

# CURTA CIRCUITO

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA

E LE PETIT

APRESENTAM:

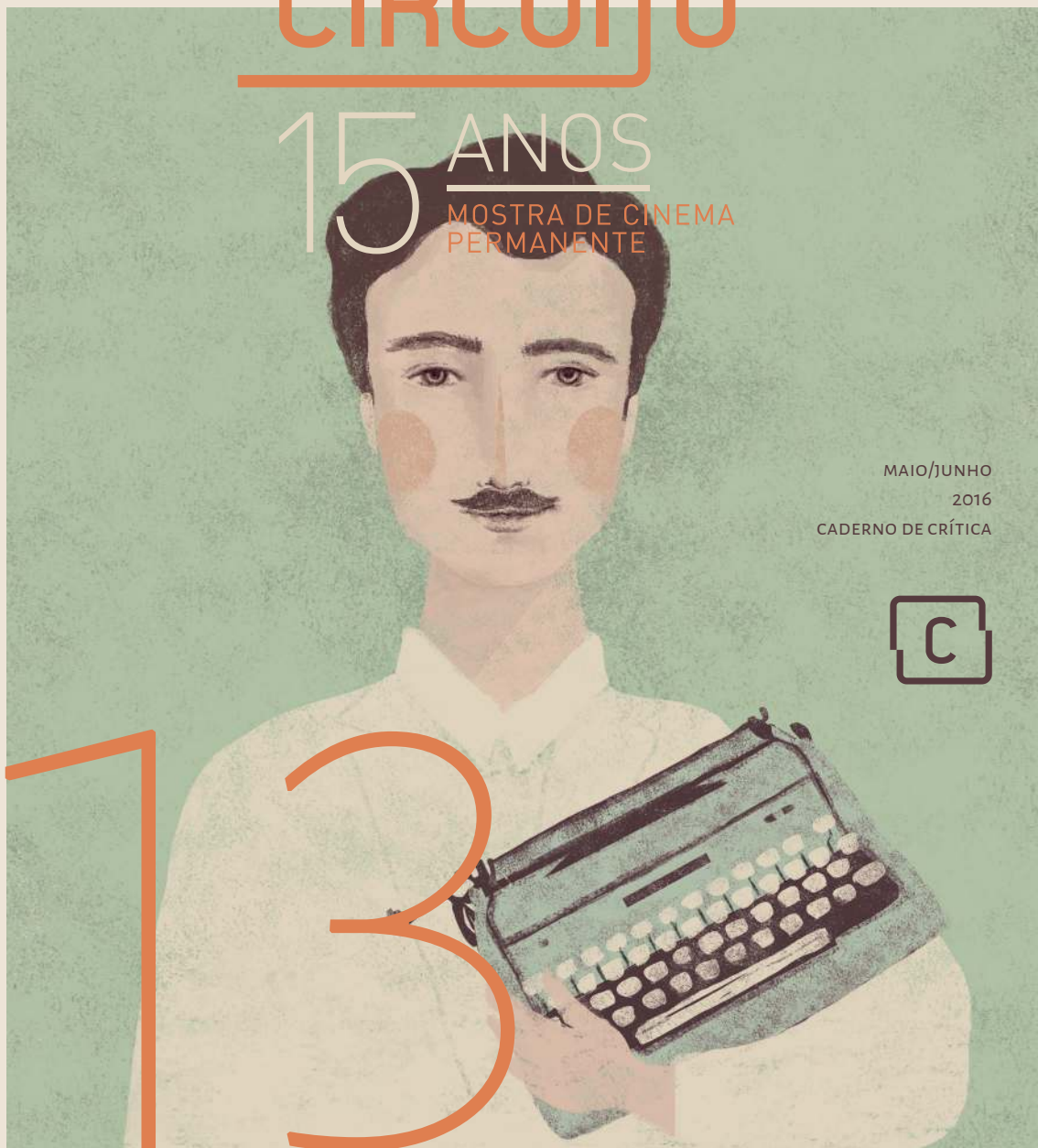
15 ANOS

MOSTRA DE CINEMA  
PERMANENTE

MAIO/JUNHO

2016

CADERNO DE CRÍTICA





## EDITORIAL

### O homem que amava o cinema

No ano em que comemoramos nossos quinze anos, celebramos também o centenário de Paulo Emilio Salles Gomes. Fundador da Cinemateca Brasileira, foi um grande ensaísta do Cinema Brasileiro. Como entusiastas de seu legado temos o compromisso/missão com a difusão do nosso próprio passado.

O cineasta e filho de Paulo Emilio, Goffredo Telles Neto, dizia: “Enfim, Paulo Emilio nos ensinou a tatear os olhos perplexos de nossos heróis de nitrato. Resistir ao impulso aflito de recobrir com palavras nossas tristes máscaras devastadas pela miséria e esquecimento. Ele nos iluminou nessa aventura de resgatar o sonho, o Nervo pulsando no fundo da Cena Muda”.

E nessa aventura de resgatar o sonho preparamos uma programação especial para esse bimestre, tendo como protagonista a nossa amada “película”. Serão 4 exibições em 35mm, um verdadeiro resgate de quatro importantes diretores do Cinema Brasileiro: Carlos Hugo Christensen, John Doo, Guilherme de Almeida Prado e Fernando Coni Campos.

Para a nossa sessão “Recordar é Viver”, em parceria com a Benfeitoria, vamos reexibir o filme Vou rifar meu coração, da diretora Ana Rieper. Após a sessão vamos lançar nossa linha de cadernos especiais em parceria com os queridos da Libretto e da Mooca.

Serão sessões “homenagens”, raras e fabulosas; por isso, imperdíveis.

Aconcheguem-se em suas poltronas e bons sonhos!

*Daniela Fernandes*



# CURADORIA

## Bimestre 1 – Gênero a Brasileira

No segundo bimestre de 2016, o “Curta Circuito” se volta para o cinema de gênero brasileiro, ou melhor: para as contaminações e perversões que o cinema brasileiro realiza na estrutura consagrada dos gêneros cinematográficos.

O gênero parte de uma constância: alguns expedientes, temáticos e/ou formais, se repetem de modo a conferir uma identidade a um filme. Na história da indústria cinematográfica, os gêneros se afirmavam também como segmento de mercado, uma garantia ao espectador de que o filme anunciado tinha um “tipo”, uma forma reconhecível. Durante o século XX alguns gêneros se consagraram no universo do cinema: ação, aventura, western, policial/noir, filme fantástico e muitos outros formaram boa parte do gosto e reflexão cinematográfica.

Contudo, no Brasil, “em se plantando, tudo dá”, mas, necessário esclarecer: nem sempre nasce do mesmo jeito. Se a antropofagia nos une, o cinema brasileiro não foge à regra e deglute tudo que vem de fora, devolvendo, por vezes (em verdade, quando é bem-sucedido), um produto estranho, que longinquamente lembra a carne original mastigada. O cinema brasileiro é comumente tido como avesso ao cinema de gênero, ou melhor, vítima de um preconceito dentro de seu próprio país, quase constitui um gênero em si mesmo: filme nacional. Balela. A cinematografia brasileira, das mais ricas do ocidente, trabalha a autoria individual, mas também o gênero.

Nos filmes apresentados, poderemos ver um bocado da criatividade nacional a partir das convenções e regras do gênero. Em “A mulher do desejo”, de Carlos Hugo Christensen, veremos a atmosfera e o terror psicológico de Edgar Allan Poe instalado em um casarão de Ouro Preto; em “Ninfas diabólicas”, de John Doo, poderemos assistir a um road movie terrorífico protagonizado por verdadeiras pussy riots nas praias de Caraguatatuba. Em “O mágico e o delegado” virá pra tela o filme fantástico permeado pelo humor baiano e com toques políticos com um mágico que consegue driblar as grades da prisão (necessário lembrar que o filme foi realizado durante a ditadura militar). Em “A Dama do Cine Shanghai” o Brasil mostra que não apenas faz noir, como realiza noir maneirista, reflexivo, criando uma teia de referências que envolvem, com igual reverência, o cinema marginal e o policial americano.

