

MINISTÉRIO DA CULTURA,
CEMIG E MASCOTE APRESENTAM:

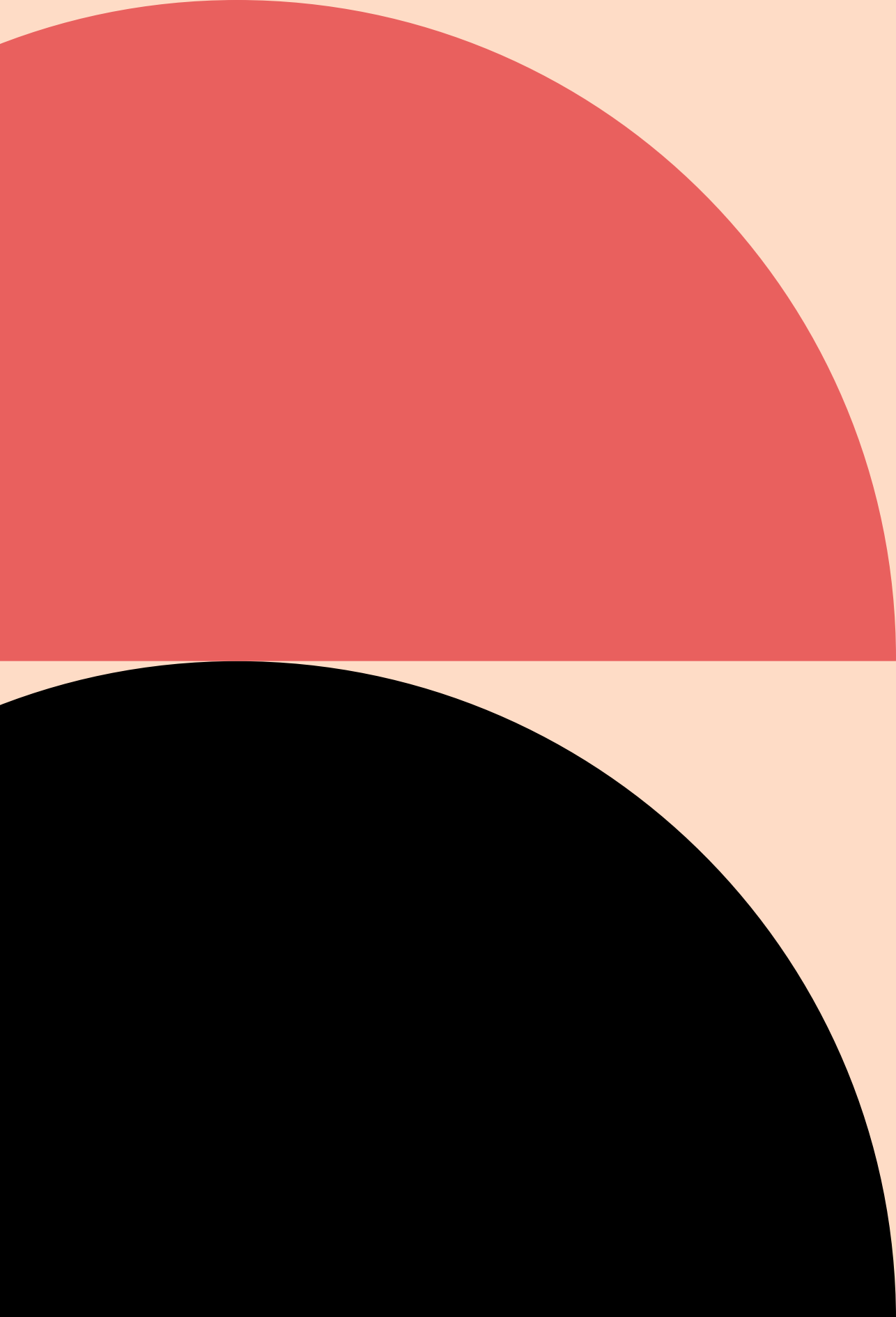


CURTA CIRCUITO

MOSTRA DE CINEMA PERMANENTE

NOVEMBRO/DEZEMBRO
2015





EDITORIAL

Fim de uma temporada

Neste bimestre do Curta Circuito chegam ao fim as programações da temporada de 2015. Em seguida, estaremos de recesso, com a volta das exibições no início de 2016. Agradecemos desde já a todos os parceiros, patrocinadores e apoiadores que por mais uma edição estiveram presentes conosco, seja em Belo Horizonte, Araçuaí, Montes Claros, São Paulo ou Salvador.

Completar mais este ano de atuação, com exibições em outros estados, foi mais um ponto importante da história desta mostra. Melhor ainda foi ver a receptividade e o desejo que voltemos a ocupar as telas além da fronteira do estado mineiro. De toda forma, o Curta Circuito encontrou um público, parceiros que engrandeceram nossas sessões, marcando com carinho tão importante presença e aproximação.

As relações que são estabelecidas, propiciadas por este projeto, justificam e significam uma parte importante de sua própria existência. Ela se dá amparada também por alguns princípios inerentes ao projeto de ir ao encontro, não importa o lugar. Mesmo diferentes, tratar com igualdade, além de todo o respeito, seja o público, a equipe, os realizadores, as obras exibidas, a cultura nacional.

