

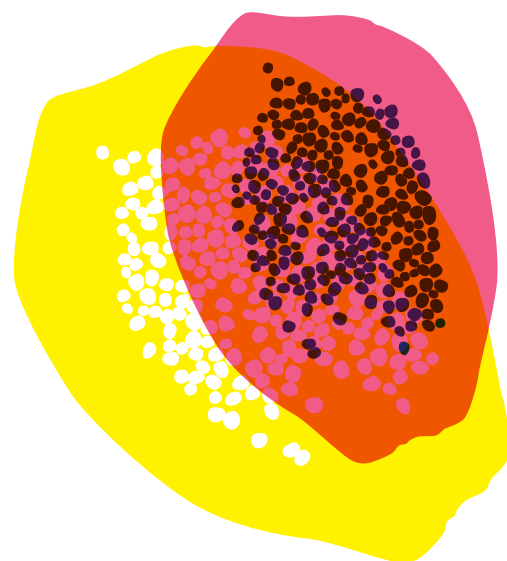
GOVERNO DE MINAS GERAIS
E LE PETIT APRESENTAM

CURTA CIRCUITO

MOSTRA DE CINEMA
PERMANENTE
DÉCIMA SEXTA EDIÇÃO

JULHO/AGOSTO
2017
CADERNO DE CRÍTICA





EDITORIAL

Com Gostinho de quero mais!

Chegamos no nosso último bimestre com alegria imensa no coração e com sensação de dever cumprido.

Nossos dezesseis anos foram marcados por exibições deliciosas e com convidados sensacionais.

E para fecharmos essa edição com chave de ouro nosso homenageado da vez será Afranio Vital, um cineasta negro no cinema brasileiro, uma honra para todos nós.

Serão apresentados dois clássicos dos quais ele participou da equipe: "Anjos e Demônios", de Carlos Hugo Christensen, e "O Caso Cláudia", de Miguel Borges; e mais dois longas clássicos e raros de Afranio: "Longa Noite do Prazer" e "Os Noivos". Além das exibições teremos o lançamento do livro de Carlos Ormond: "Esfinge Negra - A História do Cineasta Afranio Vital" e a masterclass: "Esfinge Negra", com o nosso homenageado.

Agradeço de coração a toda minha equipe, críticos, patrocinadores, parceiros e público que trabalharam, acreditaram e prestigiaram o projeto.

Nosso último bimestre promete! Então, lambuzem-se de filmes e encontros maravilhosos, pois tenho certeza de que esse ano vai ficar com um Gostinho de quero mais!

Até 2018!

Daniela Fernandes
Diretora Curta Circuito - Mostra de Cinema Permanente

CURADORIA

MOSTRA AFRANIO VITAL

Esfinge negra

Nascido em 1948, na pequena Bom Jesus do Itabapoana, pode-se dizer que Afranio Vital viveu muitas vidas até chegar à atual, de 2017. Fazem parte dessa trajetória os dramas pessoais e as conhecidas barreiras “invisíveis” – fruto do racismo que Afranio compara ao Homem Invisível, de Ralph Ellison. O fato é que Afranio Vital se deu o direito de ser khouriano, freudiano, filósofo, jazzista e todas as cartadas que o cinema brasileiro oficial jamais esperaria. Sem bandeiras sociológicas, Afranio atendeu a um chamado particular, como a verdadeira esfinge negra de que fala Carlos Ormond, seu biógrafo e autor do texto introdutório que leremos a seguir. Dirigiu 15 curtas-metragens e três longas, misturou sexo, angústia e bom humor. Para o terceiro e último ciclo de mostras do Curta Circuito em 2017, conseguimos recuperar o até então perdido Os Noivos – seu primeiro longa-metragem –, que ganha as telas após 38 anos no limbo. Também exibiremos Longa Noite do Prazer – dirigido por ele –, Anjos e Demônios, e O Caso Cláudia – nesses dois últimos, Afranio participou da equipe técnica. Finalizaremos o ano com a exibição do recente curta-metragem sobre sua vida e obra, seguido pela masterclass com o diretor. A todo o público do Curta Circuito, ei-lo aqui. Entre o cinema popular, o escracho e a erudição. A esfinge negra: Afranio Vital.

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:

Carlos Ormond é escritor e crítico de arte, autor de diversos romances e organizador de *Esfinge negra: a história de Afranio Vital* (2016), de onde este texto foi extraído.

Juliano Gomes é crítico de cinema e professor.

José Rodolfo Chufan é pesquisador de cinema e diretor do curta-metragem *Afranio Vital: A Solidão Ancestral do Artista*.

