

MINISTÉRIO DA CULTURA,
GOVERNO DE MINAS
E LE PETIT APRESENTAM:

CURTA CIRCUITO

MOSTRA DE CINEMA
PERMANENTE
DÉCIMA SEXTA EDIÇÃO

MARÇO/ABRIL
2017
CADERNO DE CRÍTICA





EDITORIAL

Homem-cinema

O Curta Circuito retoma suas atividades com algumas novidades para a sua 16ª edição. É com prazer que informo que temos uma nova integrante na equipe/família do Curta Circuito, Andrea Ormond, crítica cinematográfica, pesquisadora, que passa a assinar agora a curadoria do Clássicos BR.

Outra novidade será o ciclo de homenagens; a mostra irá homenagear esse ano três importantes nomes do cinema brasileiro: Carlo Mosy, Alfredo Sternheim e Afrânio Vital.

Cada bimestre será dedicado a um cineasta, apresentando um recorte curatorial de suas obras, além de uma masterclass ao final do bimestre com eles.

Para dar início ao ciclo temos a honra de trazer Carlo Mosy, cineasta, ator que realizou e protagonizou diversos filmes, muitos deles que ficaram no nosso imaginário fílmico e que agora estarão na tela do Curta Circuito.

Serão apresentados quatro clássicos de sua filmografia: "Giselle", "O Sequestro", "Essa Gostosa Brincadeira a Dois" e "Ódio". Além disso o público terá acesso, com exclusividade para a mostra, a quatro curtas-metragens inéditos e uma masterclass intitulada: O Rei do Cinema Popular, ministrada por Mosy.

Nesse caderno de crítica vocês encontrarão ensaios especiais e exclusivos sobre os filmes que vamos exibir, assinados por Beatriz Saldanha, Carlos Primati e Raul Arthuso, e um ensaio e uma entrevista biográfica primorosa que a Andrea Ormond fez com o nosso homenageado, em 2005.

Deixem a caretice em casa, tragam todo seu romantismo, aconcheguem-se em suas poltronas, que o Curta Circuito em 2017 tá gostoso demais!

Daniela Fernandes

Diretora Curta Circuito - Mostra de Cinema Permanente

CURADORIA

MOSTRA CARLO MOSSY – O Rei do Cinema Popular

O cineasta Moisés Abraão Goldszal, conhecido pelo pseudônimo de Carlo Mossy, merece mais do que ninguém o título de “Rei do Cinema Popular”. Tendo produzido, dirigido e atuado em dezenas de títulos, completou 70 anos de idade e 50 anos de carreira ainda capaz de se mostrar incômodo e inovador, sempre dialogando com o grande público nos diversos gêneros por onde transita sem dificuldades. A Mostra Carlo Mossy traz quatro longas-metragens e quatro curtas-metragens que são um resumo de sua trajetória, além da masterclass que dará aos espectadores a oportunidade única de conhecer os bastidores das produções.

Andrea Ormond

Formada em Letras e Direito pela PUC-Rio, é escritora, além de pesquisadora e crítica de cinema. Mantém desde 2005 o blog Estranho Encontro, exclusivamente sobre cinema brasileiro. Escreve na Revista Cinética desde 2010 e já colaborou nas revistas Filme Cultura, Rolling Stone, Teorema e em diversas coletâneas e catálogos de mostras. Curadora do Curta Circuito- Mostra de Cinema Permanente. Autora da trilogia de livros Ensaios de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI e de Longa Carta Para Mila (ficção).



CRÍTICOS CONVIDADOS:

Beatriz Saldanha

Pesquisadora e crítica de cinema. Mestranda em Comunicação audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (SP). Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará, através da qual coordenou o Cineclube João e Maria e o Cineclube Casa Amarela Eusélio Oliveira. É curadora da TRASH - Mostra internacional de cinema fantástico. Membro da Acecine, integrou o júri do Fantaspoa entre 2010 e 2012. Colabora atualmente para as revistas eletrônicas Interlúdio e Rocinante.

Raul Arthuro

Crítico. Redator da Cinética. Colaborou para as revistas Teorema, Taturana e o blog da editora Cosac Naify. Realizou os curtas-metragens Mamilos (2009) e O Pai Daquele Menino (2011). Mantém o blog O Perseguidor.

Carlos Primati

Jornalista, crítico e pesquisador de cinema, especializado em filmes de gênero—horror, ficção científica, fantasia etc.—e com enfoque específico na produção brasileira. Pesquisou e catalogou a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, e colaborou com publicações, mostras e exposições sobre o cineasta e seu personagem. Idealizou a mostra Horror no Cinema Brasileiro e participou de outros eventos sobre o tema, como Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo e Macabros—O Novo Cinema de Horror Brasileiro. Ministra cursos sobre Alfred Hitchcock e cinema fantástico e colabora com artigos para livros e revistas.

08 Carlo Mossy
entrevista por Andrea Ormond

24 O Sequestro: A técnica da perversidade
por Raul Arthuso

20 Giselle: Todas as formas de amor
na família tradicional brasileira
por Beatriz Saldanha

27 Essa Gostosa Brincadeira a Dois :
Romeu e Julieta no Maracanã
por Andrea Ormond



30 Ódio : A escalada da violência
em uma sociedade doente
por Carlos Prinati

35 Créditos

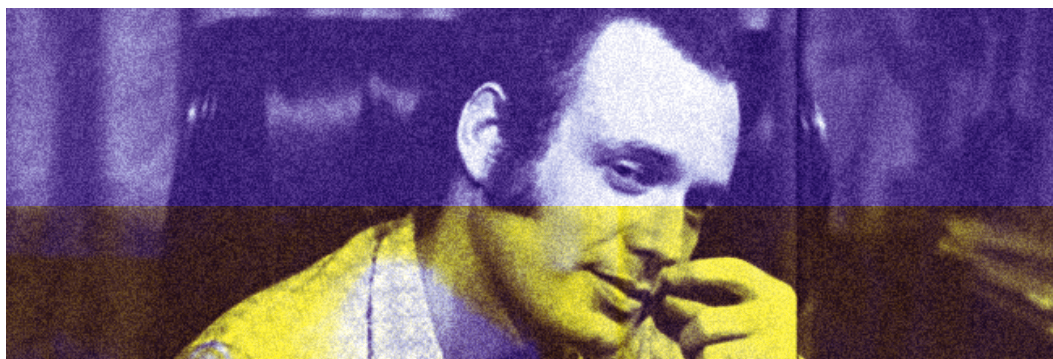
34 Ficha técnica

SUMÁRIO



ENTREVISTA — CARLO MOSSY

Entrevista publicada no blog *Estranho Encontro* em 10/11/2005



por *Andrea Ormond*

Bar Vermelhinho, Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, quatro horas da tarde de uma quarta-feira ensolarada. Carlo Mossy, o homem que enriqueceu o cinema brasileiro com quase quarenta títulos, que atuou e dirigiu ao lado dos maiores atores e atrizes desse país, que concebeu em sua produtora, a Vidya, alguns dos títulos que habitam nosso imaginário fílmico, como *Ódio*, *O Sequestro* e *Giselle*, chega de blusão, manga comprida, portando uma pastinha de executivo.

“Somos pontuais”, diz Mossy, chegamos quinze minutos mais cedo. Olho o relógio e era verdade, o encontro marcado para as quatro e lá estávamos às três e quarenta e cinco. Sentamos no bar e pedimos uma cerveja. O aquecimento antes da entrevista gravada revela em Mossy um homem inteligente, consciente de seu papel no mundo, buscando uma espécie de equilíbrio existencial próximo dos sessenta anos de idade.

Só uma coisa, no entanto, o tira do sério: falar sobre cinema. Mossy é o homem-cinema, tem no assunto certa obsessão lúdica, quase infantil. Qualquer assunto puxado forma uma elipse e deságua em... cinema.

Três horas e meia depois, modéstia à parte, tínhamos em mãos uma das mais completas, sinceras e cuidadosas entrevistas que um realizador de cinema brasileiro já deu sobre sua vida e seu ofício. Sem medir palavras, sem máscaras, o mito Carlo Mossy conta histórias incríveis reproduzidas a seguir, nesse caderno.

« SEM
MEDIR
PALAVRAS,
SEM
MÁSCARAS »

Então, Mossy, vamos começar. Eu pensei em pegar essa parte das origens. Seu pai, sua mãe, o ambiente familiar, as primeiras lembranças que você tem da vida...

Quando eu nasci, meu pai era um refugiado da Segunda Guerra Mundial, um polonês, de Varsóvia, e minha mãe também, polonesa de Varsóvia... Eles fugiram da Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, são aqueles sortudos que de repente saíram do gueto fugindo via Rússia, via Irã, que era a Pérsia na época, e adentraram Israel. Em 1946 eu nasci, no Hospital Hadassa, que é o nome do hospital até hoje conhecido... Aí o rabino médico perguntou qual o nome que iam me dar, e meu pai, com medo, ainda com reflexo condicionado da guerra, inventou um nome super católico: Stanislaw. Não tem nada a ver com judaísmo; aí o médico rabino: "Stanislaw?, isto não é nome de judeu. Qual é o nome do avô do garoto que nasceu?" "Moshe Abraham Goldszal". "Moshe Abraham Goldszal" significa, em português, Moisés Abraão Goldszal. Vai ser esse o nome do garoto e ponto final. Então, eu sou Moisés Abraão Goldszal e ponto final [risos]. Eu convivi até os 4 anos de idade em Tel Aviv e meu pai era maravilhoso, mas era também um jogador de cassinos, inveterado. E minha mãe sofreu. Além de ter tido problemas de coração, ela morreu mais em decorrência da tristeza, porque era uma mulher muito inteligente, formada na Universidade de Varsóvia, e que de repente viu uma vida tumultuada, que o meu pai arranhou, aventureira mesmo. E com 4 anos de idade, eu vim para o Brasil. Primeiramente fomos direto para São Paulo. Em São Paulo aprendi a ser criança, minha infância foi fantástica...

Como você saiu de São Paulo?

Com 11 anos de idade nós saímos de São Paulo porque meu pai falhou; ele abriu uma malharia, depois uma loja de doces no Bom Retiro, no bairro do Bom Retiro, e de lá ele foi chamado por um amigo dele, parente, em Buenos Aires. E eu parava de estudar toda vez que mudava. Cortava meu elo com a cidade, cortava o elo com a minha educação, inclusive.

Então meus estudos foram sempre muito abaixo do desejável. E de São Paulo nós fomos para Buenos Aires, depois a gente foi para Montevidéu onde eu morei um ano. Voltei a estudar em Montevidéu, mas meu pai também não se arranhou. Daí de lá pegamos um navio e fomos até Recife, onde um amigo dele era madeireiro e construtor, chamado para trabalhar com ele. Permaneci em Recife durante quatro anos, quando minha mãe faleceu, em 1962. Em Recife foi o melhor momento da minha vida juvenil, porque fiz parte de uma agremiação israelita sionista, e lá eu aprendi a cultivar a terra e dar valor realmente a tudo que é natural. Em Recife eu fiquei, estudei, e de Recife viemos para o Rio de Janeiro...

Que idade você tinha?

