

Fundação Municipal e Mascote Apresentam

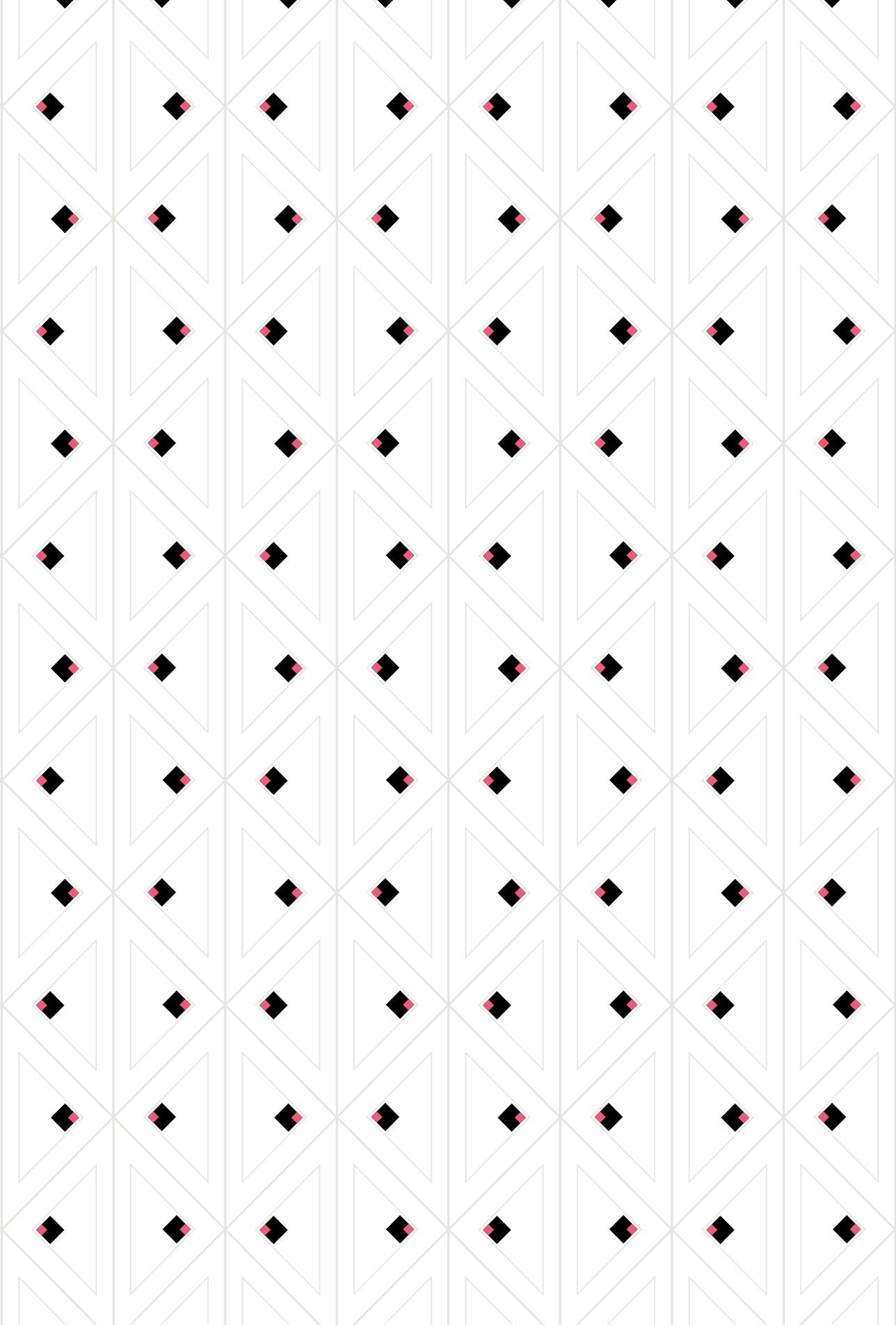
CURTA CIRCUITO

MOSTRA DE CINEMA PERMANENTE

OUTUBRO · NOVEMBRO · 2014

*. Belo Horizonte . Montes Claros
. Araçuaí .*

LIVRETO CURTA CIRCUITO #06



EDITORIAL

O Compartilhar

Um dos benefícios de ser um promotor da cultura audiovisual, a partir da conceituação de programações de nossa filmografia, é poder ter contato, além dos filmes, com os realizadores e a sua formação pessoal, profissional e artística ao longo do tempo.

A liberdade que o Curta Circuito tem, sendo uma importante janela de difusão do curta-metragem, do média e do formato longa, nos permite a cada momento compartilhar esta “apresentação”, de duração variada, da criação e da “inquietação” dos realizadores brasileiros.

Cada diretor(a) tem por natureza começar com o curta e algum tempo depois chegar ao longa - e um não é primordialmente uma “escola” para o outro, mas sim um processo de comunicação em formato diferente - onde o primeiro propicia à necessidade do segundo uma maturidade maior na criação da linguagem exercida.

Desta forma, nestes anos de exibição vivenciamos o caminho percorrido por Camilo Cavalcanti, que sempre com muita gentileza permitiu que não só o público da capital mas também de outras cidades do interior do estado pudessem compartilhar de suas criações. Exibimos seus primeiros curtas; e, agora, seu primeiro longa solo compõe nossa programação. É indescritível o prazer de ver de tão próximo a formação daqueles que dedicam sua vida à dita sétima arte.

E, compondo tais experiências, a esperada sessão Diálogos promovida neste bimestre também traz ainda dois realizadores - Luiz Pretti e Marcelo Pedrosa - que já contribuíram na produção cultural do país e desta mostra, com processos criativos que se destacam no cenário nacional, e que pessoalmente compartilharão suas experiências entre si e com o público.