Em todos esses filmes uma certeza: do sangue americano, o cinema brasileiro fez tinta e carnaval.

*Affonso Uchôa*

**08** Programação

**10** Os Limites do Sobrenatural  
*por Raul Arthuro*

**18** Orgasmo Total do Cinema  
*por Affonso Uchôa*

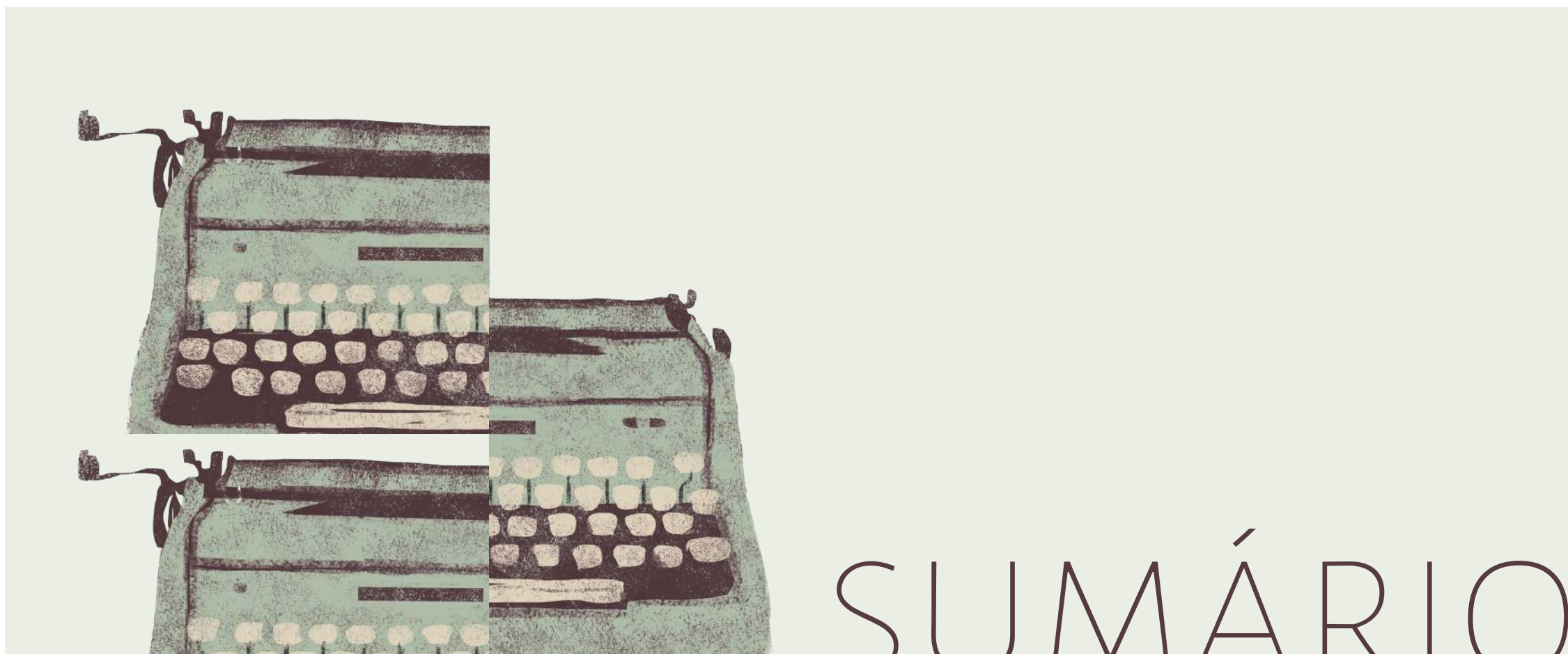
**26** Ficha técnica

**09** Locais de exibição

**14** O encanto mortal das ninfas da Boca  
*por Marcelo Miranda*

**22** Métodos mágicos  
para tumultuar uma comunidade  
*por Vinícius Andrade*

**27** Créditos





## PROGRAMAÇÃO

### MAIO

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				

### JUNHO

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

**16/05 - 20H**

TERROR TROPICAL

**A Mulher do Desejo** | *Carlos Hugo Christensen, BR, 1975, 87'*

Bate-papo após a sessão.

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

ENTRADA FRANCA!

**30/05 - 20H**

SANGUE, DESEJO E CARAGUATATUBA

**Ninfas Diabólicas** | *John Doo, SP, 1978, 85'*

Bate-papo após a sessão com o jornalista e crítico

cinematográfico Marcelo Miranda.

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

ENTRADA FRANCA!

**13/06 - 20H**

CHEIRO DE PÓLVORA, VENENO DA NOITE

**A Dama do Cine Shanghai** | *Guilherme de Almeida Prado, SP, 1987, 115'*

Bate-papo após a sessão com o diretor

Guilherme de Almeida Prado e o ator José Mayer.

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

ENTRADA FRANCA!

**27/06 - 20H**

BAHIA FANTÁSTICA

**O Mágico e o Delegado** | *Fernando Coni Campos, RJ, 2009, 78'*

Bate-papo após a sessão com o diretor

de fotografia e filho do Coni, Luiz Abramo.

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

ENTRADA FRANCA!

#### **BENFS - Sessão Especial Curta Circuito 15 anos - Recordar é Viver**

Cine Garagem – Benfeitoria

**20/05 - 20H**

A HORA E A VEZ DO CORNO APAIXONADO

**Vou Rifar Meu Coração** | *Ana Rieper, RJ, 2012, 78'*

Após a exibição Karaokê. Exibição em Digital.

ENTRADA FRANCA!

## LOCAIS DE EXIBIÇÃO

#### **Cine Humberto Mauro, Palácio das Artes**

Av. Afonso Pena, nº 1537, Centro

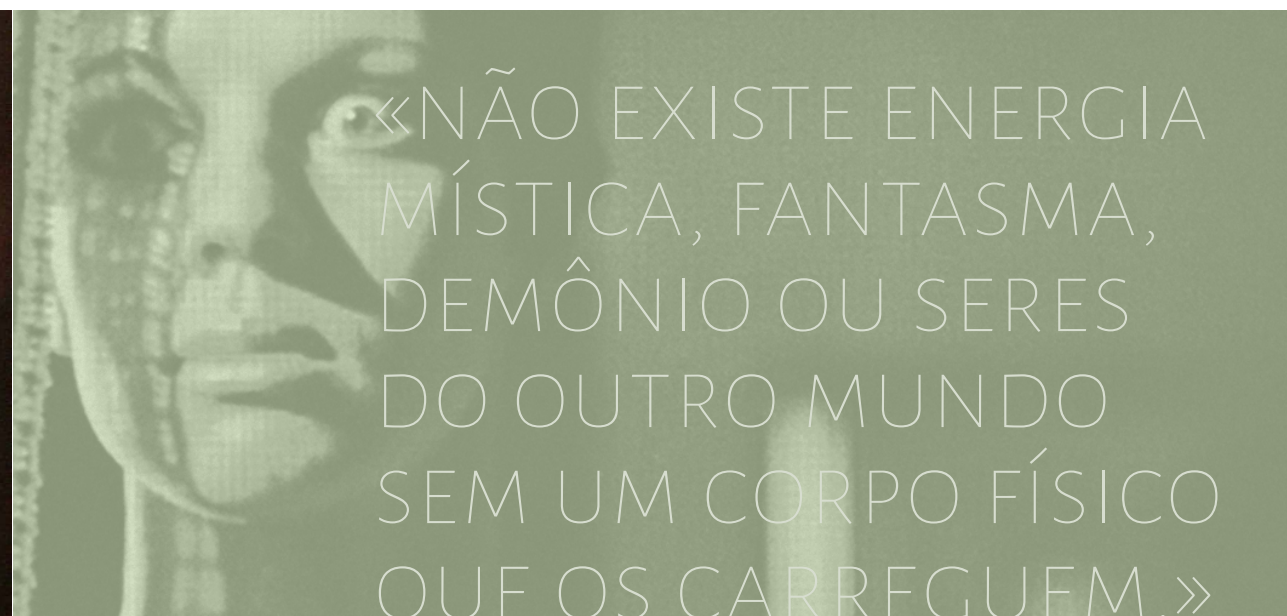
#### **Benfeitoria**

Rua Sapucaí, nº 153, Floresta

ENTRADA  
FRANCA  
EM TODAS AS EXIBIÇÕES!