Eu estava com treze anos... doze anos. E a partir desses doze anos, na verdade, eu comecei a ter uma vida normal. Meu pai, sem minha mãe, tentando de todas as formas me dar o melhor de si, porque era um pai apaixonado... Eu fui um péssimo filho, ele foi um bom pai. E aos 15 anos eu salvei a vida de um excêntrico, um cara que depois eu soube que era um dos maiores marchands de quadros falsos do mundo, o Fernand Legros. Eu estava jogando frescobol com um outro amigo meu, o Renato, o Fernand estava se afogando em frente ao Copacabana Palace, e o Jacaré, que era o salva-vidas da época, não estava presente. Eu me joguei na água e salvei-o. Ele tentou ainda encenar, estava nervoso. Aí dei um soco no queixo, fiz desmaiar, trouxe ele até a terra, fiz um boca a boca nele, e quando ele acordou dentro do hotel, ele acordou e soube do que aconteceu, olhou assim para mim e disse em francês, por acaso eu entendia francês, "Você acaba de salvar a tua vida". Ele dizendo pra mim que eu salvei a minha própria vida ao salvar a dele. O que significou isso? Que eu me transformei em um príncipe encantado, durante três anos ele me levou a Paris, Nova Iorque, Londres. Eu estudei nas melhores escolas de arte dramática, de técnica de cinema, música, técnica visual, técnica de iluminação. Quer dizer, eu fiz tanta coisa, eu quis, me agarrei a essa oportunidade...

«...EU INICIEI COM CINEMA NOVO, APESAR DE ELE FAZER QUESTÃO DE DIZER QUE NÃO É CINEMA NOVO...»

Você já pensava em fazer cinema?

Foi a única coisa consciente que eu fiz realmente, eu era um jovem babaca, tremendamente alienado e a minha ideologia era comer as garotas, eram futilidades, não havia nada de profundo em mim. Porque eu não aprendi, na constância da minha vida, a ser mais profundo... E com ele eu comecei a filosofar, a ver o outro lado da vida. Obviamente, eu fui o namorado dele, durante os três anos. Ele era homossexual, mas era um homossexual não muito ativo. O grande lance dele era o intelecto. Uma pessoa muito intelectualizada, o relacionamento não era tanto físico. Obviamente era físico também, complementava, me deu muito prazer. Mas sempre fugia daquelas coisas, porque minha tendência sempre foi mais para mulher. Não sei se para o bem ou para o mal, mas é a minha tendência natural. Mas eu experimentei o lado homossexual.

Fala um pouco melhor disso.

Acho fantástico qualquer ser humano conhecer os seus dois lados, não ter medo e escolher, optar depois. A vergonha existe. Na verdade, ter que dar satisfação à sociedade, que não nos dá absolutamente nada e nos exige em tudo. Então eu fui um garoto que fiz de tudo. Sexualmente eu fui complementado, me completei, o regozijo na verdade foi total. Conheci tudo. Só fui careta em termos de droga. Droga, a única vez que tomei, foi LSD. Aí eu viajei durante dois dias, foi em Ibiza, em 1966, na ilha de Ibiza. Nunca mais quis saber de droga nenhuma. Porque aí, de repente...aquele negócio da mulher ser mal transada a primeira vez, traumatiza, então eu fui traumatizado provavelmente pelo LSD. De outra vez tentei fumar um haxixe, não foi nem maconha, com a Adriana Prieto, filmando Soninha Toda Pura. Foi quando eu estava com ela, loucamente, eu fui muito apaixonado pela Adriana Prieto. Hoje eu sei, mais do que antigamente.

Ela faleceu em 75, no acidente, não foi?

Ela faleceu em um acidente bastante... discutível, creio. E ela me ofereceu então um haxixe. Eu disse “não, não tô a fim, não vai me fazer bem”. E ela, “Toma, toma”. Então eu broxei ao fumar. Eu disse “pô, Adriana, é uma loucura”. Aí só no dia seguinte, que eu fiz questão, expliquei pro Aurélio Teixeira [diretor do filme Soninha toda pura] a situação. Eu disse, “não vou poder interpretar enquanto não der uma trepada, comer ou ser comido”. Porque a Adriana Prieto comia, não dava. Ela era pra mim a musa do cinema nacional, eu repito isso sempre. É uma das poucas ou única garota que tinha total relacionamento com a câmera e com a lente. Ela era meio Greta Garbo, uma mescla de Greta Garbo com a Marlene Dietrich, ela é na verdade a única que tinha uma equalização, falava ao cinema, à tela, à lente, como nenhuma outra. Possivelmente a Sônia Braga tem isso também, um pouco. Mas a Adriana Prieto é a que me marcou....

Continua falando da sua formação...

No fundo, no fundo, sempre as pessoas me diziam “pô, mas você é um garoto bonito, por que não vai fazer cinema?” Mas eu não tinha ambição de porra

nenhuma. Acontece que o Fernand Legros me motivou realmente, porque eu aprendi a gostar de cinema fazendo teatro. Meus primeiros passos foram teatrais e meus estudos de arte dramática foram de teatro. E de lá eu fui pros Estados Unidos, fui pro Actor´s Studios.

E o nome Carlo Mossy, como surgiu?

Mossy em polonês advém do Moisés e Carlo foi me dado na brincadeira pelo Peter Sellers, em Londres, nos Estúdios de Southampton... em 1967. Inclusive eu tenho uma foto de um papo de dois dias que eu tive em Londres com o Peter Sellers. Com ele que eu aprendi realmente a importância de como se comportar tecnicamente diante de uma câmera. Ninguém assistiria a Giselle ou a Ódio com um ator chamado Moisés Abraão Goldszal, não no Brasil... [risos]

Você estreou no cinema brasileiro em 1968, fazendo *Copacabana me Engana*, do Antônio Carlos Fontoura. Agora vamos fazer o seguinte, cronologicamente vamos falando dos trabalhos da sua carreira, começando por este primeiro...

Eu cheguei no Brasil em 67 e fui convidado pra participar de uma peça de teatro chamada "40 Qui-lates", um vaudeville, dirigida pelo João Bittencourt, com Cleide Yáconis, Madame Morineau, Jorge Dória, Delorges Caminha, Mário Brasini, Heloísa Helena, Cláudio Cavalcanti, Lúcia Alves e Nádia Maria. Um belo começo de carreira, aqui no Brasil. E quem foi me visitar foi a Odete Lara. Me viu, porque falaram pra ela que tinha um garoto talentoso, bonito, sei lá o que mais... [risos]. Ela me viu e pediu pra que eu fosse fazer um teste para o papel do Marquinhos. Eu passei no teste, ganhei o primeiro lugar, e fiz então o papel de Marquinhos no *Copacabana Me Engana*, filme em preto-e-branco, fotografia do Afonso Beato, montado pelo Mário Carneiro, dirigido pelo Antônio Carlos Fontoura. O filme com que eu ganhei alguns prêmios simpáticos, inclusive em Brasília, revelação, essas coisas todas.

Mas puxa pela memória, eu sei que foi há quase 40 anos atrás, mas você lembra dos bastidores,

como é que foi, sua presença lá...

Olha... nós filmamos na casa da mãe do Chico Anísio, lá na Domingos Ferreira. E ele participava de vez em quando, o Chico, um conhecido meu, por isso que o Zelito Viana também participou, de tabela. Era tudo altamente romântico, nada que se compare com hoje, não. Era um orçamento baixo, dividiam-se as comidas, nunca faltou absolutamente nada, não recebi muito. Acho até que eu paguei pra fazer o filme, porque eu sabia que era importante fazer aquele filme. Quando eu falo pagar é modo de dizer [risos]. Mas era tudo muito artesanal. Um filme com o dinheiro contado. Foi feito, na verdade, com muito carinho. Me lembro de muito amor, havia muito amor, amizade, reciprocidade. O Joel Barcellos, o Cláudio Marzo, o Paulo Gracindo. Era um filme de autor, intimista. E nós fomos na verdade... contemplados. A gente se sentiu parte integrante do filme em função disso. Não havia fofoca, não existia nada desses empecilhos, de barreiras, era um negócio absolutamente, eu repito, romântico mesmo...

E aquela cena clássica, que todo mundo comenta. Você, o Cláudio Marzo e a Odete Lara, tocando Otis Redding...

É, existe a cena que é muito tocante, é muito importante em *Copacabana Me Engana*, que é um triângulo sensual, imediatista. Eu, Cláudio Marzo, a Odete Lara. A gente... resulta numa suruba, numa bela de uma suruba [risos], porque o ambiente permite. Quem escreveu também é uma pessoa muito importante, que não existe mais, que é o Armando Costa, da "Grande Família". Agora, aquela cena é fantástica porque foi escolhida muito bem a música, me parece que do Billy Joel, do...

... do Otis Redding.

Exatamente. E esquentou mesmo o ambiente, aquela cena tinha muito a ver e acontece provavelmente toda hora, é o apetite sexual mesmo... O Marquinhos não tava com nada, garotão bobão, burrinho, chatinho... Eu gosto também, em *Copacabana Me Engana*, da lição de moral que o Paulo Gracindo me dá comendo lagostinha, na hora em que eu tô bêbado naquela locação no Joá, lá em cima, aquela visão

linda. Aquela luz maravilhosa, branco e preto lindo, hoje em dia você não consegue ter mais esse branco e preto não, porque é deficiente. Hoje você tem que provocar deficiência no celuloide, não existe mais aquele espontâneo não, branco e preto espontâneo. Agora, Copacabana Me Engana é o início de minha vida, eu quando vejo o Fontoura eu o abraço... Você vê, eu iniciei com Cinema Novo, apesar de ele fazer questão de dizer que não é Cinema Novo. É o cinema romântico... Ele é muito godardiano, mas de repente ele se isolou do Godard e passou a ser o Fontoura mesmo, autenticamente carioca, o filme é cem por cento, autenticamente carioca...

Em seguida você fez o Penúltima Donzela?

Foi uma história muito legal. Eu estava em Los Angeles, porque meu pai conhecia um autor musical, o Bronislaw Caper, compositor da música "Hi Lili, Hi Lili, Hi Lo", ele ganhou o Oscar com ela. Fui na casa do cara e lá pela primeira vez peguei um Oscar, eu vi um Oscar. Eu já tinha atrás de mim o Copacabana me Engana, eu peguei dois rolos para mostrar. Mas naquele dia exatamente, o Paulo Porto, falecido, me liga dizendo "Mossy, vem pra cá imediatamente". "Mas por quê?" "O filme Penúltima Donzela vai começar" "Mas que penúltima donzela? Quem é, o que é?" "Não interessa, vem pra cá". Não resisti. Peguei o avião, contrariando meu pai, mas vim correndo. O Paulo Porto me recebeu no aeroporto, me explicando no caminho o que era o filme, com a Adriana Prieto, o Fregolente, a outra, maravilhosa atriz que também... a Machado... como é, a...

Djenane Machado...

Djenane Machado... Olha aí, tá vendo só, tem tanta gente maravilhosa. É um dos primeiros filmes coloridos da época. Uma comédia romântica muito legal, pô, que também se passou fantasticamente bem. Lindo. E eu sou o perdedor no filme. Porque eu sou garotão, mas perco a Adriana Prieto pro Paulo Porto, o antagonista. Cinema é assim mesmo, a gente não pode ganhar sempre. Logo depois do *Penúltima Donzela*, quem não resistiu às minhas capacidades, acredito que seja isso, capacidades

duplas [risos]... interpretativas e físicas, foi o Pedro Camargo... Me chamou pra fazer *Estranho Triângulo*, um lindo filme. O primeiro filme do José Wilker. E *Estranho Triângulo* eu gosto muito, assisto e choro...