No formato média, relegado a um espaço mais ingrato que o curta e o longa, temos Marcelo Caetano e Ramon Porto, em sua verve autoral, onde o que importa é a crença de se expressar sem se preocupar com o padrão de visibilidade, mas sim no tempo que entendem ser necessário para cada história.

Por fim, estimulando a expressão artística em vários formatos e temas, com filmes a ser vistos com sua devida importância e da contribuição em nossa história como um todo, que ultrapassa a “linha divisória” de cinema de arte x popular, resgatamos a obra de Osiris Parcifal.

Compartilhem, portanto, dessas experiências desses três formatos, dos debates com os três diretores, onde as ideias postas, inclusive de caráter político - e coincidente com o momento eleitoral do Brasil -, alimentam nossas escolhas.

Cláudio Constantino

PRO-GRAMAÇÃO

OUTUBRO
NOVEMBRO

BELO HORIZONTE MG

13/10 - 19H CLÁSSICOS BR

[O Fraco do Sexo Forte]

Bate-papo após a sessão.

Exibição em 35mm.

Cópia Restaurada, Cinemateca do MAM.

10/11 - 19H TANGENTES

[Media-metragem]

Bate-papo após a sessão.

Exibição em DCP.

27/10 - 19H DIALOGOS BR

[Marcelo Pedroso e Luiz Pretti]

Bate-papo com os realizadores Marcelo Pedroso e Luiz Pretti após a sessão.

Exibição em DCP.

17/11 - 19H EIXO BR

[A História da Eternidade]

Bate-papo com o realizador

Camilo Cavalcanti após a sessão.

Exibição em DCP.

MONTES CLAROS MG

25/10 - 19H DIALOGOS BR

[Marcelo Pedroso e Luiz Pretti]

Bate-papo após a sessão.

Exibição em digital.

22/11 - 19H EIXO BR

[A História da Eternidade]

Bate-papo após a sessão.

Exibição em digital.

ARAÇUAÍ MG

24/10 - 19H DIALOGOS BR

[Marcelo Pedroso e Luiz Pretti]

Bate-papo após a sessão.

Exibição em digital.

21/11 - 19H EIXO BR

[A História da Eternidade]

Bate-papo após a sessão.

Exibição em digital.

CLÁSSICOS BR

O Fraco do Sexo Forte

“O fraco do sexo forte” todo mundo sabe qual é
por Remier Lion Rocha

Um número gigantesco de filmes brasileiros foram riscados da história e condenados ao esquecimento por causa da origem social e profissional de seus realizadores, considerada duvidosa pela grã-finagem cinematográfica da zona sul carioca. Um universo cinematográfico praticamente desconhecido e pouco investigado, onde a comédia “O Fraco do Sexo Forte” - dirigida e produzida por Osiris Parcifal de Figueroa - merece destaque.

Produzido no ambiente conhecido na década de 1970 como *Beco da Fome*, reduto de artistas e produtores cinematográficos localizado próximo à Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, *O Fraco do Sexo Forte* é apresentado como uma comédia erótica sem maiores pretensões. Mas o filme foge dos temas habituais do gênero para explorar os intestinos da própria realização cinematográfica e debochar do falso conflito entre “arte” e entretenimento.

Na visão retrógrada e até bem pouco tempo dominante entre os formadores de opinião do cinema brasileiro, “arte” seria algo que apenas espíritos superiores são capazes produzir e compreender, enquanto aquilo que entendemos como entretenimento nada mais seria que uma forma descartável, desprezível e descerebrada de subcultura, próxima do caça-níquel.

A crítica e os intelectuais no Brasil sempre procuraram estimular uma “guerra fria” entre o chamado “cinema de arte” (que nada mais é que uma patente industrial registrada pela Pathé por volta dos anos 1920) e o cinema direcionado para o grande público. Um antagonismo ridículo que simplesmente não existe em muitos países. Poucos foram os cineastas brasileiros dedicados a refletir

e ao mesmo tempo superar este falso conflito; talvez o melhor exemplo seja Rogério Sganzerla em seus primeiros filmes.

Passei a década de 1990 inteira, ouvindo pelos corredores da Cinemateca do MAM que jamais conseguiria programar uma retrospectiva, reunindo filmes brasileiros como *O Fraco do Sexo Forte* e outros similares no arquivo de filmes do Aterro do Flamengo. O motivo era simples, a “péssima qualidade artística” dessas obras, indignas de serem exibidas no espaço nobre de uma cinemateca. Precisei improvisar um cineclubes na sede carioca do Instituto de Arquitetos do Brasil, em outubro de 2003, para colocar meu projeto de mostra em cartaz. E, quando batizei a retrospectiva de *Cinema Brasileiro, A Vergonha de uma Nação*, a ideia era resumir numa única frase a campanha negativa que, durante décadas, intelectuais de universidade e botequim alimentaram contra o cinema popular produzido no Brasil. Minha intenção também era reproduzir a mesma lógica sensacionalista que fez de Osiris Parcifal de Figueroa uma referência em termos de divulgação e promoção de filmes.

Osiris é uma figura lendária do cinema carioca e sua biografia muitas vezes se confunde com a história do Cineac Trianon, cinema localizado na região central do Rio de Janeiro. Osiris começou a trabalhar como programador e divulgador do Cineac a partir de 1960, permanecendo na função até 1973, quando o cinema fechou e o prédio foi vendido.