## TERROR TROPICAL

**Os Limites do Sobrenatural**

por Raul Arthuso

A *Mulher do Desejo*, de Carlos Hugo Christensen, se inicia com uma câmera que flutua por um espaço revelando, por entre as sombras densas reinantes no lugar, alguns elementos da casa onde, pela próxima hora e vinte, seremos colocados junto do casal Marcelo e Sônia para acompanhar seu destino. Estes créditos iniciais tenebrosos (nos vários sentidos que a etimologia da palavra pode carregar) não apenas introduzem o clima sobrenatural da obra, mas também constrói a materialidade dos dois elementos mais importantes do filme dali para a frente: o espaço do casarão histórico, com diversos objetos antigos preservados por seu dono, e as sombras, que desempenharão muito mais que o papel de indumentária do filme de gênero. Não à toa, acompanha os créditos principais um título alternativo que articula esses dois elementos: “A Casa das Sombras”.

Na trama, um jovem rapaz de Belo Horizonte, o bancário Marcelo (José Mayer, muito antes de se tornar o canônico galã do melodrama de Manoel Carlos na televisão) recebe como herança de um tio distante o casarão em Ouro Preto onde este vivera a vida toda. Como única condição, Marcelo deve mudar-se para a propriedade com sua esposa Sônia (Vera Fajardo), onde são recebidos pelo estranho e vampiresco mordomo, fiel escudeiro do falecido tio Osman, cujo corpo continua exposto na casa até a chegada do casal, quando enfim será enterrado. Além do mordomo, o casarão tem em sua decoração uma série de objetos que deixam sua indumentária mais sombria — o candelabro rococó, o piano empoeirado, a cama colonial, a pintura com o rosto do tio olhando fixamente para o observador, os móveis de antiquário, a orquídea solitária. Estamos no terreno por excelência de Christensen: o gótico.

O cinema de Christensen se envereda pelo suspense e o sobrenatural, se apropriando do gênero do horror, mas na chave específica do gótico. Isso significa uma indumentária que carrega as tintas na densidade dos objetos e dos espaços, reforçando a existência do elemento sobrenatural na carne dos seres vivos, na superfície das coisas, como uma praga que pulula na pele expondo as pústulas que secretam a podridão interior. É uma tradição da cultura anglo-saxã expressa principalmente na literatura, matriz essencial do que depois o cinema caracterizaria como horror.

Não à toa *A Mulher do Desejo* tem sua matriz em Nathaniel Hawthorne e utiliza uma frase de Samuel Taylor Coleridge como motivo que ressoa ao longo do filme. Ambos os autores não são conhecidos como autores góticos e nem me meterei à besta para discutir tal questão — da qual com certeza sairia este autor fracassado. Mas o traço romântico do estilo de Hawthorne e Coleridge ecoa a mesma matriz social, política e cultural da qual advém o gótico. E o gótico é, antes de tudo, material.

Christensen importa em seu gosto pelo gótico a força material indissociável do sobrenatural. Não existe energia mística, fantasma, demônio ou seres do outro





mundo sem um corpo físico que os carreguem. A Mulher do Desejo é, nesse sentido, um filme de possessão demoníaca em todas as suas camadas.

Não só “a casa das sombras” está possuída pelas trevas no início do filme, mas essa indumentária gótica transforma o casarão colonial da cidade histórica mineira num palacete digno de figurar um conto vampiresco. Ainda assim, ela está incrustada na cidade brasileira, em seu clima pacato e reclusão intimista do interior brasileiro. A casa está possuída pelo gótico, guardando nas paredes, nos móveis e objetos uma descendência que não é simplesmente cópia de um palácio gótico inglês. É uma relação ambígua com a figuração gótica que já traz uma estranheza no próprio cenário: quando Marcelo e Sônia adentram a casa do tio, recebidos pela mórbida figura do mordomo, já sentimos um arrepio, como se a casa mineira estivesse possuída. Não se trata de um resultado do medo, mas do incerto. O cenário interno da casa é inesperado. Sem grandes esforços ou efeitos de encenação, Christensen nos coloca num estado de estranheza diante da imagem.

Marcelo, por sua vez, será possuído duplamente.

Ao longo de sua vivência na casa, seu comportamento vai-se tornando estranho: ele começa a vestir as roupas do tio falecido, deixa cabelo e barba crescerem, fica irascível como nunca antes. Sônia se dá conta de que algo está errado com o marido quando este começa a mancar e a falar com dificuldade. A mulher não sabe, mas nós sabemos: Marcelo está possuído por Osman. Isso porque logo na primeira noite na casa, uma cena retrata o sonho de Marcelo. Nele, Osman levanta do caixão e tenta seduzir Sônia durante um jantar macabro oferecido pelo velho parente. Sua composição parece um retrato em negativo do sobrinho: enquanto Marcelo se veste de forma leve, jovial, com cabelo bem penteado, barba feita e postura altiva, Osman está curvado, desganhado, vestido com trajes pesados e escuros que realçam o peso grave de sua voz e a perna coxa. Ambos, tio e sobrinho, são interpretados por José Mayer cuja força da performance está em progressivamente assumir as características de Osman em sua encarnação de Marcelo. Uma possessão dupla: Mayer encarna Marcelo que encarna Osman.

Mas o jovem herdeiro terá sua dose de possessão, talvez a mais carnal de todas, quando, em meio a sua crise de identidade, tem uma noite de sexo

ardente com Sônia. É interessante pensar que o vigor de Marcelo nessa cena de sexo carrega uma ambiguidade latente: meio possuído, meio resistente, Christensen deixa no ar se quem possui Sônia na cama é o tio ou o sobrinho. No mesmo corpo, ambos os homens disputam o prazer carnal da mulher. O sexo não parece carinho, nem apenas safadeza ou fetichismo da mulher como o cinema brasileiro dos anos 1970 costumava representar. Não é, no limite, curtidão ou prazer. Trata-se de uma releitura da possessão vampiresca da mulher virginal. Envolta pela indumentária da casa, a cama com lençóis e colchas pesada, as sombras densas e a música dramática de Richard Wagner, Sônia não sabe estar definindo o destino de seu marido; ela imagina estar na cama com Marcelo, mas é ali que os últimos suspiros do jovem sobrinho dão lugar ao desejo sexual de Osman por Lígia/Sônia. Inocente de si mesma, Sônia é nessa cena possuída por Lígia. A sexualidade frontal da filmagem dos corpos não é o contato romântico de dois amantes, mas o desejo promíscuo de um sexo grupal: Christensen filma a transa de quatro indivíduos a partir de dois corpos.

Toda a possessão demoníaca do filme— casa, Marcelo ou Sônia— está envolta pelas sombras. As trevas não são apenas um sinal do mal ou do desconhecido sobre as personagens. Christensen articula as sombras como uma ameaça de possuir a própria imagem da tela. Desde os créditos iniciais, os elementos do quadro são ameaçados pela força devoradora do breu que vai tomando das bordas para o centro os grãos da película. A câmera que passeia pela casa, flutuando em busca de seu foco de ação, se perde pelo preto em diversos momentos, desde os créditos iniciais, passando pelo sonho de Marcelo e a cena de sexo intenso envolta pelas sombras que marcam a possessão dos corpos. As sombras são o recurso estilístico de Christensen para demarcar essa zona invasiva entre sobrenatural e material. Se ele carrega na penumbra, não é por mero virtuosismo— mesmo porque o diretor argentino radicado no Brasil não é propriamente um virtuose, muito pelo contrário: sua frieza e frontalidade saltam aos olhos nos cortes secos e coreografias simples da encenação das ações. As sombras estão ali para lembrar que os limites entre a realidade e o onírico— como na frase de Coleridge, cuja flor serve de elemento visual dentro da narrativa do filme— são fluidos. Em A Mulher do Desejo, a realidade e o sobrenatural possuem-se mutuamente.