Depois disso começa a fase da Vidya, certo? Conta um pouco, como foi?

Eu comprei o maior equipamento, o Fernand Legros me deu... Naquela época uns 350.000 dólares, hoje representaria 1 milhão de dólares. O maior equipamento de cinema que a América do Sul já teve. Foi aí que eu formei a Vidya Produções Cinematográficas.

Aliás, como é que foi o encontro com o Víctor di Mello? Foi nessa época, antes, depois?

Olha, a minha vida, ela tem dois lares. Os meus lares, "lar" propriamente dito e o lar que se chama "Fiorentina". Durante trinta anos eu vivi na Fiorentina e lá eu conheci o Víctor di Mello. E lá que realmente a gente começou a delinear nossa vida pornochanchadeirística...

Se a gente for fazer um pacote da época, da Vidya, o que você tem a dizer a respeito?

Olha, a Vidya, na verdade, 99% é Carlo Mossy. Porque me pertencia em número, gênero e grau. Meu irmão Bernardo era apenas um sócio administrativo, eu estava precisando de alguém pra administrar a produtora. Pensei, eu vou colocar alguém de confiança pra tomar conta dos meus negócios, enquanto eu crio. A criação sempre foi toda minha. Totalmente minha. Aí eu me propus a fazer umas coisas intelectuais, intelectualoides, mas o Luís Severiano Ribeiro, o pai, me disse, não entra nessa, só faz coisa popular pra ganhar dinheiro. Porque com dinheiro você faz o que você quiser... Aí eu optei pelo cinema comercial popular. Fazer coisas de bom gosto para o povão e não para uma elite. Lógico que poderia fazer filme para a elite, teria capacidade de fazer filme cabeça, intimista, filme culturalista, filme regionalista, filmes obscuros, abstratos. Mas eu deixei pros meus amigos, pros meus colegas fazerem. Optei realmente por fazer filmes que dessem dinheiro, bilheteria e retorno, foi o que aconteceu.

Fala de um filme que todo mundo adora, o *Essa gostosa brincadeira a dois*.

No *Essa gostosa brincadeira a dois* eu sugeri pro Victor, “Vamos fazer o seguinte: um filme na Bahia”. Pintou um dia uma garota lá no meu escritório, com o pai dela, era a Vera Fischer. Ela fez um filme em São Paulo, acho que “As Fêmeas”...

Superfêmea.

É, o *Superfêmea*... Fez um sucesso relativo, mas não era nenhum ícone. Era uma gostosa, todo mundo queria comê-la, logicamente. Só que pintou lá o pai pedindo, a vitrine para a Vera Fischer era o Rio, não São Paulo. E não por acaso esse filme a projetou para a televisão... Mas aí meu irmão conhecia um pessoal da Kalzberg, da Bahia, então a Kalzberg entrou com uns 50.000... O dono da Kalzberg falou, “vem fazer aqui na Bahia”, nos pagou a hospedagem, nos pagou tudo. E a gente optou pelo romantismo. Um filme que não fez muito sucesso na época, porque foi muito mal lançado pela Condor Filmes.

Mossy, e como é que era essa questão do dinheiro? Vocês entravam com uma ponta e conseguiam financiamento da Embrafilme na outra? Como é que era?

A Embrafilme nunca existiu na nossa parada. O único dinheiro que a gente conseguiu com a Embrafilme foi em função do filme *Ódio*, para distribuição. A Embrafilme nunca me deu nada, porque eu não fazia parte da patota da Embrafilme. Eu era exatamente o antagonista.

Uma coisa no *Essa gostosa brincadeira a dois*, que chama muito a atenção, é a trilha musical...

Olha, gozado, muitas vezes a gente esquece de falar de coisas importantes, primordiais, essenciais mesmo. Eu sempre fiz questão de ter músicas em primeiro plano. A música de *Essa gostosa brincadeira a dois* foi composta pelo José Itamar de Freitas, que vinha a ser, na época, o diretor do Fantástico, o diretor-geral do Fantástico. Um cara supertalento. Fizemos uma música específica para o filme,

com o tema do filme. Ela inicia, no meio e no fim, esse tema de José Itamar de Freitas, sobre os dois personagens, sobre a aventura, eu e a Dilma [Lóes] e a aventura em si. E as músicas todas foram gravadas em estúdio, Dolby System, com orquestra. O filme custou caríssimo. Hoje em dia, iria custar uns 4 milhões de reais, pelo menos. 4 milhões, de verdade mesmo. Pagamos todos muito bem, tínhamos a melhor equipe. Um equipamento moderníssimo que o Jarbas Barbosa trouxe na época. Nós passamos pelo menos uns trinta dias musicando o filme. Trinta dias!

« AÍ EU OPTEI PELO CINEMA COMERCIAL POPULAR. FAZER COISAS DE BOM GOSTO PARA O POVÃO E NÃO PARA UMA ELITE. »

Vamos pular pro *Ódio*, que é o seu filme clássico. Na opinião geral, o estado-de-arte do seu cinema...
De repente pensei no Fernand Legros, pensei na Simone de Beauvoir... Então me deu vontade de fazer alguma coisa, não que fosse definitiva, mas algo que eu pudesse mostrar capacidade de dirigir, de escrever, algo diferente, algo forte. Bolei *Ódio*. Mas faltou no roteiro um toque feminino. Aí eu pedi, eu sabia que ela tinha um certo talento, chamei a Talita [Valle] pra ela coescrever comigo o *Ódio*... A Talita vem a ser a ex-esposa do meu irmão. E ela fez muito bem o trabalho, deu certo. Eu pedi pro José Medeiros dar uma luz natural, eu não queria

nenhuma luz artificial. "Trabalhar com luz natural, você é maluco?" Então vamos puxar pra 400 asa. Os filmes normalmente são 100 asa...120. Aí importou o filme Kodak do México, 400 asa. E pedimos à Líder Cinematográfica pra puxar a granulação, eu quis fazer um negócio diferente. Pensando no Peckinpah, pensando no Frankenheimer, pensando um pouco nessa turma toda. Inclusive no Clouzot também, eu queria dar um toque de anos 50 no filme. E dei sorte porque, veja bem, o diretor de fotografia, o José Medeiros, fantástico diretor, premiado, entendeu o que eu quis fazer. Nós trabalhamos única e exclusivamente com luz natural, lâmpadas. Se você reparar bem, aquela luz de dentro do barraco é uma luz de lampião. Não tem outra luz a não ser de lampião. A luz dentro da casa do massacre é uma luz azulada, uma luz fluorescente...

«...E
CONSEGUIMOS,
CÂMERA NA
MÃO, FILMAR
OS POROS,
A LÁGRIMA
FURTIVA.
AQUELE PASSEIO.
PANORÂMICA,
EPIDÉRMICA....»

Especificamente no *Ódio*, teve direção de atores forte? Foi uma coisa instintiva ou você pensou? O que rolou ali para sair tão perfeito?

Eu já tinha me programado pra dirigir grandes atores, nesse preâmbulo de cinema sério. Eu sabia que tinha talento, mas eu nunca me compus, eu nunca me administrei nesse sentido. O Celso Faria, o Átila Iório, uns puta veteranos, porra, estavam me ensinando... Você pega o Jotta Barroso, o Ivan de Almeida... São tantos atores. Eu sou apaixonado pela atriz que era a mulher do Jotta Barroso, morreu recentemente, a que tinha um problema na perna...

Estelita Bell...

Não existe nenhum momento dramático mais importante no cinema brasileiro. Aquilo que você fala no site fundamenta ainda mais o meu ponto de vista, de que esse é um filme muito importante no cinema brasileiro. Foi mal lançado, de repente a gente vai até relança-lo. E é verdade aquilo que você falou, que a atuação dos atores e a direção foi muito mais importante do que a minha própria atuação. Pode até ser que eu estivesse melhor se eu tivesse sido dirigido por outro diretor. Eu me entreguei muito mais à direção. É difícil ser gênio como Clint Eastwood, que consegue dirigir e se autodirigir.

Pouquíssimos atores conseguem se autodirigir. Eu provavelmente não consigo ou vou conseguir com o meu futuro filme, o documentário “Morrendo aos poucos em Copacabana”. Mas eu realmente me entreguei, de corpo e alma e espírito; tentei desenvolver um trabalho técnico, tirar de dentro a atuação de cada ator. Cada palavra, cada vírgula, para mim era importante. Se a gente tivesse que repetir, repetia, até chegar a um denominador comum. Eu não gostava de alguma coisa, eu mandava repetir, mas sempre de uma forma muito bondosa, generosa, de uma forma bastante calma. Nada irritadiço, apesar de ter sido um jovem irritadiço, sempre. Mas eu consegui manipular e manejar, conduzir aquele barco, o resultado vocês viram.

Ódio realmente é uma obra-prima...

Puxa vida, palavra de honra, não vejo nenhum filme que tenha interpretações dramáticas tão condizentes e com tanta capacidade interpretativa e graças também ao diretor, que é, na verdade, o mentor disso tudo. Então de repente eu digo, puta que pariu, desculpa, porra, caceta, quanto tempo parado, um talento como eu. Em função de um bloqueio de sistema, um bloqueio de máfia. Pô, por que não me chamar pra fazer um filme parecido com o filme *Ódio*? Já que existe uma referência. Por que não me permitem? Porque é exatamente o sistema, é o poder, não me permite desaguar novamente, fazer um bom trabalho. Voltando ao *Ódio*, eu gostaria de mostrá-lo novamente, fazer uma sessão grande, importante. E não somente em vídeo, não. Em positivo mesmo, chamar o filme pra discutir com a juventude, com os novos valores. E ver o que que eles acham realmente. Eu tenho uma interrogação até hoje, quando eu mostro esse filme em festivais, nas mostras. A pergunta que eu faço é a seguinte: será que aquele final não é piegas demais, o suicídio? Alguns acham que sim, a maioria acha que aquele final é perfeito, que aquilo não tinha mais solução. O personagem... não tem mais solução...

Em termos de linguagem cinematográfica, uma coisa que chama bastante a atenção é aquela cena

de amor, entre você e a Fátima Freire. Você lembra o que tinha em mente?

Eu sou uma pessoa excepcionalmente romântica, apesar de ser sacana. E quis fazer algo que transcendesse o físico. Que transcendesse a pura filmagem de cenas de amor, tão convencional no mundo todo. Eu quis adentrar no poro, mas para isso eu precisava de uma lente que adentrasse no poro. Macro. E as lentes que eu tinha na verdade não eram macro, eram uma lentes Cook, até que me surgiu a ideia. Eu estava com as câmeras fotográficas que tinham macro, da Nikon. Adaptei-as, levamos algumas horas, o José Medeiros adaptou-as à arriflex e conseguimos, câmera na mão, filmar os poros, a lágrima furtiva. Aquele passeio. Panorâmica, epidérmica. Aí eu senti que, quando eu vi o copião... naquela época ainda havia copião, hoje em dia não existe mais, era como o filho que ia nascer... o parto, o copião. Então eu filmei aquela panorâmica epidérmica. Eu falei, Fátima, se entrega, por favor, da melhor forma. Esquece. Além. Transcenda-se de atriz, eu vou te respeitar, vamos passar tudo. Deixei a barba crescer, eu não tava com a barbinha lisa não. A interpretação exatamente realista, de um cara atormentado, naquele momento. E aquele momento é sublime. A música colocada foi uma inspiração minha. Usei duzentas músicas e aquela que me fez acordar um dia às 4 horas da manhã e dizer “porra, é aquela ali”. Qual é o nome da música?

