

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

CURTA CIRCUITO

MOSTRA DE CINEMA
PERMANENTE
DÉCIMA SEXTA EDIÇÃO

MAIO/JUNHO
2017

CADERNO DE CRÍTICA





EDITORIAL

Criatividade e ousadia

Dando continuidade à Mostra, nosso homenageado da vez é nada mais nada menos que Alfredo Sternheim, um dos mais importantes cineastas da Boca do Lixo.

Reduto do cinema independente paulista, as produções da Boca do Lixo foram sucesso de bilheteria no Brasil. Com um cinema popular, produziram comédias e dramas sem nenhum tipo de financiamento estatal. Souberam como poucos driblar com criatividade a censura da ditadura.

Serão apresentados quatro clássicos da filmografia de Alfredo Sternheim: *"Pureza Proibida"*, *"Corpo devasso"*, *"Paixão na Praia"* e *"Anjo Loiro"*. Além disso o público terá acesso à masterclass: Cineasta e Crítico de Cinema na Boca Do Lixo, com o nosso homenageado.

Assim como as produções da boca o Curta Circuito também é feito principalmente com muita criatividade e ousadia, antes de qualquer questão econômica.

Então, deixe todo o pré-conceito e rótulos em casa, se deleite e se divirta com essa nossa mostra deliciosa.

Daniela Fernandes

Diretora Curta Circuito - Mostra de Cinema Permanente

CURADORIA

MOSTRA ALFREDO STERNHEIM

Cineasta e crítico de cinema na boca do lixo

Alfredo Sternheim conheceu a Boca do Lixo como poucos. Crítico de cinema do O Estado de São Paulo e diretor de vários títulos, Alfredo trafegou entre intelectuais, atrizes, atores, diretores, fotógrafos e o mundo de personagens que fizeram da Rua do Triunpho um marco na história do cinema brasileiro. Ainda garoto, participou como ator em *Osso, Amor e Papagaios*, na Vera Cruz. Encantando pelas câmeras, tornou-se assistente de Walter Hugo Khouri e colega do também crítico Rubem Biáfora. Nesta Mostra Alfredo Sternheim, veremos momentos marcantes da sua obra: desde a estreia com o *thriller Paixão na Praia ao exploitation Corpo Devasso*, passando por *Pureza Proibida* – o amor inter-racial e libertário – e *Anjo Loiro* – o amor cético e destruidor. Alfredo Sternheim deu trabalho à censura; e como é bom revermos seus filmes! Melhor ainda conversando com o próprio diretor, no encontro que teremos no último dia da Mostra.

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 *Ensaio de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI e de Longa Carta Para Mila* (ficção).

CRÍTICOS CONVIDADOS:

Fernando Oriente é crítico, professor e pesquisador de cinema. É editor do blog *Tudo Vai Bem* (*tudovaibem.com*) e colaborador das *Revistas Interlúdio* e *Teorema*.

Lufe Steffen é cineasta e jornalista. Dirigiu os documentários *São Paulo em Hi-Fi* (2016) e *A Volta da Pauliceia Desvairada* (2012), e publicou dois livros, entre eles, *O Cinema que Ousa Dizer Seu Nome*, sobre o audiovisual LGBT brasileiro do século XXI.

Adilson Marcelino é jornalista, pesquisador de cinema, e criador do site *Mulheres do Cinema Brasileiro*.

Marcelo Miranda é crítico de cinema, jornalista, curador e pesquisador. Escreve na revista eletrônica *Cinética* e colabora em diversas publicações impressas e virtuais. Integrante de várias comissões de seleção de curtas e longas-metragens em festivais de cinema no Brasil e autor de textos e ensaios em catálogos e livros. Coorganizador do livro em dois volumes *Revista de Cinema – Antologia (1954-58/1961-64)*. *Mestrando em Comunicação* pela UFMG.

08 Alfredo Sternheim
entrevista por Andrea Ormond

16 Pureza Proibida:
Entre a política, a religião e a liberdade
por Fernando Oriente

21 Corpo Devasso:
Midnight cowboy da “megalópolis”
por Lufe Steffen

26 Paixão na Praia:
A ação vai virar mar
por Marcelo Miranda

30 Anjo loiro e o cinema impuro
de Alfredo Sternheim
por Adilson Marcelino

34 Ficha técnica

35 Créditos

SUMÁRIO



ENTREVISTA — ALFREDO STERNHEIM

Entrevista publicada no blog *Estranho Encontro* em 03/07/2006



por *Andrea Ormond*

Um dos grandes cineastas brasileiros que mais merecem um novo olhar preciso e despido de preconceitos sobre sua obra, Alfredo Sternheim estreou no cinema ainda garoto, aos 14 anos, quando a maioria dos colegas nem pensava em seguir qualquer carreira profissional.

De figurante em filmes da Vera Cruz até a direção de curtas e posteriormente de duas dezenas de longas-metragens, a trajetória de Alfredo envolveu passagens pelo mítico Cineclube Dom Vital, onde pôde assistir a palestras de convidados como Rubem Biáfora e Walter Hugo Khouri. Aproximando-se de Khouri, trabalhou inicialmente em *A Ilha* e fez a assistência de direção na obra-prima *Noite Vazia*, de 1964.

Mais tarde — já em 1972 — filmaria *Paixão na Praia* com a estrela de *Noite Vazia*, Norma Bengell. *Paixão na Praia* foi sua primeira e brilhante incursão na direção de longas, que seguiria em uma trajetória generosa nos anos 70 criando obras de rigor estético apurado como *Pureza Proibida* e *Anjo Loiro*.

Somando esse trabalho de realizador com a atividade de crítico em inúmeros jornais e revistas, além de autor de livros referenciais para pesquisadores e público — caso do recente *Cinema da Boca - Dicionário dos Diretores* —, Alfredo conta nesta entrevista um pouco da sua vida, extraindo de cinco décadas de atividade a segurança e o discernimento de quem consegue pensar sobre a arte cinematográfica sem perder, contudo, o olhar apaixonado, a vocação lúdica de artesão.

« PENSAR SOBRE A ARTE CINEMATOGRAFICA SEM PERDER, CONTUDO, O OLHAR APAIXONADO... »

Alfredo, vamos começar falando um pouco sobre as suas origens. Pai, mãe, irmãos.

Nasci em São Paulo, 31 de julho de 1942. Sou o segundo dos dois filhos de um alemão e de uma marroquina, Marrocos ainda era um protetorado espanhol na época. Meus pais se conheceram em 1936 no Rio de Janeiro, ambos judeus. Ele se estabeleceu no Brasil, fugindo do nazismo, e ela veio na companhia da mãe para visitar uns parentes que já moravam no Rio. Como a guerra civil espanhola estourou, ela foi ficando e acabou se casando. Cresci em um ambiente cercado de cultura...

Aproveitando o gancho, você se lembra de algum episódio da infância ou da adolescência que tenha sido marcante para sua formação?

Há vários, como a chegada da televisão em casa. Só existiam dois canais em 1952 e através da tv descobri o teatro, o teleteatro com Sérgio Cardoso e Nydia Lycia, com Bibi Ferreira e... Dercy Gonçalves [risos]. Foi pela tv que assisti ao Hamlet e em 1954 descobri a ópera: "Aida", "Lucia di Lammermor", "Lo Schiavo"... Eram episódios emocionantes. Isso sem falar dos filmes com legendas em português: *Endereço Desconhecido*, *A Carta*, etc.

Aliás, como o cinema apareceu na sua vida?

Desde criança já gostava de cinema. Aos 10 anos já queria ser ator. Minha mãe tinha um conhecido espanhol que trabalhava como técnico na Vera Cruz, e quando fui visitar os estúdios um dia, depois do término da filmagem de *Sinhá Moça*, fiquei deslumbrado com os cenários, as máquinas e a cidade cenográfica. Em 1956, aos 14 anos, trabalhei dois dias como figurante na Vera Cruz em *Osso, Amor e Papagaios*. Nesses dois dias, fiquei enlouquecido pela mecânica da filmagem e decidi ser ator e diretor. Mas quando me vi na tela em 14 cenas, desisti de ser ator.

De qualquer forma, para um garoto de 14 anos deve ter sido uma experiência fora de série.

Sem dúvidas. Passei a ler mais ainda sobre cinema e, em 1958, antes de completar 16 anos, fui ao cineclube Dom Vital, quando então comecei uma fase maravilhosa. Descobri outras pessoas que tinham a mesma paixão. Entre elas, Gustavo Dahl e Fernando Seplinski, que foi crítico do Estadão. Descobri clássicos no Museu de Arte como *Intolerância*, *Navigator*, *A Carne e o Diabo*. Mais do que nunca, passei a ter certeza de que queria ser diretor.

E quando você, de fato, ingressou profissionalmente no cinema?

No cineclube, além dos debates, aconteciam muitas palestras. E um dos palestrantes foi o Walter Hugo Khouri. A oportunidade de ingressar no cinema profissionalmente deu-se em 1961, quando ele disse que precisava de um segundo assistente e continuísta para *A Ilha*. Me ofereci, ele aceitou, e lá fui eu para Bertioga, no litoral de São Paulo. As filmagens duraram 90 dias, 30 a mais do que o previsto e, para minha felicidade, parte de *A Ilha* acabou sendo feita nos estúdios da Vera Cruz.

A Ilha é, por sinal, conhecido pelos problemas fora das telas. O que houve?

Muita chuva, tempo fechado, ventanias. Por isso foi necessário criar uma praia artificial nos estúdios, para rodar as externas noturnas. Nisso a minha responsabilidade aumentou, pois fazia a continuidade. Mas ficou perfeito. Ninguém nota a diferença entre externas diurnas, feitas em Bertioga, e externas noturnas, nos estúdios.

Em 1964, também com o Khouri, você fez a assistência de direção no clássico *Noite Vazia*. Qual a influência do *Noite Vazia* para o seu aprendizado?

No *Noite Vazia*, o aprendizado acabou sendo mais na parte humana. Pude constatar na ingenuidade dos meus 21 anos—e 21 anos naquela época eram bem diferentes, com acesso a menos informação existencial—como a natureza humana é complicada. Como o egocentrismo costuma ser forte nas pessoas, a mistificação... Um dos meus “professores” nessa compreensão humana foi o saudoso Mário Benvenuti, que com a sua contagiante alegria de viver me apontou os bizarros aspectos do comportamento das pessoas. Sou-lhe eternamente grato.