Para as últimas exibições teremos quatro longas-metragens: O Viajante (1999), de Paulo Cesar Saraceni; O Baiano Fantasma (1984), de Denoy de Oliveira; O Mulherengo (1976), de Fauzi Mansur; São Bernardo (1972), de Leon Hirszman, que encerra a programação de Clássicos. Ou seja, não percam!

Agradecimentos pessoais e especiais a tudo e a todos!

Cláudio Constantino

06 Programação

07 Locais de exibição

08 O viajante: A festa de Deus
por José Luiz Soares Jr.

12 A parte do sem parte
por Juliano Gomes

16 Pureza e felicidade
por Adolfo Gomes

19 Engajamento material
por Ruy Gardnier

22 Ficha técnica

23 Créditos

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Maria Hirszman, Othon Bastos, João Paulo Saraceni, Anna Maria Nascimento Silva, Maraci Melo Ambrogí, Palmares Arte Cinema Vídeo, Xavier de Oliveira, Armênia Nercessian, Lestepe, Denise Del Cueto, José Dumont, Adriano Lima, Leandro Pardi e toda a equipe da Cinemateca Brasileira, Hernani Heffner, Fabio Velloso, Marcelo Miranda, Fauzi Mansur, Mansur Jr., Adolfo Gomes, Juliano Gomes, Ruy Gardner e José Luiz Soares Júnior.

PROGRAMAÇÃO

NOVEMBRO

D	S	T	Q	Q	S	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

DEZEMBRO

D	S	T	Q	Q	S	S
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Belo Horizonte/MG

09/11 - 19H

CLÁSSICOS BR O Viajante

O Viajante | Paulo Cezar Saraceni, BR, 1999, 104'

Bate-papo após a sessão com o realizador João Paulo Saraceni e o crítico cinematográfico Marcelo Miranda.

Exibição em 35mm.

Fonte da Cópia: Cinemateca do MAM. ENTRADA FRANCA!

30/11 - 20H EXCEPCIONALMENTE

CLÁSSICOS BR O Baiano Fantasma

O Baiano Fantasma | Denoy de Oliveira, BR, 1984, 96'

Bate-papo após a sessão.

Exibição em 35mm.

Fonte da Cópia: Cinemateca Brasileira. ENTRADA FRANCA!

07/12 - 19H

CLÁSSICOS BR O Mulherengo

O Mulherengo | Fauzi Mansur, SP, 1976, 100'

Bate-papo após a sessão.

Exibição em Digital. ENTRADA FRANCA!

14/12 - 20H EXCEPCIONALMENTE

CLÁSSICOS BR São Bernardo

São Bernardo | Leon Hirszman, BR, 1972, 111'

Bate-papo após a sessão com o ator Othon Bastos.

Exibição em DCP da versão restaurada do filme.

Fonte da Matriz: Cinemateca Brasileira.

DCP: Curta Circuito. ENTRADA FRANCA!

ENTRADA
FRANCA

EM TODAS AS EXIBIÇÕES!

Araçuaí/MG

27/11 – 19H

CLÁSSICOS BR O Baiano Fantasma

O Baiano Fantasma | *Denoy de Oliveira, BR, 1984, 96'*

Bate-papo após a sessão.

Exibição em Digital. **ENTRADA FRANCA!**

Montes Claros/MG

28/11 – 19H

CLÁSSICOS BR O Baiano Fantasma

O Baiano Fantasma | *Denoy de Oliveira, BR, 1984, 96'*

Bate-papo após a sessão.

Exibição em Digital. **ENTRADA FRANCA!**

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

ARAÇUAÍ

Centro Cultural Luz da Lua

Rua Dom Serafim, nº 426, Centro

CLÁSSICOS BR

O viajante: A festa de Deus

por José Luiz Soares Jr.

Em "Santa Joana", Bernard Shaw faz a obstinada mártir de Domrémy dizer a seus algozes: "A mão de Deus pousa sobre mim". Em "O viajante", a mão talvez não seja a de Deus; ou a de um deus muito antigo e carnívoro, de um deus que, como na letra cristã, habita muitas moradas e se diz de vários ditos. Aqui, de qualquer modo, o sacrifício continua a ser o *leitmotif* desta divindade ensandecida: o sacrifício do filho, ainda uma vez, mas de um filho ainda mais inocente que o pregado na cruz, um filho que brinca com o vento e os chapéus revolteantes na própria hora de sua expiação. Em "Teorema", Pasolini introduzia um "x da questão" e, *quod erat demonstrandum*, ia-nos descrevendo, com a inexorável marcha da paixão categorial, as transfigurações que o amor (não mais Ágape, mas Eros) ia operando na vida de cada burguês. Mas o divino "x da questão" de Pasolini não era propriamente cristão, não; não era encarnado. As suas aparições, mesuradas/mediadas com a intervenção lapidar da elipse, eram os elos de uma cadeia demonstrativa: se x dormir com a criada, o que teremos? Revolução/Revelação. Se x dormir com o filho, o que teremos? Modernismo.