O concerto para uma voz...

É, o concerto para uma voz.

.. do Saint-Preux.

Exatamente. Fui até o escritório, joguei na tela, na moviola, a cena já estava montada... E joguei a música. Aquela música na verdade complementou as cenas todas. Agora, eu gosto muito também de uma cena, que eu acho tão importante quanto com a Fátima Freire. Com aquela menina que fez a prostituta, aquela cena de amor com ela também é muito linda. Como é que é o nome da menina? A... Maralise. Ela é dubladora e eu a chamei exatamente pelo *physique du role*, a voz dela. A voz dela que fez

com que eu a chamasse pra interpretar o papel da prostituta, porque eu tava precisando de uma voz rouca, grossa, que pudesse contracenar com a minha voz. E ela simplesmente transbordou, ela transcendeu. Magistral, natural, fantástica essa menina também. Muito boa aquela cena de amor...

Vamos chegar no *Giselle*, que é o seu filme mais comentado até hoje, mais conhecido, que tem mais visibilidade nos dias de hoje.

O *Giselle* foi uma ideia minha. Chamei o Victor para um papo. “Pô, tem o ‘Emmanuelle’, por que a gente não faz ‘Giselle’?” E ele, “Pô, mas Giselle é um balé...” E eu disse, “Esquece isso aí, Victor, nosso público não é tão conhecedor de ‘Giselles’ não, vamos botar ‘Giselle’, é um nome bonito, um nome bacana...” Na verdade era outro nome. E a gente ia fazer um filme em Macchu Picchu... Giselle em Macchu Picchu, no Peru. A gente acabou se limitando ao Rio de Janeiro, por que não? O Rio é mais bonito. Então vamos fazer... Qual a limitação do filme? A gente começou a escrever. Escrevia, escrevia. Pô, mas aí vinha a pornografia, mas é isso mesmo, vamos beirar a pornografia, vamos às últimas consequências mesmo, dentro do que é possível. E a censura na verdade era outro fator a ser exposto. A gente filmou vinte minutos de *Giselle*, exatamente pra censura passar, que não iam entrar no filme.

Então tem 20 minutos aí de extra pra entrar no futuro lançamento em dvd?

Tem mais. Só não sei se eles existem ainda. Mas nós filmamos os vinte minutos a mais de extras. São momentos mais sacanas. Foram cortados, obviamente, e acabou *Giselle* passando com certificado zero zero um, depois de três semanas com a censura de Brasília. E queriam proibir *Giselle* definitivamente, como filme pornográfico. Aí me deram a censura assim: primeiro filme considerado pornográfico. E só liberaram *Giselle* ao liberarem também o *Império dos sentidos*...

Conta mais, conta mais...

Giselle teve problemas muito grandes. Eu dirigi o fil-

me, quase metade dele, em função de o Victor não gostar de adentrar na favela. “Não, Mossy, favela eu não entro não”. Mas naquela época a favela da Maré era mais tranquila. E também o Victor di Mello se apaixonou pela Alba Valéria, atriz que eu descobri nas praias de Ipanema. Fiz um teste, ela passou. Não tinha medo de mostrar, de aparecer, o filme é fogo. O mesmo papo eu tive com a Maria Lúcia Dahl, durante uma semana, tentei convencê-la. “É um filme dirigido pelo Victor di Mello, produzido pelo Carlo Mossy, nós somos pornochanchadeiros, mas é um filme diferencial”. E a Maria Lúcia Dahl topou fazer, assim como o Nildo Parente, a Monique Lafond. Nós queríamos realmente fazer um filme polêmico, e foi feito um filme polêmico.

Algumas cenas são épicas ainda hoje... Aquela em que você beija o Ricardo Faria, queria que você comentasse, e a cena com o Zózimo Bulbul, que também é outro marco completo.

Eu avisei pro Victor di Mello, e o diretor de fotografia: Olha, segura a câmera porque eu vou dar um beijo de língua no garoto. O Ricardo Faria é gay, mas eu vou dar um beijo nele pra ele se assustar mesmo, porque eu quero a reação dele e o susto. Eu vou enfiar minha língua na goela dele. “Vai fazer isso?”, “Vou fazer”. E fiz. E foi aquele momento fantástico do olhar dele, não acreditando que eu tinha beijado ele com tanta volúpia, com tanta... Foi um beijo apaixonante. Eu soube na verdade fazer com que aquele beijo ficasse na história. Foi primeira tomada, não teve uma segunda. E depois aquele olhar dele, ingênuo, de garoto, garotinho, “garoto-garotinho” é lindo, não é?, o olhar, aquele olhar, trêmulo. Eu digo, pode mandar brasa, não se preocupa não. Ele abre a minha braguilha. E depois a Giselle que chega e faz parte do triângulo. E ele se afasta, e eu seguro ele. Não, você é meu, pô, e seguro ele com veemência. Garoto, você é meu. Pô, não tem essa de preconceito. Aqui a gente tá aberto a tudo. O sexo é vida realmente. Sexo aqui é liberdade total. Aí a Giselle entra na jogada, transforma-se num trio. Acho lindo, maravilhoso. São as tendências normais, naturais do ser humano. E as pessoas

têm medo, têm vergonha, ou preconceito. Eu acho o cinema brasileiro muito covarde. Os diretores têm medo de dizer toda a verdade.

E a cena do Bulbul? Foi gravada num motel? Dá impressão de ser um motel famoso em São Conrado, ou não foi?

Aquela cena foi gravada na casa de um amigo meu, na cobertura de um amigo meu, o Bebeto, que é um apaixonado por cinema. Ele tem uma cobertura lá em São Conrado. Mas... é na Barra, é na Barra, não é em São Conrado, é na Barra, na descida do Joá, depois do túnel do Joá. Nós filmamos lá a parte da cama e a parte da piscina de *Giselle*. A piscina onde eu corro atrás da Giselle. E o Zózimo Bulbul é um puta de um ator, puta de um cara maravilhoso que, infelizmente, há um tempo atrás, esteve em coma, esteve muito mal de saúde. É uma figura fantástica, um ator fantástico, e ele topou. Eu disse, "Zózimo, você vai fazer um proxeneta, um sacana, um bacana, um cara que vai ser chibatado. É um momento racista do filme mesmo, porra, a escravidão toda em cima de você". "Pô, tudo bem." E na verdade a ideia era essa, botar um crioulo, mostrar que existe até hoje o racismo. E ele adora aquela cena até hoje.

Depois do *Giselle* vocês fizeram *O Sequestro* e aí a *Vídyá*... Foi o último filme da *Vídyá*?...

Um dia o Victor di Mello veio, jogou pra mim em cima da mesa, "olha, Mossy, o nosso próximo filme. O sequestro de Carlinhos". Pô, me intrigou, me entusiasmei sobremaneira. "Vamos fazer!". E a gente então trabalhou em cima. Chamamos o Valério Meinel, falecido, pra trabalhar em cima do roteiro. Chamamos os melhores atores da época. O Jorge Dória, o Otávio Augusto, Adriano Reys... porra, uma constelação, eu, Milton Moraes. E transformamos o filme, filmamos tudo em estúdio, praticamente. Eu quis fazer, produzir alguma coisa depois do *Ódio*, que não deu certo, infelizmente. Eu quis fazer alguma coisa sobre o sequestro e foi um sucesso relativo também, acredito que pela própria publicidade que eu criei, que é minha culpa, uma publicidade muito instigante, muito forte demais. Na televisão

« EXTRAPOLEI O LIMITE, ATÉ PUBLICIDADE TEM SEU LIMITE. »

aparecia a criança, o rosto da criança, o Carlinhos, se aproximando e ele [com voz de criança] "não, não, não faz isso comigo, não faz isso comigo não!!". E a mãe [com voz de mãe] "meu filho, Carlinhos, não, não!!" Isso deve ter assustado muito. Eu extrapolei o limite, até publicidade tem seu limite. Isso assustou muito as mulheres, não tanto os homens. E o cinema você tem que fazer pra mulher, porque é a mulher que traz o homem para o cinema. Então existe esse lado também, muito importante comercialmente falando. Mas eu extrapolei num filme que fez um sucesso relativo apesar de ser um filme muito bom, tecnicamente, altamente... É muito bom, muito bom mesmo. Uma pena não passar o filme na televisão aberta.

E depois vocês ainda fizeram mais um filme, que foi...

Depois de *O Sequestro* nós fizemos *Os Paspalhões em Pinóquio 2000*, que é um filme censura livre. E os efeitos especiais foram feitos em Los Angeles. Eu mandei o Victor Lima, não o Victor di Mello, o Victor Lima, da época da chanchada. Ele foi terminar o trabalho e morreu lá de uremia, eu tive que substituí-lo, tivemos que esperar lá durante duas, três semanas pra fazer a finalização dos efeitos especiais. O filme por isso pode ter se atrasado. Também, acredito, "Os Trapalhões", o Didi, fizeram força para que o filme não fosse exibido, com o Luis Severiano Ribeiro, pra não entrar em atrito, em concorrência. Bobagem... Custou caríssimo e sei que

« EU ACHO QUE O DIRETOR TEM QUE SABER DE TUDO, TEM QUE MEXER COM TUDO. .»

ficou inédito. Nunca foi exibido no cinema porque nos quebrou. O que quebrou a Vidya foi exatamente a não-exibição desse filme. O Luis Severiano Ribeiro não quis exibir o filme porque atrasou, apesar de ter passado em 70 cinemas o trailer, tava tudo certo, atrasou em função da morte do Victor Lima, fui substituir pra fazer, aí não deu. Aí tentamos com a Embrafilme, e a Embrafilme também não conseguiu exibir o filme porque havia do outro lado, acredito eu, o lado antagonico, da imaginativa concorrência dos "Trapalhães", que eram contra. Então, não foi exibido. Foi exibido no Canal Brasil, no cinema o filme é inédito.

Quando vocês quebraram, o que aconteceu? Como foi o teu movimento profissional, o que você resolveu fazer, o que você fez nesse período?

Bom, quando quebrou a Vidya, quebrou o Carlo Mossy. Quando eu falo quebrar Carlo Mossy, quebrou o Carlo Mossy em todos os níveis, em todos os conceitos. Porque ao me deparar sem minha produtora, ter que vender meu instrumento de trabalho pra Tycoon, pro Jece Valadão, pagar dívidas, banco, aí eu vi o meu mundo cair. Mais do que meu irmão, que na verdade trabalhava na matemática, da

administração. Eu, artista, vi desmoronar o mundo. E eu não soube por um tempo o que fazer. Aí eu me associei à minha mulher naquela época, a Rosana, e criamos a Liberty, e vendemos, confeccionamos roupas esportivas. Funcionou muito bem por três, quatro anos. Chegou o Plano Verão e nos quebrou. Eu tive que vender um apartamento, para poder pagar as dívidas. Então surgiu a Actor's Studios do Brasil, que eu criei, para fazer filmes pornográficos. Dirigir e produzir. Simplesmente fiquei na produção e na direção, veja bem que coisa interessante, produzi oito filmes, dirigi oito filmes, a chamada coleção "Giselle H.", que vem a ser hoje em algumas locadoras um must. Eu chamei um cara, o Clóvis. O Clóvis tem 25 centímetros de pênis. É um crioulo fantástico, gente fina, mora em São Paulo, é conhecido como "o tripê paulista". Fantástico, impressionante, impressiona qualquer pessoa. E eu trouxe então pra ser meu ator, nos meus filmes.