Depois de ter convivido com o Khouri, tanto como o palestrante no Dom Vital quanto diretor nos sets, qual a sua opinião sobre ele, em termos artísticos, estéticos?

O Khouri era repudiado por parte da imprensa especializada porque “não expressava a realidade

brasileira”. Viviam-se em clima de esquerda festiva, mas havia alguns críticos que o elogiavam: Biáfora, Ely Azeredo, Moniz Viana Só posteriormente lhe deram maior reconhecimento. Desde que vi *Estranho Encontro*, eu gostava de seu cinema, esteticamente cuidado e com preocupação de valorizar o sentimento humano, a atuação. No set ele criava um clima legal e raramente se impacientou com minhas falhas. Pelo contrário, ele estimulava o meu aprendizado. Em *A Ilha*, por exemplo, aprendi muito. Fiz de continuidade a assistência, e assistência de montagem com o também fantástico Máximo Barro. Acompanhei a dublagem, enfim, acompanhei o filme até na exibição, levando as cópias para o cinema.

Você citou o Rubem Biáfora, outro nome de peso para o cinema brasileiro. Vocês se conheceram no Dom Vital e anos depois você passaria a ser colega de redação dele, no O Estado de São Paulo. O que você lembra do Biáfora, pessoal e profissionalmente?

O Biáfora já era um crítico respeitado e polêmico quando o conheci. Tinha uma grande capacidade de descobrir talentos sem precisar de bibliografia, de referências. Naquela época não havia internet, ele não lia nada da imprensa estrangeira, mas graças ao Biáfora descobri-se que existia um cinema japonês brilhante, além do Kurosawa. Me deslumbrei com a beleza de *Ravina*, dirigido por ele, e escrevi um artigo entusiasmado. Foi aí que ele rompeu a distância, tornando-se meu amigo. Em março de 1963, quando numa discussão sobre cinema, o Seplinski pediu demissão do cargo de segundo crítico do Estadão, ele me convidou para escrever. Mas ele não queria que eu entrasse na redação, tinha receio de que minha aparência de moleque, eu não tinha completado 21 anos, criasse problemas na vetusta redação. Naquela época era o contrário de hoje: atualmente só jovens predominam nos jornais; idosos e maduros são raros. Fiquei até 1967, escrevi mais de 800 textos. Mas nem sempre foi fácil me relacionar com o

chefe Biáfora. Ele tinha uma personalidade forte, determinada.

Como era isso?

Biáfora era mais azedo, porém autêntico na expressão dos sentimentos, bem menos contemporizador do que o Khouri. Biáfora era mais turrão, o que dificultava a sua vida, as suas relações com outros. Mas tinha um ótimo caráter.

Ainda na esfera jornalística, você teve participações antológicas na revista “Filme Cultura”. Duas me marcaram em especial: as entrevistas com o Luiz Sérgio Person e com o José Medina. O que você lembra dessas pessoas durante as entrevistas, como elas interagiam, qual era o clima no ar?

Dois grandes pessoas. O Person era exuberante, sério e divertido ao mesmo tempo. Me arrependo, por um equívoco meu, de não ter dado atenção à possibilidade de ser assistente dele em São Paulo S/A. Fiz uma confusão, achava que outra pessoa, antipática, era ele. O Medina, sinto orgulho de ter colaborado para uma pequena fase de brilho em sua velhice. Foi encantador. Almoçamos juntos e depois fiz a entrevista em sua casa na rua França Pinto, onde morava com os netos. Um sujeito alegre, um grande cineasta, seu *Fragments da Vida*, de 1919, é maravilhoso.

Antes de passarmos diretamente para os seus filmes, gostaria de perguntar para você quais as diferenças e as semelhanças entre os trabalhos como crítico e como realizador?

Ser crítico é fisicamente mais fácil do que ser realizador. Eu me julgo um cara de sorte por ter sido crítico e cineasta ao mesmo tempo, creio que uma área melhorou a minha atuação em outra. Ser crítico faz com que muitos tenham posturas arrogantes, agressivas. Eu sempre me preocupei em ser uma ponte entre filme e público, procurava mais os aspectos positivos dos filmes. Talvez por temperamento e principalmente por conhecer o outro lado do cinema, por vivê-lo

intensamente, nunca desrespeitei ninguém, nem o pior filme. Sempre evitei o uso de palavras estigmatizantes, jamais usei o termo “canastrão”. Acho definitivo, rude. Nunca tive preconceito com o cinema de consumo popular. Lembro que alguns colegas, na época da Folha da Tarde, ficavam escandalizados quando elogiava Os Trapalhões. Não há dúvida de que a influência do Biáfora foi marcante, no sentido de me fazer descobrir gente e filmes por conta própria. E, como diretor, o Khouri não me influenciou tematicamente, mas no respeito pela linguagem, na disciplina profissional. Acho que, como cineasta, sou mais influenciado por um Louis Malle ou Zurlini da vida. Não sei dizer.

Você fez curtas importantes como o *Noturno*. Fale um pouco sobre eles.

Do *Noturno*, meu segundo curta, gosto muito. Capta o clima de São Paulo do entardecer até o amanhecer sem narração, sem locução. Algo que não era muito comum na época. Com fotografia linda do Rudolph Icsey, representou o Brasil em Veneza e ganhou o prêmio Governador de Estado de 1967, de melhor documentário. No ano seguinte ganhei de novo com Flávio de Carvalho, um curta biográfico com o próprio...

« EU SEMPRE ME PREOCUPEI EM SER UMA PONTE ENTRE FILME E PÚBLICO... »

«...DITADURA MILITAR COLOQUEI A QUESTÃO HOMOSSEXUAL EM CENA, SEM FALSO PUDOR OU CARICATURA.»

...O Flávio era tão difícil quanto dizem? [risos]
[risos] Não, a primeira impressão era a de um homem seco e egocêntrico. Mas Flávio falava pausado, era generoso e com uma mente extremamente aberta. Sua criatividade múltipla parecia pretensiosa em uma época onde já se valorizava a especialização. Tinha uma postura e conduta britânica, pontual. E eu gosto de pontualidade. Era um artista plástico ousado também em outras áreas: a engenharia, a arquitetura, os figurinos. Me deu muitas alegrias. Gostei também de fazer, a partir de *A Batalha dos Sete Anos*, três curtas sobre cinema nacional para o INC: *A Batalha*, *O Ciclo Vera Cruz* e *Alberto Cavalcanti*.

Agora, Alfredo, vamos passeando por alguns dos seus longas-metragens. Procure comentar os

bastidores, os causos, puxando pela memória.

Primeiro a estreia, o *Paixão na Praia*...

O *Paixão na Praia* foi meu primeiro longa, filmei em 18 dias, em julho de 1970. O filme ficou encalacrado na censura em 71 e só foi lançado em 72 nos cinemas. Quer dizer, filmagem em 70, ano de lançamento 72. Eu tinha apenas 18 latas grandes de negativo: já viu o aperto, além da típica insegurança de um estreante, daí ter sofrido um pouco nas filmagens. Em especial com Norma Bengell, uma grande atriz em grande desempenho, mas uma pessoa de difícil convivência no trabalho, pelo menos naquela época. Fiquei feliz de ter possibilitado grandes oportunidades para o quase estreante ator Ewerton de Castro (ele e Lola Brah ganharam vários prêmios) e para o diretor de fotografia Antonio Meliande, então estreando no longa. Depois, sofri com a Censura. Hoje teria dado um ritmo melhor. Não foi culpa do montador, o grande Sylvio Renoldi, mas do diretor estreante.

E o *Anjo Loiro*, de 73?

Do *Anjo Loiro*, de 1973, gosto muito ainda hoje. Creio que tem grande calor humano, um clima algo irônico, meio Almodóvar, que ainda nem existia. Fui feliz na escolha do elenco total, em especial Benvenuti e Vera Fischer que já tinha talento, mas poucos queriam enxergar por conta do preconceito contra a Miss Brasil que ela foi. É pena que depois o filme tenha sido interdito e retalhado pela Censura Federal, cujo diretor era o Rogério Nunes. Na época, a Polícia Federal do governo Médici tinha como chefe o general Antonio Bandeira. Faço questão de lembrar essas pessoas que tanto mal me fizeram com suas decisões absurdas.

E que acabaram sacrificando o trabalho de muita gente...

A mais absurda comigo foi a proibição de *Anjo Loiro* quando o filme estava na quinta semana de exibição, um sucesso estrondoso. Um ato estúpido referendado pelo general Antonio Bandeira e pelo Rogério Nunes. Ato covarde que me prejudicou bastante. Aliás, o que me magoa hoje em dia é ver

que existem verbas oficiais para pesquisa sobre filmes proibidos pela censura, mas que, segundo informações que recebi de uma das responsáveis por essa pesquisa, no caso dos filmes da Boca ou das “pornochanchadas”, como disseram, vão ficar para depois, em outro bloco. Ou seja, uma pesquisa sobre Censura também faz censura, age com intolerância, faz peneira sob critérios pessoais, subjetivos. Triste.

Fala um pouco do *Pureza Proibida de 74*, que foi produzido pela Rossana Ghesa...

Verdade. O *Pureza Proibida* surgiu de um convite da Rossana, intermediado pelo meu amigo Carlos Fonseca, jornalista e produtor que morreu em 2005. O argumento é da atriz Monah Delacy, que faz a madre superiora, uma grande atriz, uma mulher inteligentíssima. Chamava-se *A Freira e o Pescador*, mas veio o título lindo, sugerido pelo meu amigo e crítico Edu Jancsz. Foi filmado em Arraial do Cabo e Cabo Frio, uma filmagem nada fácil por conta de um acidente de carro com o Carlo Mossy, que fazia o padre, e que me obrigou a alterar duas sequências...

... Você se lembra de quais?