16/05 - 20h Belo Horizonte/MG

**A Mulher do desejo** | Carlos Hugo Christensen, BR, 1975, 87'

Por meio de um testamento, um velho rico e solitário deixa seu antigo casarão em Ouro Preto ao sobrinho, que é casado com uma jovem. Os dois se mudam para a mansão e nela encontram um sombrio mordomo que o testamento proíbe de dispensar. Certo dia, fatos estranhos começam a acontecer: enquanto a casa parece adquirir vida própria, a personalidade do rapaz sofre uma radical transformação, assimilando hábitos do tio morto.

**ENTRADA FRANCA!**

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS



«...TALVEZ UM DOS MAIS SINGULARES E EXPRESSIVOS DA ÉPOCA, RECONFIGUROU PARTE DO PENSAMENTO EM TORNO DO CINEMA POPULAR BRASILEIRO...»

## SANGUE, DESEJO E CARAGUATATUBA

### O encanto mortal das ninfas da Boca

por Marcelo Miranda

Ninfas Diabólicas é um conto de fadas e, como todo conto de fadas, agrega a fantasia e a imaginação a um forte senso de moralidade. A história do homem de família atraído por duas belas garotas para um idílio na praia, aqui narrada pelo diretor John Doo sob argumento de Ody Fraga, acumula sentidos vários desde o título, de caráter mitológico. “Ninfas” são espíritos femininos da luxúria, “diabólico” evidentemente se refere ao inferno. Uma das duas personagens do filme se chama Circe, mesmo nome, na mitologia grega, de uma feiticeira especializada em venenos que morava numa ilha para onde atraía navegadores incautos. Nesta versão da Boca do Lixo, Circe é interpretada por Patrícia Scalvi; sua companheira de perversões é Ursula, vivida por Aldine Müller.

Produzido num momento de grande efervescência da Boca, *Ninfas Diabólicas* virou lenda entre as dezenas de filmes realizados no cinema paulista dos anos 1970. Tendo sido lançado em maio de 1978 e feito bastante sucesso, ele desapareceu das salas pouco depois e virou raridade. Citado e comentado apenas por lembranças ou referências bibliográficas, o primeiro longa-metragem dirigido pelo sino-brasileiro John Doo só foi redescoberto em 2010, numa mostra de títulos raros em São Paulo. Uma nova cópia, em ótimo estado, pertencente à Cinemateca Brasileira, revelou-se a espectadores embebecidos. A confirmação de que se tratava de um grande filme esquecido da Boca do Lixo, talvez um dos mais singulares e expressivos da época, reconfigurou parte do pensamento em torno do cinema popular brasileiro e também dos estudos de gêneros cinematográficos, já que se trata de uma narrativa arquetípica de horror influenciado pelo surrealismo.

As relações com a mitologia grega e com a odisséia de Ulisses são pontuações que enriquecem a experiência mais aprofundada de um contato com *Ninfas Diabólicas*, mas não se pode negar ao filme aquilo que ele efetivamente buscava: atrair público massivo para assistir a duas jovens atrizes ainda pouco conhecidas (e que se tornariam dois ícones do período) saracoteando em roupas colegiais em torno de um já muito experiente Sérgio Hingst. O grande contrabando da Boca do Lixo era justamente quando se inseriam elementos, situações e estéticas muito acima da média à sacanagem rotineira de praticamente todas as produções criadas nos bares da rua do Triunfo. Nomes como John Doo, Jean Garrett, Carlos



Reichenbach e Ozualdo Candeias foram apenas alguns dos que melhor souberam absorver os dois mundos e entregar filmes até hoje referenciais e fundamentais à historiografia não-clássica do cinema brasileiro.

O caso de *Ninfas Diabólicas* é exemplar especialmente porque o filme, mantendo sempre a narrativa num encaminhamento muito simples e direto, parece o tempo todo na iminência de explodir em alguma coisa insuspeita. A estrutura parte de um cotidiano banal de classe média convencional (o homem sai para trabalhar e leva os filhos à escola antes de se dirigir às tarefas do dia, enquanto a mulher cuida da casa) e, ao inserir a misteriosa presença das duas colegas, provoca um ruído do qual nunca se afasta. A entrada de Ursula e Circe se assemelha primeiramente a um interstício erótico típico do cinema sexualizado de muitas produções da Boca do Lixo; mas tão logo uma das garotas abre o vidro traseiro do carro e aparentemente se interessa mais em refletir sobre o que vê (a amiga se insinuando para o motorista) do que em efetivamente participar, algo de esquisito se estabelece. Isso não se dá apenas pelas ações de corpos e olhares, mas especialmente no tom da forma fílmica: cortes, closes, repetição de imagens, sons reverberantes. O falso naturalismo das cenas iniciais (semelhantes a algum comercial de margarina) é tomado pelo tremor de uma “invasão” que modifica não apenas o personagem Rodrigo, mas todo o filme de John Doo. A imagem não é mais confiável nem inocente; a publicidade dá lugar à sujeira, ao proibido, ao nefasto, à subversão, à enganosa libertação proporcionada pelo sexo idílico praiano.

A trilha musical de Rogério Duprat insere composições de ritmo desarranjado, como se fossem comentários ao mergulho mais e mais irreversível de Rodrigo no desvio de sua vida comezinha com a qual ele insiste ser entusiasta. “Eu sou casado e sou feliz com a minha família”, ele diz, enquanto se esfrega nas pernas desnudas de Ursula antes de sentá-la no colo, ainda ao volante. Somados à montagem de Máximo Barro e fotografia do mítico Ozualdo Candeias, todos os elementos estéticos se conjugam no filme de Doo, construindo-o aos poucos e hipnotizando pelo estranhamento onírico. Candeias, vindo da experiência de ter dirigido *A Margem* (1967), *Meu Nome é... Tonho* (1969) e *A Herança* (1970), apropria-se da poética de seus próprios

filmes e, à semelhança do italiano Mario Bava, usa e abusa de close-ups rápidos e repentinos, a exaltar instantes de maior ambiguidade e impacto visual.

O horror de *Ninfas Diabólicas* vem da “ameaça violenta e maléfica aliada à sugestão do sobrenatural ou, ao menos, de algo inexplicável pela racionalidade científica” (conforme definiu, de maneira mais ampla, a pesquisadora Laura Cánepa numa tese sobre o horror no cinema brasileiro). Ursula e Circe são encarnações do mal, dadas de antemão desde antes de aparecerem (o título, como já dito, não tem pretensão de esconder nada). A real natureza das personagens não é interesse do filme, o que muito ajuda na força de suas presenças e nas consequências dos atos de Rodrigo. O litoral como espaço de liberdade e tranquilidade se transfigura num ambiente de aprisionamento e sadismo; as águas não lavam os “pecados”, e sim os estimulam. A moralidade do conto de fadas de *Ninfas Diabólicas* passa pela noção de livre arbítrio e de escolhas, já que Rodrigo não faz tanta questão de escapar da situação quanto mais enredado pela sedução dos corpos ele se percebe. Atolar o carro na areia não lhe parece tão ruim assim, ao menos não mais do que ser cúmplice da morte brutal de uma das meninas.