João Carlos Rodrigues é carioca, jornalista, pesquisador e crítico de cinema, autor de *O negro brasileiro e o cinema*, atualmente na terceira edição.

08 Esfinge Negra
por Carlos Ormond

28 Longa Noite do Prazer
Caminho para o nada
por Juliano Gomes

34 Os Noivos
Núpcias de Sangue
por João Carlos Rodrigues

39 Créditos

25 Anjos e Demônios
Uma visão cética sobre o poder ultrajovem
por Andrea Ormond

32 O Caso Cláudia
Violência e impunidade como sucesso
de bilheteria
por José Rodolfo Chufan

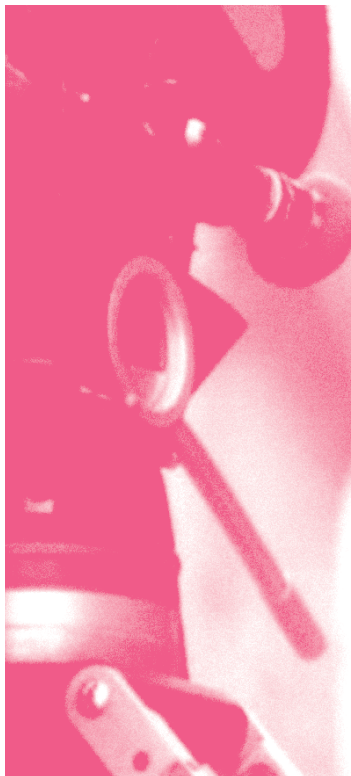
38 Ficha técnica

SUMÁRIO



ESFINGE NEGRA

Texto extraído do livro *Esfinge negra: a história de Afranio Vital (2016)*



por Carlos Ormond

O apartamento onde Afranio Vital reside há 21 anos fica em um lugar agitado no Centro do Rio: Rua do Riachuelo, entrada do Bairro de Fátima. De frente para um supermercado Extra e uma lanchonete BigBi, o edifício popular lembra o famigerado “Barata Ribeiro, 200”, de Copacabana, eterno paradigma dos treme-tremes gigantesco, em que convivem todas as faunas e matizes da espécie humana. Olhando de fora, o transeunte apressado diria até se tratar de um prédio comercial. Moradores, a maioria idosos, entram e saem em frêmito contínuo. São onze andares, vinte e quatro apartamentos por andar. Certa vez presenciei, no elevador, uma senhora preocupada com a frequência do local: “Vocês moram aqui? Tem dado cada coisa!”.

Apesar da confusão e da precariedade aparentes, os quarto-e-sala são aconchegantes e confortáveis, de um tamanho que não se faz mais hoje em dia. Quando alguém visita Afranio, ele quase sempre aguarda em frente ao elevador, como para se assegurar de que o visitante não vá tocar em outra porta. É um senhor mulato, traços finos e jeito inconfundivelmente carioca de andar e falar. Desde a primeira vez que estive com Afranio, lembrei-me do falecido Wilson Simonal. Em ambos, nota-se uma polidez antiga, uma assertividade envolvente e elegante, como se algum músico de jazz norte-americano fosse trazido para o Rio de Janeiro e iniciado no beabá da malandragem sob os arcos da Lapa.

Afranio, de fato, adora jazz. E os músicos de jazz. Já dentro do apartamento, a primeira coisa que chama a atenção são dois pôsteres na parede, acima da TV. Um deles, de Billie Holiday. Outro, de Billy Eckstine; este, autografado em 1979, quando Billy esteve no Brasil. No rack da televisão de LCD, um aparelho de DVD e outro de *video laser*, comprado no início dos anos 90, que milagrosamente ainda funciona. À esquerda, entre bibelôs, um bizarro prisma triangular, de papelão colorido, com inscrições misteriosas: *Imaginário, Sentido, Real, Simbólico*. Segundo Afranio, pertenceu a MD Magno, polêmico divulgador das ideias do psicanalista Jacques Lacan no Brasil, que utilizava o objeto em suas aulas. Sentando no sofá vermelho-bombeiro e olhando na direção da TV, temos, portanto, ligeira representação das três grandes paixões do dono da casa: a música, o cinema e a psicanálise. As paredes ainda guardam novas surpresas: gravuras de Darcílio Lima e outros menos cotados, que ele adquire na feira de antiguidades que acontece nos finais de semana na Rua do Lavradio, ali perto.