Assistindo ao filme não se percebe. Talvez em uma onde o Zózimo Bulbul diz que “o padre mandou dizer que...”. É imperceptível. O *Pureza* tem uma fotografia estupenda do já então veterano Ruy Santos, e gostei de fazê-lo porque, como meus longas anteriores, trata do amor, da paixão e da repressão. Uma luta que, como tema, sempre me atraiu. Através desse filme que tem o Zózimo Bulbul de galã, descobri como é mais intenso o preconceito racial. Tanto na mídia como junto ao público. Eu escolhi o Bulbul porque o achei bonito e bom ator, sem nenhuma conotação com a negritude. O ator podia ser branco, oriental, qualquer coisa. Mas nos estados do Rio para baixo, o filme fracassou. Acima, um grande sucesso de bilheteria. Qual a explicação? Eu devia ter lembrado na época que o *Orfeu do Carnaval*, do Marcel Camus, foi um campeão de bilheteria no mundo todo, menos em um país: Brasil. Por quê?

Esse clima paroquial que ainda existe no país...

Outro exemplo: o episódio “Reencontro”, do inédito *Aquelas Mulheres*, infelizmente ficou inacabado. Era coerente com o tema da insatisfação amorosa e da luta para mudar esse quadro. Lilian Lemmertz estava maravilhosa, como sempre. Seus parceiros, Roberto Bolant e Sérgio Hingst, no papel de marido, também. Uma pena que o produtor, um jornalista, não concluiu.

Você tem filmes visionários, rodados em plena ditadura. Um deles, o *Corpo Devasso*.

Corpo Devasso é outro filme que me orgulho muito. Embora tenha sido concebido em função do ator-produtor David Cardoso, acho que logrei um bom filme na linha de *Anjo Loiro*. Com o apoio do David que me deu ampla liberdade criativa dentro do orçamento e do preestabelecido antes do início, pude fazer um filme bonito, sensual e ousado. Em plena época de ditadura militar coloquei a questão homossexual em cena, sem falso pudor ou caricatura.

E em 81 você fez *As prostitutas do Dr. Alberto*, um WIP brasileiro.

As Prostitutas foi concebido a pedido do produtor Galante. Bolei uma história que aproveitasse um cenário de prisão, que ele tinha no estúdio construído para outro filme. Com humor e ação, boleei uma história sobre transplante de genes, até coloquei em uma cena a minha inspiração: o livro

«...TRATA DO AMOR, DA PAIXÃO E DA REPRESSÃO.»

Os *Meninos do Brasil*, do Ira Lewin, um filme com o Gregory Peck como Joseph Mengele, o criminoso nazista. Só que levei a trama com certo humor e erotismo, claro. Serafim Gonzalez, que é o pai do Marcelo Antony na novela *Belíssima*, fez o médico-vilão com muita eficiência. Gosto também dos filmes seguintes, e entre eles *Brisas do Amor e Tensão e Desejo*, filmados na cidade praiana de Mongaguá. O primeiro se prende a um esquema do tipo *Grande Hotel*, com vários personagens e situações que se entrelaçam. Algumas são cômicas, outras têm suspense. *Tensão e Desejo* é um film *noir* em cores e com o erotismo desejado pelo público brasileiro. Tem uma atriz maravilhosa, Sandra Graffi, que não obteve da mídia a valorização merecida.

Já nos meados dos anos 80, acho corajosa a sua atitude de não usar pseudônimos nos filmes de conteúdo sexual explícito. Como foi isso?

Nos filmes com sexo explícito continuei a contar histórias, a ter minha preocupação em emocionar, mas com um novo elemento em cena: genitálias em atividade. Me desconicionei do preconceito e fui avante. Caso me negasse, parava de fazer filmes. O nosso cinema já estava estragado pela política gregária da antiga Embrafilme, que favorecia alguns poucos em detrimento de muitos. Nessa fase me tornei uma pessoa melhor. E como sempre procurei viver a vida com verdade, transparência, detesto a mentira, a dissimulação, não vi necessidade de adotar pseudônimos. Não tinha vergonha do que fazia. Mas, não nego, essa atitude me estigmatizou mais do que eu esperava, em especial no meio das pessoas mais “pensantes”, mais intelectuais. Haja intolerância.

Qual a sua opinião sobre o cinema brasileiro atual?

Só digo uma coisa: nos anos 60 e 70, o cinema da Boca se autossustentava e no Rio também existiam os independentes, os cineastas que não estavam acomodados no mecenato oficial que se instalou através da Embrafilme e que se perpetuam até hoje. Criaram-se castas de cineastas que, muito bem servidos por esse mecenato oficial, jamais fizeram

filmes por conta própria, sem esse apoio. Creio que na família de Luiz Carlos Barreto isso seja frequente. Daí existirem cineastas que colecionam fracassos e vivem com alto poder aquisitivo. Não digo que não deve existir ajuda oficial. Deve sim, mas com mais parcimônia, mais cuidado, sem esbanjamentos. Casos como *Chatô* são constrangedores em um país com tanta miséria. Acho que o mecenato oficial fez com que muitos de nossos cineastas perdessem a capacidade de dialogar com o público. Há um excesso de cineastas autorais e alguns são apenas pretensiosos. É melhor parar por aqui, caso contrário a bronca fala mais alto. Mas creio que o cinema voltará a ser feito com menos festividade e de forma mais racional. O próprio processo digital vai impor essa linha.

No *Dicionário da Boca*, escrito por você e lançado pela Coleção Aplauso, fica claro esse posicionamento, demonstrado em maior profundidade.

O *Cinema da Boca - Dicionário dos Diretores* foi uma ideia do Rubens Ewald Filho, que exigiu mais esforços do que eu pensava. Emocionalmente me abalou, as recordações de colegas que já se foram me perturbaram mais do que eu pensava. Procurei ser objetivo, e creio que consegui, sem fazer juízo de valor de ninguém, nem a favor e nem contra. Assim, pessoas que eu detestava lá aparecem, bem como outras por quem tive profundo afeto. Estou orgulhoso, creio ter resgatado uma fase profícua de nosso cinema que é frequentemente esnobada. Já nos livros sobre o David Cardoso e a Suely Franco fui apenas o editor das memórias dos biografados. Se esses livros têm méritos, os méritos são de David e Suely. Fui apenas o *Go-Between*, título de *O Mensageiro*, de Losey [risos].

Alfredo, para terminar, uma pergunta que sempre faço: qual a visão que você tem do seu trabalho? O que fica de tudo o que você fez para o cinema brasileiro, para o público e para os pesquisadores?

É difícil dizer, fazer um juízo a respeito

«... AS RECORDAÇÕES DE COLEGAS QUE JÁ SE FORAM ME PERTURBARAM MAIS DO QUE EU PENSAVA. PROCUREI SER OBJETIVO, E CREIO QUE CONSEGUI...»

próprio. Creio que fiz um bom cinema sem me acomodar no mecenato oficial, nos orçamentos superfaturados como fizeram e fazem muitos de nossos cineastas. Respeitei a linguagem cinematográfica e o público e tenho orgulho de ser um sujeito que, ao mesmo tempo, conseguiu fazer cinema e exercer a crítica cinematográfica. Exercer o jornalismo cinematográfico como uma ponte entre filme e público, sem atitudes predatórias e estigmatizantes, sem nunca ter usado adjetivos e rótulos. Me orgulho de ter, na Folha da Tarde, divulgado bastante o cinema nacional, sem preconceitos. Eu colocava na primeira página chamada para lançamentos. Só lamento que, por despeito ou sei lá por quê, boa parte da crítica e dos programadores culturais não me deram a devida atenção. Quem sabe ainda vão me descobrir, me reavaliar. Enfim, amei e amo intensamente o cinema, e com amor procurei

servi-lo. E espero prosseguir, ter condições físicas e financeiras de prosseguir. Não nego que fico muito ressentido quando vejo diretores de muitos fracassos estarem vivendo hoje de forma nababesca, porque superfaturaram filmes feitos com a renúncia fiscal ou outros benefícios. O escândalo envolvendo Guilherme Fontes, no *Chatô* e em outro projeto, me revolta. É mais um caso chocante de desperdício de dinheiro, que merecia o total repúdio da categoria artística.

PUREZA PROIBIDA:

Entre a política, a religião e a liberdade

por Fernando Oriente



Alfredo Sternheim é um cineasta ímpar na filmografia brasileira. Autor de um cinema pessoal, subjetivo, original, calcado no narrativo e na força cênica, Sternheim não pode ser classificado dentro de nenhum movimento ou escola. Não é descendente do Cinema Novo, não se enquadra no Cinema Marginal ou de Invenção e muito menos pode ser reduzido a um autor padrão da Boca do Lixo. Sua relação mais próxima é com a obra de Walter Hugo Khouri, de quem foi auxiliar de direção em dois longas, entre eles o marco *Noite Vazia* (1964). Mas a relação com Khouri é sutil, mostra uma admiração de Sternheim pelos filmes, temáticas e pelo estilo de Khouri, mas essa admiração serve apenas como uma leve influência para que ele possa desenvolver toda uma obra particular e original. Alfredo Sternheim se preocupa com as evoluções narrativas de seus longas calcadas na complexidade de sua dramaturgia, ancorada na intensidade da encenação e no domínio completo que tem da gramática cinematográfica. Profundo conhecedor da história do cinema, o que deixa claro em seu trabalho como crítico, podemos apontar diversas influências nos trabalhos que dirigiu. Talvez a mais marcante delas seja o cinema italiano, de Rossellini a Visconti, passando por Valerio Zurlini e Antonioni.

Adaptando-se sempre às constantes oscilações e mudanças dentro das formas e mecanismos de produção do cinema brasileiro ao longo dos anos 1970 e 80, com seus limites e imposições, censuras e exigências de mercado, Sternheim soube impor seu discurso, sua forma e sua linguagem aos longas que dirigiu. Teve a grande fase de sua carreira do início da década de 70 até 1980, quando realiza seu último grande filme, *Corpo Devasso*, em que mesmo dentro dos códigos cada vez mais exigentes por cenas de sexo, nudez e aos limites de orçamento que tomavam conta da Boca do Lixo na virada da década, realizou seu último filme totalmente pessoal e com liberdade criativa. É desse período (1971-1980) que temos seus melhores filmes, todos no mínimo notáveis e com direito a algumas obras excepcionais. Podemos destacar *Paixão na Praia*, sua ótima estreia na direção em 1971, *Anjo Loiro*, de 1973, *Lucíola*, o *Anjo Pecador*, de 1975, *A Herança dos Devassos*, 1979, e o já citado *Corpo Devasso*, de 80. É desse período aquele que pode ser considerado seu melhor filme: *Pureza Proibida*, realizado em 1974. Seus longas realizados após esse período são recheados de grandes momentos, mesmo dentro das limitações cada vez maiores das produções que dirigiu. Sternheim, como um bom cineasta “contrabandista”, enchia seus filmes de belas sequências, soluções ousadas e criativas, mantendo a qualidade de encenação e ainda trazendo para os discursos filmicos seus temas e questionamentos. Isso fica claro em obras como *Violência na Carne* (1981) e *Brisas do Amor* (1982).