Mas essa morte é apenas outra distração de um jogo perverso cíclico que se inicia na inocência dos uniformes escolares e se conclui na ação fatalista de um espectro que não se deixa permanecer na quietude da morte. John Doo faz em *Ninfas Diabólicas* um exercício similar aos melhores momentos do cinema de Roman Polanski, na noção de que o personagem central está fadado a repetir um movimento circular infinito do qual ele é um mero integrante. Rodrigo é apenas mais um na roda de emoções proposta pelo convite sedutor de Ursula e Circe, descartado tão logo tenha aprendido a “lição” e então dando espaço a outro que aceite participar do jogo. Em última instância, Ursula e Circe são anjos imaculados, possivelmente enviados por alguma entidade de maior envergadura cósmica para “ensinar” aos homens da Terra que se desviar da convenção leva à catástrofe.

Como era também comum na Boca do Lixo, a moral dos filmes esbarrava em sentidos conservadores, alguns de valorização à família e aos ditos bons costumes (nada muito distinto de boa parte da produção de comédia e terror da Europa, na mesma época). Mas, buscando no pensamento de Paulo Emilio Sales Gomes, um filme como *Ninfas Diabólicas* nos fala muito mais diretamente. Ele se relaciona aos nossos espaços (o trânsito de São Paulo no final dos anos 1970 não parece tão distinto ao de hoje), a valores ainda defendidos, aos nossos questionamentos. E até mesmo aos nossos corpos, em imperfeições explicitadas em cena que os tornam muito mais autênticos do que um cinema de “bom gosto” seria capaz de admitir e expor - como notou a crítica Andrea Ormond em texto sobre o filme, “nem Aldine (Müller) nem (Patrícia) Scalvi, apesar da juventude, estavam propriamente bonitas na trama”, assim como Sérgio Hingst não tinha pudores de se deixar filmar uma “imensidão de pelancas” ou sua “barriga pantagruélica”. Escreve Ormond: “É terror brasileiro na veia: sorrisos careados, pele imperfeita, falta de maquiagem”.

Ao transitar entre Mario Bava e Luis Buñuel, com ecos surpreendentes de Walter Hugo Khouri, *Ninfas Diabólicas* tem particularidades singulares que o vinculam à Boca do Lixo tanto quanto o diferenciam da média local. A destreza na direção e os desvios de caminho facilitam a compreensão do cultuamento ao filme registrado ao longo das décadas em que ele esteve desaparecido. Originalmente desenvolvido como segmento de um longa em episódios (formato comum e de sucesso na Boca), *Ninfas Diabólicas* ganhou vida própria na medida em que a criatividade de todos os envolvidos aflorou. Laura Cánepa especula que o outro episódio do filme abortado seria o que acabou se tornando “O Gafanhoto”, mais uma memorável direção de Doo, presente na antologia *Pornô!*, produzida por David Cardoso em 1980. Mas aí são outros medos e outros terrores. Por ora, encantemo-nos com estas ninfas, pelo menos enquanto elas não nos lançam precipício abaixo.

30/05 - 20h Belo Horizonte/MG

**Ninfas Diabólicas** | John Doo, SP, 1978, 85'

Rodrigo é um bem comportado senhor de família. Porém, numa viagem à Caraguatatuba, duas estudantes que lhe pedem carona na estrada acabam por seduzi-lo. Numa praia deserta, uma mata a outra e Rodrigo foge com a assassina. Mas, no interior do carro, a estudante que supostamente estaria morta os ataca, provocando um acidente que mata Rodrigo. Estranhamente, as duas estudantes se recompõem e se dirigem à estrada para pedir uma carona.

**ENTRADA FRANCA!**

18

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 18 ANOS



## CHEIRO DE PÓLVORA, VENENO DA NOITE

### Orgasmo Total do Cinema

por Affonso Uchôa

À primeira vista, "A Dama do Cine Shanghai", filme de Guilherme de Almeida Prado, é um thriller noir prototípico: um homem incauto é seduzido por uma femme fatale e envolvido em uma trama criminosa que lhe vai complicar a vida. Tudo filmado em ambientes escuros, sombras opulentas e atmosfera clandestina por todo canto. O homem a ser enredado é Lucas, corretor de imóveis, que, numa tarde especialmente quente, vai ao cinema. No escuro da sala avista Suzana, uma bela e misteriosa loira que é idêntica à atriz do filme a que assistem. Mesmo acompanhada pelo marido, Suzana flerta com Lucas e a troca de olhares evolui para uma distante sugestão de carícias que emula a cena tórrida que se passa na tela. O calor aumenta e a loira, à beira do êxtase, vai fumar um cigarro. Lucas vai atrás. Lá fora, a sedução se dissipa, ou melhor, evolui. Charmosa, Suzana repele Lucas e o deixa sozinho no saguão. Ainda sem saber, Lucas havia dado seus primeiros passos na ardilosa trama armada por Suzana e seu marido. Como ele mesmo diz em off, "ir ao cinema às vezes é uma diversão muito perigosa".

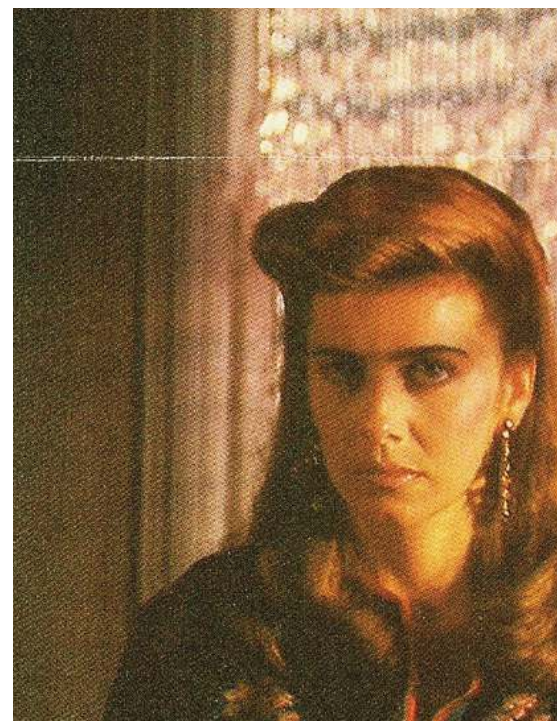
Contudo, "A Dama do Cine Shanghai" se revela um noir um bocado peculiar: apinhado de referências cinefílicas, é praticamente um estudo do gênero. Guilherme de Almeida Prado disse, na ocasião do lançamento do longa, que desejava fazer um filme cuja história fosse tão complicada que deixasse de ser uma história. A intriga do filme, de fato, é esburacada, cheia de saltos e reviravoltas que parecem obedecer a leis próprias. Mais que a trama, a história criminosa que envolve Lucas e Suzana, o que importa no filme de Almeida Prado é desfilar entre as convenções do gênero, as tipologias de personagens,

«MAIS QUE OS PERIGOS DE  
UMA ATRAÇÃO AMOROSA,  
A FORMA COMO O CINEMA  
NOIR FILMAVA ESSA ATRA-  
ÇÃO É O TEMA DO FILME..»

as situações típicas, a luz, o trabalho sonoro e os enquadramentos do filme noir. Mais que os perigos de uma atração amorosa, a forma como o cinema noir filmava essa atração é o tema do filme.

O cinema é o fundo e a forma de "A Dama do Cine Shanghai". Já no título, o jogo referencial se revela. Guilherme de Almeida Prado adiciona a palavra "Cine" ao título do clássico "A Dama de Xangai", de Welles, e o gesto não poderia ser mais preciso. O filme nasce do interior de uma cultura cinefílica e, mais que ser uma representação realista de um contexto ou situação reais, se mostra um estudo (entre a paródia e a homenagem) à forma como alguns cineastas e filmes retratam a realidade. O filme é permeado por citações a filmes e cineastas, principalmente os clássicos do gênero noir, mas não só. Abundam referências e homenagens aos filmes da Boca do Lixo paulistana, construindo no filme uma complexa teia de referências que abarca de Orson Welles a Antônio Meliande. "A Dama do Cine Shanghai" parte do cinema pra chegar ao mundo e por isso a dama de Almeida Prado só poderia nascer de um "Cine", para lá morar indefinidamente.