Você assinou com o pseudônimo "Gisele H"?

Não, Carlo Mossy. O filme era Giselle H., coordenação geral, Carlo Mossy. Eu nunca fugi, não tive medo. Eu sempre assumi a condição de Carlo Mossy, sempre. Coordenação geral, Carlo Mossy. Eu abri uma distribuidora, chamada "Actor's Studio", que eu vendia, para o Brasil todo, via sedex. O cara comprava em Roraima, pagava na hora, e eu recebia quinze dias depois. Pô, era uma loucura. Comprei três apartamentos. Hoje eu até faria de novo. Gostaria de fazer um filme pornográfico musical. Pornográfico musical. Pornográfico, erótico, pornográfico musical. Porque eu acho que o diretor tem que saber de tudo, tem que mexer com tudo. O diretor que vai dirigir um filme policial tem que conhecer os bastidores da bandidagem, adentrar numa delegacia de subúrbio, conhecer um bandido, conhecer uma puta, tem que ter tido uma gonorréia. Como é que o cara vai fazer um filme sobre prostituta sem ter pego uma só gonorréia?

E depois de Giselle H., Mossy?

E depois do Giselle H. o que que eu fiz? Eu não fiz nada, eu me separei da minha mulher. Estive muito mal, pensei em me suicidar. O suicídio é uma coisa

que todo ser humano pensa. Porque é uma forma de covardia, fugir da realidade... Eu realmente amei muito uma mulher, a mãe das minhas duas filhas. Loucamente. Ela provavelmente não sabe o significado dessa paixão. Separamos porque eu tive que separar, não tem culpado nessa parada. Loucamente, você sabe?, você não tem ideia. Para um cara como eu pensar em morrer, você pode imaginar a dimensão da paixão. Então eu achava que nada ia acontecer mais, sem ela. Ninguém ia me coçar as costas, ninguém ia me olhar daquele jeito, iria falar, iria transar comigo daquele jeito. Não ia cuidar, não ia ver mais as minhas coisas. Ela me transformou, depois disso aí eu me suicidei financeiramente. E esse hiato transformou-se em oito anos, nove anos de vida inútil. E hoje, de um ano pra cá, reiniciei, sobrevivi, ressuscitei com todas as coisas que aconteceram. Me chamaram para fazer um filme. Hoje eu já acho uma babaquice incrível. Pode até ser que eu volte um dia a pensar "porra, acabar comigo". Eu sou... eu sou um suicida em potencial. Eu gosto dessa história de ser suicida. Acho corajoso, acho lindo falar sobre a eutanásia, eu me amarro nesses assuntos. Tanto que nesse meu projeto, esse meu longa, ele é basicamente o suicídio de um homem, cineasta, frustrado e decadente. Esse é o tema, na verdade. De um cara cansado, de não ter tido a oportunidade de ter feito alguma coisa a mais. E que clama por trabalho. Só isso. Simples. E que clama por trabalho. Então, depois de *Giselle H.*, esse meu hiato existencial, muito profundo, no qual eu amadureci, sobremaneira. Hoje eu sou um cara hipermaduro, entendo as coisas, vejo as coisas com mais clareza e tento voltar a fazer cinema. Cinema.

Mossy, e o seu cinema na posteridade, como você encara isso?

Olha, se vocês gostam do filme *Ódio*, de *Giselle*, e falam tão bem hoje, e estamos ainda na modernidade, estamos contemporâneos, atuais... Se alguns jovens gostam, ao Canal Brasil eu tenho que agradecer sobremaneira, porque o Canal Brasil ressuscitou um pouco o meu cinema. Agora, não tenha dúvida que algum dos meus filmes, nem todos, poucos

dos meus filmes, ficarão, ficarão sim, resguardados como um bom cinema, um cinema interessante. Um cinema num momento interessante, onde houve uma ditadura, onde houve uma transição político-sexual, uma transição cultural. Eles representaram alguma coisa. E eu gostaria de permanecer. Logicamente, meu lado vaidoso, meu lado artístico, gostaria. Porque provaria que eu fiz pelo menos alguma coisa com intenção de ficar. Mas acredito que pelo menos uma meia dúzia, como o *Ódio*, o *Giselle*, *Com as calças na mão*, *Essa gostosa brincadeira a dois*, *Quando as mulheres querem provas...* Quase todos eles, de uma forma ou outra, vão ser reverenciados, pelo pequeno público. Nunca o grande. Porque, com o tempo, longe dos olhos, longe do coração, vão ser reverenciados por pessoas que vão ter acesso e gostarão nos cineclubes. Os meus filmes fazem parte do futuro, mas para pessoas descomprometidas e capazes de criticá-los também, de uma forma honesta e correta.

GISELLE:

Todas as formas de amor na família tradicional brasileira

por Beatriz Saldanha

Assim como na antiga civilização romana, como em Sodoma e Gomorra, todas as vezes que uma sociedade está em decadência, a principal característica é a falta de valores morais, a promiscuidade sexual, o desamor, as frustrações e os desencontros. Os dias que hoje estamos vivendo não diferem muito daqueles que antecedem a destruição daquelas sociedades. Em *Giselle* retratamos através de uma célula da nossa sociedade, a família, uma família qualquer, um momento da nossa realidade atual. Uma realidade de desencontros, desamores, promiscuidades, procuras e frustrações através do sexo, que por modismo e desinformações, passou a ser algo sem nenhum valor, ao mesmo tempo em que inconscientemente, é uma tábua de salvação.

Em 1980, Carlo Mossy já havia se consagrado como o maior galã das pornochanchadas quando teve a ideia de fazer *Giselle*, pegando carona em *Emmanuelle* (1974), filme erótico *softcore* francês de sucesso mundial que teve uma série de sequências e desdobramentos em diversos países—o filme original consagrou a holandesa Sylvia Kristel como uma das primeiras grandes estrelas do gênero, protagonista dos primeiros exemplares da saga e em filmes de apelo similar; na Itália, a javanesa Laura Gemser foi a “Emanuelle Negra”, acrescentando uma dose extra de exotismo e perigos; no Brasil, coube a Monique Lafond estrelar *Emanuelle tropical* (1977), o maior sucesso da carreira de J. Marreco, e assim por diante.

Mossy fundara anos antes a Vidya Produções Cinematográficas, tendo um objetivo muito claro em mente: fazer filmes populares que tivessem retorno financeiro garantido. Na lista dos filmes que conseguiram mais de meio milhão de espectadores, dados computados somente a partir de 1970, a produtora Vidya emplaca oito títulos—incluindo *Quando as mulheres paqueram* (1972) e *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974), ambos dirigidos por Victor di Mello, *Com as calças na mão* (1975) e *Manicures a domicílio* (1980), dirigidos pelo próprio Mossy, e *Oh! Que delícia de patrão* (1984), de Alberto Pieralisi—somando perto de dez milhões de ingressos, todos com apelos eróticos evidentes a partir do título. Dirigido pelo experiente Victor di Mello, responsável também pelo argumento, roteiro e diálogos, *Giselle* foi um grande êxito de público, levando às salas de cinema mais de dois milhões de espectadores (o mais lucrativo da empresa), além de ser o filme pelo qual Mossy é mais conhecido até hoje.



Pau-para-toda-obra

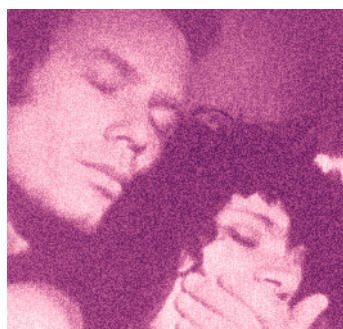
Ângelo (Carlo Mossy) é uma espécie de faz-tudo, um capataz que cresceu na fazenda da família em que trabalha, herdando as funções que eram de seu pai. Praticamente um *bon vivant*, trabalho de fato quase não se vê Ângelo fazendo, mas ele se ocupa, com muito gosto, de cada um dos membros da casa. Ao contrário do personagem que desempenhou em *Ódio* (1977), agindo como transmissor da raiva oriunda de uma vontade incontornável de vingança, Ângelo atende às necessidades eróticas de suas patroas: Haydée (Maria Lucia Dahl) e Giselle (Alba Valéria), respectivamente esposa e filha de Luccini (Nildo Parente).

A pitoresca cena inicial, embalada por uma versão instrumental de “San Francisco”, a utópica de Scott McKenzie, parece ter sido retirada de um documentário para estudantes de Zootecnia: empregados da fazenda conduzem passo a passo o cruzamento de um cavalo com uma égua, desde a limpeza das partes íntimas do animal até a consumação do ato. (Obviamente, estamos aqui a anos de distância do cinema de sexo explícito e da sempre discutível – sob todos os aspectos – ramificação da zoofilia que se tornaria um filão explorado desavergonhadamente por alguns

cineastas, tendo como atração preferida os “garanhões” de quatro patas... O efeito aqui é muito mais próximo do que se vê em *Êxtase*, de 1933, o quase mítico filme erótico que Hedy Lamarr fez na Tchecoslováquia em início de carreira.) A cena serve para pontuar a energia erótica de Ângelo e Giselle, animalesca, contrária ao processo civilizatório, e é intercalada por olhares insinuantes entre os dois, que em seguida fazem sexo em um rio, à vista de Haydée.

Característica comum entre as pornochanchadas, *Giselle* é um filme bissexual. Apesar da usual confusão entre identidade de gênero e orientação sexual presente em fitas semelhantes, quase sempre representando homossexuais de maneira afetada e caricata, o filme abraça a homossexualidade de forma muito natural e agregadora. Uma das cenas mais marcantes acontece com a chegada de Serginho (Ricardo Faria), filho de Haydée, que vai para a fazenda passar as férias. Sensível, fuma cigarros “fraquinhos” e tem mãos de veludo. Uma vez sozinho com o garoto, Ângelo tasca-lhe um beijo apaixonado, sem a menor cerimônia, e os dois fazem sexo, longe dos julgamentos de outrem.

« ENTRE CENAS ERÓTICAS E CENAS DE VIOLÊNCIA, ENFATIZANDO A BELEZA DO SEXO CONSENSUAL »



A destruição do corpo ou o desencanto do amor

Giselle é uma romântica. Criada na Europa, onde viveu muitos anos longe da família, nossa heroína cede aos encantos de Ana (Monique Lafond), uma parente distante que se encontrou na Medicina, que exerce voluntariamente em comunidades carentes. A história de Ana impressiona Giselle: aos 17 anos, foi presa e torturada. Ainda assim, acredita no socialismo pacífico. Ela cura, reconstrói, diferente dos homens que a tentaram destruir.

Idílico e puro, o amor entre as duas parece ser a única coisa que poderia salvá-las, mas desagrada profundamente Haydée, a madrastra de Giselle, que a essa altura havia desenvolvido uma paixão não-correspondida pela enteada. Como uma heroína trágica, Giselle perde a companheira de maneira violenta e decide voltar à fazenda, mas o seu relacionamento com Haydée já está desgastado. O casamento da madrastra também vai de mal a pior, com a mulher rejeitando o marido quando este a procura e mostrando que o sexo casual com quem quer que fosse é mais interessante e menos tedioso.

O filme transita entre cenas eróticas e cenas de violência, enfatizando a beleza do sexo consensual, livre de preconceitos, e a feiura do estupro. Apesar de ter sido uma das vítimas de um trio de abusadores, Giselle testemunha seu linchamento e reage com absoluto horror. A situação vivida pela personagem soa como ecos de Ódio.

O jogador

Muito mais do que um filme sobre sexo, *Giselle* é um filme sobre poder, uma escala de dominação. Desde o início, através do pretexto de que Giselle deve cuidar para que não seja vista fazendo sexo ao ar livre, Haydée se esforça para moldar seu espírito telúrico. Sugere que o faça dentro de casa, esta estrutura tão simbólica que, ao mesmo tempo em que permite que Haydée controle os movimentos de Giselle, serve como um esconderijo onde a família comete seus pecadilhos longe dos olhos uns dos outros a um girar de chaves.

Quando Giselle troca Haydée por Ana, a madrasta sofre profundamente com a desilusão amorosa e todos tentam convencê-la de que, na verdade, padece de algum tipo de neurose. Ofendida, ela inicia uma espécie de disputa em que tenta sair por cima na posição de patroa, chamando-lhe de nomes como “empregadinho de merda” e “lacaoio”. Ângelo termina por controlá-la na base da violência, e nesse sentido há um trecho ainda mais significativo: em uma cena de orgia, Jorge (Zózimo Bulbul), um amigo negro de Serginho, é preso na cama e açoitado pelos outros. Serginho berra: “Bate mais, porra! Arrebenta com ele, que ele adora apanhar!” Em entrevista, Mossy admite que idealizou uma cena racista, a fim de mostrar que o racismo ainda existe no Brasil, e garante que Zózimo se divertia bastante ao lembrar dela. Contudo, parece claro que ela foi inserida para reforçar o personagem de Ângelo como um homem machão e dominador.

O abuso de poder na relação entre patrão e empregado é um lugar-comum nas pornochanchadas, principalmente no que diz respeito ao sexo. A iniciação sexual de meninos através de empregadas domésticas faz parte do imaginário erótico brasileiro e foi reforçada em filmes tais qual *Como é boa nossa empregada* (1973), dirigido por Victor di Mello em parceria com Ismar Porto. Mossy sempre pareceu querer explorar o imaginário dessa relação entre profissão e prazer; chefe e empregado, como sugerem os títulos de outras pornochanchadas da

Vidya: *As massagistas profissionais* (1976), *Manicures a domicílio* (1980) e *Oh! Que delícia de patrão* (1984). Em *Giselle*, a exploração sexual é assunto de família e, ainda por cima, hereditário, começando com o pai de Ângelo, passando por ele mesmo e refletindo em uma criança, filho de uma empregada. Luccini, o patriarca, que parecia inocente diante de toda aquela perversão, possui o pior dos vícios: é um pedófilo. Ao perceber a fraqueza do patrão, Ângelo vê na situação uma oportunidade de chantageá-lo e, com o dinheiro, realizar o seu sonho de ir embora do Brasil. Nem pensa duas vezes. Quer estudar Agronomia nos Estados Unidos. O pecado capataz que tinha medo de ir até o Rio de Janeiro é, na verdade, um jogador. E acerta a caçapa com um toque de mestre.

Decadência com elegância

“Esse é o dia da dissolução da nossa família. Nunca mais nos veremos. Cada um pro seu lado, sendo e fazendo exatamente aquilo que queria”, são as palavras do patriarca, em um jantar formal de despedida. Como um personagem *pasoliniano*, Ângelo chega para despir, desestabilizar e desintegrar uma família burguesa, dando aos seus membros a oportunidade de se reconhecerem verdadeiramente.

A epígrafe deste texto faz parte da abertura e do fechamento de *Giselle*, pois era necessário dar conta de inventar estratégias para driblar a censura. Além deste discurso, posicionado como duas fatias de pão moralistas em um sanduíche recheado de cenas de perdição, Mossy e di Mello filmaram vinte minutos de sobras para garantir que nada de importante seria cortado. Uma espécie de esquizofrenia consciente.

Aliás, ao diferente do que se costuma supor sobre as pornochanchadas e, mais especificamente, sobre *Giselle*, não há nada de *naif* em sua realização.



O SEQUESTRO:

A técnica da perversidade

por Raul Arthuro

O *Sequestro* pega sua trama de um crime real como muitos filmes policiais brasileiros antes – e depois – também fizeram: o sequestro do menino Carlinhos no Rio de Janeiro em 1973, sem resolução, vira aqui a história do misterioso sequestro de Zezinho, filho de um pequeno industrial de produtos de couro, cuja família reside em Santa Teresa. O delegado Marcondes (interpretado por um surpreendente Jorge Dória) assume o caso com rédeas curtas, o que incomoda e restringe o trabalho do subdelegado Argola (Milton Moraes) e seu parceiro, detetive Vilarinho (Carlo Mossy, também produtor do filme), no fim das contas os caras que fazem o trabalho sujo da polícia. Mergulhados nos furos e incongruências dos depoimentos dos familiares, empregados da fábrica de Pedro Pereira (Adriano Reys), pai de Zezinho, e outras testemunhas, os policiais revelam rapidamente a dinâmica dessa relação de imposição de macheza e malandragem, regada a gírias de época, palavões e um “modo de ser policial” que funde o jeito durão do similar americano dos anos setenta – Lee Marvin e Clint Eastwood à frente – com a malandragem institucional do tira à brasileira.

Um dos grandes trunfos do cinema comercial brasileiro de 1970 até meados da década seguinte foi a sustentação de alguns bons artesãos, que, à medida que filmavam, refinavam seu domínio da técnica e dos modos de produção. Hoje em dia, os mais fervorosos industrialistas pensam na “técnica” como um conjunto de regras estabelecido por Hollywood ao longo do século XX e que, nós brasileiros, se quisermos algum dia ter chance nesse tal de cinema, temos que aprender e reproduzir tal e qual. Isso em todos os aspectos de um filme: do roteiro – Robert McKee virou algo como um Iron Maiden da dramaturgia audiovisual no Brasil – passando pela direção de arte, fotografia, qualidade sonora, até chegar mesmo na atuação “realista” a *la Actor's Studios* para configurar num filme de gênero não um modelo, mas um molde. Mas se Deus é 10, a técnica, como Romário, é onze: é um saber empírico voltado para o domínio das forças produtivas à disposição do criador para chegar num determinado resultado almejado da obra. Não existe algo como uma Técnica, com T maiúsculo, meio platônica, pura, absoluta, ideal, que podemos alcançar com boa vontade, participação em cursos de roteiro e contato com profissionais estadunidenses. Antes disso, há prática, percepção, conhecimento, presteza, trabalho, inteligência e uma boa dose de esperteza, coisas que não faltavam a produtores e criadores da Boca em São Paulo, das comédias eróticas no Rio, e da onda policial e *exploitation* dos anos 1970, na qual *O Sequestro* se alinha como um exemplar crepuscular.

CORRUPÇÃO E VIOLENCIA NA POLÍCIA, ESCANDALIZAM A CIDADE.

DIAMOND **MOSSY FILMES** **DVD**

O SEQUESTRO

Pai desesperado, alega não ter dinheiro para pagar resgate de seu filho.

Mãe vitadora que a própria vítima.

Mãe do sequestro: Mariana Torres, filha de um empresário do Rio. "Mãe sou uma grande bandida!"

Jorge Dória
Milton Moraes
Dorival Augusto
Helena Raimos
Carlo Mossy

Produção de um filme com o Rio de Janeiro em 1973.

O leitor talvez esteja apavorado, imaginando o quanto este escriba está maluco ao discutir a questão da técnica no cinema ao falar de *O Sequestro*. Pois é evidente as limitações materiais do filme em sua direção de arte mambembe, num estúdio mal-acabado, com poucos elementos de composição, por vezes deslocados e chamativos demais (como os pôsteres de mulheres nuas no escritório de Pedro Pereira, mais apropriados para uma oficina mecânica que a sala do dono da fábrica que busca algum respeito, por mais pobre que seja), os figurinos repetidos à exaustão que investem em certos clichês conceituais, a fotografia sem grandes ideias plásticas, a música que segue os matizes do policial estadunidense com os timbres mais vagabundos da moda *disco* da virada da década. Mas é nesse ponto que *O Sequestro* revela a inventividade dos criadores, o domínio de certo artesanato que faz do filme um caso interessante. O indefectível terno branco – verdadeiramente um terno, exibindo suas três peças clássicas (colete, gravata e paletó) e não um simples *fato*, como os portugueses sabiamente diferenciam – do delegado Marcondes exala um delírio de grandeza que, somado ao precário cenário de sua sala na delegacia, coberto com uma estante cheia de livros, explicita com as ferramentas à disposição da direção de arte, o desejo farsesco do policial toscano do bairro boêmio em alcançar certa *elegance* aristocrática que livros de direito e filosofia não garantem, mas passam uma boa impressão. Mas o melhor estava guardado para Mossy, que apesar de aparecer com um personagem secundário – ou terciário – na trama, mostra um sabor especial em poucas linhas. À primeira vista, seu detetive Vilarinho é um policial *by the book*: calado, cara de poucos amigos, bonitão, gosta de fazer e não de dar recado. Veste-se de forma simples e esbanja virilidade quando está com seu chapelão de caubói, o que importa mais um signo de masculinidade do cinema hollywoodiano. Porém, quando em ação, Vilarinho está mais para bocó do que espertalhão: por vezes, não sabe o que fazer e recebe ordens de Argola; em outras, não entende o que está acontecendo e fica fazendo perguntas de principiante. Para completar seu retrato,

uma cena de sexo no último terço do filme mostra Vilarinho com aquela que parece ser sua amante, pois já tem alguma intimidade na cama. Uma cena convencional de sexo, como a seguir a cartilha do erotismo que garantiria mais um pouco de ingressos na conta. Quando Argola bate à porta atrás de seu companheiro de trabalho, a amante levanta-se e revela ser um travesti com quem Vilarinho mantém um relacionamento perverso: prostituição, carinho e, ao mesmo tempo, o segredo que todo mundo sabe, mas não pode ser realmente público. Perverso, também, como o destino de Argola, com sua pose de justiceiro e policial aflito por não conseguir resolver o caso, em atrito com Marcondes, mas que, na hora do vamo-vê, revela sua verdadeira face de policial corrupto.

Essa perversidade é a tônica de *O Sequestro* desde sua primeira cena. Nela, dois jovens trombadinhas – literalmente descamisados – na noite carioca observam uma senhora idosa passando distraída. Eles a abordam e levam sua carteira com o dinheiro todo da aposentadoria. A mulher, em frente a uma loja de eletrodomésticos, grita para a rua pedindo ajuda. O vendedor da loja, de longe, observa passivamente, sem nada fazer em seu socorro. O corte se fixa na TV passando um jornal que anuncia o sequestro de Zezinho, e então a câmera inicia uma panorâmica revelando todas as tevês transmitindo o mesmo canal para, no final do movimento, mostrar a senhora aposentada gritando na rua e um carro de polícia que passa por ela sem dar a mínima. Não está fácil para ninguém. E não há quem ajude.

« ESSA PERVERSIDADE É A TÔNICA DE O SEQUESTRO »



Começar com essa nota pouco motivadora não encontrará alívio a partir de então, especialmente com a entrada da polícia. Pois se temos aqui três homens em conflito para resolver um caso, não é a relação entre eles, muito menos o sequestro, que chama a atenção: a tônica está nos métodos, nas formas de investigar e nas soluções encontradas pela polícia para avançar no caso. Uma polícia cujos membros criam redes para manter o jogo do bicho, a prostituição e a boca de fumo dos bairros boêmios sob seu controle, levando um troco aqui e ali (na primeira aparição da dupla Vilarinho e Argola, eles resolvem uma batida policial com propina), ou armam um grande esquema para tirar o seu, melhorar na corporação, deixando a solução do caso do menino Zezinho como um distante fato que garante a roda girando. Isso tudo muito antes de José Padilha sonhar com seu “sistema” onipotente de Tropa de Elite. Assim, veremos interrogatórios ofensivos, maus tratos, tortura, estupro. Especialmente, quando a polícia bota a mão em gente humilde, trabalhadores do subúrbio, em geral negros e mestiços. Na mais angustiante cena do filme, uma empregada doméstica, tomada por esposa de um famoso delinquente da Baixada, é espancada, violentada sexualmente, toma choques na genitália. Métodos de tortura que muitas vezes encontramos na figuração do momento mais duro da ditadura civil-militar (que ainda vigorava na época de *O Sequestro*), mas que aqui é trazido para o cotidiano da ação policial de um bairro boêmio ao lidar com suburbanos, trabalhadores e marginalizados. O assombro da violência da cena redobra com a naturalização do procedimento e a perversidade tranquila do delegado Marcondes.

Todos sabemos que a polícia brasileira é corrupta e violenta — e fingimos não saber na maior parte do tempo para continuar a viver, mesmo esse fantasma social nos assombrando toda vez que há uma batida ou precisamos nos manifestar nas ruas. A perversidade desvelada em *O Sequestro* é exatamente apostar na transparência desses fantasmas. O filme está repleto de tudo o que se sabe, mas finge-se não saber para “viver a vida” mantendo os papéis na sociedade. O já citado romance de Vilarinho com um travesti, a brutalidade de Marcondes escondida em seu terno requintado e os livros clássicos nas estantes, as entregas fictícias da fábrica de Pedro, a ninfomania da mãe de Zezinho, o especialista em caligrafia que faz uma apresentação aparentemente técnica e requintada de um laudo completamente equivocado, a tortura diária nos porões das delegacias, a aparência de inquietação de Argola sobre o desejo carreirista: a câmera de Victor di Mello tem sempre uma camada a desvendar para além dos cenários precários ou um traço difuso se tornando mais nítido por trás do figurino aparentemente desajustado. Fazer uma descida ao porão da delegacia do bairro.

A força de *O Sequestro* está aí, na destreza em articular os elementos do gênero policial com a dinâmica suburbana, quase como uma lápide da possibilidade desse tipo de filme exaltando a força do policial ou seu senso de justiça, especialmente com o que se esconde no dia a dia da corporação. A cartela final exaltando Serpico, o policial honesto que vive o diabo para denunciar a corrupção dos colegas, rima de maneira interessante com a canção soturna de Marcos Valle que abre o filme enquanto a câmera percorre a noite carioca. Abertura e desfecho servem menos de exaltação — da noite onde se passa a ação ou do policial heroico — e mais como melancólica aclimatação de consciência da impossibilidade do herói por essas bandas onde os procedimentos de porão e a perversidade são os eixos do policial. Sobre eles é que se escora a câmera de *O Sequestro*, esboçando o último traço possível de cinema policial brasileiro de seu tempo.

ESSA GOSTOSA BRINCADEIRA A DOIS:

Romeu e Julieta no Maracanã

por Andrea Ormond

O título é enganoso. Parece um exemplar da falecida "Sala Especial", o Corujão da TVS, atual SBT, e alegria dos menininhos púberes que nos anos 1980 ainda não podiam consumir pornografia explícita.



A verdade, entretanto, é que *Essa Gostosa Brincadeira a Dois* é um filme romântico, comediado e — o que é melhor — romântico, comediado e bicho grilo, já que datado de 1974 e “parcialmente financiado pela Embrafilme”. Estrelando Dilma Lôes — em maquiagem pesadíssima — e... Carlo Mossy!

Defensores de práticas mais ortodoxas de filmagem, intelectuais e fulanos despidos da curiosidade antropológica de se assistir a esses filmes populares de época, não vão certamente achar a menor graça na película. O restante pode assisti-la sem erro: é mais divertida que qualquer *blockbuster*.

Notem que, em 1972, Mossy já havia criado, junto com o irmão Bernardo e Víctor Di Mello (diretor do *Essa Gostosa...*), a Vidya Produções Cinematográficas que, não por acaso, é a responsável pelo projeto. “As atrizes usam perucas Fiszpan” — acreditem, e muito — e o galã desfila pela orla da Zona Sul do Rio com a mocinha em uma moto, de chinfrá. No caminho, passam por um grupo de jovens comendo os cachorros quentes da Geneal. Lembrei-me na mesma hora de Nelson Rodrigues e de suas indefectíveis citações às cuias de queijo Palmira. Tal como o gumex e a educação, preciosidades antigas que se perderam.

Carlos (Mossy) e Beth Bombardeio (Lôes) largam uma vida progressa, burguesinha e claustrofóbica, para se tornarem adeptos da boa vida. Ao fundo, a música de José Itamar de Freitas deixa tudo às claras: “você às vezes não se pergunta / por que querem que você percorra / velhos caminhos que não levam a nada”.

São namorados? Beth e Carlos dividem um apartamento — cujo quarto de Beth parece um similar de brechó — e conhecem-se desde crianças. Aprontam, entram de penetra em festa, mordem frutas na feira, se bronqueiam com as brigas entre mãe e filha. “É, tua mãe não tá com nada mesmo”. Decidem esquecer o bode indo para a Bahia, e nisto o filme ganha uma qualidade de *road movie* dos trópicos. Porque vão, claro, na moto.

Pernoitam em um motel, fingindo para o porteiro,

assustado, estarem mortos de tesão um pelo outro — estão? Beth surge com a pergunta: “Você não tem vergonha de não fazer nada, não?”, “Claro que não. (...) Quero me casar com uma dona milionária” que, não há dúvidas, o sustente. Entroolham-se e Beth responde com um sorriso amarelo.

Continuam caminho, até Salvador. Hospedam-se no Ondina Praia Hotel, também de penetras, fingindo serem turistas estrangeiros em férias. Na piscina, a aparição: Vera Fischer. “Essa é a mulher que eu estava esperando há muito tempo: linda, boa e deve ser cheia de grana”. Beth e Carlos ainda ficam juntos por um tempo, mas quando o rapaz transa com uma hippie nua na praia (possivelmente Arembepe) é chegado o fim. Atenção para o diálogo, que merece um parágrafo:

— Somos dois palhaços de uma humanidade que está cada vez menos humana. Vou me mandar daqui. (...)

— Ir pra Europa eu compreendo, mas trabalhar? Você ficou louca?

— Eu não me sinto bem aqui, sem fazer nada — e eis que ela, feminissimamente, admitamos, travestiu o ciúme explícito em preocupação social. Não há o que fazer, Carlos, ela vai pegar o ônibus Viação Itapemirim e ir embora.

Depois dessa inevitável separação Carlos ainda fica com Fischer e a hippie peladona por um tempo, mas quando descobre pela televisão que Beth Bombardeio estreou como chacrete na “Discoteca do Chacrinha” (!), fica desconcertado. Pior: Beth aparece falando com o próprio Abelardo Barbosa, agradecendo pelo tempo em que trabalharam juntos e anunciando que se casará no dia seguinte com um produtor, amigo de Carlos. O mesmo que conhecera na festa dos penetras e que havia lhe garantido o inacreditável emprego, quando da sua volta da Bahia.

O detalhe à *la Císelle* — outro filme clássico da Vidya Produções — é que esta cena ocorre enquanto Carlos está transando com Fischer, na enésima vez do dia. Sim, porque já haviam praticado o ato anterior-

«...O FILME GANHA UMA QUALIDADE DE ROAD MOVIE DOS TRÓPICOS.»

mente, na praia, num navio e numa piscina. E, muito importante dizer, tudo começou quando Carlos conquistara Fischer em uma boate, com uma canalha piscadinha de olhos.

No dia seguinte, a hippie declara, vendo o amigo na maior fixação: “Pô, tem que agir, pensar não adianta”. Mossy começa a rir, dar pulos, transtorna-se feliz e vende a moto que fizera a alegria de suas viagens *easy rider*. Com o dinheiro compra uma passagem de avião de volta e, ao chegar à igreja, descobre que a noiva sumiu, abandonou o produtor deixando uma carta. “Apesar das confusões com o Carlos, é dele que eu gosto. Não vou ficar com ele, nem com minha mãe, nem com você”.

Daí para frente, leitor, temos um Mossy perdido, sem saber o que fazer, mas com vários estalos certos, até descobrir onde se encontra a amada. A bordo do Eugênio C., atracado no cais do porto, rumo à Europa.

Enquanto a música do início volta, subindo até o final da projeção, o espectador terá a oportunidade de ver um encontro dos dois, no gramado do Maracanã, em câmera lenta – tal qual cena clássica de *Carruagens de Fogo* – vestidos de Romeu e Julieta e em dia de jogo do Flamengo –, time de ambos.

Estreando no Rio em outubro de 74, o grande ouriço de *Essa Gostosa Brincadeira a Dois* aconteceria fora das telas: a cantora Maria Alcina, filmada no Chacrinha contra a própria vontade, arrumaria um *imbróglio* com a Vidya. Nada que Mossy e Cia. não tirassem de letra. Com 28 anos de idade, cuspidando saúde pelas ventas, o ator e produtor mal sabia tudo o que ainda lhe esperava na vida. Rever *Essa Gostosa Brincadeira a Dois*, portanto, não é só exercício de diversão e nostalgia. É também observar a inocência do cinema brasileiro e de seus protagonistas. E quando eu digo inocência, entendam que a complexidade do audiovisual hoje não comporta mais filmes como *Essa Gostosa*.... Exatamente por isso é que nos serve de exemplo.



ÓDIO:

A escalada da violência em uma sociedade doente

por Carlos Prinati



O policial está entre os gêneros populares de maior representação no cinema brasileiro, com inúmeros filmes memoráveis em diferentes períodos e estilos – *Amei um bicheiro*, *O assalto ao trem pagador*, *O bandido da luz vermelha*, *Lúcio Flávio*, *o passageiro da agonia*, *Cidade oculta*, *Faca de dois gumes*, *Tropa de elite*, *Alemão* etc. Essa proliferação de títulos é responsável – ao menos em parte – pelo aprimoramento da gramática própria do gênero, seus códigos e regras, até mesmo a formação de uma plateia específica; em outras palavras, nenhum tipo de filme é tão bem apurado e representado no cinema brasileiro quanto o policial.

Ódio, coescrito, produzido, dirigido e protagonizado por Carlo Mossy (e certamente um dos pontos altos da carreira do cineasta), segue essa tradição e constrói um exemplar sólido, com ritmo impecável – mesmo com seus 125 minutos – e uma carga de violência brutal, que sustenta a tensão graças à angustiante crueza de seus atos, às vezes de um incômodo quase documental. O filme, lançado em agosto de 1977, filia-se também ao subgênero do *thriller* de ação e vingança, próximo de clássicos estadunidenses setentistas como *Sob o domínio do medo* (1971), de Sam Peckinpah, *Aniversário macabro* (1972), de Wes Craven, e *Desejo de matar* (1974), de Michael Winner – este último estrelado por Charles Bronson.

O filme abre com uma imagem da estátua da Justiça, que é rasgada e tem os olhos revelados, chorando lágrimas de sangue que formam a palavra 'ódio'. A cena é reiterada pelo discurso de Roberto (Carlo Mossy), formando-se em Direito Penal para assumir o posto de professor na faculdade: "Habituaamo-nos a pensar na imagem de uma Justiça cega, empunhando numa das mãos a balança do bom senso, e na outra, a espada da repressão. É tempo, senhores mestres, de desvendarmos os olhos da Justiça para que ela veja a realidade do mundo que a cerca." Roberto prossegue, propondo uma melhor observação social: "O crime nunca é praticado por um homem só. É a nossa Sociedade, com sua acomodação, sua indiferença, seus valores, quem aciona a arma criminosa." Sua oratória eloquente propõe uma reestruturação penal e projeta uma esperança no futuro; o tom é otimista e edificante, ainda que incisivo: "Devemos (...) substituir a espada da força por um código onde se reconheça as injustiças que cometemos em cada julgamento. Cada réu que condenamos, cada crime que punimos, adiamos a correção do erro irreparável: a cura radical da nossa doentia Sociedade."

Encerrada a fala, ele concentra seu agradecimento à família: o pai, a mãe e a irmãzinha. Seu porto-seguro.

Todo o restante do filme é um doloroso e cruel processo que irá demolir os valores de um personagem que nos é apresentado objetivamente como íntegro e correto. Seus alicerces – a justiça, a família e o amor pela noiva, Clarisse (Fátima Freire) – serão aniquilados pela violência, pelo ódio e pelo desejo de vingança. O roteiro então se divide convencionalmente em três atos, acompanhando a trajetória do protagonista: o crime, a vingança contra os bandidos menores e o confronto final com o chefe do bando (e o próprio futuro de Roberto).

O crime acontece na casa de campo dos pais de Roberto, onde o casal idoso e a filha pequena são surpreendidos por quatro bandidos que trabalham

«...EXEMPLAR
SÓLIDO,
COM RITMO
IMPECÁVEL...
E UMA CARGA
DE VIOLÊNCIA
BRUTAL...»

para a família – Geraldão (Átila Iório), Léo (Ivan de Almeida), Souza (Jotta Barroso), e o líder dos criminosos, o intempestivo e cruel Nestor (Celso Faria), que não respeita nem sequer seus comparsas, chamando pejorativamente o negro Léo de “Carvão” e o alcoólatra Souza de “Cachaça”. Os bandidos rendem a família e exigem todo o dinheiro que o pai guardou em um cofre. Roberto chega quando o bando já está em ação e também é agredido pelos criminosos. Ao final de uma angustiante sessão de tortura, agressão e até mesmo abuso sexual, os golpistas se apoderam do dinheiro, mas antes de irem embora fuzilam toda a família.

Roberto, porém, mesmo tendo sido alvejado pelas costas, sobrevive. Recupera-se fisicamente, mas mentalmente torna-se um enigma. Desiste da carreira de advogado e abandona a noiva, sem explicações. Perambula pela cidade e faz amizade com o simpático malandro Toninho (Sérgio Guterres) que o convida para ir morar com ele em uma pensão. Roberto, incógnito, se insere na própria sociedade doente que ele antes ansiava curar e, desta maneira, combater a criminalidade.



Merda de vida, a nossa...

Calado na maior parte do tempo, Roberto logo se integra ao ambiente da pensão, fazendo amizade com Toninho e outros tipos característicos das camadas mais baixas da sociedade, nas figuras da prostituta Diva (Maralisi) e do homossexual Vanuza (Fernando

Reski). É Vanuza que, fuçando nas malas do novo hóspede, descobre o passado de Roberto e o trauma pelo qual passou. Toninho reconhece, em uma ficha criminal, um dos bandidos envolvidos no crime (na primeira das muitas coincidências que conduzirão a trama, porém sem nunca enfraquecê-la), e decide ajudar Roberto em sua vingança.

O primeiro a morrer é Souza; desempregado, pobre, alcoólatra, a mulher doente. Foi ele quem atirou em Roberto pelas costas. Batidas à porta; é Roberto. Souza se apavora, se acovarda, implora por ajuda. Roberto, sem dizer uma palavra e tomado pelo ódio, o espanca com chutes e pontapés, a mulher suplicando para que ele tenha piedade. Souza, em um único momento de coragem, se atira pela janela, para a morte. Uma vida inútil, irrelevante.

O próximo é Léo, que trabalha como soldador em uma oficina. Fuzilou o pai de Roberto, não teve coragem de atirar na empregada, negra como ele. Em um breve e indesejado encontro com Souza, poucos dias antes, Léo definiu sucintamente a situação deles: “Merda de vida, a nossa.” Roberto vai à casa do criminoso, que tem esposa e uma filha bebê. Surpreendido pela visita, Léo se desespera, saca um revólver, atira contra Roberto, mas erra. Foge em pânico pelas ruas, atraindo uma multidão em seu encalço, que acaba por encurralá-lo e linchá-lo até a morte, com paus e pedras. “O que ele fez?”, pergunta um dos agressores. “Não sei”, é a resposta casual de outro. O filme reforça seu discurso de que o crime é responsabilidade coletiva de uma sociedade enferma.

Geraldão, pedófilo que estuprou e matou a irmãzinha de Roberto, viciado em drogas pesadas, é o mais odioso dos capangas. Sua morte é a mais elaborada e a mais agonizante: sequestrado e enclausurado em um barraco isolado, ele é amarrado a uma cadeira enquanto Roberto, sem dizer uma palavra, o observa friamente sofrer uma crise de abstinência; até que, descontrolado, ele se mata perfurando o braço com uma seringa quebrada. O cenário é desolador,

árido, inóspito; quanto mais hediondo o bandido, mais ele se afasta da civilização.

Todo o segundo ato é dedicado à vingança de Roberto e sua marginalização voluntária, abdicando de título, posição e conforto; o criminalista justo e humanitário transformado em um vigilante disposto a eliminar a escória da sociedade. Sua dualidade moral é refletida em várias ocasiões e insinuada nos diálogos: quando ele desabafa com Diva dizendo que “às vezes a mesma pessoa tem dois lados”, a moça comenta que viu na televisão um filme chamado *O médico e o monstro*, e que ela própria — uma prostituta que luta boxe em uma boate, por si só um contraste entre afeto e agressão, amor e ódio — muitas vezes precisa assumir diferentes personalidades. O melhor desses momentos é quando Vanuza cantarola “O vira”, canção dos Secos & Molhados, fitando atentamente o misterioso Roberto — o refrão da música é a própria transformação do civilizado em selvagem: “Vira, vira, vira / Vira, vira, vira homem, vira, vira / Vira, vira lobisomem”.

Verme incoerente

Porém, para concretizar seu plano, Roberto deve recuperar sua civilidade, seus valores. Ele resgata o núcleo familiar ao reencontrar Clarisse, com quem vive uma noite de amor (o único momento de pureza e ternura do filme), e no dia seguinte volta à “normalidade”, retomando a sua carreira de advogado criminalista. Porém, não tão “normal” assim: o primeiro cliente de Roberto — por escolha (ou melhor, imposição) sua — é justamente Nestor, o líder do massacre contra sua família, o qual trocou de identidade e se tornou milionário depois de casar-se com uma velha rica, a qual agora o acusa de seu antigo crime. Roberto surge voluntariamente para defendê-lo, prometendo uma vitória garantida nos tribunais: é seu derradeiro deboche do sistema judiciário e suas falhas gritantes.

Mais falante, Roberto se tornou cínico e define a si próprio como um “verme incoerente”, que destrói tudo ao seu redor. No entanto, sua decisão de

inocentar Nestor era apenas um subterfúgio para poder fazer justiça pelas próprias mãos: o advogado aguarda o momento adequado para o confronto, em uma cena que parece saída de um faroeste; esmurra o cliente e o faz engolir um medalhão de ouro. Engasgado em sua ganância, sofre uma morte asfixiante. O ódio — seu ódio —, conclui Roberto, destrói todo tipo de amor, e a fala otimista do prólogo dá lugar a um agressivo discurso de ódio a Clarisse, no final. Uma conclusão aberta, em que a esperança nas “gerações que nos sucederem” (representada pela gravidez de Clarisse, revelada no último segundo) conflita com o revólver apontado por Roberto contra sua própria cabeça — um tiro jamais disparado, o último quadro congelado.

Em um filme praticamente sem falhas, Carlo Mossy criou uma obra-prima do suspense policial brasileiro, evitando tanto a caricatura quanto a ideologia rasteira; consegue a proeza de não ser reacionário, mesmo convencendo a plateia de que os bandidos deste filme só merecem a morte. De fato, seu roteiro — escrito por Sanin Cherques, Ismar Porto e Carlo Mossy, a partir de um argumento de Talita Valle — é tão inteligente que, para o relançamento em DVD, Mossy decidiu reeditar algumas cenas, abreviando monólogos (como a viúva de Souza inquirindo Roberto: “Moço, como é que eu vou viver agora?”), eliminando redundâncias e, mais importante: talvez receoso de que parte do público simpatizasse em demasia com os bandidos (apresentados como personagens humanos, trágicos, até dignos de pena), a nova versão insere, nas cenas de vingança contra cada um dos marginais, breves segundos de *flashback* com a família de Roberto sofrendo nas mãos dos carrascos. Caso alguém tenha esquecido.

Violento mas também bonito, rico em personagens cativantes e complexos, *Ódio* se sustenta na mestra situação contraditória que resume a infância de Roberto: a do menino que solta os passarinhos da gaiola, mas mantém seu papagaio de estimação preso no poleiro.

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Le Petit

DIREÇÃO

Daniela Fernandes

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

CURADORIA

Andrea Ormond

PRODUÇÃO

Vinícius Correia

EDITOR

Alex Queiroz

PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

TRÁFEGO DE CÓPIAS

Lc Express

DESIGN

Naraiana Peret

IDEALIZAÇÃO

Associação Curta Minas/ABD-MG

VINHETA

Vinícius Testa e Vitor Testa

COMUNICAÇÃO

Imprensa Bárbara Prado

Redes Sociais Le Petit

Fotografia

VAL+WANDER Fotografias

Vídeos e Making Of Mascote

MIMOS LE PETIT

Concepção Daniela Fernandes

Design Naraiana Peret

Encadernação Libretto

CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial

Daniela Fernandes

Colaborador Laly Cataguases

Artigos Raul Arthuso,

Andrea Ormond, Beatriz Saldanha
e Carlos Primati

Design Naraiana Peret

Tipografia Alegreya Sans 9/12

Impressão em risografia Entrecampo





PATROCÍNIO



INCENTIVO



PARCERIA



PARTICIPAÇÃO

APOIO INSTITUCIONAL



APOIO CULTURAL

CORREALIZAÇÃO



MASCOTE

REALIZAÇÃO



Realização



producaocurtacircuito@gmail.com

+ 55 31 3226-9625

Rua Goitacazes, n 90/903, Centro.

CEP 30190-050 Belo Horizonte-MG