Pureza Proibida tem todos os principais elementos que caracterizam a obra e o discurso de Sternheim: as relações complexas entre os personagens, paixões intensas, amores incertos que levam a confrontos com o meio que cerca e oprime os amantes, o enfrentamento aos poderes estabelecidos e a moral vigente, a precariedade da

existência, a violência e a exploração dos corpos e mentes dos sujeitos, o processo de libertação existencial dos personagens – calcado em jornadas de sofrimento, reflexões em direção ao autoconhecimento, anulações, dor e superações, além de um constante peso opressor que tenta nulificar os desejos, as subjetividades e impulsos dos protagonistas. Tudo marcado por sutis, mas incisivas críticas políticas e negação dos valores morais vigentes de uma sociedade repressora. Repressão essa que vem de todas as formas e estruturas de poder; da família burguesa ao preconceito e o choque de classes, da pobreza à violência do Estado, da Igreja ao moralismo dos costumes, passando ainda pelo machismo e o racismo. É importante não esquecermos que Alfredo Sternheim realizou todos esses longas durante a ditadura civil-militar que comandava o Brasil no período, mas as questões trabalhadas por ele não se restringem à época e são totalmente atuais nos dias de hoje. Seu cinema está longe de ser datado.

Em *Pureza Proibida* Sternheim insere todos esses fatores de forma orgânica dentro da narrativa (seja de maneira explícita ou nos muitos subtextos presentes no filme) por meio de uma *mise-en-scène* primorosa – que abrange desde a composição dos quadros, a decupagem potencializadora que trabalha em transições precisas entre os diversos planos curtos que compõem cada cena (outra característica de Sternheim, que evita os planos longos trabalhando com takes concisos ancorados no vigor significativo que imprime à construção das imagens), a intensidade da dramaturgia construída na força isolada de cada sequência, a potência dos dramas tensionada ao limite e traduzida pela força narrativa das imagens e por um domínio completo do trabalho de câmera, seja no enquadrar, nos variados movimentos de câmera, no uso funcional do zoom e no extrair o máximo de significação das

expressões tanto dos rostos, dos corpos e gestos dos atores. Esse processo fica mais evidente em *Pureza Proibida*, devido às excelentes presenças das atrizes e atores, com destaque para as atuações luminosas de Rossana Ghesa, Zózimo Bulbul, Carlo Mossy e Ruth de Souza.

Uma característica marcante da obra de Sternheim atinge seu melhor momento em *Pureza Proibida*. Trata-se da total integração entre personagens e espaços e como essa relação entre corpos, desejos, movimentos e cenários se funde como agente potencializador das modulações dramáticas dentro da evolução da narrativa. Os ambientes filmados – e da forma como são filmados – tornam-se mais do que moldura; são personagens que atuam dentro da composição espaço-tempo do filme, ditam, expandem, facilitam ou limitam as ações e sugerem um mundo e uma realidade com muito mais possibilidades do que o cotidiano que reprime os personagens. A relação dos protagonistas com a potência dos espaços oferece a eles possibilidades de superação e deslocamento.

Pureza Proibida é baseado na peça *A Branca e o Negro*, de Monah Delacy, que, além de assinar o roteiro do filme em parceria com Sternheim, interpreta o papel da madre superiora. O filme narra a chegada de Lúcia (Rossana Ghesa), uma jovem freira, a uma pequena comunidade praiana, onde irá trabalhar no convento local e prestará serviços de enfermagem no ambulatório desse convento. Vinda de Goiás, Lúcia é uma personagem cheia de vida, que não conhece quase nada do mundo – já que passou toda sua existência dentro do convento em que foi criada desde criança órfã até ordenar-se freira. A moça mostra-se encantada com o lugar, a beleza da praia e a vida singela da comunidade pesqueira e se envolve de corpo e alma com as crianças do local, tanto as que ela cuida na enfermaria quanto as que vivem de maneira simples e integrada à natureza no pequeno vilarejo. A aparente ingenuidade e a impetuosidade de Lúcia, sua recusa a servir dentro dos rígidos códigos moralistas que regem a vida das

freiras no monastério, sua vontade de sair, conhecer e se relacionar com pessoas, lugares e interagir com a comunidade (o que a leva a ir atender as crianças doentes que não conseguem vaga no ambulatório das religiosas em suas casas) provoca a repreensão e condenação de suas condutas por parte da madre superiora e das demais freiras. O único que a apoia, entende e admira é o padre da cidade (Carlo Mossy), que irá tornar-se seu amigo e ajudá-la sempre.

Sternheim insere com muita autenticidade e de maneira orgânica e fluida as tensões interpessoais e os conflitos que surgem a partir delas. Lúcia conhece o pescador Chico (o grande Zózimo Bulbul). Chico é negro, praticante do candomblé – que na cidade é comandado pela Mãe de Santo Cotinha (Ruth de Souza) – e vive perseguido por sua ex-namorada, Anésia (Wanda Matos), que não aceita o fim da relação, sofre profundamente pelo abandono e está disposta a tudo para afastar qualquer mulher que se aproxime de Chico. Entre Lúcia e o pescador se estabelece uma admirável e autêntica relação de afeto, ternura, sensualidade e amor, sentimentos que vão crescendo entre os dois no desenrolar do longa. É por meio dessas tensões que Sternheim introduz de maneira gradual os conflitos que compõem seu discurso repleto de significações, possibilidades de leitura e camadas. Temos um amor inter-racial improvável e impossível no cerne dos códigos morais vigentes, a repressão ao comportamento libertário de Lúcia por parte da Igreja (nas figuras da madre superiora e das outras freiras), o questionamento da jovem freira em relação à anulação de sua subjetividade, desejos e pulsões e a real autenticidade de sua vocação para uma vida religiosa limitante e castradora devido às estruturas opressoras de uma vida confinada por votos e dogmas impostos pelos códigos do catolicismo como instituição de poder. Como pano de fundo, já que o cinema de Alfredo Sternheim é composto por múltiplas texturas sobrepostas às narrativas centrais, temos as questões do racismo, do preconceito às religiões de matriz africana e, no caso da personagem de Anésia, da opressão que



impõem a solidão afetiva às mulheres negras, sempre relegadas à base da hierarquia social de classe e raça, dentro do racismo estruturante que condiciona a sociedade brasileira desde sempre.

Anésia é um dos grandes destaques do filme, embora apareça pouco e tenha pouquíssimas falas, é uma personagem chave, complexa e construída com esmero por Sternheim. Longe do maniqueísmo, ela não é retratada como vilã, já que não possui quase nenhum poder; seu rancor é eco de sua fragilidade, da precariedade do seu ser. Ela é uma mulher solitária que sofre de maneira intensa por um amor não correspondido, descartada à existência precária em que afeto, amor e probabilidades de autodeterminação lhe são constantemente negados por ser mulher,

«... A
REPRESSÃO
AO COMPORTA-
MENTO
LIBERTÁRIO
DE LÚCIA...»

negra e pobre. Toda a complexidade desse discurso é composta por Alfredo Sternheim por meio de imagens, na força dos planos, como nas lindas e melancólicas sequências em que Anésia se desloca sem rumo, exalando sofrimento e angústia, caminhando a esmo em meio à beleza das praias, na areia, pés descalços, vestido amarrotado, com lágrimas que não cessam de escorrer por seu rosto em meio à pujança da beleza natural dos cenários, emoldurada pela luz de um céu nublado e cinza, embalada pelos ruídos e a vastidão do mar. Anésia é dor, angústia, desespero e desamparo.

«A SENSUALIDADE DO FILME É CLARA E POÉTICA...»



A evolução narrativa de *Pureza Proibida* segue um crescente aumento de intensidade dramática condicionado pela força das soluções de dramaturgia inseridas por Sternheim. A relação de Chico e Lúcia, a evolução de um amor sólido e muito bem construído pelo diretor, resulta em sequências e planos belíssimos, como quando Chico observa de longe e com encantamento apaixonado Lúcia entrar no mar para brincar com as crianças, se despindo do hábito e entrando na água apenas com sua roupa de baixo, um fino vestido branco que lembra uma camisola e que ao se molhar expõe o corpo nu da jovem freira por baixo do tecido encharcado. Em outro grande momento do filme, ao ver novamente Lúcia dentro do mar com as crianças, Chico tira sua camisa e entra na água, interagindo fisicamente tanto com as crianças quanto com a freira e seu corpo semiexposto. A sensualidade do filme é clara e poética, existe todo um erotismo latente que é trabalhado com muita sensibilidade por meio das imagens, erotismo esse que tem seu auge na sequência em que, após vários reveses e violências sofridos pelo casal protagonista, Lúcia se liberta de seus trajes religiosos, fica nua, renega sua vida de freira e se entrega a Chico numa cena de sexo idílica e de uma beleza arrebatadora.

O cinema de Alfredo Sternheim é libertário, sem nunca ser ingênuo, panfletário ou maniqueísta. O diretor sabe o quanto a força dos sistemas de poder é muito mais potente que desejos, subjetividades, ideais e pulsões. Mas isso não impede seus personagens de caminharem sempre numa jornada de libertação, que por muitas vezes é aniquilada por completo, mas, no caso de alguns de seus melhores filmes, levam seus tipos a diversas formas de liberação, por mais que esse processo seja marcado por perdas, dores e sofrimentos. Em *Pureza Proibida*, um acontecimento trágico destrói a possibilidade do amor de Lúcia e Chico se concretizar plenamente; mas, apesar da tragédia, a jornada de libertação de Lúcia se completa e o belíssimo plano final aponta que a caminho de autodeterminação existencial da jovem está aberto e apenas começando.