Contando assim, aquele poderia ser mais um senhor de idade entre os inúmeros do prédio, fruto da geração

baby boomer, que em 2016, próximo dos 70 anos, vive sua aposentadoria ao lado da esposa entre lembranças da juventude. Mas, além disso, Afranio é um cineasta. “Eu não fui um cineasta, eu sou um cineasta”, costuma dizer. Às vezes, com amargura, diz também que foi a vida inteira um homem sem profissão, que será lembrado como cineasta. Não importa. O que interessa no final das contas é a sua obra. Três longas-metragens e quinze curtas, realizados por um brasileiro negro, ex-favelado, em uma época em que, como ele mesmo conta, os negros por trás das câmeras eram os *cabo-men* e *chauffeurs* da equipe de filmagem. “Quando eu trabalhei na Difilm, do Luiz Carlos Barreto, diziam para eu aprender a dirigir. Mas eu não queria ser o motorista da kombi da produtora. Eu queria ser o diretor dos filmes.”

Espantoso, em se tratando do Brasil do século XX, que ele tenha realizado suas aspirações. Não com a ajuda de Luiz Carlos Barreto, nem de qualquer outra pessoa ligada ao cinema carioca, mas, principalmente, graças a dois amigos: o paulista Walter Hugo Khouri e o argentino Carlos Hugo Christensen. Campeão da cara de pau e da arte de fazer amigos e influenciar pessoas, o jovem Afranio aproximou-se justamente daqueles a quem devotou grande parte de sua cinefilia, desde que se entende por gente e começou a ver filmes em Bom Jesus do Itabapoana, cidade do norte-fluminense distante 336 km da capital, onde nasceu e viveu até os dez anos de idade.

Caçula de nove filhos, a infância do artista daria, em suas próprias palavras, “uma peça de Nelson Rodrigues ou um tango argentino”. O pai branco, chamado Francisco Vital da Silva, era neto de espanhóis e consertava máquinas industriais. Foi trabalhar em Bom Jesus e lá conheceu a adolescente Julieta Dutra, negra e filha de um proprietário de

terras. Casaram quando ela completou dezesseis anos e tiveram nove filhos, cinco meninas e quatro meninos. Desde o início era um relacionamento muito conturbado, que refletia diretamente nos filhos. Francisco tinha um lado meio paranoico e costumava correr atrás da esposa com um machado, querendo matá-la. Tanto brigavam que acabaram se separando e Francisco foi morar em outra casa, ainda dentro das terras do sogro, mas isolado por um riacho do resto da família.

Na casa, montou uma oficina em que fazia conser-tos. O filho caçula, acometido por várias doenças, dividia-se entre a casa da mãe e a do pai. Pela manhã, tomava café na oficina; de tarde voltava para o lar materno. Passou a ser uma espécie de mensageiro do casal: o pai queria saber da vida da mãe, como andavam as coisas do outro lado do riacho. Se Afranio se lembra naquela primeira infância do pai como uma figura grande e imponente, que o surpreendia pela brancura, da mãe guardou uma peculiaridade com a qual se identificou pelo resto da vida: mesmo morando na vila interiorana, Julieta era louca por cinema, principalmente dramalhões argentinos e mexicanos.

Nos anos 1950, Bom Jesus do Itabapoana tinha um único cinema. Foi lá, carregado pela mãe, que assistiu a seu primeiro filme: *O Mágico de Oz*. Logo fundiu seu gosto ao de Julieta. Passou a admirar as sessões em que a pesada cortina de veludo se abria ao som da *Valsa do Imperador*. Era prenúncio dos dramas estrelados pela atriz e cantora argentina, radicada no México, Libertad Lamarque. Histórias rocambolescas de mulheres presas por crimes que não cometeram, ou mulheres tidas como loucas pela família para se apossarem de heranças. Julieta chorava copiosamente e o caçula, sem entender muito por quê, chorava também.

Antes de entrar na adolescência, Afranio aprendeu aquilo que qualquer cinéfilo sabe: o cinema era um refúgio, uma abertura para o sonho. E um vício. Além do mais, unia-o em uma relação simbiótica,

edipiana com Julieta. Ele dormiria na mesma cama que a mãe até os quinze anos. Essa dependência familiar acentuou-se por conta de uma tragédia. Em 1959, quando Afranio tinha dez anos de idade, a irmã Jacy, de vinte e cinco, suicidou-se bebendo formicida com guaraná.