"O viajante", pelo contrário, é um dos filmes mais cristãos jamais feitos porque só pode conceber a redenção ou a danação como efeitos da *encarnação*: daí a importância da locação, dos planos-sequência que, numa hábil estratégia de prestidigitador, Saraceni distende através de todo o filme, fazendo com que uma cena se prolongue e acumule ao longo de toda uma lírica duração: o sacrifício de Zeca mantém-se presente (na montagem) ao longo das anfractuosidades do espaço e do tempo, pois é um evento arquetípico, que consagra a tudo o mais. Dizer encarnação é atestar que os *coups de théâtre* deste filme tão dados a artificios de interpretação se passem ao ar livre, experimentem o sabor do sol e da chuva, da carne mortificada como da gloriosa. Vocês se lembram da panteísta Gelsomina neste outro filme cristão chamado La strada? Ela, como Zeca, brincava com o vento, as crianças, deslizava ao longo das paredes sujas: procurava o Divino no presente *hic et nunc* da terra áspera, das despedidas bruscas, no riso das crianças. "O Divino" definitivamente habita esta terra e o coração do homem (que pertence à terra, é sempre bom lembrar). A relação com o Divino que Ana Lara e Sinhá possuem é da ordem do suntuoso, diria; ela não hesita diante de nenhum limite ou tabu, ela o abraça incondicional e amorosamente: *amor fati*. Georges Bataille opunha a economia restrita hegeliana,



«...ELA NÃO HESITA DIANTE DE NENHUM LIMITE OU TABU...»

na qual o sujeito é “salvo” pelas mediações interpostas pela razão, a uma economia geral, luxuosa, na qual as vivências e os valores mais *in extremis* (o erotismo, a guerra, o feitiço) são incorporados à experiência e fermentam uma transcendência absoluta, um sagrado que, em sua exuberância taumatúrgica, acolhe inclusive o demoníaco: o infra como o supra, o telúrico como o numinoso, Deus como o Diabo (que também deve possuir muitas moradas, já que “Demônios, teu nome é legião”).

Na Bíblia, livro arquetípico onde as coisas ainda não estão devidamente repartidas, e homens cotidianamente lidam com anjos e outras potestades, o aparecimento do divino geralmente coincide com a dissolução do sujeito: do confronto com “tanto sagrado, tamanho grau de absoluto”, ninguém sai ileso. O último que o tentou foi sacrificado pelo Pai e sevicado como um ladrão sujo. Em “O viajante”, a economia sacrificial vige ainda - e o aparecimento desta lógica substitutiva (“O Viajante” trocado por Zeca, o amor ágape

pelo amor Eros) no sertão de Minas mostra que habitamos um mundo e um coração muito antigos, coetâneo e contemporâneo, pelo menos na vigência incondicional do arquetípico, às parábolas bíblicas. Zeca sintetiza duas experiências culturais (culturais) de sacrifício: ele é o bode expiatório que, no dia do *Yom Kippur*, os judeus expulsavam “junto com seus pecados” para fora da cidade, animal este que seria conduzido pelo anjo Azazel para os quintos dos infernos; mas é também a figura redentora do Novo Testamento, o Cordeiro de Deus “expiado em nome dos pecados” do mundo, operação dialética sofisticada na qual o pecado é transfigurado pelo Amor, a Vida renovada pela Morte, o Pai pelo Filho (que,

segundo Freud, acabará por destruí-lo, liquidando a velha religião dos Pais). O “terceiro dia” da Ressurreição é o vértice mediatório, através do qual a conversão do pecado em vida espiritual se realiza.

Mas qual a mediação indispensável para este festim sacro, sem o qual nada teria sentido e tudo soçobriria sob a sombra mortificante da Sexta-feira? O *Desejo*. Cristo, ao contrário de Isaac (Levítico, Reis), consente no próprio sacrifício, antecipa-o no Mea culpa atormentado do Getsêmani, e finalmente celebra o dom do próprio corpo na Gólgota. É o Desejo de Ana de Lara pelo viajante, o desejo de Sinhá pelo mesmo passageiro (Rilke: Somos todos passageiros), é o desejo de ambas por aquele que vai levá-las para longe dali - e quiçá deste mundo de tormentos e pecados - que a tudo liga e engendra. O sacrifício é uma festa de Deus, pois seu moto perpétuo é o Desejo; a positividade é sempre plena e primeira, em uma obra cristã: é a Vida quem vem primeiro, é o Desejo quem comanda o itinerário expiatório. O corpo espedaçado de Zeca, o corpo violado e ensanguentado da menina são os óbolos festivos de um Divino que, na exuberância de sua manifestação, acaba por encontrar-se com outro deus, este muito mais antigo - mas ambos nus, filhos e solares: Dionísios (e, depois, Mitra, que também era filho de virgem e renascia sempre com o sol). O confronto espantoso de Ana de Lara com o Cristo crucificado, quando ela o fustiga na sacristia, representa não apenas o embate agonístico entre Eros e Ágape (o encontro entre os modos opostos de amor deve necessariamente invocar um *Mysterium tremen-*