CORPO DEVASO: Midnight cowboy da “megalópolis”

por Lufe Steffen



Em 1980, estreava nos cinemas (de rua, sim, eles ainda existiam) *Corpo Devasso*, o sétimo longa-metragem dirigido por Alfredo Sternheim. Curiosa essa época: 1980 foi um ano de transição, onde ainda respiravam-se os ares libertinos e hedonistas da década de 70; ao mesmo tempo, já começavam a soprar os ventos cínicos, modernos e cosmopolitas da década de 80, que só mostraria integralmente sua face a partir de 82, 83. Simbolicamente, a trama de *Corpo Devasso* traz um protagonista perdido nesse momento confuso e indefinido: um personagem que carrega o despudor

quase inocente dos 70, e que sente o contraste com um mundo cada vez mais duro e cruel, que vai imperar nos 80.

Beto é o sujeito em questão: um rapaz ingênuo, simplório, basicamente um caipira do interior de São Paulo, que se vê obrigado a fugir da fazenda onde trabalha, depois de ser seduzido pela “periguete” filha do patrão, e perseguido por este, que obviamente acredita que a filha é que foi seduzida pelo matuto “tarado”. Logo de cara, o filme nos brinda com uma cena memorável:



«...UM
CORPO PURO,
ESPONTÂNEO,
SEMPRE
DISPOSTO
A SE DESPIR...»

Beto (encarnado – não poderia ser outro – pelo rei da pornochanchada, David Cardoso) foge totalmente nu do quarto da moça, e dessa forma escapa cavalgando um cavalo, tal qual uma Lady Godiva às avessas, antecipando em alguns anos as cenas de Maitê Proença como a amazona nua da telenovela “Dona Beija”, da TV Manchete (1986).

Nosso herói vai então para a cidade grande, a selva de pedra, ou, como dizem os personagens do filme, a “megalópolis” (sic). Lá, vai tentar ganhar a vida, mas cadê emprego? A terra prometida, São Paulo, mostra-se fechada e insensível, e Beto só tem algo a oferecer no mercado de trabalho: seu corpo – o tal corpo devasso do título do filme?

Mas aos poucos vamos percebendo que devasso não é o corpo de Beto – um corpo puro, espontâneo, sempre disposto a se despir, fogoso, mas romântico, e que não tem “maldade”. A malícia está nos outros, os famigerados habitantes da cidade, sempre interessados em usufruir dos prazeres da carne proporcionados por Beto, para depois jogá-lo fora: a fila anda.

A exceção vai para dois personagens: a jornalista de esquerda Mônica (Patrícia Scalvi), que de fato se apaixona pelo matuto; e a “bichona” solitária, Raul (Arlindo Barreto, que algum tempo depois seria o palhaço Bozo nas manhãs infantis do SBT), obcecada pelo rapaz. Mas essas alternativas também acabam desmoronando: Mônica vai fazer um estágio na Suécia, e Raul se suicida, não suportando a ausência do amante. Beto se vê então obrigado a voltar para a “viração”.

É curioso notar como esse midnight cowboy tupiniquim (e em muitos momentos o filme se comunica com o oscarizado clássico hollywoodiano *Perdidos na Noite/Midnight Cowboy* – 1969, de John Schlesinger) mergulha num tema que interessava bastante ao cinema brasileiro da época (fim dos 70, início dos 80): a michetagem masculina. Se o Rio de Janeiro tinha Antônio Calmon como um realizador que vira e mexe se debruçava sobre tal universo (o “cafuçu-homem-objeto-serviçal” Tadeu, vivido por Ney Sant’anna em *Gente Fina é Outra Coisa*, de 1977; o surfista adolescente Toquinho, encarnado por André de Biase, em *Nos Embalos de Ipanema*, de

1978), além do argentino radicado no Rio Carlos Hugo Christensen (o jovem delinquente também batizado de Beto, na pele de Wagner Montes, em *A Morte Transparente*, 1979), São Paulo teve alguns pesquisadores do tema. Entre eles Sternheim com este *Corpo Devasso*, que acabou criando um molde para filmes que viriam depois – o principal da safra posterior é *Aventuras de um Paraíba* (1984, de Marco Altberg, com roteiro do próprio Calmon), que segue fielmente a mesma cartilha de *Corpo Devasso*. No filme de Sternheim, o herói sai do interior paulista e vai para a capital; no de Altberg, o protagonista (vivido brilhantemente por Caíque Ferreira) desce do nordeste e desembarca no ensolarado Rio de Janeiro; em ambos, o herói se envolve com uma “bicha” para descolar uns trocados; em ambos, sai com mulheres mais velhas, interessadas fugazmente nos corpos dos garotões rústicos; em ambos, se vê tratado apenas como um homem objeto e nada mais. E ainda, em ambos temos uma figura feminina marcante: a fotógrafa “devoradora de homens”. Em *Corpo Devasso* ela é Lídia (Neide Ribeiro), que leva Beto para morar em seu apartamento e faz dele um dos modelos para suas fotos pseudoeróticas, além de praticamente exibí-lo como um “animal de estimação” para seus amigos burgueses e amorais. *Aventuras de um Paraíba*, por sua vez, tem Débora (Tâmara Taxman), também fotógrafa, que descobre o rapagão num casting de publicidade e faz dele modelo para seu ensaio fotográfico sobre “o homem brasileiro”, a ser publicado numa “revista americana”. E, claro, leva o garotão para viver com ela em seu apê.

A diferença entre os dois filmes está no tom adotado: *Aventuras de um Paraíba* exhibe uma alegria exuberante, colorida, tropical (as ensolaradas praias cariocas e os bastidores dos desfiles de carnaval contribuem para o clima “alto-astral”), com as cores da new wave tupiniquim de meados dos anos 80 tingindo de comédia o tema um tanto quanto pesado e desalentador, de uma realidade social que de outro modo seria insuportável. Já *Corpo Devasso*, embora se

inicie com certo humor jocoso, em atmosfera brejeira, caminha lentamente para um drama que vai se tornando cada vez mais sufocante, na escura e cinzenta capital paulistana – e seu protagonista migra para um beco sem saída, ou quase.

Ao chegar no limite da injustiça, quando nosso herói atravessa todas as etapas do sofrimento melodramático, terminando atrás das grades, o espectador anseia por uma redenção. E ela acaba vindo – ou não? O desfecho do filme mostra que Beto encontrou finalmente alguém que compreende o que ele precisa e vai ajudá-lo. Mas o hilariante e mordaz plano final (não é bom revelar e dar spoiler) levanta a dúvida: será que Beto vai mesmo viver uma nova realidade ou vai começar tudo de novo e sua “salvadora” é mais uma na lista de “monstros” da “megalópolis”? Um golpe de mestre de Sternheim, que subverte o gênero da pornochanchada ao se atrever a fechar o filme com um final ambíguo.

Por falar em subversão, outro dado se apresenta: em *Corpo Devasso*, Sternheim realiza um feliz casamento com o astro David Cardoso, fazendo com que o filme não seja um simples veículo para o galã erótico. Já então o maior ícone da pornochanchada, e dono da produtora DaCar (que produziu *Corpo Devasso*), o ator consegue sair do personagem de si mesmo, que habitualmente encarnava nos filmes da época, para tentar construir um retrato quase singelo do caipira ingênuo Beto – o que acaba resultando numa quase homenagem aos filmes de Mazaroppi, com quem David Cardoso trabalhou no início de sua carreira. Um Mazaroppi erótico e atrevido, já que o notório exibicionismo de David Cardoso é amplamente explorado pelas lentes de Sternheim, que não poupa o corpo despido de seu astro maior. E por que deveria?

Afinal, como já dissemos, o início dos anos 80 trazia ainda a libertinagem, a “sacanagem” gostosa dos 70 (em tempos pré-Aids), e as surubas continuavam em moda, assunto que vem à tona no filme durante uma festinha na casa da fotógrafa Lídia. Os amigos

esnobs da moça comentam sobre Baco, bacantes, bacanais. O simplório Beto pergunta do que eles estão falando, e escuta a resposta: “Bacanais... Hoje em dia a gente chama de sexo grupal”.

Ao mesmo tempo em que o filme não esconde as libertinagens de seus personagens, em muitos momentos a câmera de Sternheim sugere um universo quase ingênuo em meio a tanta selvageria – basta notar o local onde Beto e seu colega de pensão fazem ponto para atrair clientes: uma calçada em frente a uma iluminada vitrine repleta de fofos bichinhos de pelúcia...

Em meio a esse retrato social e sexual de uma classe média de certa forma decadente, o filme ainda consegue disparar algumas polêmicas. Uma delas, hoje mais atual do que nunca: a representação de um personagem homossexual nas telas. Aqui, a “bichona” da vez é Raul, o frágil e sensível rapaz que se apaixona por Beto, a quem contratou para fazer sexo. Raul obedece a todas as regras que vigoravam no cinema brasileiro do período: é um gay solitário, sofredor, frustrado por não encontrar o amor, destinado a um final trágico. “Seria fácil dominar a vida, mas foi a vida que me dominou”, diz ele, trajando roupão e exibindo na parede da sala um quadro de Greta Garbo – aquela mesma, quem diria, que acabou no Irajá.

Esse retrato totalmente estereotipado da questão gay seria inaceitável nos filmes atuais, já que vivemos o auge das discussões sobre identidade de gênero e diversidade sexual. Mas Raul não está sozinho no filme: temos ainda a presença maligna de um antigo cliente de Beto que, ao tentar contratar novamente os serviços do rapaz (e sendo rejeitado por ele), pratica sua vingança: exige a demissão de Beto da livraria onde o moço está trabalhando.

Essas representações negativas de personagens gays nos filmes brasileiros da época vêm rendendo muitas discussões, mas antes que os mais radicais sugiram cortar tais cenas dos filmes (para que as

gerações futuras não aprendam maus exemplos, ou coisa que o valha), é interessante notar como essas representações, embora muitas vezes revoltantes, são simplesmente um reflexo da própria sociedade da época.