Inaugurado em 1939, o Cineac Trianon foi uma grande novidade em termos de arquitetura, infraestrutura de exibição e conceito de programação. Revolucionou ao abandonar o padrão de exibição de um mesmo longa-metragem em sessões regulares e optar por uma maneira mais moderna e dinâmica de espetáculo cinematográfico. A Sessão passatempo era composta basicamente de curtas-metragens exibidos de maneira contínua das 11h às 23h. Uma sequência alucinada de variedades com destaque para os noticiários, filmes turísticos, desenhos animados e todo gênero de



... Osiris era um homem de grande visão publicitária, criatividade e senso de humor quando o assunto era cinema. Investiu o que pôde para tirar o máximo de proveito das bordas do mercado cinematográfico carioca da época e foi bem sucedido dentro dos seus limites. O cinema é uma atividade ingrata, mas acredito que o velho Osiris tenha se divertido bastante...

curta-metragem. O slogan da sala era *A sessão começa quando você chega*. Sobre a tela havia um relógio para o camarada não perder a hora.

Quando Osiris assumiu o Cineac, foi mudando o perfil da sala aos poucos. A televisão havia incorporado o modelo de programação do Cineac, o formato original não funcionava mais. A estratégia para recuperar o público era explorar títulos de filmes que não respeitassem os limites da moral e dos bons costumes da época. O endereço da avenida Rio Branco foi ficando então conhecido na cidade como a meca dos espetáculos proibidos. E não eram apenas os filmes maldosamente chamados de realistas que atraíam o público na década de 1960. Espetáculos como o de Silk, faquir que passou 100 dias sem comer dentro de uma vitrine no segundo andar do Cineac Trianon, completavam a programação exótica do local.

Osiris era um homem de grande visão publicitária, criatividade e senso de humor quando o assunto era cinema. Investiu o que pôde para tirar o máximo de proveito das bordas do mercado cinematográfico carioca da época e foi bem sucedido dentro dos seus limites. O cinema é uma atividade ingrata, mas acredito que o velho Osiris tenha se divertido bastante.

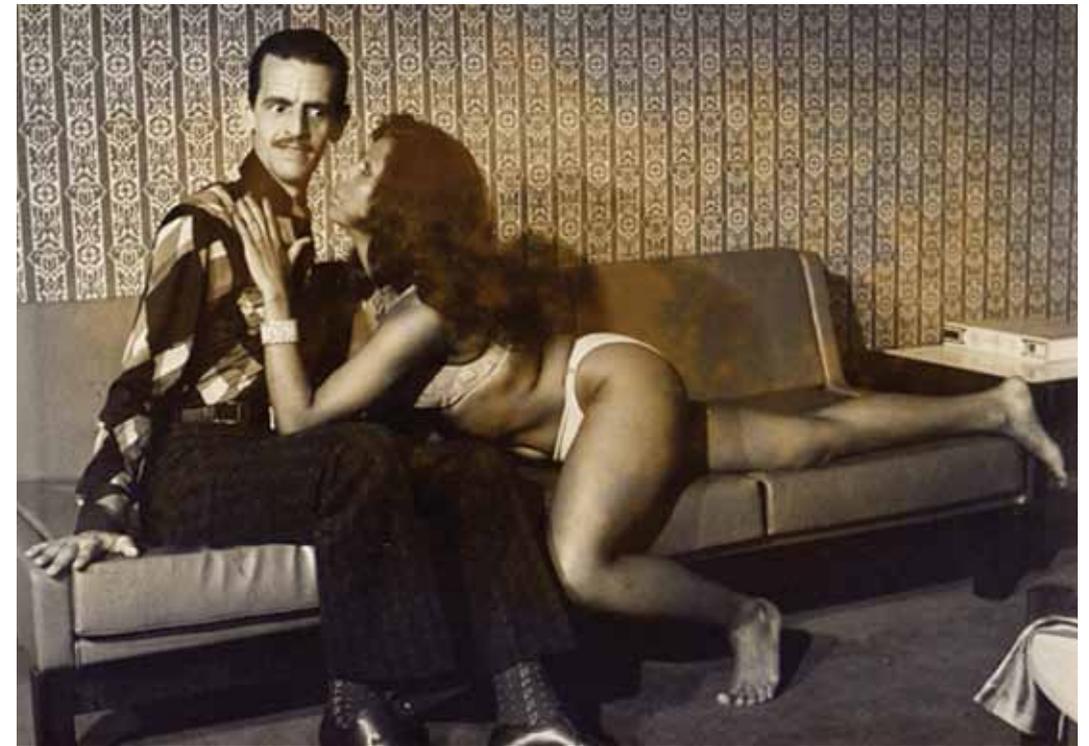
Paralelamente ao trabalho no Cineac, Osiris também programou outros cinemas e participou de produções estrangeiras rodadas no Brasil, entre elas *Favelae Interpol Chamando Rio*. Fundou a produtora e distribuidora de filmes Hórus e coproduziu os cineastas Mozael Silveira, Fauzi Mansur e Carlos Reichenbach. Dirigiu apenas dois longas.

O primeiro é *O Fraco do Sexo Forte*, filme que Osiris não apenas dirigiu e produziu, como também escreveu o argumento e o roteiro junto com Ismar Porto e cuidou da edição. *O Fraco do Sexo Forte* pode ser assistido como uma versão bem brasileira de *Quando Paris Alucina*, filme americano com William Holden e Audrey Hepburn. Em ambos os filmes vemos o desespero do roteirista de cinema durante o processo

... O preconceito com o cinema brasileiro popular feito no passado está sendo exorcizado aos poucos. As coisas mudam com o tempo. Finalmente a Cinemateca do MAM resolveu fazer a sua própria "perestroika" e permitir que filmes como O Fraco do Sexo Forte - e outros como Banana Mecânica e Gozinha e o King Mong - fossem incluídos ao lado de filmes sérios como Memória de Helena, dirigido por David Neves, num mesmo projeto para recuperação do acervo da instituição...

de criação e desenvolvimento de uma história original que faça sentido, agrade ao público e ainda atenda às bizarras exigências dos produtores - e muitas vezes da censura. O cinema brasileiro é cheio de filmes sobre os bastidores da atividade; *O Fraco do Sexo Forte* está entre os melhores e mais divertidos.

O preconceito com o cinema brasileiro popular feito no passado está sendo exorcizado aos poucos. As coisas mudam com o tempo. Finalmente a Cinemateca do MAM resolveu fazer a sua própria "perestroika" e permitir que filmes como *O Fraco do Sexo Forte* - e outros como *Banana Mecânica e Costinha e o King Mong* - fossem incluídos ao lado de filmes sérios como *Memória de Helena*, dirigido por David Neves, num mesmo projeto para recuperação do acervo da instituição. É quase um milagre rever *O Fraco do Sexo Forte* numa cópia nova e não mais naquela velha e estropeada que exibiu em 2004, na reedição da retrospectiva *Cinema Brasileiro, A Vergonha de uma Nação*, em São Paulo, achando que seria a última oportunidade para assistir a este clássico do cinema brasileiro absolutamente desconhecido e essencial.



"A história é o de menos, o que vende é o título!"; argumenta Carlos Ralé, roteirista contratado pelo produtor de cinema vivido por Wilson Grey [foto] em O Fraco do Sexo Forte

O FRACO DO SEXO FORTE

Osiris Parcival de Figueiroa, RJ, 1973, 84'

"Wilson, ex-figurante de cinema, acerta na loteria e se torna produtor cinematográfico. Para escrever o argumento de seu primeiro filme, contrata dois tipos antagônicos: Humberto, intelectual sofisticado, casado e austro e o expansivo Carlos, apologista dos temas eróticos. No afã de sintonizar seu estilo com o de Carlos, Humberto entrega-se tão a fundo à pesquisa de tipos humanos que acaba provocando suspeitas em sua mulher, Marlene, ocasionando o rompimento do casal, Wilson é obrigado a internar Humberto num hospício e Marlene, sozinha, fica à mercê das investidas de um vizinho."

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

DIALOGOS BR

Marcelo Pedroso e Luiz Pretti

A imagem é uma arma quente

por Affonso Uchoa



Marcelo Pedroso e Luiz Pretti são cineastas jovens (mal passados dos 30 anos) que começam a produzir em meados da primeira década do século XXI sob forte marca da produção em vídeo e sob regime coletivo. Pedroso e Pretti são também realizadores que tiveram (ou têm) o nordeste como local de criação e também amigos e parceiros. Ainda que, evidentemente, guardem estilos e obsessões pessoais, há uma aproximação fundamental entre o cinema de ambos, que transcende a contingência geracional: ambos são guiados por um forte ímpeto de experimentação formal e pelo gesto político entremeadado ao cinema.

Acima de tudo, o que mais possibilita uma aproximação entre os dois cineastas não é somente que se tratam de cineastas reconhecidamente

políticos, mas, acima de tudo, que ambos enxergam na imagem a residência de exercício e também de destruição do poder. Marcelo Pedroso é um “catador” visual. Seus filmes investigam os resíduos que o poder político e econômico deixa nas imagens e, acima de tudo, o quanto do “estado das coisas” marcado pelo poder resta na relação das pessoas com as imagens. Seu longa-metragem mais conhecido, *Pacific*, apresentava a euforia e o desajeito consumista de uma classe média recém-promovida ao paraíso do crédito. *Câmara escura* é, assim como *Pacific*, um filme dispositivo em que suas imagens não são fruto da organização de dramaturgia e, sim, da relação entre os sujeitos filmados e o aparato de filmagem. Nesse curta-metragem, em específico, Pedroso (ele próprio) toca campanha de casas de um bairro de classe média alta do Recife, deixando uma caixa fechada que escond-

de, do lado de dentro, uma câmera ligada. No dia seguinte, Pedroso retorna à mesma casa para ouvir, sempre através do interfone e demais dispositivos de segurança, o que as pessoas pensaram e como reagiram diante da caixa deixada. As imagens produzidas pela câmera assim que a caixa se abre mostram quase sempre o teto das casas, ou o céu e as árvores; porém, é no som que reside a verdadeira imagem desse filme: surpresos diante da câmera dentro da caixa, os moradores versam, discutem e problematizam o que poderia significar aquilo e como proceder. Fica patente nas especulações o medo de uma população abastada e encarcerada que aprendeu a enxergar no lado de fora, no outro e no diferente uma ameaça. Em comum, os moradores sempre cogitam chamar a polícia, pra resolver o mistério e restituir a segurança, e há quem pense ser a câmera uma bomba. Especulação que não deixa de ser elucidativa diante, sobretudo, do filme *Não estamos sonhando* em que Luiz (aqui também, ele próprio em cena) explode os arranha-céus inestéticos da região centro-sul de Belo Horizonte. Há, de fato, um recente fascínio por bombas e demais artifícios explosivos como formas de atuação política de modo mais extremo no recente cinema brasileiro (e aí está *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós, para não nos deixar sem pares). É possível que seja um refluxo, contagiado pela comissão da verdade, dos 30 anos do golpe militar ou um da atração pela reação violenta ao cada vez maior açoite do poder. Particularmente, penso ser uma reação de esquerda a diminuição de horizontes impostas pelos 12 anos de poder do partido dos trabalhadores em que as bandeiras históricas da luta esquerdista e popular foram abrandadas em nome da governabilidade. Diante da cooptação da esquerda pelo poder, o que resta aos que lutam pela igualdade é uma radicalização e a violência como escape, retomando formas e bandeiras da luta armada e extremista (caso o maior grupo de rap do país não lançou há dois anos uma música em homenagem a Carlos Mariguella?). *Em trânsito* é o filme de Pedroso em que fica mais patente sua reação de choque ante o desenvolvimentismo petista e, acima de tudo, seu par nordestino,

