados sobreviventes de fortunas cuja origem se perdeu. A decisão posterior de retratar as múltiplas faces dessa personagem na figura de um aristocrata revela a impossibilidade de manter essa oscilação: como esse jogo de amor/poder poderia continuamente se repetir se a posição de mando permanecesse sempre no extracampo? Somente se as formas da cultura de massa, que para o permanente desgosto de Marcelo se insinuam continuamente em “As Amorasas”, assumissem o caráter de um poder instituinte impessoal, e revelasse a clivagem de classe que o filme busca continuamente ocultar.

Poder-se-ia imaginar quais filmes se constituiriam como resposta a esse isolamento de Marcelo, ou a incapacidade de figurar a alteridade para além de uma tipificação prévia que a documentação sociológica performaria. Penso em “O Desafio”, de Paulo César Saraceni, no qual a alienação do intelectual assumirá a face de uma tragédia coletiva, e cujos símbolos culturais dessa mesma pretensão de se elevar para além da disputa política constituir-se-ão como lugares de justificação tanto do alheamento quanto da hierarquia. Há uma bela sequência em “As Amorasas”: no momento em que nus, na cama, os personagens se amam, a câmera se destaca e percorre o quarto de Marcelo, revelando uma série de objetos: discos de John Coltrane e Ornette Coleman, livro de Camus, Robbe-Grillet, entre outros. Seriam esses os fragmentos do mundo subjetivo desse protagonista que resiste à tentativa de açambarcamento, ou apenas objetos-fetichê, como que ícones de um culto que se perdeu e cujo sentido desconhecemos, estilhaços de um mundo exterior que somos incapazes de enxergar?

Ewerton Belico



AS AMOROSAS

Walter Hugo Khouri, SP, 1968, 104'

As angústias amorosas e existenciais de um jovem estudante universitário envolvido com uma colega politizada da faculdade, uma atriz de televisão que vende a imagem de mulher fatal e suas irmãs presas ao esquema do trabalho profissional ou conjugal.

OBS: Fonte da Cópia – Cinemateca Brasileira

16 NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

LOCAIS

DE EXIBIÇÃO

MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE

Cine Humberto Mauro, Palácio das Artes
Av. Afonso Pena, nº 1537, Centro

MONTES CLAROS

Cinema Comentado Cineclub
Salão de Convenções do SESC, R Viúva Francisco Ribeiro, nº 199
(SESC- Montes Claros)

ARAÇUAÍ

Centro Cultural Luz da Lua
Rua Dom Serafim, nº 426, Centro

PARÁ

BELÉM

IAP Instituto de Artes do Pará
Praça Justo Chermont,
nº 236, Nazaré

FIGHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Mascote

CORREALIZAÇÃO

DOC Audiovisual

PARTICIPAÇÃO

Fundação Clóvis Salgado,
Instituto de Artes do Pará

IDEALIZAÇÃO

Associação Curta Minas/ABD-MG

COORDENAÇÃO

Coordenação Executiva

Cláudio Constantino

Coordenação de Programação

Daniela Fernandes

CURADORIA

Afonso Uchoa

PRODUÇÃO

Produtor Matheus Antunes

Produtores Locais

Elpidio Rocha (Montes Claros),
José Pereira (Araçuaí)
e Afonso Gallindo (Belém)

Autoração das Sessões

A Produtora Audiovisual

COMUNICAÇÃO

Imprensa

Le Petit - Comunicação

Visual e Editorial

Design Naraiana Peret

LIVRETO/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial

Daniela Fernandes

Design Naraiana Peret

Colaborador Laly Cataguases

Artigos Afonso Uchoa,
Ewerton Belico, Samuel Marotta
e José Eduardo Zepka

Patrocínio



Incentivo



Realizado com os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Patrocínio Homenagem à Filmografia Mineira



Correalização



Participação



Apoio



Apoio institucional



Idealização



Produção Local MG



Parceiros Institucionais



Realização

MASCOTE

Ministério da
Cultura





Realização

MASCOTE

📍 *Vitório Marçola, 203, sala 10. BH/MG, Brasil.* ☎ *55 31 3284 9089*

✉ *producaocurtacircuito@gmail.com - www.curtacircuito.com.br*