O mesmo vale para outro vetor polêmico da trama: a personagem Mônica, a jornalista esquerdista que se envolve, ainda que superficialmente, com movimentos sindicais e o assustador “comunismo” vermelho. Em 1980, com o Brasil caminhando para o final (oficial) da ditadura militar (que seria declarada extinta em 1985), ainda se falava em guerrilha, tortura, terrorismo, greve, movimentos sindicais – o tema surgia também em outras pornochanchadas do mesmo período, como *Giselle* (1980, de Victor di Mello).

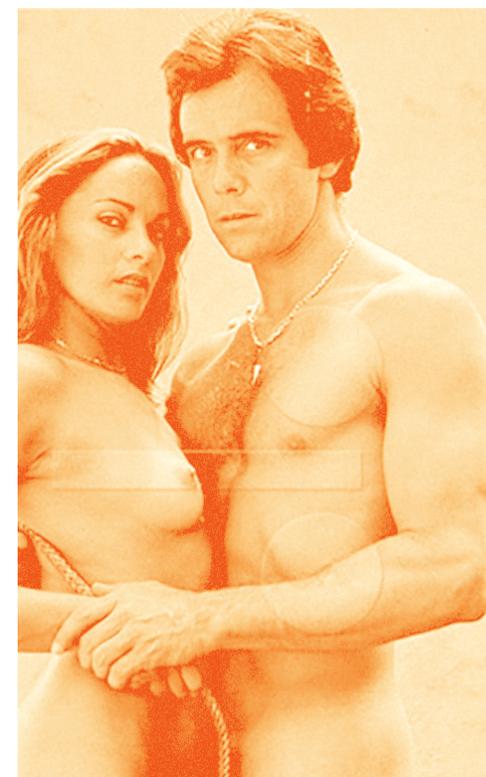
Assim, nossa Mônica é a representante do gênero em *Corpo Devasso*, e não seria absurdo dizer que a personagem foi quase um alter ego de Sternheim: na trama, ela é demitida do jornal onde trabalha após aderir a uma greve sindical. Na vida real, como o próprio Sternheim conta em sua biografia, ele foi demitido do jornal “Folha da Tarde”, onde trabalhava, em 1979, após aderir a uma greve de jornalistas. “Revanchismo patronal”, diz o cineasta. Mas antes de ser expulsa do jornal, Mônica pretendia fazer uma reportagem sobre o êxodo do campo para a cidade, e elege Beto como o centro de sua matéria. Ao ouvir o rapaz narrar suas desventuras com todos os detalhes sórdidos e sexuais, Mônica anuncia o título de seu texto: “O homem do campo na cidade não perde sua pureza, apesar da depravação!” Ao que Beto, ofendido, se retira dizendo: “Desculpe, não quero mais incomodar você com minha depravação”.

E a “depravação” de Beto é a base da trama crítica montada por Sternheim. As cenas de sexo, pontuadas por trilhas sonoras clássicas, pseudochiques ou jocosas, avançam mais um pouco no cinema erótico que se fazia no Brasil de então. A filmografia de Sternheim estava já caminhando

para o sexo explícito, setor onde o cineasta desembocaria alguns anos depois e no qual faria quase todos os seus filmes da década de 80. Mas esse flerte com a pornografia ainda mantinha certa pureza, talvez compatível com a personalidade do herói Beto.

Com todos esses detalhes ora picantes, ora ingênuos, ora divertidos, o resultado é que *Corpo Devasso* exibe o charme de ser o retrato de uma época. Ver o filme provoca a saudade de uma São Paulo que não existe mais, a do início dos anos 80, quando a cidade ainda não estava blindada em intermináveis arranha-céus e suas lojas estavam nas ruas, e não trancadas dentro dos shopping centers. Aliás, essa foi uma das características mais deliciosas do cinema produzido na Boca do Lixo paulistana: imortalizar a cidade e suas mazelas,

suas ruas, suas praças. Ver tais filmes hoje é quase o mesmo que entrar numa máquina do tempo. Ampliando esse sentimento de nostalgia, podemos até falar num Brasil que não existe mais. Hoje dominado pelo cinismo, a desilusão política e as guerras virtuais nas redes sociais, o país perdeu grande parte da inocência que os anos 80 ainda mantinham. Talvez ninguém acredite mais em nada, ao contrário da época de *Corpo Devasso*, quando podíamos, pelo menos, acreditar que o Brasil seria diferente quando a ditadura terminasse. Ou será que o filme já previa um niilismo precoce para o Brasil? Essas e outras indagações provam que, ao contrário do que diziam muitos detratores, o cinema nacional e seus filmes produzidos na virada dos 70 para os 80 (incluindo a pornochanchada) tinham sim muito a dizer. E continuam dizendo.



«...SEUS FILMES
PRODUZIDOS
NA VIRADA DOS
70 PARA OS 80
... TINHAM SIM
MUITO A DIZER.
E CONTINUAM
DIZENDO.»

PAIXÃO NA PRAIA:

A ação vai virar mar

por Marcelo Miranda



«... A
VITÓRIA
DE UMA
REVO-
LUÇÃO
QUE NÃO
VIRÁ.»

A primeira imagem de *Paixão na Praia* é um borrão. Através dele, consegue-se enxergar dois corpos entrelaçados, aparentemente durante o sexo, talvez felizes e satisfeitos. Ajusta-se o foco e enfim é possível enxergar os detalhes. É, de fato, a transa de um casal, mas de um homem e uma mulher em conflito. Saberemos que Jacques (Lourival Pariz) e Débora (Norma Bengell) estão juntos há quase dez anos e passam por crise conjugal. Falta tempero e graça ao casamento. Moradores da metrópole São Paulo, escapolem para o litoral do Rio de Janeiro em busca de algum idílio que reacenda o tesão. A “paixão na praia”, porém, não será deles. Será de Débora e Pedro (Adriano Reys), sujeito enigmático que invade a casa junto com o comparsa Jairo (Ewerton de Castro) como sequência de um grande crime de assalto em andamento nas empresas de Jacques.

Ainda que um romance se estabeleça em cena, a “paixão” do título do filme não se simplifica no sentimento de desejo de uma pessoa por outra. Estamos no começo dos anos 1970. O país da ditadura e do tricampeonato na Copa do Mundo é governado pelo general Médici, e o AI-5 está em pleno vigor e atividade. Grupos guerrilheiros se levantam contra o estado das coisas. São tempos daquela outra paixão, a que domina o emocional humano em prol de causas, convicções, idealizações e utopias elevadas ao grau máximo. Pedro, Jairo e a Baronesa (Lola Brah) integram algum grupo subversivo, nunca exatamente explicitado, mas facilmente compreendido na estrutura do filme e no contexto da época. Eles lutam por mudanças, por um mundo sem desigualdades. São inicialmente apresentados como

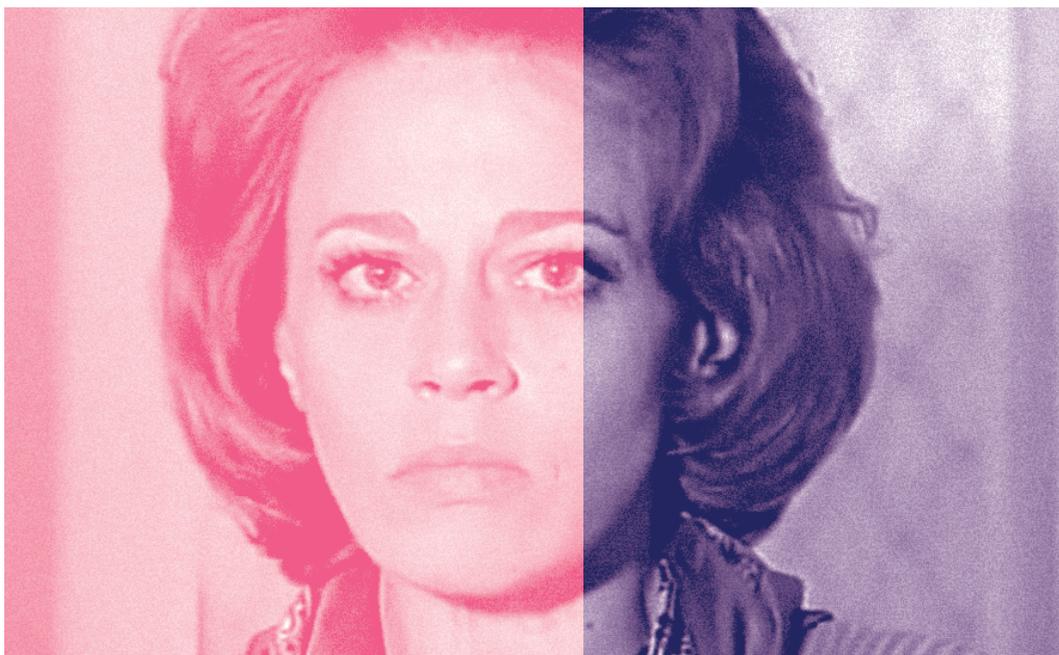
bandidos, até que um diálogo aqui e uma frase acolá complexificam suas ações. O trio olha o cenário burguês representado pela vida de Débora e Jacques (este, revelado como um corrupto) como a válvula de saída para a vitória de uma revolução que não virá.

Primeiro longa-metragem de Alfredo Sternheim, *Paixão na Praia* nos retorna hoje cheio de ambiguidades e insinuações de um período turbulento da política e da sociedade brasileiras. Parecia querer chamar atenção a uma determinada “paixão” (o romance à beira-mar) quando estava, de fato, a falar de outra. Era um exemplar do “cinema de contrabando”, na expressão de Luc Moullet para filmes nos quais se disfarça os padrões para se inserir formas, questionamentos e provocações sorrateiras ou invisíveis ao olhar superficial. Sternheim podia então aparecer como o diretor estreante de uma fita romântica (com toques de erotismo na longa cena de sexo entre Débora e Pedro) e, no desvio da atenção, promover um enredo cuja intriga se configura no embate entre uma classe social financeiramente favorecida e

ideologicamente alienada e militantes políticos movidos pela paixão (ei-la) de rearranjar os rumos da nação.