dum, e Saraceni não nos poupa de nenhum tropo retórico na encenação deste combate de titãs); ele é também um *kammerspiel* mortificante integrado na amplitude e cadência cósmicas do plano-sequência: é a Sexta da Paixão, na qual a culpa e o remorso, num *crescendo* de scherzo de Paganini, atingem um patamar demencial, mas igualmente a carícia beata nos despojos do deus crucificado (a câmara que passeia de forma deliquescente pelo cenário devastado); este clímax é necessário para a celebração eucarística final (o “milagre” dos balões); é preciso esgotar todo o horror, entornar a taça de cicuta, desencadear as Fúrias mais recônditas, para termos direito ao “terceiro dia”, enfim renovados como as plantas novas que Dante cantou na Divina comédia. O Cristo nu e indefeso da sacristia reúne as duas figuras masculinas que demarcam o itinerário de Ana de Lara: o filho adorado e o homem desejado; um é impossível sem o Outro, pois o divino da cristandade é, em um mesmo movimento e efigie, a boca supliciada pelo fel do centurião e a boca malsã dos beijos devotos: *Ecce homo*. Na última cena, o reverso do ressentimento e da mortificação, assim como a sua recompensa: a “ascensão” final dos balões explora, com um fulgor de *féerie*, a potência do cinema em reconciliar coisa e palavra, mimetismo e metáfora, e assim atingir o cerne da fascinação.



09/11—Belo Horizonte/MG 19H

O Viajante |*Paulo Cezar Saraceni, BR, 1999, 104'*

Rafael, o viajante, surge como um cometa na pequena cidade do interior de Minas Gerais, para a festa da padroeira da cidade. É ele quem acende a paixão e o crime, para depois desaparecer como névoa, deixando uma auréola de poesia que é sempre fatal para quem fica.

ENTRADA FRANCA!**18**

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 18 ANOS



CLÁSSICOS BR

A parte do sem parte

por *Juliano Gomes*

O migrante nordestino é um dos motivos mais tradicionais do cinema brasileiro através do tempo. A partir dos anos 1960, com a geração do CPC, esse personagem se torna centro de embates e experimentações variadas à procura de uma imagem justa para esse fenômeno que tanto marca o desenho atual de nossas metrópoles: a migração interior-capital. Denoy de Oliveira busca imprimir uma chave específica que mistura um desejo alegórico a uma verve documental. Dessa mistura nasce a matéria que dá corpo a esta narrativa.

No sentido alegórico, o filme recorre à criação de um painel composto por diversas figuras que ocupam posições periféricas no desenho econômico social: pobres, párias, moradias precárias, pessoas em subemprego e outras figuras alijadas das benesses da elite econômica. A opção do filme é clara: sua trilha se dá através das imagens desses seres comuns, reconhecíveis. A opção alegórica se instala na medida em que os tipos significam do particular para o geral. Os dramas individuais aqui são dramas de todos: cada parte representa um todo no desenho social e afetivo de Oliveira. Há ao mesmo tempo a construção de um painel - a entrada do protagonista no cortiço é emblemática neste sentido, pois as lavadeiras gritam e discutem, e o filme não se interessa em destilar seus dramas individualmente - e uma exploração em profundidade do protagonista.

A coleção de tipos dá relevo a esse desenho de um extrato social periférico. Nenhum rosto que exprima perfeição, tampouco feiúra absolutas. As tintas de Denoy de Oliveira se caracterizam justamente pela precisão de um cenário desolador, mas nunca niilista ou culpabilizante. A tragédia do homem comum exige essa postura ética que não condena ninguém, mas não se exime da representação da crueldade. A narrativa, centrada no migrante vivido por José Dumont, quer justamente acompanhar como esse sistema opressivo se constrói. Não lhe interessa o desenlace. Do seu anti-herói o que importa é justamente o trajeto.

Neste sentido é notável a parceria do diretor com o fotógrafo Aloysio Raulino. O modo como o filme narra os ambientes onde os



«NENHUM
 ROSTO QUE
 EXPRESSA
 PERFEIÇÃO
 TAMPOUCO
 FEIÚRA
 ABSOLUTA»

personagens vivem e circulam, a forma como o filme figura o homem e seus espaços é aguda justamente pela sua medida aparentemente branda. Planos que tendem ao aberto, cores que não berram, e detalhes abundantes. O que importa aqui é o homem no meio e o meio no homem. Não há vencedores: estão todos sob o mesmo teto. E tais tetos, paredes, paletós, bancos de praça, cubículos, tudo narra, tudo significa, criando vida própria e autônoma. A vida dos espaços nos conduz como uma espécie de visita guiada, íntima e atenta à periferia de São Paulo no começo dos anos oitenta. É decisivo esse investimento numa ambiência, que vai além do cortiço que tem o papel de refrão espacial do filme, mas às ruas, bares, cinema. Se não sabemos quem um fantasma realmente é, podemos acompanhar seu trajeto.

O que é um fantasma? Alguém que não é desse mundo, alguém que existe como imagem, mas não existe completamente. Um fantasma é uma imagem, uma tela branca, onde cada um pode imprimir sua própria fantasia. O protagonista do filme "O Baiano Fantasma", de Denoy Oliveira, funciona como esta imagem, esse corpo que nunca se revela em sua verdade completa, e a partir do qual todos veem projeções de si mesmos. Lambusca é aquele que parece comportar o desejo de todos a sua volta, uma figura que circula e que se ressignifica em cada ambiente: na imprensa, no crime, na vizinhança, no amor.