Guilherme de Almeida Prado é enquadrado entre a geração "Neon realista" de São Paulo, junto de Wilson de Barros ("Anjos da Noite") e Chico Botelho ("Cidade Oculta"). O cinema dos neon-boys eram os exemplares locais do maneirismo cinematográfico, termo cunhado pelo crítico Alain Bergala em célebre artigo nos Cahiers. O termo advém das artes plásticas e associa o momento do cinema mundial na virada dos anos 70 para os 80 com o período das artes plásticas após o renascimento e o barroco. Havia no ar, então, uma estafa criativa surgida da consciência de que tudo já havia sido feito. No cinema, estava já distante a era de ouro do cinema clássico e também já se sentia o desgaste das inovações e travessuras do cinema moderno. O oxigênio era pesado e a consciência do acúmulo de uma tradição pesava nas costas dos cineastas: como filmar um plano agora que se parece que todos já foram filmados? A resposta maneirista era jogar com a consciência e abandonar a ambição romântica de referência direta a uma realidade. O que o cinema maneirista encena é a memória própria das imagens. Um plano em 1980 não mostra o mundo, mostra um plano e um pensamento do plano. Adentrávamos ali em uma era em que cada imagem



«O CALOR  
AUMENTA  
E A LOIRA,  
À BEIRA DO  
ÊXTASE, VAI  
FUMAR UM  
CIGARRO.»





era uma referência, cada plano uma missiva oculta a filmes do passado, em que os filmes se tornavam mais artificiosos e avessos ao realismo.

“A Dama do Cine Shanghai” é provavelmente o maior dos filmes maneiristas brasileiros. O filme olha o mundo a partir da memória do cinema e, já no começo, os personagens do filme agem sobretudo como personagens de filmes. Por vezes, de outros filmes. Ao longo de sua duração esse jogo se acentua. Citações a diversos filmes ou, mais ainda, a convenções de todo um imaginário cinematográfico nos dizem constantemente que o jogo de “A Dama do Cine Shanghai” é inverso: o filme não usa o cinema pra se aproximar dos corpos e das coisas, usa esses mesmos corpos e coisas para se aproximar do cinema. Almeida Prado quer fazer um plano ao estilo noir e não filmar um assassinato.

A referência ao já citado “Dama de Xangai” de Orson Welles se dá no título do filme, mas também contamina a própria estrutura do filme. “A Dama do Cine Shanghai” é tomado por um “efeito do espelhamento”, que faz com que a representação do filme seja sempre uma espécie de existência em segundo grau, mediada, seja da realidade, seja do próprio imaginário cinematográfico. A grande maioria dos personagens tem identidades diferentes, ou duplos, no interior da trama. Desdino, o gângster enrustido, marido de Suzana, compra o apartamento dando outro nome. O chinês (depois se descobre, é japonês) do bar Shun-tzu aparece como fotógrafo de uma festa de casamento a que Lucas vai em busca de resolver seu mistério. Bolívar é tanto o chefe da facção que conduz

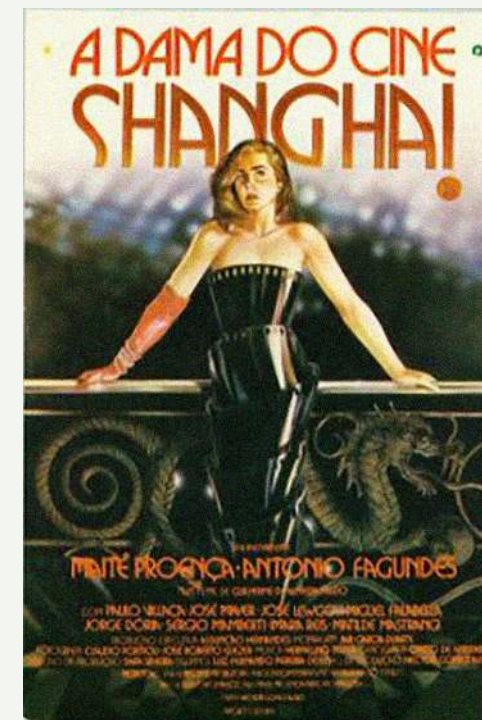
Lucas para uma emboscada, quanto um convidado da mesma festa de casamento do fotógrafo. Isso sem falar em Suzana, que tem seu duplo em Lana Van, a atriz deslumbrante do filme a que assistem quando ela e Lucas se conhecem. Mesmo Lucas não escapa da síndrome do espelhamento. Confundido (deliberadamente?) com um criminoso, é forçado a assumir temporariamente a identidade de “Tenente” diante dos seus capangas.

É impossível não recordar da cena clássica do filme de Orson Welles, da perseguição no parque de diversões que vai ter seu clímax na casa de espelhos. Lá dentro, é impossível saber ao certo o que é real e o que é reflexo. O atirador, confuso, mira continuamente, mas, iludido pelo reflexo, erra sempre o alvo. “A dama do Cine Shanghai” embaralha as cartas e promove uma vertigem semelhante para seu espectador e também para seu personagem principal: o que é real e o que é reflexo? Qual das identidades é a verdadeira? Onde está o reflexo enganoso?

Há ainda outros níveis de espelhamento no filme: desde o que acontece já na primeira cena, em que a trama emula acontecimentos do filme visto pelos personagens no cinema, bem como em toda a fatura maneirista do filme. “A Dama do Cine Shanghai” espelha gestos, situações, planos, luzes e toda sorte de expedientes formais do cinema clássico noir americano. Reflexo puído, alterado, não realidade. “A Dama do Cine Shanghai” é uma imagem do cinema a que se refere. Não filma o mundo como se ele fosse noir. Filma o cinema noir como se ele fosse o mundo.

A história propicia ao filme associar as convenções do gênero noir ao contexto de São Paulo, aos perigos de sua noite solitária e do seu centro degradado. Guilherme de Almeida Prado promove o encontro de São Paulo com o imaginário do cinema. A década de 1980 presenciou uma substituição no espaço cultural nacional. Sai de cena o sol, a luz, a bossa, o suor tropical, o Rio de Janeiro em suma. Toma a dianteira o suor anfetaminado, a noite, as depravações, o Rock: São Paulo. Nas letras pop-dilacerantes de Júlio Barroso, nos cartuns cinzentos de Angeli, na melodia tortuosa de Arrigo Bernabé e nas pinceladas solitárias do migrante (nada mais paulistano que um nordestino emigrado) Leonilson, via-se a face exposta da cidade: suja, escura, um ninho de solidões compartilhadas. Foi essa a novidade que o cinema da geração “neon realista” adicionou ao guizado do cinema brasileiro: um olhar cosmopolita, contemporâneo e urbano, permeado constantemente pelo acúmulo de referências culturais.

“A Dama do Cine Shanghai” à primeira vista pode parecer um noir prototípico, mas, ao fim de sua projeção, quando Suzana (ou Lyla Van) usa as mãos pra apagar a luz e não para esfaquear, percebe-se que o filme era afinal um filme noir em reflexo. Noir de segunda mão, noir em decalque, o filme não propicia ao espectador o prazer da elucidação narrativa. Desdino, marido de Lyla/Suzana, ao partir para o duelo com Lucas e revelar seu segredo, diz: “infelizmente, não tenho tempo para maiores explicações”. A frase poderia ser dita para nós, os espectadores. O assassino é revelado, mas, ainda assim, a história não se elucida. Incompleta a narrativa, o que resta afinal? O prazer do cinema. Ao espectador é legado o prazer em observar a decupagem elaboradíssima, o balé sincronizado da câmera, que desliza suavemente pelos cenários, numa coreografia exuberante, aproximando ou se afastando dos corpos, a luz impactante de José Roberto Eliezer. Orgasmo total cinematográfico. Filme de reflexos e imagens, “A Dama do Cine Shanghai” mostra a verdadeira face do mundo contemporâneo no espelho: tudo é (ou já foi) cinema.