O contrabando não foi suficiente para *Paixão na Praia* passar despercebido à censura voraz da ditadura. Finalizado em 1970, ficou interdito até o ano seguinte pelo alegado motivo de expor os corpos nus de Bengell e Reys. Tendo estreado no circuito comercial em 1972, foi um fracasso de bilheteria e ainda mantém algumas feridas históricas: no site da Cinemateca Brasileira, até hoje constam como “termos descritores” ao filme a tríade de palavras “sexo; terrorismo; crime”.

Paixão na Praia é fruto da Servicine (Serviços Gerais de Cinema), empresa de Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante que financiava e produzia trabalhos variados de jovens realizadores na chamada Boca do Lixo paulistana. Escreve Nuno César Abreu, no fundamental Boca do Lixo: *Cinema e Classes Populares* (Ed. Unicamp, 2006): “A Servicine pensava o mercado como fornecedora de produtos”. A intenção da dupla era, de princípio, puramente comercial: se



havia potencial de lucro, o filme era realizado. Lucrando, outros viriam. O dado autoral – hoje buscado e identificado por uma nova historiografia e genealogia da produção brasileira (levada adiante por pesquisas fundamentais e em andamento de nomes como Andrea Ormond, Matheus Trunk, Laura Cânepa, Rodrigo Pereira, Gabriel Carneiro e Fernanda Pessoa, entre outros) – entrava por rotas alternativas, sob total responsabilidade de realizadores que se desafiavam a serem mais do que artesãos competentes. De novo Abreu: “Embora mascarada, a questão autoral – uma questão de arte cinematográfica que marcava fortemente aquele período – sempre permeou a pauta da produção audiovisual brasileira, impregnando as formas institucionais do cinema brasileiro”. Figuras como Jean Garrett, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias e o próprio Alfredo Sternheim rompiam – às vezes mais discretamente, às vezes menos – com o servilismo devedor a quem pagava as contas.

Onde ficava a autoralidade de um filme de estreia como *Paixão na Praia*? Talvez no inconsciente de

Sternheim, de sua experiência como assistente do rigoroso Walter Hugo Khouri e da prática cotidiana da crítica de cinema escrita para jornais de São Paulo. Ou então da dieta de filmes de Antonioni e Valerio Zurlini, ou da atração pelo melodrama como gênero que, assim como o terror e a ficção científica, permite infinidade de maneiras do que e de como abordar. Narrado de maneira objetiva, *Paixão na Praia* se desenvolve num misto de *thriller* de suspense e romance litorâneo, sempre no limite da mudança de registro, ora no impacto da tensão, ora na vagareza da descoberta do amor (que parece resumir a vivência de meses de relação entre Débora e Pedro num arco de 12 horas). O tempo, no filme de Sternheim, não é o do relógio, mas o dos sentimentos conflituosos no jogo de relações e interesses proposto pela trama. A limpidez do estilo e da *mise-en-scène* é marca ao mesmo tempo gritante e suave, a acompanhar sem pressa o crescer dos acontecimentos. Muito da força de *Paixão na Praia* vem de sua imprevisibilidade quase imperceptível. Quando menos se espera – e isso acontece por diversas vezes em concisos 90 minutos

de projeção –, o filme segue outro rumo, bem distante daquele pelo qual estava até pouco antes. As quebras não se dão como proposições radicais da forma dramática – no que Lilian M (Carlos Reichenbach, 1972), filme contemporâneo ao de Sternheim, ainda é o maior exemplo –, e sim dentro de uma mesma lógica interna e coesa de encenação e montagem, em herança bem absorvida do cinema clássico-narrativo.

Norma Bengell tem aqui mais um veículo para sua presença magnética e misteriosa. Atriz de viés ora Antonioni, ora Bergman, fazia personagens quase sempre de poucas palavras, curtidoras de alguma solidão e, na infelicidade amorosa, donas de atitudes de empoderamento na conclusão de determinados arcos dramáticos. No filme de Sternheim, aos 35 anos, Débora é passiva e insatisfeita. Ela só altera suas convicções e vislumbra perspectivas outras a partir da relação estabelecida com um dos invasores da casa. Como bem resumiu Andrea Ormond num texto crítico sobre o filme: “Débora e Pedro circulam, andam de mãos dadas, vão a festas de casais vizinhos, experimentam a fantasia da traição, que Débora histericamente repele, mas histericamente abraça”. Há algo de muito simbólico em personagens como Débora serem encarnadas pela persona de Bengell. Não apenas pelo tipo expressivo, mas também por posturas pessoais. A atriz vinha de carreira bem-sucedida no cinema, iniciada no final dos anos 1950 e já tendo escandalizado meio mundo com a propalada nudez frontal em *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962). Na vida íntima, fazia o que e como bem quisesse e se tornou exemplo de mulher independente e autônoma.

A subversão, em *Paixão na Praia*, começa no íntimo da protagonista: ao tomar contato com o guerrilheiro, o que lhe chama atenção de imediato está (muito antes da política) ainda na carne, no corpo, na presença, no hábito de outro homem, de alguém que despense prazer e fome por ela. Depois

da tragédia derradeira na qual todos atiram em todos (configurando, aliás, uma terceira acepção à palavra “paixão” do título, agora de cunho religioso e sacrificial), Débora, em tempos pré-divórcio, pede desquite ao marido. Entre pragas e ameaças, o macho em crise vaticina: “Sua vida nunca mais será a mesma”.

Por vias tortas e para sua insatisfação, Jacques tem razão. A caminhada silenciosa na praia é a imagem da incerteza do futuro de Débora, das possibilidades infinitas de novos rumos para a mulher agora liberta da alienação. O sertão de um casamento passivo e opressor vira o mar de uma vida sem limites. Se Débora vai ou não enveredar nas causas da utopia, já não cabe ao filme indicar. O que está evidente é que ela, agora, anda por conta e risco, ciente de onde pisa e consciente de aonde quiser ir. Em perspectiva, mulher como essa era presença perfeita no primeiro filme de um realizador como Sternheim, cuja trajetória posterior se fixou tanto na figura feminina como elemento social catalisador de mudanças e alterações de rumos quanto nas relações entre homens e mulheres (não necessariamente uns com os outros, mas também entre si) como ilustração de um Brasil à beira do colapso.

Desde os títulos dos filmes, de insinuações despudoradas, o cinema de Sternheim (como o de seu colega Reichenbach) mesclava o erotismo de praxe à centralidade do corpo da mulher e do homem como metáforas a extrapolarem o sentido sexual: *Anjo Loiro* (1973), *Pureza Proibida* (1974), *Lucíola, o Anjo Pecador* (1975), *Corpo Devasso* (1980), *Violência na Carne* (1981). Neles, outros ícones de comportamento e de magnetismo, como Vera Fischer, Rossana Ghesa, Helena Ramos e (do lado masculino) David Cardoso, apareciam nas intrigas muito bem arquitetadas por Sternheim. *Paixão na Praia* é o ponto de partida. Contém o vigor de quem se atira à aventura do descobrimento e a imperfeição do jovem artista que irá se aprimorar naquilo que faz de melhor.

ANJO LOIRO

e o cinema impuro de Alfredo Sternheim

por Adilson Marcelino

Meu passaporte de cinéfilo foi carimbado na década de 1980. “Portal do Paraíso” mais propício não poderia haver, pois, como já anunciei aos quatro cantos, foi em 1981 que me embasbaquei com o trailler de *Eros, o Deus do Amor*, de Walter Hugo Khouri, gênese do trabalho caudaloso que desenvolveria anos depois no meu site “Mulheres do Cinema Brasileiro”, e que marcaria meu encontro definitivo com o maior cineasta do país. Bom, mas se a paixão pelo nosso cinema não me deixaria nunca mais, naqueles verdes anos de descoberta da chamada sétima arte como alimento existencialista o lugar de honra era para o cinema autoral europeu. Daí que não ter visto, por exemplo, Marlene Dietrich enlouquecer de desejo Emil Jannings em *O Anjo Azul* (1930), clássico absoluto dirigido por Josef von Sternberg, era atestado de vergonha pública carimbado em cartório. E como todo cinéfilo na aurora de sua juventude, eu também me desbaratnei com a infernal Lola Lola da mítica vênus alemã. Mal sabia que já na década anterior, enquanto sacolejava nas pistas disco, um filme realizado na Boca do Lixo já visitara aquele idílio avassalador.

Anjo Loiro, de 1973, é o segundo longa-metragem do cineasta paulista Alfredo Sternheim. E é sobre ele que insinuei ao fim do primeiro parágrafo. Aos afoitos, peço perdão se os induzi a pensar que o “Anjo” de Alfredo é um remake de o ‘Anjo’ de Sternberg. Como se diz nas brincadeiras de criança: na nani nanão! Na verdade, ambos partem da novela “Professor Unrath”, de Henrich Mann, o irmão mais velho do, infinitamente, mais famoso Thomas e um autor crítico da sociedade alemã – Henrich, aliás, mereceu um filme biográfico homônimo maravilhoso dirigido por Helma Sanders-Brahms em 1977.

Alfredo Sternheim é um caso à parte na história do cinema brasileiro, pois o fato de estrear em longas com o classudo *Paixão na Praia* (1972), depois de curtas no formato documentário, já daria a ele um lugar de honra no nosso panteão pelo domínio de cena já em seu primeiro trabalho. Mas não ficou só aí, vieram outros filmes como *Pureza Proibida* (1974), *Lucíola*, o *Anjo Pecador* (1975), *Mulher Desejada* (1978), *A Herança dos Devassos* (1979), *Corpo Devasso* (1980), *Violência na Carne* (1980), e *Brisas do Amor* (1982). E se aqui chamo de um caso à parte é porque ainda me causa espanto um cineasta com quase 40 filmes dirigidos ainda ser desconhecido por muitos.