... É justo a imagem espectral de um Brasil que supere a pobreza sem esmagar os sonhos e de um mundo de catedrais vazias que residem no porão de cada imagem dos filmes de Marcelo Pedroso e Luiz Pretti. Há, porém, em ambos a consciência de que o melhor caminho para a utopia é um desvio pela realidade e, para figurar, ainda que em sombra, a imagem desse mundo possível, é necessário criticar, esmiuçar e, se preciso, esfaquear a imagem do mundo real. Deixando impresso na cor das imagens de um cinema ausente de tinta sangue que, por vezes, a beleza e a poesia brotam da destruição...



o ex-governador Eduardo Campos. Em um filme que, após o falecimento trágico de Campos, flerta com o gênero do terror e pode se revelar de uma improvável antevisão da influência do ex-governador pernambucano na mudança de ventos do Brasil, Pedrosa ilustra o quanto o foco petista no desenvolvimento econômico à base da indústria da construção e do automóvel tem sua contrapartida de exclusão, violência e inferno urbano. Observando tal movimento a partir de Recife em plena campanha para prefeito de 2012, Pedrosa identifica em Campos o correspondente local da mola mestra desenvolvimentista e celebra como reação a faca na garganta.

Luiz Pretti principiou sua produção sob a marca do coletivo. Realizou filmes em parceria com seu irmão (o cineasta Ricardo Pretti) e com seus parceiros de Alumbramento. Há em seus primeiros filmes a busca de uma poesia experimental videográfica em que a textura da câmera digital era a superfície mais sincera para captar a beleza e o calor das coisas, acima de tudo, mínimas. Assim como em *Sabiaguaba*, *O mundo é belo* é feito da insistência do olhar depositado sobre aquilo que o fluxo utilitário do mundo despreza: exercícios de respiração ao lado do irmão, a calma das folhas na calma casa que dividiam ou o azul do céu filmado do seu próprio colo. Em sua produção mais recente Luiz apresenta um movimento de crescente politização em seus filmes que traz, como consequente formal, a atração pelo recorte e pelo ensaio como forma. O mais forte exemplo dessa renovação de sangue cinematográfico é certamente seu mais recente

longa, *Com os punhos cerrados*, mas já se percebe traços dessa incursão em *O porto* e *Não estamos sonhando* em que um despertar sonambúlico em sua própria casa relembra uma entrevista de Lúcio Costa, classificando os arranha-céus como as catedrais máximas do deus contemporâneo, o ouro, o dinheiro. Luiz (ele mesmo em cena) vai à janela e principia gravar os sons da construção de um arranha-céu vizinho. Um verdadeiro sonho cinematográfico transforma o gravador em um artefato disparador de explosivos que são apontados para os prédios de Belo Horizonte. A explosão de fato não acontece, a não ser pelo efeito do cinema, e o verdadeiro sonho não se realiza: as catedrais da bufunfa não desmoronam ante o cinema, mas Luiz não cede à direção do braço. Se a imagem não desmorona cimento nem ferro retorcido, não é motivo para a prostração, e haverá ainda outro mundo atrás dos horizontes encobertos, um mundo que não mate nossos sonhos e não arranque nossos corações.

É justo a imagem espectral de um Brasil que supere a pobreza sem esmagar os sonhos e de um mundo de catedrais vazias que residem no porão de cada imagem dos filmes de Marcelo Pedrosa e Luiz Pretti. Há, porém, em ambos a consciência de que o melhor caminho para a utopia é um desvio pela realidade e, para figurar, ainda que em sombra, a imagem desse mundo possível, é necessário criticar, esmiuçar e, se preciso, esfaquear a imagem do mundo real. Deixando impresso na cor das imagens de um cinema ausente de tinta sangue que, por vezes, a beleza e a poesia brotam da destruição.



EM TRANSITO

Marcelo Pedrosa, PE, 2013, 19'

Elias, em trânsito.

CÂMARA ESCURA

Marcelo Pedrosa, PE, 2012, 21'

Quando as imagens dos objetos iluminados penetram num compartimento escuro através de um pequeno orifício e se recebem sobre um papel branco situado a uma certa distância desse orifício, veem-se no papel os objetos invertidos com suas formas e cores próprias.

O MUNDO É BELO

Luiz Pretti, CE, 2010, 8'

Você sentia isso quando era jovem, essa ternura por todas as coisas, um desejo vago? Começa aqui e vai subindo até dar vontade de chorar.

NÃO ESTAMOS SONHANDO

Luiz Pretti, CE-BH, 2012, 12'

Sim, nós faremos um mundo. Não estamos sonhando. Luta a luta o faremos, peça por peça o faremos, pedaço por pedaço o faremos. Não estamos sonhando.

14

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 14 ANOS

TANGENTES

Media-metragem

**Da piscina ao porcelanato:
o conforto sempre possui um subsolo de angústia.**

por Affonso Uchoa

O média-metragem corresponde a um limbo de visibilidade no cinema brasileiro. Zona ensombreada ou purgatório em que os filmes, cujos minutos passam de 30, assinam um silencioso contrato de obscuridade e poucos espectadores. Sobretudo no estágio atual do cinema brasileiro, em que quase a totalidade das recepções de público e crítica aos filmes se concentram nos festivais, é preciso coragem pra tocar à frente um média-metragem. Isolado entre curtas e longas, o média ficou relegado ao formato televisivo e outras pechas de pouco valor. Contudo, há ainda aqueles filmes que estabelecem sua duração pelas próprias imagens de que se compõem, como é o caso de “O desejo do morto”, de Ramon Porto Mota, e “Verona”, de Marcelo Gaetano.

As impurezas do branco

O desejo do morto deixa claro a atração de Ramon pelo gênero do terror. Tal como em *Hóspede*, seu filme anterior e de maior destaque, *Desejo* é um exercício estilístico em torno de alguns componentes fundamentais do gênero, sem que contudo indique uma continuidade de estilo. *Hóspede* primava pela elegância da decupagem e *mise-en-scène* num trabalho elegante do gênero, à moda de Carpenter, tráfegando mais pela suposição pela evidência, criando mais climas que palpitações eufóricas. *O desejo do morto* é mais “gore”, estridente, com litros de sangue que beiram o caricatural, tingindo toda a superfície da locação e planos detalhes das massas de carne sendo golpeadas fatalmente. Saiu a sugestão e tomou cena a exposição. Cedeu a elegância e ganhou corpo a brutalidade do gênero na sua face mais crua e, justo por isso, menos “nobre” e “artística”. Contudo, de certo, resta engenho no trabalho de Ramon e ficam patentes duas escolhas formais que trazem impactos

visuais fortes em *O desejo do morto* e configuram fundamentais diferenças em relação ao *Hóspede*: a decupagem, que opta pela frontalidade (inclusive em campo/contracampo e fotografia excessivamente branca e luminosa.

São raríssimas as angulações de câmera em *O desejo do morto*. A grande maioria dos planos captam os personagens de frente à câmera, inclusive em situações de conversa, e exploram a justaposição de seus corpos diante dos cenários sempre geométricos (os caixões do cemitério) ou brancos (a casa da família). Tal planificação (ousada e nem sempre eficiente, diga-se) traz consigo um evidente efeito de distanciamento e teatralidade. Principalmente quando efetuada nos diálogos à mesa de seu Dario com sua família, a versar dos seus desejos de pós-morte, veem-se poucos planos de conjunto que restituem uma totalidade da situação. Visto sempre isolado em seus planos, e de frente, por nós, espectadores, os desejos frustrados de seu Dario se tornam tristes e compadecentes. Contudo, o recurso formal mais curioso adotado por Ramon Mota em *O desejo do morto* é a fotografia e o

cenário apinhados de luminosidade e brancura. Acostumamos associar o terror e o suspense às sombras, a visão cerrada pelo escuro, escondendo segredos e ameaças. O terror é um gênero calcado numa espécie de cegueira dramática na qual é justa a dificuldade de enxergar o que acontece ao seu redor que determina a tragédia dos personagens. Porém, em *O desejo do morto*, o que predomina é o branco e a luz fluorescente tão característicos desse período neo-cosmopolita do Brasil. Ramon continua trazendo frescor ao gênero do terror ao instalá-lo nos lugares mais improváveis (uma prosaica pousada em *O Hóspede*; e uma casa de classe média apinhada de azulejos e carros Peugeot no interior da Paraíba, em *O desejo do morto*); porém, agora traz uma novidade e um desafio cromático, ao escolher a luz fria do porcelanato como superfície sensível do horror. Tal brancura indelevelmente será manchada, de tinta sangue, que não perceberemos tão claramente, pois a luz da festa é vermelha como o suco retirado das entranhas daqueles que, imprudentemente, não respeitam os desejos, memórias e quinquilharias dos velhos.

... o recurso formal mais curioso adotado por Ramon Mota em “O desejo do morto” é a fotografia e o cenário apinhados de luminosidade e brancura. Acostumamos associar o terror e o suspense às sombras...



Se ele canta, eu danço

Enquanto *O Desejo do morto* é um filme do corpo em destruição, sob a sombra escura da morte, *Verona*, de Marcelo Caetano, é um filme do corpo vivo que, mesmo pacificado, sem o glamour e vigor de outrora, ainda pode encantar, amar e dançar.



Verona narra o reencontro de dois amigos músicos, Elias e Walter, que dividiam um duo de música pop eletrônica noventista de sucesso na Europa, justamente o *Verona*. Os excessos de Elias e as duras passagens do tempo puseram fim à aventura musical e ao sucesso. Walter voltou ao Brasil, comprou uma casa isolada, no meio do mato, e irá se casar com seu namorado, Filipe. Pela especialidade da ocasião, Elias volta ao Brasil e visita Walter e Filipe em sua casa. O aparente relaxamento e destilar de memórias acabam revelando cicatrizes mal curadas e toda sorte de rancor aparece em meio às cervejas por gelar. Ao fim, sem reconciliação, mas num misto de beleza e tristeza, Walter e Elias dialogam como podem, com música e dança, o que desperta um sorriso ameno, misto de ternura e pesar.

Novamente Marcelo Caetano se mostra não somente um cineasta de competência para o exercício ficcional, mas também o cronista de uma geração gay dos pós-30 anos. Em seus filmes anteriores, Caetano já demonstrava um olhar delicado pousado em alguns pilares do exercício do afeto gay: *Bailão* era um verdadeiro libelo em defesa do amor em tempos de Aids e censura, através do mosaico de rostos anônimos marcados pelas boates gay; e *Na sua companhia* é talvez o mais contundente retrato do Brasil em tempos anteriores à aprovação da união civil homossexual, ao filmar um casamento gay teatral, improvisado, no quintal da casa dos amigos, entre cervejas e Maria Bethânia nas caixas de som. Até *Verona*, nos filmes de Marcelo Caetano, o sonho da liberdade do desejo, do amor exercido

... mesmo esse corpo marcado pelos excessos do passado, ainda dança. E no movimento, embriagado da batida suave dum house ou algo do tipo, gira e se encontra com suas fagulhas de brilho e alegria...

sem clausura ou dedos em riste ainda eram uma miragem, sem que, contudo, seus personagens descaíssem em culpas e comiserações. No quadrante mínimo de um quintal, a felicidade e a união eram possíveis, à margem de qualquer sessão do STF. *Verona* muda um pouco a roda do disco, sem contudo perder o mesmo olhar fundamental que Marcelo Caetano dedica ao amor.

Verona apresenta personagens bem estabelecidos na vida. A homossexualidade não é associada à marginalidade nem ao clandestino. Walter e Filipe estão bem de vida e felizes. Os excessos da noite, da droga, da música eletrônica e dos clubes ficaram pra trás: é um amor de calma-ria e maturidade que vivem. Elias é o gauche, o desgarrado, que ainda vive na Europa e não parece tão perto da maturidade patrimonial e segurança que experimentam os amigos. *Verona* apresenta uma geração gay acima dos estereótipos, que se afirma como cidadã e consumidora (dois termos que, de modo perigoso, vez por

outra se associa no Brasil para se justificar a conquista de direitos dos homossexuais), que constitui família, patrimônio e vida estável, como qualquer um, como nossos pais. Há, porém, Elias que não deixa esquecer que a vida administrada foi conquistada após muitos anos de sombra e clausura, que para ter boia e piscina houve música e torpor opiáceo. Elias nos lembra que, antes do conforto, houve o desvio a cobrar o seu preço em seu corpo, outrora belo, hoje já envelhecido e algo desgastado. Porém, mesmo esse corpo marcado pelos excessos do passado, ainda dança. E no movimento, embriagado da batida suave dum house ou algo do tipo, gira e se encontra com suas fagulhas de brilho e alegria que pareciam relegadas a um passado sobre o qual era penoso falar. Elias dança e Walter toca o teclado. Ambos sorriem, numa união que redime, nem que seja por alguns segundos, os erros e acertos que ambos cometem: viver como qualquer um.

VERONA

Marcelo Caetano, SP, 2013, 34'

Dez anos após o rompimento do duo de dance music Verona, Elias volta ao Brasil para reencontrar seu antigo parceiro, Walter, que está prestes a se casar com Filipe. Walter mora em uma casa isolada no meio do mato, túmulo das ambições da juventude e território de outros sonhos incertos.

O DESEJO DO MORTO

Ramon Porto Mota, BR, 2013, 33'

"A velhice não é uma batalha, é um massacre"

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

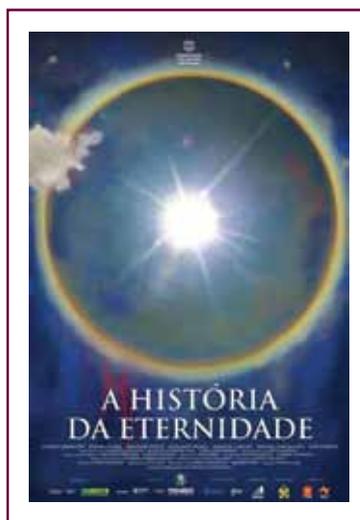
EIXO BR

A história da eternidade

por Leo Amaral

A primeira imagem de “A história da eternidade” é um céu de poucas nuvens que recorta a paisagem árida do sertão pernambucano. Alguns pássaros sobrevoam o cenário e um deles é alvejado por uma pedra atirada pelo bodoque de um menino. No plano seguinte, o jovem atirador apanha, no chão, o corpo inerte do animal, enquanto, ao fundo, um sanfoneiro toca uma música lúgubre que antecipa um cortejo fúnebre que está prestes a acontecer. De certo modo, essas primeiras imagens dimensionam aquilo que irá marcar fortemente a narrativa fílmica. Há uma centelha de morte que sempre aparece ao longo do filme acompanhada de uma inocência dos personagens em relação a ela (morte). O menino, ao matar o passarinho, não tem a exata dimensão de seu ato mortífero. Ao mesmo tempo, seu ato de morte marca, por assim dizer, a trajetória de alguns dos personagens do pequeno lugarejo no meio do sertão.

Há sempre um sol quente e constante sobre as casas simples e sobre as vidas pacatas do logradouro. A paisagem sertaneja mostra um Brasil arcaico e precário: a iluminação noturna é bastante parca, há apenas um telefone público para toda a população, assim como existe uma única televisão comunitária localizada em uma espécie de ágora. Convivem pelo lugar poucas pessoas em ações simples e cotidianas, entre o trabalho e o descanso, entre as refeições e os cultos religiosos na capela. A estrutura que orienta o dia a dia do local é conservadora, católica e patriarcal, sendo esse tripé fundamental para a constituição da narrativa. Da mesma forma, são três as divisões do filme, reconhecidas como 1. Pé de galinha; 2. Pé de bode; 3. Pé de urubu. As três partes (ou três atos aristotélicos) são importantes para as diversas representações simbólicas desenvolvidas por Camilo Cavalcante durante o filme. Também são três as personagens femininas principais: a recém-viúva Querência, a jovem sonhadora Alfonsina e a velha senhora católica Maria das Dores.



O funeral que dá início ao longa parece ser o do marido da primeira das personagens supracitadas. O luto acompanha Querência durante quase todo o filme. Sua casa está quase sempre com as portas e janelas fechadas e a personagem pouco se abre para os lampejos de vida lá fora. A única coisa que a faz despertar de seu estado interior é a música tocada pelo sanfoneiro cego Aderaldo. Após se declarar enamorado pela viúva, Aderaldo insiste, dia após dia, em tocar para ela algumas melodias ao pé de uma árvore no meio da praça central. A música, aliás, é um dos elementos cruciais em *A história da eternidade*. Composta por Zbigniew Preisner – colaborador de Krzysztof Kieslowski – e Dominginhos, ela é responsável por criar uma espécie de relação com o lugar e seus personagens. Há uma tentativa quase literal de levar a cabo a representação dos sentimentos e desejos dos personagens a partir da música. Algo que ocorre, por exemplo, na cena em que Querência se deixa levar pela melodia tocada por Aderaldo e resolve se entregar para o amante.

Há sempre um sol quente e constante sobre as casas simples e sobre as vidas pacatas do logradouro. A paisagem sertaneja mostra um Brasil arcaico e precário...

Outro instante musical marcante em *A história da eternidade* é o momento em que João, tio de Alfonsina, canta “Fala”, canção de Secos e Molhados. João é um personagem reprimido por uma sociedade conservadora. Vive às custas do irmão, Nataniel, pai de sua sobrinha, e é tachado de “anormal” devido as suas aspirações artísticas. Ao cantar a música em praça pública, ele fende as amarras de uma sociedade arcaica e mostra as possibilidades de uma outra vida. Alfonsina sonha com essa outra vida, sonho esse metaforizado em seu grande desejo de conhecer o mar. Naquela que talvez seja a cena mais marcante do filme, João leva a sobrinha para o meio do sertão e, a partir de sua poética e sua imaginação, faz com que a moça vislumbre o mar que tanto deseja conhecer. O desejo intenso pelo mar desperta na menina uma pulsão sexual que acaba por acarretar o mau destino do personagem.

O cotidiano do lugar é também alterado pela chegada de Geraldinho, neto de Maria das Dores, que precisou fugir de São Paulo devido a algum problema. Geraldinho, tatuado, brinco nas orelhas e cabelos descoloridos, é uma espécie de antítese do restante da cidade. A avó, católica fervorosa, discreta e amistosa, fica feliz com a chegada do rebento, mas aos poucos se depara com situações que deixam evidentes as diferenças entre os dois. Em dado instante, ela descobre uma revista pornográfica entre as roupas do rapaz. A descoberta dá a ver um desejo oculto na idosa que, diante desta revelação, se açoita e se flagela como forma de purificar seus “pecados” e também os do neto.

E este é apenas um dos simbolismos existentes em *A história da eternidade*. Eles estão presen-

tes muito claramente nos três atos descritos anteriormente. O pé de galinha marca substancialmente o cotidiano calmo e repressor da cidade, com as famílias reunidas na mesa para refeições quase sempre compostas pela carne da ave. O pé de bode é o momento da chegada de Geraldinho e da festa de aniversário de Alfonsina (regada à cerveja, carne de bode e forró) que desperta os desejos nas personagens femininas reprimidas pelo arcaísmo. Por fim, o pé de urubu acontece logo após a tempestade que lava o solo seco do lugarejo. Neste instante, estão presentes dois símbolos opostos. A chuva representa, em diversas culturas, a purificação do ser, uma espécie de lavar a alma dos pecados mundanos. Já o urubu é a ave carniceira, fortemente orientada por seu sentido de morte.

Na sequência final, a chuva se dá num instante em que Querência e Aderaldo se entregam em uma noite de amor, Alfonsina tenta ter sua primeira relação sexual com o tio e Geraldinho revela para a avó que está jurado de morte, ao passo que ela lhe oferece o peito como abrigo maternal. A chuva, uma bênção para um sertão castigado pela seca, revela-se também o desnudar de desejos e revelações. Momentos de felicidade e alegria dão lugar ao trágico sob o presságio do urubu. A chuva encontra a morte. Nataniel descobre a filha nua sobre o torso do irmão e a relação incestuosa resulta na morte de João. Capangas invadem a casa de Maria das Dores e atiram em Geraldinho. Querência, após dormir com Aderaldo, decide ir embora da cidade, para retornar um tempo depois. O retorno da viúva simboliza uma volta a um lugar marcado por uma cultura enraizada e pouco moldável, onde tudo parece estar eternizado nesses símbolos de inocência e morte.



A HISTORIA DA ETERNIDADE

Camilo Cavalcanti, PE, 2014, 120'

Alfonsina (Débora Ingrid) tem 15 anos e sonha conhecer o mar. Querência (Marcélia Cartaxo) está na faixa dos 40. Das Dores (Zezita Matos) já no fim da vida. No sertão compartilham sobrenome e muitos sentimentos. Amam e desejam ardentemente.

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS



LOCAIS

DE EXIBIÇÃO

BELO HORIZONTE

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

MONTES CLAROS

Cinema Comentado - Sala Geraldo Freire
Prédio da Prefeitura ao lado da Câmara Municipal
Avenida João Luiz de Almeida, S/N

ARAQUAÍ

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

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO
Mascote

CORREALIZAÇÃO
DOC Audiovisual

IDEALIZAÇÃO
Associação Curta Minas/ABD-MG

COORDENAÇÃO
Coordenação Executiva
Cláudio Constantino
Coordenação de Programação
Daniela Fernandes

CURADORIA
Afonso Uchoa

PRODUÇÃO
Equipe Curta Circuito
Produtores Locais
Elpidio Rocha (Montes Claros),
José Pereira (Araçuai).

Projeção Digital Frames
Vinheta Alex Queiroz

COMUNICAÇÃO
Imprensa e Redes Sociais
Le Petit - Comunicação
Visual e Editorial
Design
Naraiana Peret
Fotografia
VAL+WANDER Fotografias

LIVRETO/PUBLICAÇÃO
Coordenação Editorial
Daniela Fernandes
Design Naraiana Peret
Colaborador Laly Cataguases
Artigos Remier Lion Rocha,
Afonso Uchoa e Leo Amaral.



Patrocínio



Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte



Correalização



Apoio Institucional



Apoio



Produção Local



Parceiros Institucionais



Realização

MASCOTE

Realização

MASCOTE

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

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