13/06 - 20h Belo Horizonte/MG

### A Dama do Cine Shanghai |

Guilherme de Almeida Prado, SP, 1987, 115'

Numa noite quente e úmida de verão, Lucas, um corretor de imóveis e ex-boxeador, entra em um cinema no centro de São Paulo para ver um filme policial. Na sala escura conhece Suzana, uma bela e misteriosa mulher, muito parecida com a protagonista do filme. A partir desse encontro, aparentemente fortuito, o vendedor passa a viver uma aventura de suspense e sua paixão o envolve num labirinto de pistas e assassinatos.

**ENTRADA FRANCA!**

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS



«ELA ANIMA O CABARÉ (DIGA-SE, MAIS EM RAZÃO DE SUA AMIZADE COM AS COMPANHEIRAS MULHERES DO QUE POR SATISFAÇÃO AOS HOMENS), LÊ O FUTURO DELAS E DE OUTRAS VISITANTES, CONTRIBUI NA LIBERAÇÃO SEXUAL DE UMA MOÇA DE EDUCAÇÃO CONSERVADORA...»



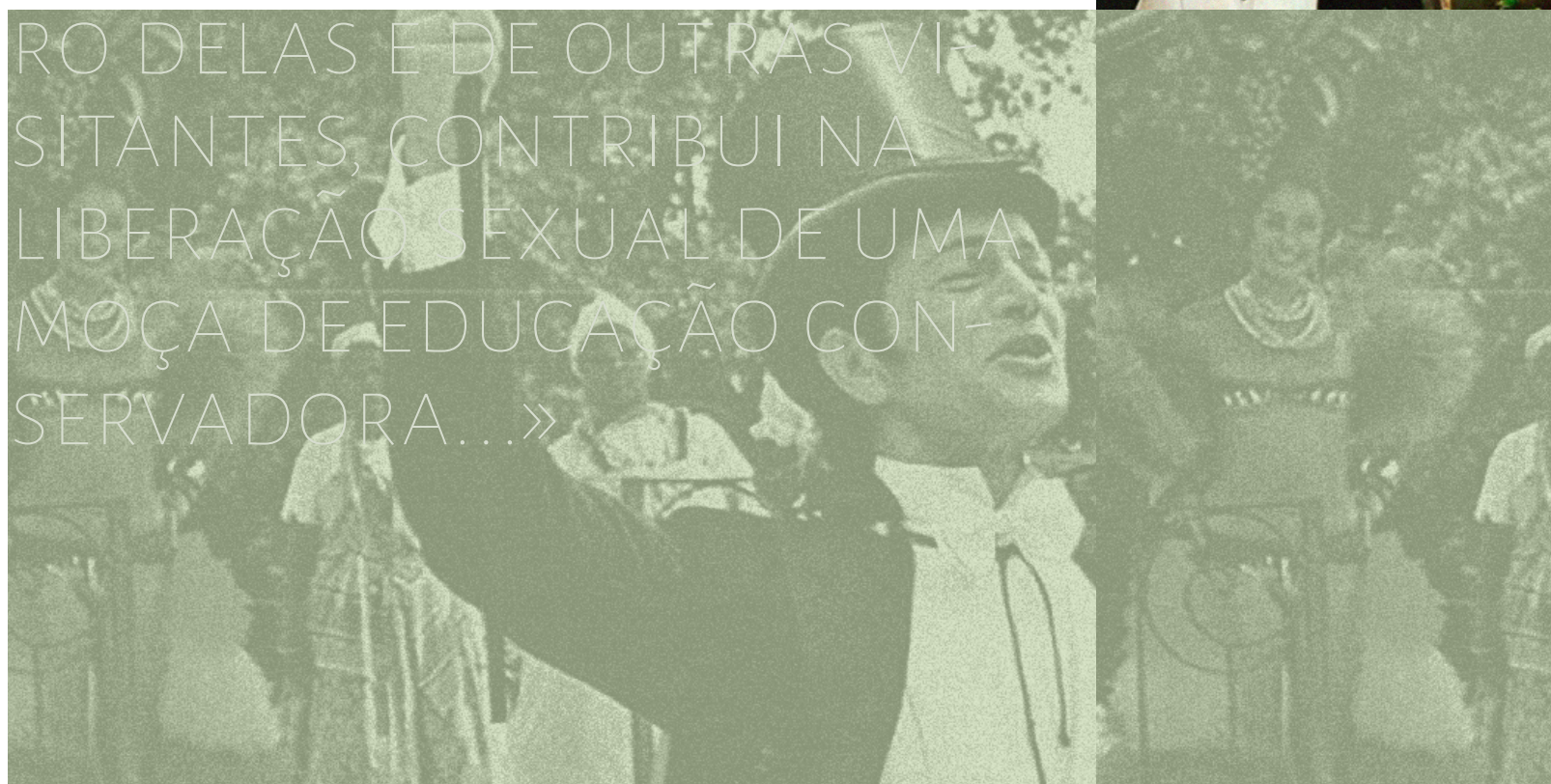
## BAHIA FANTÁSTICA

**Métodos mágicos para tumultuar uma comunidade**  
por Vinícius Andrade

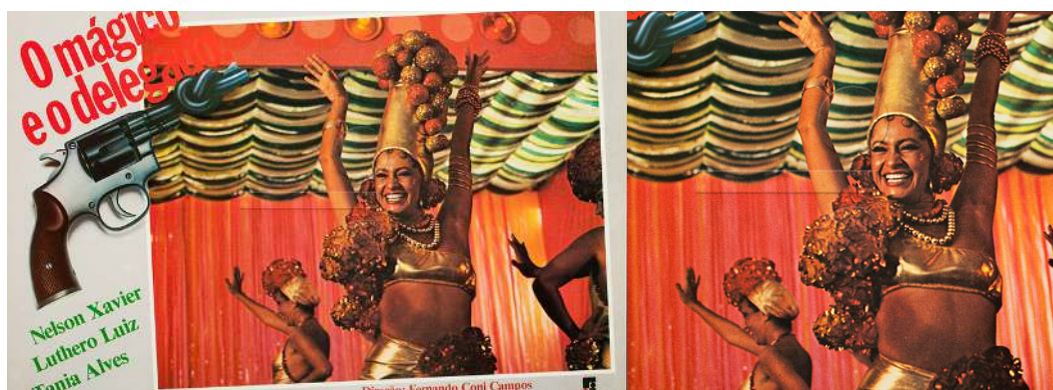
Se tomamos contato na tela, em *O mágico e o delegado* (1983), primeiro com um truque para só depois conhecer o seu autor, Dom Velásquez, é porque devemos, antes de mais nada, nos alinhar o quanto possível a seu universo lúdico. Tal universo, porém, não se resume à vivência do personagem: constitui, ele mesmo, o abrigo de uma parábola de moral duvidosa que avança por meio de números (mágicos) advindos não apenas do virtuosismo do protagonista no seu ofício, mas também de encaenação, música, efeitos gráficos e visuais. Protagonista e parábola contaminam-se mutuamente no filme de Fernando Coni Campos.

Dom Velásquez, de fato, não é um ilusionista qualquer, é uma espécie de mágico-bruxo: levita, faz aparecer e multiplica bebida e comida, transforma gente em bicho. Seus truques têm diferentes motivações e conseqüências. Se causam encantamento, como costumam causar os truques de mágicos “convencionais”, causam também estranhamento, reboliço e, sobretudo, intriga. É assim que, junto à sua “partner” Paloma, adentra a vida de uma pequena comunidade baiana, cuja região identificamos pela alusão feita no cantarolar do próprio mágico à janela: “(...) o vapor de Cachoeira não navega mais no mar (...)”. Trata-se, supomos, do Recôncavo Baiano, fotografado magistralmente por Mário Carneiro na exuberância de sua beleza e em seus traços de decadência.