Mais de uma vez, Sternheim já deixou claro sua insatisfação pelo atual modelo de produção de mecenato fiscal, no qual, segundo ele, muitos cineastas fazem filmes para o próprio umbigo e, aparentemente, sem



nenhum interesse no diálogo com o público. Bom, essas considerações dão pano para manga, daí que para tentar enriquecer a discussão o debate precisaria muito mais fôlego que esse pequeno artigo se propõe. Mas se chamo atenção para essa fala é porque, como defesa, ele também sempre disse que, com seu cinema, está interessado em contar histórias, e que, de preferência, emocionem o público. Bom, aqui temos outra posição que também poderia render mil tratados. O que clama atenção nas duas falas de Sternheim, e por isso chamei atenção para ambas, é que um apressado que não conhece sua obra pode se equivocar achando que o fato de querer contar histórias possa embaçar a pesquisa estética do cineasta. Mas aí eu convido aos apressados que revisitem o velho ditado que diz “quem tem pressa come cru”, pois basta dar uma olhada na obra do diretor para descobrir caminhos e labirintos que podem se revelar desconcertantes.

Há, no cinema de Alfredo Sternheim, uma certa impureza que lança muitos de seus filmes para um

outro tipo de registro. Essa “impureza” pode estar no argumento proposto, pode estar na atuação de um ator ou atriz, e pode estar ainda em algum diálogo. E é nesse encontro entre o rigor do diretor na cena com essas “impurezas” que alça o seu cinema a um patamar de tónus pulsante. O cinema de Sternheim está vivo, suas veias estão expostas, sua respiração está em fluxo, ou seja, ali o “pulso ainda pulsa”. Tomemos como exemplo seu *Anjo Loiro*. Roteiro inspirado, assinado pelo cineasta e Juan Siringo, o filme coloca em cena as personas completamente distintas de atores como Vera Fischer, Mário Benvenuti, Célia Helena, Ewerton de Castro e Nuno Leal Maia.

Alfredo Sternheim já contou em sua autobiografia, “Um Insólito Destino”, publicada na Coleção Aplauso, os meandros que envolveram a produção do seu segundo filme. Contou um pouco também na saudosa revista Zingu!, em seu dossiê que tive a felicidade de editar – na Zingu! fui colaborador, redator, e, por fim, editor. *Anjo Loiro* foi escrito para Adriana Prieto, o furacão que sacudiu o cinema

« O CINEMA DE STERNHEIM ESTÁ VIVO, SUAS VEIAS ESTÃO EXPOSTAS... »



brasileiro durante sua breve e intensa estada entre nós – a atriz faleceu aos 24 anos em um acidente de carro – em filmes acachapantes como *El Justiciero*, de Nelson Pereira dos Santos; *Memória de Helena*, de David Neves; *O Palácio dos Anjos*, de Walter Hugo Khouri; *Um Anjo Mau*, de Roberto Santos; *Soninha Toda Pura*, de Aurélio Teixeira; *Lúcia McCartney – Uma Garota de Programa*, de David Neves; *A Penúltima Donzela*, de Fernando Amaral; *A Viúva Virgem*, de Pedro Carlos Róvai; e *O Casamento*, de Arnaldo Jabor. A atriz topou, mas depois desistiu. Já para encarnar o professor ultrajado ele pensou em Francisco Cuoco, que também desistiu, depois em Carlos Alberto, sem sucesso, e, por fim, escolheu Mário Benvenuti. E para a personagem de Célia Helena, a professora que arrasta as duas asas para o colega, a atriz seria Irene Ravache.

Com a recusa de Adriana Prieto, a produção decidiu, segundo Sternheim, que seria Vera Fischer ou mais ninguém. E o diretor confessa seu preconceito ao procurar a miss que se tornara atriz e vinha de seu primeiro filme, *Sinal Vermelho – As Fêmeas*, de Fauzi Mansur. E o quanto se encantou com a garra de Vera encarnando uma protagonista de peso. Em *Anjo*

Loiro, Vera Fischer é exatamente essa impureza citada, pois é nítida sua falta de experiência para personagem tão caudalosa, e, no entanto, é, ao mesmo tempo, aí que o filme cresce, pois podemos ver ali, em sua atuação, um registro do que a miss olhada na época apenas como símbolo sexual já anunciava e o quanto de avanço como atriz viria nos seus trabalhos seguintes.

E é interessante ver esse mosaico, já que Célia Helena é uma atriz essencialmente minimalista; Ewerton de Castro um ator de nuances; Nuno Leal Maia nos primeiros trabalhos ainda em busca de um estilo; e Mário Benvenuti provando, mais uma vez, o excelente ator que é. Aliás, *Anjo Loiro*, se não fossem todos os seus acertos, já valeria por dar a dimensão necessária para um ator do quilate de Mário Benvenuti, um dos preferidos de Walter Hugo Khouri e presença marcante em várias produções, mas que foi vendo seu espaço diminuir em importância em outros trabalhos.

Ainda durante os letreiros do filme, Alfredo Sternheim apresenta seus protagonistas, ele dando corda e ajustando o despertador dos relógios, em

metáfora para sua vida regrada e monocórdia, e ela se divertindo na mesma noite com vários amantes, muito da verossimilhança dessa apresentação vem da condução da direção e de sua atriz e de seu ator. E para não dizer que não falei de flores, a sinopse de *Anjo Loiro* nos mostra a ruína de um prestigiado e veterano professor depois que se envolve com uma jovem aluna alpinista.

O roteiro de *Anjo Loiro* nos faz caminhar com seus personagens, já adivinhando a “morte” anunciada do protagonista. E tanto a direção como Mário Benvenuti são minuciosos na construção dessa narrativa. De professor respeitado, mas apagado, a amante atrapalhado, mas vivaz, com as artimanhas de sua jovem amada, Benvenuti fica a um passo entre o patético e o risível, mas a linha humanista seguida pela direção e pelo ator nos faz não só compadecer pelo professor, mas torcer por ele em seu derradeiro canto de cisne. A personagem de Célia Helena é um ótimo referencial para quem está do lado de cá, da plateia, pois, ainda que adivinhe e testemunhe a ruína do colega amado, jamais o despreza e deixa de olhá-lo com ternura. Já Vera, se em nenhum momento esconde suas intenções para com o amante da vez, revela em seus decotes e suas frentes únicas uma mulher não dona de seu corpo, mas vítima dele, pois vê-se, nela, uma pressa urgente, como se sabedora de que seu tempo de encanto é findo.

Também em sua autobiografia, Sternheim conta sobre o sucesso que *Anjo Loiro* fez em seu lançamento. O filme ficou em cartaz durante cinco semanas no Cine Olido – com direito a pôster gigante de Vera Fischer a seduzir o público nas ruas. Tudo seria um belo conto de fadas, com produtor e cineasta quase estreado em longas enchendo os “burros de dinheiro”, mas aí... Mas aí veio a velha de guerra e maligna censura federal, que proibiu o filme, tirando-o de cartaz. Esse quiproquó rendeu uma passagem saborosa envolvendo o cineasta, um velho advogado e um temido general, mas essa história o leitor que compre o livro para conhecer.

Aliás, a censura já tinha encaifado com nome do filme, que seria *Anjo Devasso*, passou para *Anjo Perverso*, e, por fim, batizado de *Anjo Loiro*.

Anjo Loiro, mesmo com toda essa carga aqui descortinada, é apenas o segundo longa de Alfredo Sternheim. Para quem acompanhou sua carreira na época, depois nas exibições nos canais de televisão, nas fitas de videocassete, e hoje no Canal Brasil ou nos torrents da vida, sabe que muito ainda estaria por vir.

O quê? Petardos como o choque de culturas de fé vivido por Rosssana Ghesa e Zózimo Bulbul em *Pureza Proibida*; a psicanálise em estado bruto no avassalador *A Mulher Desejada* com a “Khouriana” Kate Hansen se eternizando mais uma vez nas telas; a família disfuncional em *A Herança dos Devassos* com elenco matador – Sandra Bréa, Roberto Maya e uma Elisabeth Hartman mais linda e exuberante do que nunca –, em uma coprodução Brasil/Argentina acidentada que deixou lembranças ruins no diretor, mas é um dos meus filmes brasileiros prediletos; o galã de testosterona em estado bruto da Boca do Lixo, David Cardoso, seduzindo mulheres e homens em *Corpo Devasso*; a junção de política, violência e sadismo em *Violência na Carne*; e muito, muito mais.

Meu caro leitor, se o cinema brasileiro é esse baú absolutamente rico e infindável para descobertas, saiba que o cinema de Alfredo Sternheim é um dos compartimentos mais nobres dessa arca preciosa sempre pronta para ser desbravada.

Em tempo: Também na autobiografia, Alfredo Sternheim diz se sentir vingado pelo fato de o censurado *Anjo Loiro* ter sido exibido, anos depois, na famosa “Sala Especial”, da TV Record. Pois bem, cá comigo rio em cumplicidade já que a cópia que tenho e que revi para esse texto é exatamente a exibida naquela mítica programação que fez a festa de geração de cinéfilos, ou não, ávidamente insones em espera por delírios e delícias.

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Le Petit

DIREÇÃO

Daniela Fernandes

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

CURADORIA

Andrea Ormond

PRODUÇÃO

Vinicius Correia

EDITOR

Alex Queiroz

PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

TRÁFEGO DE CÓPIAS

Lc Express

DESIGN

Naraiana Peret

WEBSITE

Vinicius Moore

VINHETA

Vinicius Testa e Vitor Testa

CENOGRAFIA

Barbara Schall

IDEALIZAÇÃO

Associação Curta Minas/ABD-MG

COMUNICAÇÃO

Imprensa Bárbara Prado

Redes Sociais Barbara Schall e Le Petit

Fotografia

VAL+WANDER Fotografias

Vídeos e Making Of Mascote

CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial

Daniela Fernandes

Colaborador Laly Cataguases

Artigos Fernando Oriente, Lufe Steffen,

Marcelo Miranda, Adilson Marcelino

Design Naraiana Peret

Tipografia Alegreya Sans 9/12

Impressão em risografia Entrecampo

MIMOS LE PETIT

Concepção Daniela Fernandes

Design Naraiana Peret

Encadernação Libretto

Costura Aline Santos



PATROCÍNIO



PARCERIA



SECRETARIA DE CULTURA



PARTICIPAÇÃO

APOIO INSTITUCIONAL



APOIO CULTURAL



CORREALIZAÇÃO



MASCOTE

INCENTIVO



REALIZAÇÃO



Realização



producaocurtacircuito@gmail.com

+ 55 31 3226-9625

Rua Goitacazes, n 90/903, Centro.

CEP 30190-050 Belo Horizonte-MG