Grande parte do imaginário produzido sobre o personagem do nordestino versa a partir de um modelo que lhe crava uma identidade muito bem delineada, ligada a valores da tradição cultural rural e a um modo de vida interiorano, inadaptado às cidades. Apesar da cena final, a figura central do filme é alguém essencialmente adaptável. O fantasma, essa figura do falso (que nem baiano é), é também esse que se infiltra em qualquer lugar e que não impõe sua diferença como inviabilidade de adaptação. Aqui o migrante é justamente essa figura híbrida, pois rapidamente consegue emprego, cria uma rede de relações e deixa sua marca numa comunidade onde é estrangeiro. Entre o desejo e a repulsa, a maioria dos personagens age em relação a Lampusca na chave do desejo: se aproximam dele, se interessam por ele, se apaixonam por ele.

Pela estratégia de um retrato em movimento, o que se constrói é justamente um painel onde a força em ação são implacáveis, mas conjunturais. Tudo depende dos encontros e das negociações entre cada um. Os encontros muitas vezes desdobram em algo ou não. O que é importante aqui é justamente esta experiência do contato, do estar na rua, nos espaços coletivos, na morada dos homens e mulheres comuns, onde tudo pode se igualar, onde o fundo comum de tudo e todos pode se tornar matéria cinematográfica. Seja um sorriso embriagado ou um tijolo exposto, o que interessa é verificar a imensidão humana dessa antiodisseia, dos muitos trabalhos de Lambusca. A chave da tragédia é evocada na medida em que está em força nos corpos dos homens uma força maior, que neste caso não é divina, mas econômica, social e afetiva, que mantém essa parcela da população sem condições dignas de emprego e moradia. Os diálogos rimados marcam ainda mais este embate entre um ambiente documental, cru e uma estratégia narrativa que evidencia a materialidade da fala.

“O baiano fantasma” se constitui como peça de resistência e afirmação hoje na medida em que a figura do intruso, daquele que não faz parte, desempenha esse papel duplo de aderir ao todo e reconfigurá-lo. Se parece que Lambusca não faz diferença no cenário geral, é justamente sobre o efeito de sua presença na comunidade que o filme se constrói. Assumindo o movimento do seu protagonista, o filme faz variar seu próprio tom, entre a crônica, a fábula e o policial, aderindo e reconfigurando registros, mergulhando nesta deriva que nos dá contornos tão claros de uma vida igualmente ao mesmo tempo pulsante e cruel, alegre e resignada. Lambusca é aquele que deseja o que ainda não existe, aquele que quer a parte dos sem parte. Sem esse personagem não há nem democracia nem arte possíveis.

«...MIST ALEGÓR DOCUM



TURA UM DESEJO RICO A UMA VERVE MENTAL.»

27/11 Araçuaí/MG 19H

28/11 Montes Claros/MG 19H

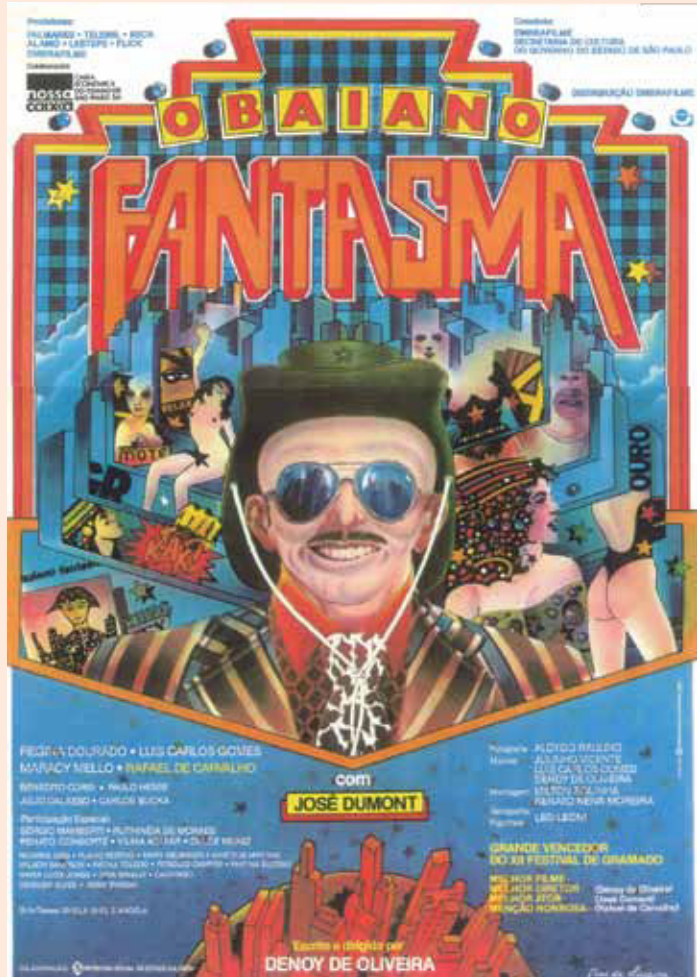
30/11 Belo Horizonte/MG

20H EXCEPCIONALMENTE

O Baiano Fantasma | Denoy de Oliveira, BR, 1984, 96'

Um nordestino vai para São Paulo esperando melhorar de vida, mas acaba se tornando o cobrador de uma quadrilha que vende proteção pessoal às pessoas. Durante uma cobrança um devedor tem um ataque do coração e morre, sendo que deste momento em diante a polícia tenta capturar o "baiano fantasma".

ENTRADA FRANCA!



16

NÃO RECOMENDADO PARA
MENORES DE 16 ANOS



CLÁSSICOS BR

Pureza e felicidade

por Adolfo Gomes

Se no minuto anterior ao primeiro pecado ainda houvesse pureza, é de lá, daquele instante, que provém “O Mulherengo” (Brasil, 1976). Curioso, pois o filme de Fauzi Mansur é, como (apenas) sugere o mote, sobre expiação. Edwin Luisi vive Alípio, um flautista sedutor condenado, no pós-morte, a reencarnar para se redimir de suas conquistas – pelo menos das “vítimas” realmente virgens. Nessa revisita corretiva, ele tem a companhia de um anjo (Nadia Lippi) e a missão de casar todas as mulheres que descaminhou. Começa por transformar os integrantes da banda que faz parte nos potenciais “noivos”.

Entre uma cama e outra – ele não conhece outra forma de resgatar suas ex-amantes a não ser lhes dando mais amor – vai acomodando nessa inusitada trupe tudo do que precisa – música (o melhor do cancionero nacional, de “Chão de Estrelas” a “Nada Além”), belas mulheres e o ardil para contornar as dificuldades do caminho. É também assim a narrativa de Mansur. Há um narrador externo, o velho condutor de charrete de memória fugidia – sempre em busca do desfecho da história que conta -, mas todo o resto está ali, no tal microcosmo da banda e das ex-virgens, sob o olhar cândido do anjo caído que é Nádia Lippi.

Nada pode ser aleatório quando os recursos são escassos como aqui, daí essa unidade exemplar. No entanto, a funcionalidade de Mansur preserva imaculado de sentido, das relações tradicionais de causalidade, o jogo lúdico a que se propõe filmar. O cineasta parece se mover tão somente pelo prazer de acompanhar aquelas personagens, sem julgamentos ou culpa – até a volatilidade moral de Alípio com as mulheres parece externa à sua própria vontade, atribuída a um colar que o torna irresistível ao sexo oposto.

A câmera quase etérea de Cláudio Portioli, pudica e virginal ao mostrar a nudez, traduz essa leveza, transitando sem cerimônia pela paisagem interiorana que abriga o filme, capaz de entrar na alcova de um bordel ou numa roda gigante com o mesmo ímpeto e inocência. Por certo tenha passado despercebido na época, a capacidade das chamadas pornochanchadas de reconciliar o brasileiro com o que ele é na essência – da misoginia ao picaresco, do afeto à imaginação, um mesmo amálgama mostrado de

frente, sem filtros ou justificativas. “O Mulherengo” se filia a esse subgênero nacional, tão maldito, pelo espírito irreverente e generoso com a qual redime as falhas e desvios de seus protagonistas — e de quebra do espectador seduzido por essa breve estada no paraíso. Não por caso, antes de perder a virgindade uma das garotas do filme, soluçando de choro, resume assim o que sente: “Minha goela tá entupida de tanta felicidade”. Bastaria isso, lembrar como é se sentir desta maneira, para fazer do filme a beleza que ele é.

Contraponto - Interessante que “O Mulherengo”, produzido num regime tão restritivo (orçamento mínimo) e num momento ainda sombrio da nossa história política (a ditadura militar e o cerceamento da liberdade, inclusive sexual), conserve ainda hoje tal extrato de alegria e celebração das raízes profundas da vida brasileira. O que faz um precioso contraponto com o atual estágio (será eternamente?) pré-industrial do audiovisual no País que, a despeito das receitas generosas e dos editais públicos de estímulo, mantém, na maioria das obras, uma arraigada infelicidade, tristeza mesmo, a perpassar os temas, personagens e também a forma de construção das narrativas, quase sempre enlutadas pela ausência de ritmo e com muitos silêncios. Como se, a partir da polarização do mercado em filme de autor versus comédias televisivas, não existisse mais diálogo possível entre a esfera artística (patrocinada pelo mecenato oficial e oficioso) e a instância comercial (entregue às grandes corporações nacionais e estrangeiras).

Seria uma espécie de recalque? Uma refração da clássica dicotomia do cinema (arte/comércio)? Questões, sem dúvida, estranhas ao “mulherengo” Alípio, com sua filosofia hedonista em particular, e às pornochanchadas, por seu caráter libertário, em geral - a lembrar que cineastas da estirpe de um Reichenbach, Sganzerla e Trevisan começaram por aí e parecem ter contornado sem maiores traumas ou culpa tais dilemas. Pena se discutir tão pouco esse modelo de produção verdadeiramente independente que o Brasil experimentou por cerca de uma década e depois descartou sob a justificativa da boa consciência.

Realizadores como Mansur e a forma como faziam cinema não são mais lembrados fora do gueto da cinefilia e da pesquisa acadêmica. Quem sabe, por constrangimento diante do tanto que se gasta a fundo perdido com



«...OS RECURSOS SÃO ESCASSOS COMO AQUI, DAÍ ESSA UNIDADE EXEMPLAR»

produções que nunca chegam às telas, mas satisfazem o cada vez mais onipresente chamado (do) "circuito dos festivais". Talvez, essa tristeza tão presente seja a maneira mais honesta de encarar o nosso tempo. No fundo, é bem provável que não tenhamos, agora como antes, motivos para tanta felicidade, apenas brisas de alegria e pureza, efêmeras e quase esquecidas não fossem por alguns filmes do passado. "O Mulherengo", seguramente, é um deles.

07/12 Belo Horizonte/MG 19H

O Mulherengo | Fauzi Mansur, SP, 1976, 100'

A Banda dos Peregrinos instala-se numa pequena cidade do interior. Alípio, um de seus integrantes, vive para duas paixões: mulheres e música. Morto pelo pai de uma das vítimas de seus caprichos donjuanescos, Alípio se vê às voltas com um anjo que só lhe permitirá a entrada no Paraíso se reparar o mal que causou a todas as donzelas, durante sua vida material, arranjando um jeito para que todas se casem e sejam felizes. Alípio, sempre sob a fiscalização do anjo, procura uma a uma suas vítimas e as faz esposas de seus colegas de banda. O anjo, encarnado para poder cumprir sua missão de fiscal, passa a ter sentimentos de mulher, apaixonando-se pelo incorrigível mulherengo.

ENTRADA FRANCA!

18

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 18 ANOS



CLÁSSICOS BR

Engajamento material

por Ruy Gardnier



Há duas matrizes de influência que dão forma a "São Bernardo" de Leon Hirszman. A primeira, naturalmente, é a literatura da geração de 30 em seu empenho realista de descobrir e descrever o Brasil profundo uma inspiração que na verdade é do Cinema Novo como um todo, seja diretamente ("Vidas Secas", de Nelson Pereira dos Santos, "Menino de Engenho", de Walter Lima Jr.), seja indiretamente (os elogios do jovem Glauber Rocha feitos a José Lins do Rego que servem perfeitamente de protomanifesto para "Deus e o Diabo na Terra do Sol"). A segunda, também disseminada no Cinema Novo, porém muito mais localizada e pontual (vai de 1969 ao começo dos 70), é o impacto da particularíssima interpretação cinematográfica que Jean-Marie Straub faz das teorias cênicas de Bertolt Brecht em "Não-Reconciliados" e, sobretudo, em "Crônica de Anna Magdalena Bach". Em especial o modo distanciado de apresentação da cena, com composição em *tableau*, e o aspecto estilizado da interpretação, em que o gestual e a prosódia dos atores atende mais a uma lógica rítmica da cena do que à tentativa de fazer com que os personagens pareçam pertencer à "vida real" (naturalismo). São dados formativos essenciais para uma compreensão histórica das tensões artísticas e das ideias estético-políticas que norteiam certas escolhas expressivas em Leon Hirszman e em vários outros filmes e cineastas ("Os Herdeiros", de Carlos Diegues, "Mãos Vazias", de Luiz Carlos Lacerda, para mencionar apenas os dois mais evidentes).

UMA FORMA
PENSAR
ONTEÚDO
O TEMPO
A BELEZA
VISUAL...»

Mas o fundamental na arte não é de onde se parte, e sim aonde se chega. E sob esse aspecto "São Bernardo" é de uma singularidade abismal. O título do filme que é também o do romance de Graciliano Ramos remete ao nome da grande fazenda que o ambicioso agiota Paulo Honório, ex-guia de cego, ex-lavrador, ex-presidiário, compra a preço de banana de um proprietário bêbado e desastrado que se transforma em devedor inadimplente. E, de fato, antes de ser um filme sobre emoções interiorizadas de personagem, "São Bernardo" é um filme sobre um determinado espaço físico. Um espaço que, claro, também projeta um espaço mental é o espaço da autoafirmação do personagem principal, que transforma uma fazenda improdutiva em núcleo produtivo, mas que no meio do caminho faz com que ele se dilacere em possessividade ao não conseguir separar "ser" e "ter", mas é acima de tudo fisicalidade da terra, dos interiores da casa grande, dos riachos e das casas pobres dos camponeses ao fundo. E é dessa fisicalidade que parece brotar a secura de comportamento de Paulo Honório, narrador e protagonista, praticamente uma expressão direta da secura daquele rincão isolado da urbanidade e das ideias modernas.

O arco narrativo de "São Bernardo" é o da ascensão e queda de um latifundiário ascendente e empenhado (no romance a queda econômica é real; no filme é simbolizada pela crescente paranoia que destrói o relacionamento com sua esposa). O modo de exposição, no entanto, não se foca nas peripécias nem na engenhosidade nem no carisma provocado por esse homem cuja *hybris* o coloca acima da lei. A opção de filmar com planos abertos e encenação não-naturalista faz do próprio Paulo Honório desde o começo um joguete do destino, um coronel tão impotente quanto seus comandados porque sabe realizar seus desejos, mas não sabe por que deseja. Essa incapacidade de compreender seus próprios desejos atingirá um limite autodestruidor quando ele perceber que sua esposa detém uma modernidade a qual ele jamais acederá, e esse sentimento do inapoderável o transformará num monstro de ciúmes. Ainda que Paulo Honório domine a maioria dos planos do filme e seja seu narrador ostensivo, o espectador o vê de longe, e essa distância é suficiente para a construção de um olhar-perspectiva que o coloca como peça do tabuleiro (central, mas ainda assim peça), não como dono do jogo.