Embora o extraordinário potencial subversivo de Dom Velásquez e Paloma se manifeste desde o início do filme, é no crescente embate com o delegado, após a chegada à comunidade baiana, que a intriga-chave que acompanhamos se produz. À provável proibição e censura do delegado ao espetáculo dos forasteiros, estes respondem com uma exibição improvisada no local “mais público” da cidade, a feira popular, dispensando a mediação institucional para se fazerem apresentar aos moradores. O talento de Paloma hipnotiza e anima a heterogênea plateia, e os truques de Velásquez materializam as fantasias de fartura, fertilidade, abundância e bem-aventurança que, embora contidas, os cidadãos já carregavam consigo.







O nó da intriga é que os sonhos tornados reais pelas mãos do mágico revelam ter prazo de validade curto e, tão logo são realizados, são igualmente desfeitos. A barriga da mulher grávida literalmente murcha, o suculento peru à mesa do delegado desaparece, situações montadas habilmente em paralelo. Velásquez leva assim anarquia à vida comunitária, gera a desestabilização da ordem, se torna o vetor de confusão nos arranjos sociais vigentes no local, representados pela autoridade do delegado, um dos diretamente afrontados pelos truques impermanentes do forasteiro. A encenação de seu embate com o delegado vai constituir a dramatização do embate com as forças conservadoras presentes ali e alhures. Em seu teor alegórico, a parábola alcançará sua efetividade política, desenvolvida no filme de modo gradual.

Mas a detenção de Velásquez pelo delegado, que o encarcera ao lado do “doido”, do “ladrão de galinha” e do “bebum”, não faz o mágico se sentir deslocado; pelo contrário: permite que entre em relação com a alteridade e a errância que a cidade não pôde acolher, passando a habitar um universo mais à sua imagem e afeito a seu modo dissensual de comportamento. Bem ali, na companhia dos que restam à margem, encontra na sua mágica um “comum” que pode ser oferecido e aceito como tal. Nada mais justo, portanto, que, assim como o mágico toma de assalto a imaginação do delegado, nos apropriemos, para o título do texto, de uma frase do representante da autoridade. Ao buscar uma prova para os supostos crimes do seu antagonista, tomado pela inveja dos seus poderes, o delegado diz: “o senhor usou de métodos mágicos para tumultuar uma comunidade”.

É evidente que a posse desses poderes mágicos torna difícil compreender a razão da permanência de Velásquez na prisão, o que nos lembra que nada evidenciara também a escolha dessa cidade como

destino geográfico. A cena inicial no trem, que é como um convite do mágico e de sua parceira para que embarquemos com eles, nos mostra um Velásquez capaz de materializar qualquer desejo, ou seja, independente em relação às condições externas que um local ou outro possa lhe oferecer. Contudo, o cárcere onde se deixa ficar (em dado momento afirma que “não chegou a hora” de sair), ao modo de “um artista da fome” kafkiano, precisará seguir como seu limite até que seja ressignificado em nome de uma liberdade mais ampla.

Tão importante quanto destacar a impostura de Dom Velásquez ao fazer avançar a fantasia sobre o embrutecimento é reconhecer na sua companheira capacidade semelhante. Ora, se o mágico impõe a desordem à pacata vila baiana, Paloma faz o mesmo em outra frente. Poderíamos considerá-la um duplo feminino do mágico, mas dizer isso talvez fosse reduzi-la a espelho do parceiro, quando o que está em causa na sua figura e atitude é uma energia transformadora singular. Ela anima o cabaré (diga-se, mais em razão de sua amizade com as companheiras mulheres do que por satisfação aos homens), lê o futuro delas e de outras visitantes, contribui na liberação sexual de uma moça de educação conservadora. Faz as vezes de

cantora, dançarina, cartomante e conselheira, chega até mesmo a ser chamada de santa; reconfigura, com modos próprios, o cotidiano ao seu redor. Além disso, em vez de atender às fantasias sexuais do delegado, seduzido por sua beleza, recusa a violência sofrida transformando-se numa pomba gira que o amedronta e acua.

A recorrente inversão de princípios engendrada pelo filme tem também como efeito produzir uma reflexão sobre liberdade criativa. Se essa liberdade criativa já estava prefigurada na obra de Coni Campos, por exemplo, em Viagem ao fim do mundo (1968), na forma de energia que atravessava o filme e movia o cineasta, em O mágico e o delegado ela vai ocupar um lugar no interior da história narrada, produzindo um espelhamento das dificuldades enfrentadas pelo próprio realizador para produzir, com baixo orçamento, o seu filme. Falamos de um período histórico em que, se o cerceamento ideológico já não se fazia tão determinante na prática cinematográfica como em outrora, as dificuldades de produção inerentes ao cinema, por sua vez, incidiam de modo dramático a cada realização.

Esse jogo de correspondências entre realizador e mágico-artista, tramado sob o signo da liberdade, faz vibrar a rica trilha musical do filme, que reafirma aquilo que Ewerton Belico (em texto no catálogo do festival Fórum.doc de 2011) chamou de concepção pluralística, presente na obra de Coni. Da música clássica ao rock dos anos 80, das rumbas à música pop italiana, principiando e culminando nas belíssimas canções originais de Nelson Jacobina, o cineasta mostra o traço de sua modernidade e as razões de ser incluído num

grupo de realizadores capaz de questionar as convenções da escritura cinematográfica e, ao mesmo tempo, encontrar formas de dialogar mais de perto com o público.

As implicações da permanência de Velásquez na prisão condensam, afinal, uma sorte variada de sentidos de liberdade. Porque o mágico segue por mais tempo detido, desafiando a autoridade do delegado, encontra sua própria morte na solitária; sua morte causa a loucura do delegado, que, disparatado, promove a liberação daqueles que antes denominou de “bagunça de toda cidade”, e tudo isso desemboca na cena final, que amarra as pontas da narrativa. Nela, as pombas que surgiam no truque feito por Velásquez na abertura retornam sob a forma de transfigurações do corpo do mágico e agora apontam tanto para a vitória do sonho sobre a miséria humana, enunciado pela frase final, quanto para uma libertária complementaridade entre a magia de Velásquez e a magia de sua companheira Paloma, nome espanhol que significa justamente pomba.

27/06 - 20H Belo Horizonte/MG

**O Mágico e o Delegado** | Fernando Coni Campos, RJ, 2009, 78'

Um mágico e sua parceira chegam a uma pequena cidade do interior da Bahia para apresentar um espetáculo de variedades. No entanto, a mágica dura pouco e logo a cidade volta à sua pobreza habitual. Há uma grande revolta e o delegado prende o mágico. Na cadeia ele é colocado numa cela comum onde já estão quatro outros presos; a presença do mágico quebra a rotina da vida carcerária e uma série de coisas espantosas e maravilhosas começam a acontecer.

**ENTRADA FRANCA!**

16

NÃO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 ANOS



# FICHA TÉCNICA

## REALIZAÇÃO

Le Petit

## DIREÇÃO

Daniela Fernandes · Le Petit

## PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

## CURADORIA

Affonso Uchôa

## PRODUÇÃO

Vinicius Correia

## EDITOR

Alex Queiroz

## PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

## TRÁFEGO DE CÓPIAS

Lc Express

## DESIGN

Naraiana Peret · Le Petit

## ILUSTRAÇÃO

Anna Cunha

## WEBSITE

Vinicius Moore e Marcelo Saldanha

## AMBIENTAÇÃO

Museu de Grandes Novidades

## 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** Raul Arthuso,  
Marcelo Miranda, Affonso Uchôa  
e Vinicius Andrade.

## MIMOS LE PETIT

**Concepção** Daniela Fernandes

**Design** Naraiana Peret

**Ilustração** Anna Cunha

**Encadernação** Libretto

**Execução/Necessaire**

Juliana Ribeiro

**Arte em metal** Donato Peret

**Bolo de Pote** - DE.LÓ bolos com afeto



## 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

Este caderno de crítica foi realizado com recursos de Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura.