

CURTA CIRCUITO

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA

E LE PETIT
APRESENTAM:

15 ANOS
MOSTRA DE CINEMA
PERMANENTE

MARÇO/ABRIL
2016





EDITORIAL

Semeando Ideias e Afetos

O Curta Circuito surgiu em 2001 com intuito de abrir uma janela de exibição para a produção audiovisual brasileira. Passados 15 anos, nossa essência permanece a mesma: o amor incondicional pelo cinema brasileiro.

E esse amor vai se perpetuando e encontrando novos caminhos, novas possibilidades, novos parceiros queridos e novos públicos. Nosso ciclo se renova e se expande.

Este ano trazemos várias novidades! A primeira delas é que assumo a direção da Mostra e trago comigo a responsabilidade de dar continuidade a esse projeto tão querido!

A segunda é que temos novos integrantes na equipe e novos parceiros que vêm somar e o resultado disso é puro afeto. Este ano o olhar feminino tem um papel estratégico no Curta Circuito, vocês vão perceber em nossas ilustrações, em nosso design, nas críticas, nos debates e nos pequenos detalhes.

E como “recordar é viver” vamos abrir outro ponto de exibição na cidade. Como é um ano de comemorações, vamos reexibir filmes que marcaram nossos 15 anos em sessões pontuais e bacanérrimas na Benfeitoria.

Para fechar as novidades, vamos lançar em breve uma linha de produtos inspirados no cinema brasileiro.

E assim, semeando ideias e afetos, é que pretendemos continuar cumprindo nosso papel de versar sobre o cinema brasileiro, proporcionando encontros e momentos únicos!

Bora pro Baile que este ano é de festa!

Daniela Fernandes

CURADORIA

Bimestre 1 – Cinema E Teatro: O Olho e a Cena

Nesse primeiro bimestre de 2016 voltamos os olhos para alguns filmes brasileiros que estabeleceram pontos de conexão entre cinema e teatro. Artes da representação, ambas se fundamentam na junção expressiva do corpo, espaço, texto e som. No cinema tal reunião é pautada pelo princípio tecnológico da imagem em movimento reunidas, aos fragmentos, pela montagem. No teatro, a base é outra: tudo acontece sobre um espaço único, o palco. O cinema é o tempo, o teatro, o espaço, ambos são o corpo e a luz. Nos filmes apresentados, dentro da linguagem cinematográfica, algo de teatral assomou na cena.

“Toda nudez será castigada” apresenta a relação mais básica entre cinema e teatro: é um filme adaptando uma peça teatral. Sem experimentar muito na relação entre as linguagens, encena o universo de Nelson Rodrigues que, enfocando os conflitos morais da classe média brasileira, representa uma porção do Brasil pouco vista em nosso cinema. “Compasso de espera” é um filme dirigido por um célebre diretor teatral, Antunes Filho. Moderno, na forma e no tema, sendo pioneiro na discussão do racismo no Brasil, é um filme de montagem experimental, com esquetes atravessadas por imagens de outros instantes do filme e teatral em suas atuações, às vezes um tanto duras, e em algumas situações que são verdadeiros jogos cênicos, como a cena da entrevista. “Alma no olho”, curta de Zózimo Bulbul, ator de “Compasso de espera”, tem sua teatralidade guardada no simbolismo dos gestos de seu personagem-símbolo central. No levantar das mãos atadas, percebe-se a prisão do negro. Nas mãos soltas para além da corrente está a liberdade. A transição de uma a outra é feita pela montagem, pelo cinema. “Navalha na carne” é, por sua vez, uma adaptação teatral que traz a teatralidade, o jogo cênico dos corpos pro interior do filme. Ambientado em um sujo quarto da Lapa, o filme enfoca uma perversa discussão a três, em que as idas e vindas emotivas do quebra-pau são encenadas com leveza e uma mobilidade que tornam o quarto em um verdadeiro palco, enquadrado por longos planos-sequências. “Moscou” leva o cinema para onde o espectador de teatro não poderá jamais ir: para os bastidores de concepção da peça. O cinema é, assim, um modo de ver o que excede o palco, mesmo que influencia diretamente o que é encenado.

Affonso Uchoa

07 Programação

08 Toda Nudez será castigada
por Andrea Ormond

15 Almas sebosas
por Affonso Uchôa

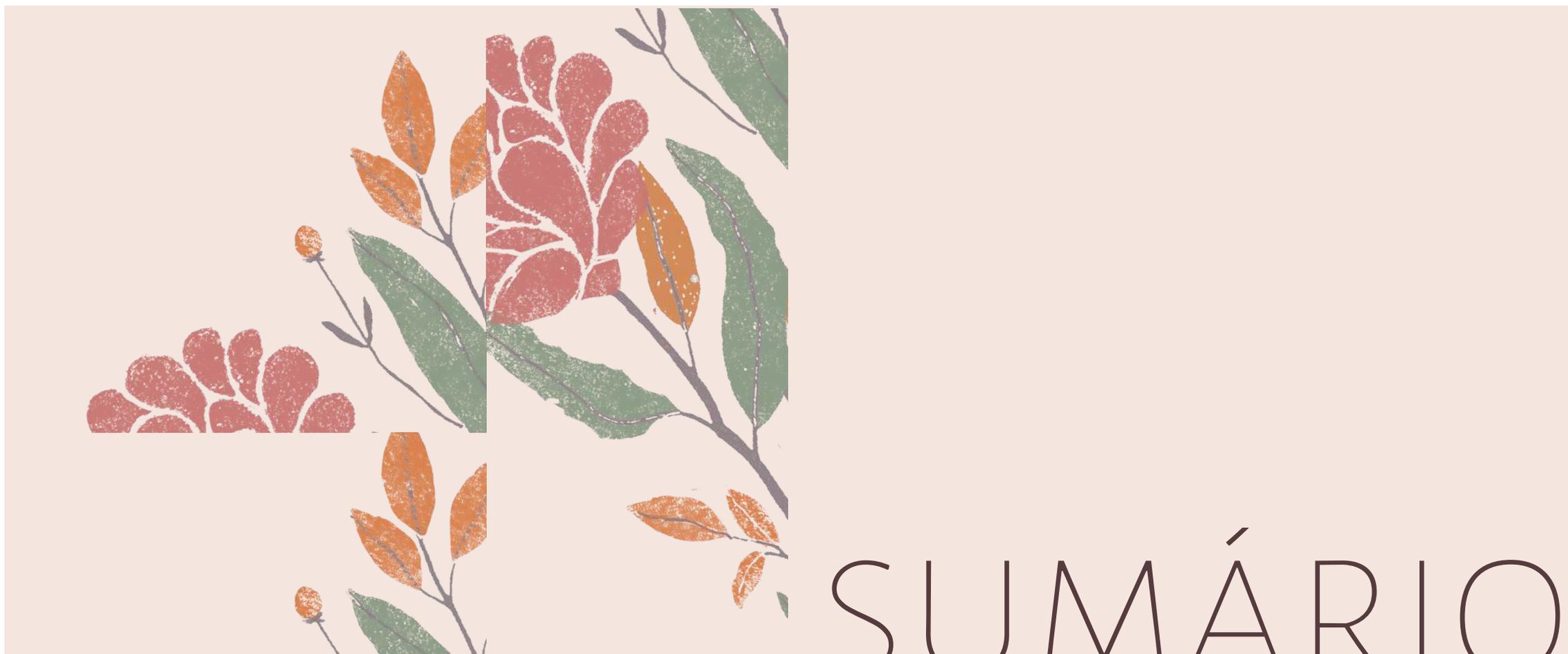
22 Ficha técnica

07 Locais de exibição

12 Cinema político, no olho e no osso
por Adilson Marcelino

18 Moscou e a falência dos conceitos
por Francis Vogner dos Reis

23 Créditos



PROGRAMAÇÃO

MARÇO

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		

ABRIL

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

Belo Horizonte/MG

21/03 - 20H NOVO HORÁRIO!

CLÁSSICOS BR A Lira do Delírio

Toda Nudez será castigada | *Arnaldo Jabor, RJ, 1972, 102'*

Bate-papo após a sessão com a pesquisadora e crítica cinematográfica Andrea Ormond e a atriz Darlene Gloria.

Exibição em 35mm. Fonte da cópia Cinemateca Brasileira.

ENTRADA FRANCA!

28/03 - 20H NOVO HORÁRIO!

Alma no Olho | *Zózimo Bulbul, RJ, 1974, 11'*

Compasso de Espera | *Antunes Filho, SP, 1969-1973, 98'*

Bate-papo após a sessão.

Exibição em Digital e 35mm. Fonte da Cópia: Cinemateca Brasileira.

ENTRADA FRANCA!

11/04 - 20H NOVO HORÁRIO!

Navalha na Carne | *Braz Chediak, RJ, 1969, 90'*

Bate-papo após a sessão.

Exibição em 35mm. Fonte da Cópia: Cinemateca do MAM.

ENTRADA FRANCA!

25/04 - 20H NOVO HORÁRIO!

Moscou | *Eduardo Coutinho, RJ, 2009, 78'*

Bate-papo após a sessão com integrantes do Grupo Galpão.

Exibição em Digital. ENTRADA FRANCA!

BENFS - Sessão Especial Curta Circuito 15 anos

Cine Caragem – Benfeitoria

27/04 - 20:30H ENTRADA FRANCA!

LOCAIS DE EXIBIÇÃO

Cine Humberto Mauro, Palácio das Artes

Av. Afonso Pena, nº 1537, Centro

Benfeitoria

Av. Rua Sapucaí, nº 153, Floresta

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Cláudio Constantino, toda a equipe do Cine Humberto Mauro, Fundação Clóvis Salgado, Hernani Heffner, Fábio Veloso, Cinemateca do MAM, Leandro Pardi, Marli Santana, Cinemateca Brasileira, Márcia Faria, Ipanema Filmes, Tarsila Jacob, Guilherme Fiúza, Biza Viana, Afrocarrioca de Cinema, Antunes Filho, Emerson Danesi, Centro de Pesquisa Teatral, Fernanda Maria Franco, Embaixada do Brasil na Inglaterra, Letícia Santinon, Henrique Zanoni, Braz Chediak, Alberto Magno Valadão, Vídeo Filmes, Grupo Galpão, Naraiana Peret, Anna Cunha, Wander Faria, Valeria Gonçalves, Val+Wander Fotografias, Carol Loose, Renato Loose, Par Filmes, Amanda Monteiro, Vânia Melo, Tide Mendes, Thiago Carlos Costa, Museu Histórico Abílio Barreto, Andrea Alencar, Janaina Silva, Natiele Alves, Marina Jordá, Gustavo Gontijo, Nereu Jr., Cadu Silva, Anna Valentina, Antônia Chaves, Águeda Chaves, Casa Ateliê, Rafaella Queiroz, Luiz Marcatto, Libretto, Fabiana Soares, Marina Montenegro, Mooca, Juliana Ribeiro, Alex Queiroz, Affonso Uchôa, Vinicius Correia, Jaque Del Debbio, Ligia Santos, FRAMES, Vinicius Moore, Júlia Braga, Museu de Grandes Novidades, Mariana Goulart, De.Ló bolos com afeto, Patrícia de Deus, Bárbara Prado, Natália Dornellas, Cecília Barbi, Jordana Menezes, Benfeitoria, Bruna Rodrigues, Pedro e equipe da LC Express, Márcia Nunes, Restaurante Dona Lucinha, Leo CataPreta, Andrea Ormond, Adilson Marcelino, Francis Vogner dos Reis, Diana Gebrim, Tecar Fiat, João Paulo Cunha, Maria de Fátima Santos Mangabeira, BDMG Cultural, Alexandre Pedercini, Sambatech, Donato Peret Mauro, Cleonice Melo, Gráfica Tamoios, Paulo Henrique Silva, ABRACINE, Fórum dos Festivais, Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, Laly Cataguases, Marco Aurélio Ribeiro, Rafaella Fantauzzi, diretoria da Associação Curta Minas/ABD-MG e todos (equipe e realizadores) que fizeram parte da história do Curta Circuito nesses 15 anos.

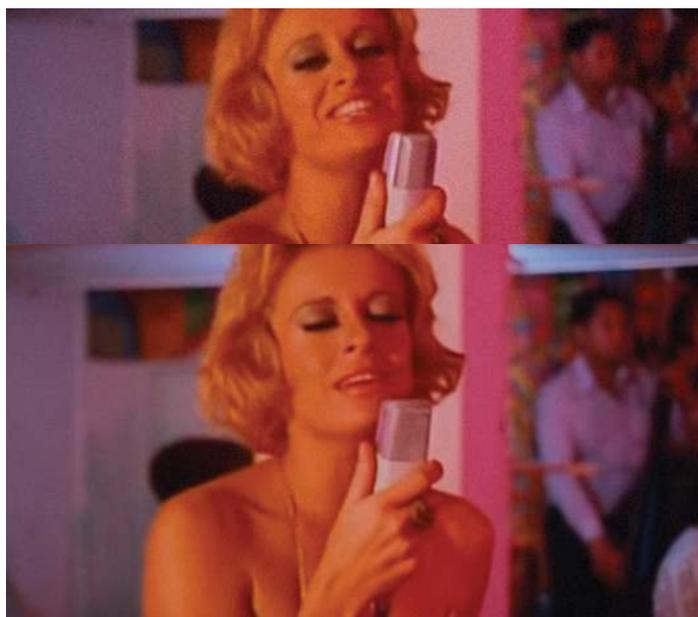
ENTRADA
FRANCA

EM TODAS AS EXIBIÇÕES!



TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

por Andrea Ormond



«... PROIBIDO EM TERRITÓRIO NACIONAL, REPRESENTOU O BRASIL E GANHOU O URSO DE PRATA EM UM FESTIVAL IMPORTANTE.»

Se vivo estivesse, Nelson Rodrigues diria que para Arnaldo Jabor não existe acontecimento banal. Tudo encontra em seus comentários significado transcendente. Ciclone nos EUA, por exemplo, é fruto das transformações da era Bush. Atropelamento em Brasília? Culpa de Lula, cujas origens sindicalistas, blá, blá, blá. O cotidiano no Rio de Janeiro arranca do cronista lamentos de autocomiseração, vaticínios sinistros, esgares de ópera bufa.

Ironizo com um sorriso no rosto, pois guardo simpatia pelos truões radicais – de qualquer espectro político e motivação ideológica. São eles que dão gosto à vida. Quem defende mundo de discretos consensos, de preceitos imaculados, ou flerta com a mediocridade, ou já namora com o totalitarismo. A beleza da existência, o êxtase da finitude humana, definitivamente estão no quebra-pau. E, se tal quebra-pau envolver um, dois ou mais clowns sedutores e histriônicos, melhor ainda.

Não seria lindo se, em 2010, ainda tivéssemos Glauber Rocha entre nós? Imaginem ele e Jabor sentados em um estúdio, ao vivo, sob patrocínio dos Sabonetes Coxotó, batendo boca! Quantas ilações maravilhosas, quantos diagnósticos tonitruantes, quantas canastrices?

Daqui a vinte anos lembráramos, saudosos, o que ouvimos e não ouvimos. Sim, porque momentos como esses provocam nos espectadores uma furi-bunda criatividade. Diante do opinólogo compulsivo, do falastrão panorâmico, o ouvinte é quase um rei. Ganha direito divino de imaginar e propagar qualquer coisa.

Vejamos Nelson Rodrigues – sempre ele: escrevia odes libertárias, chamava a constituição de “prostituição”, mas foi tachado por seus pares de “reacionário”. E Nelson amava o xingamento, sabendo que justamente esse contraditório o tornava personalidade curiosa. No futuro distante – hoje – muitos se debruçam na esperança de “desvendá-lo”, e assim o eternizam.

Sobrevivente dos anos 60 e 70, Jabor teve todo tempo para observar Nelson. Busca imitar sua verve, acrescentando pitadas de lembranças da UNE e o olhar azul de menino (nascido em 1940, 70 anos)

bonito. E assim grita, grita alto. Descabela-se. Gera o contraditório do cineasta carioca, ex-esquerda festiva, propagando ideais da classe média paulistana. Falta um baiano – Glauber? – para afrontá-lo, ou até mesmo calar sua boca. Sinto necessidade de outro radical, parlapatão dionisíaco, que consiga equilibrá-lo.

Aí o leitor pergunta: às custas de que tamanha introdução? Para voltarmos a 1973, quando aos 32 anos o moço Jabor resolveu adaptar para a tela grande uma peça do seu ídolo Nelson, “Toda Nudez Será Castigada”. Vinha de uma provocação excelente – “Opinião Pública” (1967) – e uma alegoria cinemanovista obscura – “Pindorama” (1970) –, depois de fazer parte do Centro Popular de Cultura, colaborar em jornaizinhos revolucionários e estudar Direito na burguesa PUC.

Em 1963, participou ainda da equipe de “Ganga Zumba”, longa de Cacá Diegues, além de dirigir o curta-metragem “O Circo” (1965). Nos idos da década



de 70, após o fracasso de “Pindorama”, realiza sua primeira transição: da parafernália sociológica do Cinema Novo para o melodrama rasgado, sem medo do ridículo, protagonizado por Darlene Glória e Paulo Porto em “Toda Nudez”.

“Herculano, quem te fala é uma morta!”, ouvindo o apelo de Geni (Darlene), o macabúzio Herculano (Porto) relembra sua travessia pelo inferno feminino. Vivendo em uma casa cheia de tias conspiradoras, pai do esquisito Serginho (que tem o hábito de cheirar os fundilhos das calças alheias), o homem tem aquele norte moral dos personagens rodrigueanos. Semelhante a Sabino, de “O Casamento”, Herculano nem é ruim: apenas guarda tantos esqueletos no armário que a peça, o filme, viram expiação desses problemas, antes de narrativa sóbria.

E Jabor foi extremamente feliz em perceber que, de sobriedade, o texto de Nelson não tinha nada: cai de boca na interpretação possuída de Darlene Glória e no ar compungido do excepcional Paulo Porto. Ela, a prostituta que temia o câncer no seio, dá um baile nele, o viúvo que prometeu sua castidade em troca do platônico amor homossexual do filho.

A mãe morta – que Geni substituirá incestuosamente – guia toda a decadência da família. E se o universo rodrigueano é basicamente composto de famílias decadentes, essa aqui tem na obsessão pela morta seu único elemento agregador. O governo da esposa falecida é outro mote repetido – desde o folhetim “Meu Destino É Pecar”, que Nelson assinou em 1944 com o pseudônimo de Suzana Flag.

Acompanhando de perto a recriação da peça, Nelson foi tomado de um entusiasmo retumbante. Em 27 de novembro de 1972 escreveria em suas célebres confissões: “(...) Sua direção é magistral. Excelente Jabor, com seu clima de último romântico. Sempre que o encontro, digo-lhe: ‘– Não seja tão inteligente’”.

Na mesma confissão, Nelson conta que elaborou “Toda Nudez” em um domingo, ao ouvir a conversa de duas vizinhas. Uma relatava para a outra o suicídio de Marilyn Monroe. E Nelson tinha, pelo suicídio, a mesma paixão que eu tenho pelos bufos radicais e pelas idéias cálidas: achava que Deus prefere os suicidas.

Em associação que só a mente de um lúdico poderia engatar, concluiu que a morte de Marilyn guardava semelhanças com a famosa pose despida na folhinha da Playboy, em dezembro de 1953. Morrendo igualmente nua, a atriz morreu folhinha. E sua nudez foi uma espécie de predestinação trágica.

Produzido pelo ator principal, Paulo Porto, “Toda Nudez” conquistou espaço inovador

nas bilheterias: um filme comercial, baseado em autor popular e realizado por um diretor que na época andava – consequência de “Pindorama” – acusado dos piores ranços da egotrip cinemanovista.

Salas cheias, aplausos durante a exibição, devem ter mudado a cabeça de Jabor sobre o que fazer dali pra frente. Pelo menos até que o famoso general Antônio Bandeira decidisse proibir um lote de filmes já em cartaz, inclusive o badalado “Toda Nudez”.

Acontece que o filme tinha sido levado ao Festival de Berlim, o que gerou situação espúria: proibido em território nacional, representou o Brasil e ganhou o Urso de Prata em um festival importante. A proibição acabou revogada e o público teve acesso ao trabalho, que àquela altura ganhava quase status de unanimidade.

Criticado por tantos no século XXI, Arnaldo Jabor pode relaxar: se a paixão e o excesso não o fizeram um clássico do pensamento brasileiro, o cinema já o fez. Dono de inteligência descomunal e talento idem, quando toda a contingência política baixou, quando as demandas ocasionais não fizeram mais nenhum sentido, enxergamos o gênio por trás da máscara. Tal fenômeno aconteceu com Nelson Rodrigues. Com Glauber Rocha. E, com certeza, a história absolverá também Jabor.

11/05 Belo Horizonte/MG 20H - NOVO HORARIO

Toda Nudez será castigada | Arnaldo Jabor, RJ, 1972, 102'

Enquanto sua esposa agoniza, pai de família promete ao filho que nunca mais terá outra mulher. Seu irmão, no entanto, que vive às suas custas, o apresenta a uma bela prostituta e os dois apaixonam-se. Uma das mais brilhantes adaptações da obra de Nelson Rodrigues para o cinema. Arnaldo Jabor revigora o melodrama e coloca sob um novo cenário – o ambiente familiar da burguesia carioca – questões fundamentais para o Cinema Novo nos anos 1970. Contando com interpretação primorosa da atriz Darlene Glória, o filme recebeu o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1973.

ENTRADA FRANCA!

18

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 18 ANOS

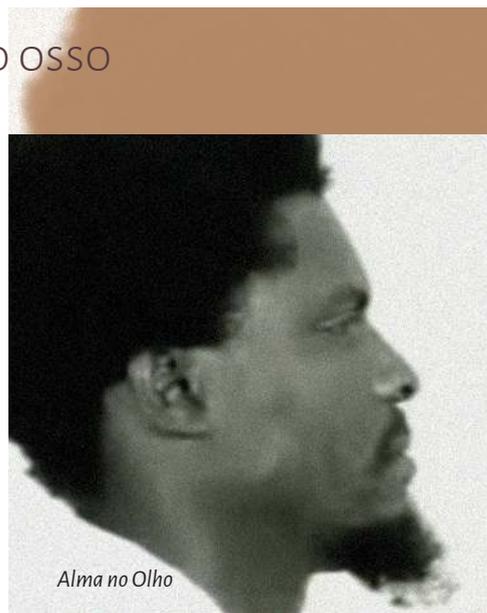


CINEMA POLÍTICO, NO OLHO E NO OSSO

por Adilson Marcelino

Jorge de Oliveira (Zózimo Bulbul) é um poeta e publicitário bem-sucedido. Admirador de Martin Luther King, acredita na sabotagem do racismo por dentro do sistema. Escreve, ministra palestras e participa de programas de entrevistas, falando sobre preconceito e racismo. Por outro lado, mantém um caso com a chefe na agência de publicidade, mais velha e branca, Ema (Elida Palmer), e, como ele diz, engole sapos 365 dias por ano para sobreviver. Um desses sapos, por exemplo, é ter que ouvir a parceira dizer aos clientes alemães que ele é um negro na cor, mas tem alma de ariano. É um homem complexo, que discute com veemência com os amigos e enfrenta, sobretudo, o admirador de Malcolm X, Astis (Antônio Pitanga), que prega o enfrentamento e o separatismo. Ao mesmo tempo, mal convive e não convida a família – a mãe (Jacyrá Sampaio) e a irmã (Léa Garcia) – para o lançamento de seu novo livro. Ainda que nesse mesmo lançamento beije a mão do mecenas, antigo patrão de sua mãe, que pagou seus estudos e que diz ter muito orgulho daquele “crioulinho”, referindo-se a ele. Esse emaranhado de um universo explosivo esquenta ainda mais quando Jorge conhece e se apaixona pela atriz e modelo Cristina (Renée de Vielmond), uma mulher branca, moderna e oriunda de família quatrocentona paulista. Tudo isso numa São Paulo apropriadíssima como cenário e signo da ação. É nesse contexto que Antunes Filho situa seu filme de estreia como cineasta – e único até agora –, *Compasso de espera*.

Um dos maiores nomes do moderno teatro brasileiro, Antunes Filho é considerado gênio por muitos de seus pares e discípulos. Integrante de um panorama de pensadores e provocadores da cena teatral, é um dos chamados Autores – ou Encenadores –, aqueles que imprimem sua marca e apontam caminhos. Segundo ele próprio, em entrevistas, o que o motivou a dirigir *Compasso de espera* foi a possibilidade de discutir sobre um personagem e sua complexidade naqueles tempos de opressão da ditadura militar. Assistindo ao filme, vê-se que ele alcançou seu intento. Pois *Compasso de espera* é realmente um filme complexo, que enfrenta seu tema de forma direta, sendo uma das obras mais essencialmente políticas da cinematografia brasileira. O que nos faz



Alma no Olho

lamentar o fato de Antunes não ter dado sequência à carreira cinematográfica, ainda que tenha seguido fazendo história nos palcos brasileiros com seu grupo Macunaíma e seu CPT – Centro de Pesquisas Teatrais.

Compasso de espera teve uma trajetória atribulada. Começou a ser feito em 1969, mas foi concluído somente em 1973. Quando lançado, recebeu vários prêmios: Governador do Estado de São Paulo, de Melhor Argumento; Air France 1975, de Melhor Diretor; Adicional de Qualidade 1973, pelo INC; APCA 1975, de Melhor Argumento; de Revelação de Atriz (Renée de Vielmond). Prêmios mais que merecidos, ainda que deveria ter conquistado também os de Melhor Filme, Melhor Ator (Zózimo Bulbul) e Melhor Atriz Coadjuvante (Elida Palmer).

Poucos cineastas conseguiram discutir o racismo de forma tão direta e complexa, mas sem abrir mão do conceito artístico, quanto Antunes em *Compasso de espera*. O filme jamais passa por panfletário, o que é uma façanha e tanto, ainda mais vindo de um diretor branco frente a um tema tão caro à cultura negra e tão arraigado na sociedade brasileira. Não

que Antunes não tivesse intimidade com o audiovisual, pois, ainda que seja sua estreia no cinema, ele foi um dos pioneiros nos teatros, na TV de Comédia, no Grande Teatro Tupi e na TV de Vanguarda. É impressionante sua condução nesse filme, que conta com a presença fundamental do cineasta Jorge Bodanzky na direção de fotografia, cenografia de Laonte Klawa, música de Vicente de Paula Salvia e montagem de Charles F. Mendes de Almeida, já que além da direção assinou também o argumento e o roteiro – o poema que Jorge declama no programa de televisão, e que dá título ao filme, é de autoria de Ruth S. de Miranda Salles. Em entrevistas posteriores, não especificamente sobre o filme, mas sobre sua obra, ele declarou gostar de evidenciar contradições. E aqui, dada a complexidade com a qual construiu seu personagem, sua história, seu universo e sua curva dramática, ele mostra, mais do que nunca, o quanto o não caminhar pelo maniqueísmo pode ser rico.

Compasso de espera se vale de cenas de tirar o chão. A mais impressionante delas é o quase linchamento dos dois namorados, Jorge e Cristina, que ousam passar um final de semana no litoral paulista. É um momento de violência, ódio, humilhação e dor que nos coloca tensos na cadeira – alguns acham a cena exagerada, mas é, cinematograficamente, poderosa. Outra sequência impactante é a da boate, quando a mãe de Cristina passa pela mesa e diz à filha, que está sentada à frente de Jorge: “Agora é com negros? Nunca pensei que chegasse tão baixo”. Vale citar também a participação de Stênio Garcia, como o homossexual Radar. Sofrendo porque seu amante o abandonou, ele diz não entender os queixumes dos amigos negros, já que a vida e a condição de pessoas como ele eram muito piores. Daí, quando fica sozinho com Jorge, tenta continuar a conversa, mas este abre o jornal e o corta agressivamente: “Põe pra lá teus problemas, bicho, não quero saber deles não, já bastam os meus”. Essa cena oferece mais um elemento da complexidade de Jorge, denunciando o seu total desinteresse ao universo e às dores de outras minorias. E, por fim, há ainda a personagem de Karim Rodrigues, Ingrid, que vive cercando e cerceando Jorge, pois seu objetivo é ir para a cama com ele, não se conformando em ser constantemente preterida. Com Ingrid, Antunes insere mais uma faceta interessante na questão do racismo, na pele de uma mulher branca que vê no negro o protótipo da virilidade, potência e sexo selvagem.

«... UMA DAS OBRAS MAIS ESSENCIALMENTE POLÍTICAS DA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA.»



Compasso de Espera

Na época, alguns criticaram Antunes Filho por colocar Roberto Maya, um ator branco, dublando Zózimo Bulbul, um ator negro, em um filme sobre racismo. Antunes se defendeu, dizendo que Zózimo não gravou o áudio devido a possíveis problemas de agenda. Mas é interessante notar que as duas atrizes também foram dubladas: compreensivelmente a argentina Élida Palmer, por Cacilda Lanuza; a estreade Renée de Vielmond, por Mirian Mehler.

Compasso de espera se insere em um momento importante para o cinema negro, em filmes que discutem essa questão, sejam feitos por cineastas negros ou brancos: a década de 1970. É nesse período que se mostram os diretores negros Waldyr Onofre, dirigindo *As aventuras amorosas de um padeiro – Adultério à brasileira* (1975), e Antônio Pitanga, dirigindo *Na boca do mundo* (1978). Já entre os brancos, além de Antunes, pode-se citar Alfredo Sternheim na direção de *Pureza proibida* (1974). Antunes veio antes, mas todos esses quatro filmes têm um ponto em comum: a chamada relação inter-racial. E são também únicos longas de seus cineastas – com exceção de Sternheim. Waldyr Onofre faz seu retrato crítico e irônico da questão a partir do encontro de personagens suburbanos – ele, um malandro da praia; ela, uma mulher casada insatisfeita. Antônio Pitanga volta seu olhar para a relação entre um homem simples e uma mulher rica e sofisticada, tendo no meio a chamada “mulata” – um acontecimento dos palcos naquela época, apesar do termo depreciativo –, como discussão sobre o esvaziamento do negro. Já Alfredo Sternheim apresenta sua visão a partir

de uma história de amor entre uma freira e um pescador, apresentando como pano de fundo o mundo do catolicismo e do candomblé.

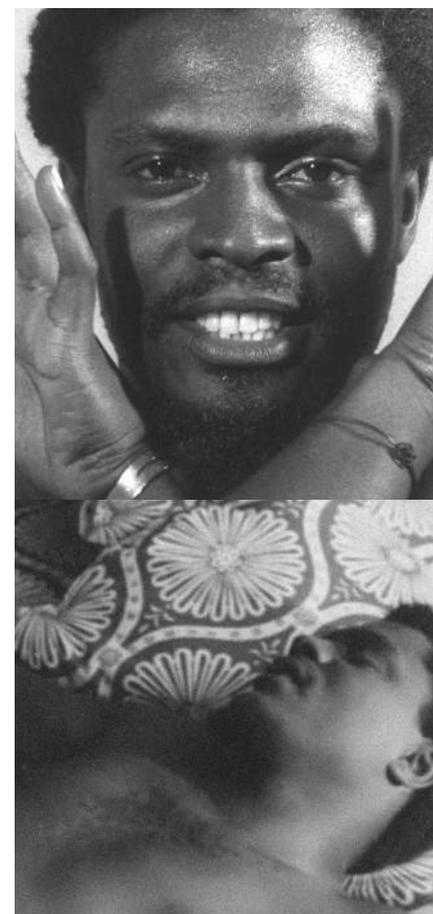
Assim como Alfredo Sternheim em *Pureza proibida*, Antunes Filho encontrou no carioca Zózimo Bulbul (1937-2013) o ator perfeito para seu *Compasso de espera*. Dono de um talento, beleza e carisma gigantes, ele foi muito requisitado pelos mais diferentes cineastas do Cinema Novo, Cinema Marginal, *Boca do Lixo* e *Era Embrasil*. Além disso, foi ativista e cineasta importante em trabalhos de denúncia, preservação e difusão da cultura negra. Em 1988 dirigiu o monumental longa *Abolição* (1988), uma visão crítica sobre as comemorações dos 100 anos da abolição da escravatura. E, dentre outros filmes médios e curtos, é também na década de 1970 que realiza seu curta *Alma no olho* (1974), um petardo que é ainda hoje um dos mais potentes e impressionantes filmes realizados sobre a questão negra.

Em *Alma no olho*, Zózimo Bulbul desenvolve com maestria um retrato não só do negro, mas de toda a cultura de um povo, em poucos minutos e sem nenhum diálogo. Valendo-se da música acachapante de John Coltrane, ele dirige e interpreta, apenas usando seu corpo e suas expressões faciais, toda a trajetória do povo negro. O percurso vai da

liberdade na mãe África à diáspora, à escravidão, ao abandono, à exclusão e ao reencontro com sua identidade como única possibilidade de sobrevivência como sujeito.

Os dois filmes apresentados em conjunto – *Compasso de espera* e *Alma no olho* – são oportunidade única para conferir abordagens importantes sobre a questão e a cultura negra, além do talento e da arte indelével de Zózimo Bulbul, como ator e como cineasta.

Adilson Marcelino é jornalista e pesquisador de cinema brasileiro.



28/03 Belo Horizonte/MG 20H – NOVO HORARIO

Alma no Olho | Zózimo Bulbul, RJ, 1974, 11'

Metáfora sobre a escravidão e a busca da liberdade através da transformação interna do ser, num jogo de imagens de inspiração concretista.

Compasso de Espera | Antunes Filho, SP, 1969-1973, 98'

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

ENTRADA FRANCA!

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

ALMAS SEBOSAS

por Affonso Uchôa

Navalha na carne é um filme sujo, impregnado da gordura ancestral dos muquifos da Lapa. Falando do submundo, o filme tem um diferencial frente a filmes dedicados à marginalidade: foca a vida fodida através de um olhar cênico, marcado pela representação. Lá embaixo, nas ruas imundas e perigosas, o mundo também é um palco e o rosto pode também ser máscara: cafetão, puta e bicha são também papéis que os personagens do filme desempenham com menor ou maior fervor, vestindo e retirando carapuças, quando melhor lhes for conveniente.

Dentro de um decadente sobrado, reúnem-se Vado, Neusa Sueli e Veludo, numa noite especialmente ruim. Os três compõem uma reunião provisória de marginais: Sueli é prostituta, Vado é seu cafetão e Veludo, homossexual, é uma espécie de faz-tudo na pensão onde Sueli e Vado dividem o quarto e as mágoas. Nessa noite Sueli empunha a navalha duas vezes, mas o acontecimento terrível não vem do braço, e sim da garganta.

Navalha na carne começa com uma sequência que mostra os preparativos dos três personagens para aquela noite. Em quase meia hora sem diálogos, numa sequência de montagem paralela, filmada com um rigor e força plástica assombrosa, vemos a ronda melancólica de Sueli pelas ruas da Lapa, o despertar mal-humorado de Vado e a rotina de Veludo entre a limpeza na pensão e a paixão pelo rapaz da sinuca. Quando Sueli volta ao quarto, na primeira sequência com falas do filme, descobre-se o motivo do “ovo virado” de Vado: o dinheiro que Sueli lhe tinha deixado sumiu. Ele a acusa, Sueli desconfia de Veludo, os três vão tirar a limpo.

O filme instaura o suspense do roubo do dinheiro, mas, na verdade, a sua solução, o desenlace básico da situação, não é necessariamente o mais importante. O que importa vem depois que o roubo é elucidado: um tortuoso e perigoso “jogo da verdade”, permeado de ofensas mútuas, em que os personagens vão dizendo as piores palavras uns para os outros. Presos dentro do quarto, sob a perversa guia de Vado, olham-se como estranhos, como adversários e desatam a engalfinhar-se como bichos, usando as palavras mais que os braços como armas, afastando toda e qualquer esperança de união. O jogo se inicia na tortura de Vado e Sueli pra elucidar o roubo. A câmera é solta e a movimentação é constante. Vado é dono da

cena e Sueli é sua parceira: navalha em punho, a mulher retira de Veludo a confissão. Mistério findo, cena não. Vado tranca a porta, ainda não é hora de Veludo ir embora. No embalo da Erva, o quarto se transforma em um palco para Vado mostrar seu poder. Ele instaura o jogo, ele comanda a cena, Veludo entra na onda. Na perversidade em negar um trago de maconha ao rapaz, Vado se refestela de seu poder e da calculada submissão de Veludo. O rapaz entende o jogo e se põe em campo: humilha Sueli pra agradar Vado e se desfaz em elogios à virilidade do cafetão. Veludo não se humilha; interpreta um humilhado, para o deleite de Vado.

Sueli não tem energias pro jogo e, por isso mesmo, é sua maior presa. O jogo une Vado e Veludo, que investem contra Sueli, ressaltando sua velhice e declínio físico. Sueli avança contra o Veludo e o rapaz é o primeiro a abandonar a cena. Vado, relegado ao duo, amargo por perder o jogo e a cena, investe furiosamente contra Sueli. Porém, a submissão dela é verdadeira, Sueli reage às ofensas de modo triste, repetindo sua idade, prometendo uma juventude que não se percebe no rosto borrado de maquiagem. Cansada e dolorida, Sueli entoa um pequeno monólogo de frases duras: “às vezes eu chego a pensar: poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, Veludo, somos gente?”.

Extenuada, Sueli desaba física e moralmente. Vado ameaça abandonar a cena e ir pra rua, se divertir. Sueli se exaspera, tranca a porta e exige que ele cumpra seus deveres de cafetão e vá pra cama com ela. Vado recua, se deita pra dormir, ignorando Sueli, que, então, puxa a navalha e põe Vado numa cena para a qual não tinha se preparado: está acuado, assustado com o resultado da sua enchente de humilhações e torturas no rosto raivoso de Sueli. Sueli era verdadeira demais pro jogo. Atingida pelas palavras de Vado, reage, trazendo verdade à

cena que ele guiou. Diante da ameaça do sangue, a ameaça de uma verdade completamente exterior ao jogo cênico, a faca que rasga a pele destrói qualquer papel desempenhado, Vado se acua: não está controlando a cena pela primeira vez.

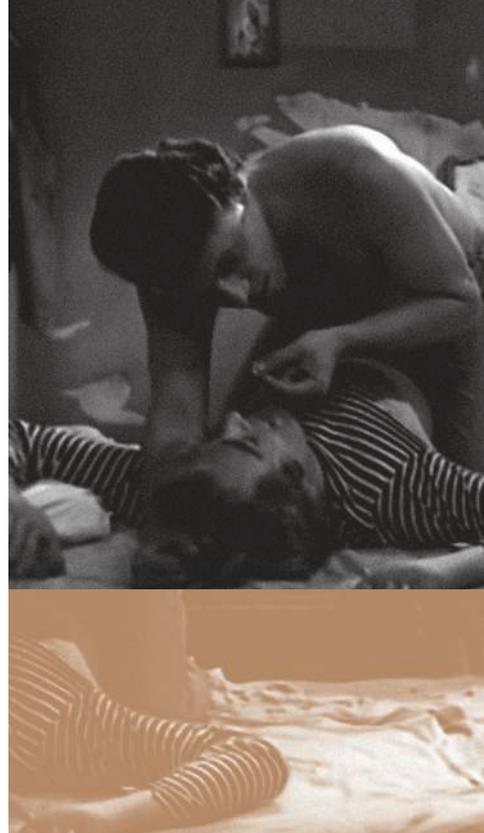
Habilidoso, Vado reconfigura o jogo. Agora, sim, diante da lâmina, indica, irá dizer a verdade. Suas palavras de antes eram mentiras, era parte do seu papel de cafetão. Pega Sueli entre os braços e fala-lhe docemente. Canastrão, não convence. Vado não é verdadeiro, interpreta alguém verdadeiro. E, assim, mais uma camada de representação se soma no improvável palco que se tornou o quarto. Em Navalha na carne a verdade é uma performance e fica claro que, pra sobreviver naquele mundo cão de piso sebooso, é preciso vestir uma máscara, desempenhar um papel, senão a navalha, seja qual for sua feição, pode lhe talhar a pele.

Por mais naturalista que Navalha na carne seja, a encenação está presente o tempo todo no filme. Não apenas na sua dramaturgia, mas principalmente na sua forma. O jogo de humilhações no quarto é encenado de modo teatral, com movimentações coordenadas e pontuações marcadas no espaço. Tal movimentação é ressaltada pela câmera e pela fotografia, brilhantemente conduzida por Hélio Silva, que registra a cena por meio de longos e complexos planos-sequências em que a movimentação dos personagens em relação à câmera cria o plano. Navalha na carne consegue ser visceral sem perder o engenho construtivo. Melhor ainda: consegue ser naturalista, evidenciando o gesto da representação. Navalha na carne mostra que pungente e composto não são polos contrários.

Quando Sueli se pacifica, Vado guarda a navalha no bolso. Vai pra rua, abandona a cena. Sueli está sozinha, dormite depois das palavras de Vado.



Vai até sua mesa e retira um pão dormido, que morde melancolicamente, durante longo tempo, em silêncio, com um olhar perdido e triste. Comendo o pão, Sueli desempenha o papel que parecia não gostar de fazer: ela parece um bicho, assustado, mastigando o alimento para sobreviver. Navalha na carne tem um olhar niilista para o submundo. O filme não oferece o vislumbre da saída. Ao contrário, nos deixa sufocados na claustrofobia de um quarto que antes parece uma maquete perversa do mundo.



MOSCOU E A FALÊNCIA DOS CONCEITOS

por Francis Vogner dos Reis

Em uma época tão entediante em sua escassez de inteligência e lucidez, qualquer opinião que venha sacudir minimamente questões que parecem unânimes e generalizadas tem o poder de um abalo sísmico—ainda mais se essas opiniões venham legitimadas por alguém que inspire respeito por sua integridade ou por sua história. Talvez por isso tenha sido possível ver em comunidades virtuais, blogs, twitter, muita gente—entre jornalistas, espectadores, críticos e profissionais de cinema—se surpreendendo com a não-adesão de Eduardo Escorel a Moscou, o filme de Eduardo Coutinho. Mas ao ler o texto na Piauí (“Coutinho não sabe o que fazer”, Revista Piauí 35) confesso que não encontrei motivo algum que justificasse o burburinho que deixou toda gente tão tensa e destilando veneno.

11/04 Belo Horizonte/MG 20H – NOVO HORÁRIO

Navalha na Carne | Braz Chediak, RJ, 1969, 90'

Neusa (Glauce Rocha) é uma prostituta decadente e explorada por Vado (Jeece Valadão), seu cafetão. Em meio a brigas e desavenças, ela vai às ruas para ganhar dinheiro enquanto Vado sai com outras mulheres e passa a vida sossegado. O que eles não esperavam era que Veludo (Emiliano Queiroz), um homossexual que trabalha como faxineiro, roubasse todo o dinheiro dos dois para comprar drogas.

ENTRADA FRANCA!



18

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 18 ANOS



Sim, as palavras são duras, mas os argumentos do artigo partem de uma percepção bastante desgastada sobre o que eles tratam (autor e filme). Por isso, o espanto geral parece ser mais com o posicionamento de Escorel perante Moscou do que com suas razões. É aquela velha pendenga: “de qual lado você está?”. Se isso tivesse vindo de um strictu crítico seria empáfia, mas veio de Escorel, cineasta e montador de filmes importantes com presença nas fileiras do cinema brasileiro há mais de quarenta anos. Talvez por isso, independente da argumentação, o que escreveu é considerado automaticamente uma “controvérsia”, porque é como se o seu texto catalisasse para si as linhas de força centrais do cinema brasileiro concentradas na figura do diretor Coutinho – além de que esse questionamento veio de um ex-parceiro e um semelhante (um, perdoem o palavão, “documentarista”). Assim como outros cineastas desse período que ainda se pronunciavam sobre questões cinematográficas mais gerais (Cacá Diegues à frente), o que ele disse teve um peso diferente porque “de dentro” e, por isso mesmo, é um diagnóstico “representativo” do estado do cinema brasileiro. E é conveniente tratar de Coutinho porque ele seria nos últimos dez anos o nosso principal cineasta, porque contemporâneo e diretamente um elo com o Cinema Novo – pelo menos no que o movimento tinha de mais livre e menos corporativista.

Depois disso quem entrou no compasso errado dessa dança foi o papa Jean-Claude Bernardet, que há tempos mantém um blog no qual publica extratos de suas impressões sobre alguns filmes brasileiros de sua especial predileção, sempre aqueles que respondam a questões que ele cultivava atualmente – em especial ligadas aos efeitos e às estratégias do “documentário brasileiro”. Bernardet legitimou (como vimos, tudo passa mais por uma questão de legitimação do que de diálogo) o texto de Escorel, dizendo que concorda plenamente e que Escorel analisou o caso com “fina sensibilidade”. Em seguida, ele repisa e desdobra alguns conceitos com os quais já trabalha há um tempo em breves

textos no seu blog. Percebe-se, em ambos os casos, dificuldade em ir ao filme e se ter uma experiência do filme – por isso, o uso de pontes e mediações para se falar deles, filtros conceituais. Só que o esforço tem o resultado inverso, e Moscou fica cada vez mais longe.

Entre tantas questões que falam sobre questões, respondem a questões e se multiplicam em outras questões, uma se coloca – menos ao filme em si e mais às estratégias de valoração, de aproximação e de problematização de Moscou. Afinal de contas os critérios usados para dizer que Moscou é um fracasso têm alguma substância além das categorias instrumentalizadas pelos críticos como “documentário” e a dicotomia “real-ficção”? Escorel, e por tabela Bernardet, conseguem dizer algo que confronte Moscou a partir do que o filme, efetivamente, propõe? Em suma: o fracasso é de quem? De Coutinho em Moscou ou do(s) crítico(s) perante um filme com o qual não conseguem lidar? Se Moscou despertou algo realmente poderoso, foi esse impasse no olhar de alguns críticos que, simplesmente, não conseguem se pronunciar sobre ele e transferem isso ao filme, como se o problema estivesse no filme e não neles mesmos.

Questão de “pequeno escopo”

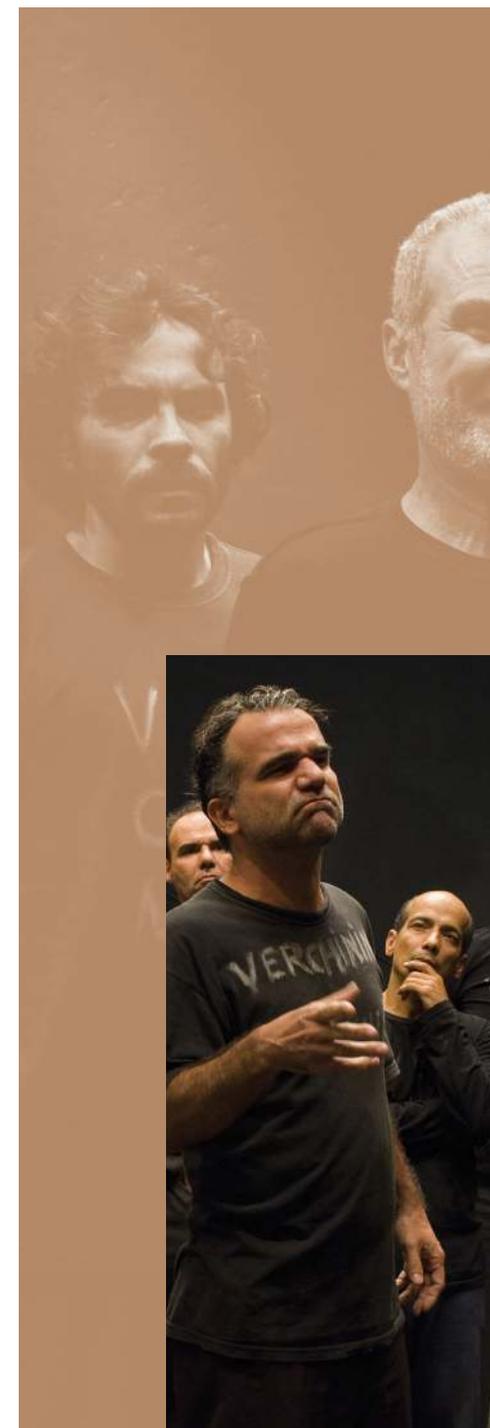
No fundo, talvez a polêmica Moscou só revele a falência retórica e a confusão mental de uma geração. O que fica do artigo de Escorel e das reações de Bernardet é somente um pântano conceitual raso. O artigo “Coutinho não sabe o que fazer” repete (e, pior, demanda) ideias cristalizadas tais como o processo imponderável e fortuito do documentário ou a necessidade de “acontecimentos para registrar”. Principalmente, sua crítica é a do método deste filme especificamente. É como se o cineasta estivesse abrindo mão do que é o “mais justo”, do que por si só – pelo menos como ponto de partida – é um trunfo, e daquilo que efetivamente resulta em um documentário: o olho no olho, a “presença” do documentarista e, principalmente, a coerência inicial do “projeto”. Maldito o país em que um filme

é, primeiramente, um projeto, que objetivamente seria uma porção de princípios coerentes que norteariam o resultado estético do filme que ainda não existe. Se essa busca começa por um “não saber” e se desenvolve em um processo, significa que o cineasta “não sabe o que fazer”. É dose.

Godard também raramente (ou nunca) sabe exatamente o que quer quando começa a fazer um filme: os sentidos não estão dados – os pressupostos sim, os sentidos não. Ao contrário de muitos dos nossos filmes aqui no Brasil, em que os sentidos já estão dados de antemão e só vemos a exposição de procedimentos e métodos engessados, enclausurados na busca de efeitos e na enunciação de sentidos. Coutinho não faz isso em Moscou e, claramente, o incômodo de Eduardo Escorel, entre outras coisas, é dessa seara. Ele parece acreditar piamente na “categoria” documentário e que ela deve sempre se servir de um método em que se reconheça seu autor, e se proponha a buscar o que os pressupostos propõem. Ele fala de omissão deliberada do cineasta e que Coutinho pensou que nos ensaios talvez pudesse surgir algo para filmar. Desde o início, pois, o articulista coloca a primazia dos acontecimentos (como erupção do real a ser capturado) sobre qualquer outro elemento do processo de um documentário.

Ele vai e volta entre o que seria a natureza do documentário e o que Moscou não consegue atingir (não pode enquadrar o filme), leva em conta o processo anterior, não o filme acabado – sendo que o processo só ganha relevo se isso se constitui como um elemento estético, um desenho que tem contornos definitivos no trabalho acabado. É como se o valor fosse dado por meio do impulso que o constitui e o orienta: o método. É triste ver que Escorel se refere a Moscou quase sempre nessa chave do documentário; e a Eduardo Coutinho delega o papel de “documentarista”. Ele mente quando diz isso? Não, é óbvio. Mas levando-se em conta a concepção anacrônica que ele mesmo tem de “documentário”; ao falar nesses termos ele encerra e ignora a potência dos “documentários de Coutinho”, os subestimando. É como se o cinema fosse uma questão segunda, enquanto, na verdade, é uma questão primeira.

Já a legitimação de Jean-Claude Bernardet me lembrou muito quando Mirian Schnaiderman escreveu em uma



edição da revista Sinopse que Walter Salles fez uma “crítica demolidora” ao cinema da violência do “tudo mostrar”. Na verdade, a crítica não era demolidora, era só uma repetição de lugares comuns sobre a representação e a banalização da violência, do fora de plano, etc. Mas foi conveniente citar o artigo escrito pelo Walter Salles na Folha, porque seria um diretor humanista com preocupações de linguagem respondendo a esse dogma do que pode e do que não pode representar. Os argumentos eram vulgares, mas serviam para legitimar (e fazer eco) ao que Schnaiderman propunha em seu texto. Ou seja: legitima-se o banal com visibilidade porque é uma “plataforma” possível – é a possibilidade do debate não importando se o que se diz está aquém do filme ou não. Importa que se confirme uma ideia, uma tese ou que ajude a compor um discurso sobre as questões do filme, sobre o autor, sobre o momento histórico.

Bernardet não precisaria e nem deveria, pelo menos hoje, ter um escopo tão pequeno, mas ao legitimar a polêmica de Escorel (na verdade algumas sentenças do texto de Escorel) essa cordialidade intelectual só serve para desvelar a fragilidade crítica (e meramente retórica) de ambos, porque não escapam às convenções teóricas sobre sujeito, autor, ficção-documentário, real, encenado e etc. Dizer que essas categorias são mortas é besteira, mas procurar no filme – estritamente – respostas a esses pressupostos é negligenciar as manifestações particulares desse mesmo filme. Escorel e Bernardet procuram o autor, o grande mediador/modelador/problematizador, o que está entre o método, o resultado e os princípios desse método. Não o encontraram do modo como esperavam ou, pelo menos, não da maneira que respondesse aos seus anseios pós-Jogo de Cena. Dizem, portanto, que ele é ausente.

Se nessa história toda Escorel parece confortável nos lugares comuns de que parte para falar de Moscou e de Eduardo Coutinho, Bernardet, por sua vez, está blindado por suas questões nas quais ele encaixa Moscou – apesar de que não é de se ignorar que seus questionamentos constantes são a busca de algo,

são um confronto com o filme. Bernardet parece fascinado por tudo que vaza, que está antes e depois do filme, às vezes tudo que o circunda, outras vezes, por fronteiras: até onde o filme foi? É possível ir mais longe? Esse é um problema porque estipula limites (que sempre lida com referenciais anteriores, convenções) sem ir mais fundo no que é específico do filme. Moscou não nos dá esses limites com tanta facilidade. No último texto postado em seu blog ele finalmente se rende à evidência: “O maior problema de Moscou talvez sejam os fantasmas que se interpõem entre nós e eles”. Exato. Fantasmas esses que precisariam ser nomeados e questionados. Eles sempre existiram e sempre foram mediadores, e, muitas vezes, obstrutores.

Algumas palavras sobre Moscou

As distinções entre os relatos às vezes estão lá, às vezes não, elementos pessoais dos atores se misturam aos do texto. Jogo de Cena fez isso? Em parte. A câmera fixa que encadeava os depoimentos das mulheres traçava limites, réplicas de discurso, havia a figura de Coutinho, o teatro era um fundo, etc. Agora Coutinho propôs um texto a atores de teatro da companhia mineira Galpão. Coutinho trabalha sobre um mundo previamente organizado (um texto de Tchekov), e, ao propor ensaios e exercícios dirigidos por outro (Enrique Diaz), desorganiza. Por isso a confusão: essa ausência sentida, essa ausência da imagem do cineasta, é necessária. Existe uma tensão que não se submete a um controle prévio ostensivo (o método como “modo de segurança”). Ele não sai da frente das câmeras porque está “desestabilizada” a noção de sujeito, nem porque ele se omite, nem porque ele assume um papel de demiurgo. Sua imagem e seu método haviam-se tornado sua zona de segurança e Moscou revela o fim da zona de segurança entre oposições (dicotomias é sempre confortável à nossa dialética), até então bastante claras nos outros filmes do cineasta, mesmo com suas fissuras.

Bernardet pensa justamente o contrário: no texto de seu blog diz que, em sua fantasia, Coutinho



deveria sentar em frente à câmera e ficar em silêncio. Pois Coutinho fez o contrário, e isso é extraordinário. Inacabamento, incompletude? Sim e não. Sim porque isso é importante na forma de Moscou, porque se filma ali um processo; e não, no sentido de que o filme é esse e ele parece pleno na sua condição. Ambos, ficção e documentário, contêm em si mesmos os vestígios de inacabamento do mundo, e neles o cineasta inscreve sua “porção” de criação. As particularidades de um filme de ficção ou um documentário não podem ser anuladas, mas se em si são ponto de partida e/ou chegada é um problema, uma involução crítica. É aí que o real vem à tona e é a prova dos nove do filme: será que surge algo que nos confronta a ter o que dizer?

O fato é que Moscou delinea essa incompletude, a expõe. Existe um rigor bastante sofrido, um rigor ascético, não intelectual, no sentido diminuto do termo. Diferente de seus críticos, o esforço de Coutinho é transcender labirintos teóricos e não se enquadrar em determinações que respondam a expectativas ou que caibam, cartesianamente, em gavetinhas para relatórios de estudiosos. Existe ali algo muito maior do que seus significados. Agora, se essa percepção não vale nada, se é preciso sempre encontrar a palavra para se pronunciar sobre o filme, se sempre é obrigatório instaurar as problemáticas por meio de seus signos, então não é preciso nem discutir. Não sejamos críticos, mas, sim, legistas da imagem.

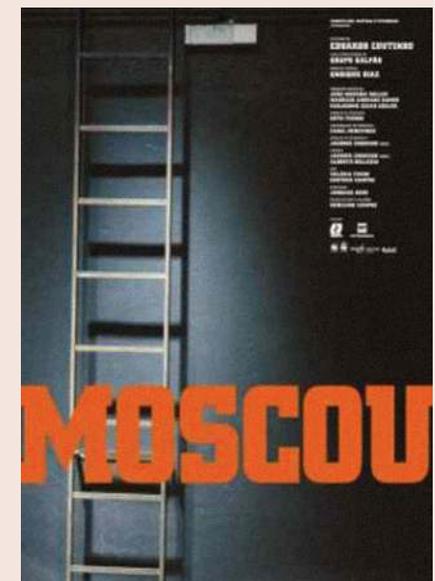
Agosto de 2009

25/04 Belo Horizonte/MG 20H - NOVO HORARIO

Moscou | Eduardo Coutinho, RJ, 2009, 78'

Em Belo Horizonte, o Grupo Galpão e o diretor de teatro Enrique Diaz se dispuseram a enfrentar o desafio de “montar”, em três semanas, a peça “As Três Irmãs”, de Anton Tchekov. O filme é composto de fragmentos dos workshops, improvisações e ensaios de uma peça que não teve e nem terá estreia.

ENTRADA FRANCA!



16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Le Petit

DIREÇÃO

Daniela Fernandes · Le Petit

CURADORIA

Affonso Uchôa

PRODUÇÃO

Vinicius Correia

EDITOR

Alex Queiroz

PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

TRÁFEGO DE CÓPIAS

Alex Queiroz

DESIGN

Naraiana Peret · Le Petit

ILUSTRAÇÃO

Anna Cunha

WEBSITE

Vinicius Moore

AMBIENTAÇÃO

Museu de Grandes Novidades

CONSULTORIA

Cláudio Constantino

IDEALIZAÇÃO

Associação Curta Minas/ABD-MG

VINHETA

Criação Par Filmes

Still VAL+WANDER Fotografias

Stylist Amanda Monteiro

Make-up Andrea Alencar

Modelos Marina Jordá,
Natiele Alves, Gustavo Gontijo

Locação Casa Ateliê

Trilha Renato Loose

COMUNICAÇÃO

Imprensa Bárbara Prado

Redes Sociais Le Petit

Fotografia

VAL+WANDER Fotografias

Vídeos e Making Of Par Filmes

CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial

Daniela Fernandes

Design Naraiana Peret

Ilustração Anna Cunha

Colaborador Laly Cataguases

Artigos Andrea Ormond,
Adilson Marcelino, Affonso Uchoa
e Francis Vogner dos Reis

MIMOS LE PETIT

Concepção Daniela Fernandes

Design Naraiana Peret

Ilustração Anna Cunha

Encadernação Meu Libretto

Execução/Necessarie

Juliana Ribeiro

Arte em metal Donato Peret



PATROCÍNIO



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

Grupo



PARCERIA



PARTICIPAÇÃO



APOIO INSTITUCIONAL

APOIO CULTURAL



REALIZAÇÃO





Realização

le petit 

producaocurtacircuito@gmail.com

+ 55 31 98870-8575

Rua Goitacazes, n 90/903, Centro.

CEP 30190-050 Belo Horizonte-MG