O que há de mais flagrante e belo em "São Bernardo", porém, passa pela exploração expressiva do mínimo. Não o mínimo do minimalismo, mas a ideia de fazer arte com a concreção da matéria exposta como matéria. Há dois exemplos formidáveis desse procedimento

geral da *mise en scène* de Hirszman. O primeiro é a música de Caetano Veloso, inteiramente feita de balbucios e gemidos sem acompanhamento que produzem semimelodias e semirritmos em que o mais proeminente é a textura da voz, sua materialidade, não a coisa cantada (não há palavras, não há "partitura"). O segundo é um plano unicamente iluminado por um palito de fósforo: o plano começa num breu, Othon Bastos acende o fósforo e o transcorrer do plano é guiado inteiramente pela duração de um palito queimando até se apagar, e volta-se ao breu do começo. A luz aqui não é o que permite ver (uma paisagem, os personagens), ela é o tema, a condição da impressão da imagem na película. Em ambos os exemplos, todavia, seria possível remeter som e imagem a um contexto nar-



rativo: um significaria a secura do personagem e das condições de vida naquela fazenda, outro significaria o isolamento progressivo do protagonista. Mas não é o exato oposto o que o filme quer fazer? Todo o empenho de Leon Hirszman é criar um ritmo que extrapole o tempo de duração da ação narrativa, mostrar uma imagem mais aberta do que o enquadramento em plano médio que em geral serve para registrar as ações dos personagens. Pode-se chamar isso de desdramatizar, mas na verdade o que se quer fazer é dramatizar *outra coisa*. Hirszman não cria uma forma que está em função do conteúdo (isso ele faria em "Eles Não Usam Blacktie"), mas uma forma que *faz pensar* o conteúdo ao mesmo tempo que cria beleza sonora e visual a partir dos elementos mais básicos de composição, uma aposta na materialidade austera que rima perfeitamente com o intento de descrição material das condições econômicas, existenciais e de poder do latifúndio brasileiro. Desvinculados da organicidade da decupagem clássica, o close e o plano geral rompem a funcionalidade narrativa e nos agridem pelo que são, blocos de sensação e energia material que engajam o olhar e fazem ver.



14/12 Belo Horizonte/MG **20H EXCEPCIONALMENTE**

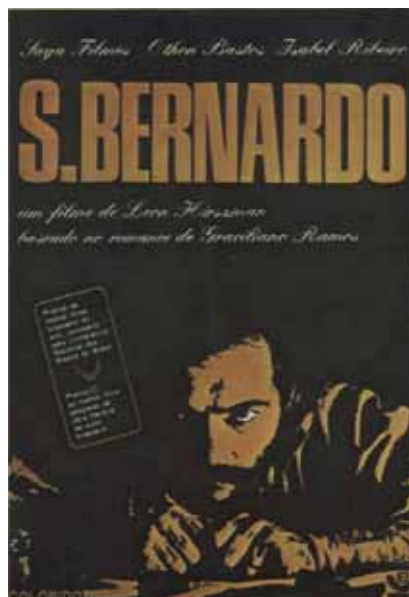
São Bernardo | Leon Hirszman, BR, 1972, 111'

Baseado no romance de Graciliano Ramos e com trilha sonora de Caetano Veloso, o filme acompanha a trajetória de Paulo Honório, um modesto caixeiro-viajante que enriquece, valendo-se de métodos nem sempre éticos, compra a fazenda S. Bernardo e contrata casamento com Madalena, a esclarecida professora da cidade. Protagonizado por Othon Bastos e Isabel Ribeiro, a obra trata da reificação das relações pessoais. O conflito se estabelece quando Madalena não aceita ser tratada como propriedade. Considerado um dos clássicos do Cinema Brasileiro, o filme foi retido sete meses pela censura e estreou em 1972, angariando vários prêmios, entre eles, o Air France de Cinema e a Margarida de Prata (CNBB).

ENTRADA FRANCA!

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS



FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Mascote

CORREALIZAÇÃO

DOC Audiovisual

LE PETIT

IDEALIZAÇÃO

Associação Curta Minas/ABD-MG

COORDENAÇÃO

Coordenação Executiva

Cláudio Constantino

Coordenação de Programação

Daniela Fernandes

CURADORIA

Affonso Uchoa

PRODUÇÃO

Equipe Curta Circuito

Produtores Locais

Elpídio Rocha (Montes Claros)

José Pereira (Araçuaí)

VINHETA

Alex Queiroz

PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

COMUNICAÇÃO

Imprensa e Redes Sociais

LE PETIT – Comunicação Visual e Editorial

Designer

Naraiana Peret

Fotografia

VAL+WANDER Fotografias

LIVRETO/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial

Daniela Fernandes

Designer

Naraiana Peret

Colaborador

Laly Cataguases

Artigos

José Luiz Soares Jr.

Adolfo Gomes

Juliano Gomes

Ruy Gardner



PATROCÍNIO



CORREALIZAÇÃO



APOIO INSTITUCIONAL

PARTICIPAÇÃO



SECRETARIA DE CULTURA



APOIO CULTURAL



REALIZAÇÃO

MASCOTE

Secretaria do Audiovisual

Ministério da Cultura



Realização

MASCOTE

www.curtacircuito.com.br
producaocurtacircuito@gmail.com

+ 55 31 99107 3854

Rua Gentil Teodoro, nº 639,
Santa Cruz. CEP: 31150-640
Belo Horizonte - MG,
Brasil.