Depois da separação dos pais, Jacy, que trabalhava em uma loja de eletrodomésticos na beira do rio Itabapoana, passou a desempenhar a figura paterna dentro do lar. Afranio acredita que isso gerou nela culpa e conflito. Era um sábado, quando uma pessoa adentrou a casa gritando que Jacy se havia matado no trabalho. A mãe saiu correndo pelas ruas, com os filhos atrás. O corpo já tinha sido levado para o hospital. No meio dos adultos, o caçula se lembra de ter visto a parede de azulejos brancos e a irmã deitada, morta, com espuma em volta dos lábios. Julieta, em prantos, perguntava: "Jacy, Jacy, por que você fez isso?". Decidiram enterrar a jovem vestida de noiva, a pedido das amigas. Uma imagem pungente e impressionante, que persegue Afranio até hoje, cinquenta e seis anos passados. Ele compara frequentemente a figura da irmã no caixão, coroada de noiva, os sapatos brancos, às obsessões do diretor espanhol Luís Buñuel.

Com a morte da filha, que era esteio da família, Julieta resolveu pegar o cajado de Moisés e abrir para si o Mar Vermelho, levando todos para o Rio de Janeiro, que estava perdendo o posto de capital do país para Brasília exatamente naqueles dias. Na mudança, a família atravessou o riacho e se viu em frente à oficina do pai. Francisco estava trabalhando. "Vai lá se despedir do Chico", ordenou a mãe para o caçula. Ele não queria se despedir, pediu ao pai que fosse com eles para o Rio. O pai respondeu, de bate-pronto: "Por que você não fica aqui comigo?".

Chegando ao Rio, estabeleceram-se na Favela do Esqueleto, onde hoje é a UERJ. Nos primeiros dias, na cabeça de Afranio a novidade da mudança ficou totalmente eclipsada pela saudade. E culpa misturada com a certeza de que o pedido para que

ele ficasse denotava um enorme amor paterno. "Eu estava descobrindo a figura do Pai, que me foi tirada", afirma. Na favela já morava a mais velha dos oito filhos restantes, e os que chegaram de início se amontoaram no mesmo barraco. Um dia, o pai reapareceu, vindo do interior. Pegou o caçula no colo e tentou reatar com a esposa, sem sucesso.

Francisco acabou voltando para Bom Jesus, se sentindo oprimido por ter que continuar a viver nas terras do sogro, situação humilhante em uma sociedade machista e patriarcal. Para piorar, viciara-se em *Sal Amargo*, nome de fantasia do sulfato de magnésio, que tomava para aplacar os efeitos da bebida. Em uma das idas e vindas em busca de reconciliação, tomou uma overdose da substância e morreu na frente da esposa. Em dois anos, Afranio havia perdido o pai e a irmã. Ainda perderia, em meados dos anos 60, seu irmão Laerte, para o alcoolismo. E outro irmão, Hélio, se tornou morador de rua até que desapareceu.

A morte do pai encerrou um capítulo na vida do menino. Aos doze anos, começou a trabalhar vendendo produtos para cegos de porta em porta: acendedores de fogão, cortadores de tomate. Logo depois, arrumou emprego em uma oficina mecânica na Rua Marquês de Abrantes, no Flamengo. Passou os anos seguintes sonhando com o dia em que teria um apartamento no bairro. Em vez da Zona Sul, a família Vital acabou se mudando da Favela do Esqueleto para Madureira, subúrbio da Central. Na Rua Capitão Macieira, instalaram-se em um cortiço chamado Buraco Quente. Ocupavam um único quarto em casa de cômodos. No fundo do corredor, o banheiro coletivo era dividido por todos os moradores do Buraco Quente.

A Madureira do início dos anos 60 era uma espécie de cidade dentro do Rio de Janeiro. Comandado pelo bicheiro Natal da Portela, berço das famosas escolas de samba Portela e Império Serrano, do Teatro de Revista Zaquia Jorge, o bairro transbordava charme e tradição. Afranio gostava de ver

« O CINEMA ERA UM REFÚGIO, UMA ABERTURA PARA O SONHO. »

Natal e sua frota de carros Chevrolet Impala, além do político Tenório Cavalcanti, que morava no município de Duque de Caxias, mas tinha um reduto eleitoral forte em Madureira. De certa forma, passar a adolescência vivendo no meio suburbano gerou no futuro adulto sua profunda identidade carioca.

Em Madureira, também pôde frequentar mais cinemas e começar a fazer amigos. No caminho do trabalho até o subúrbio costumava ler obras de ficção, psicanálise e filosofia que pegava emprestadas da Biblioteca Castro Alves, localizada na Avenida 13 de Maio, Cinelândia. Os livros forneciam combustível para conversas que varavam a noite. Logo fez amizade com o jovem Edson Dantas, futuro artista plástico. Ouviam juntos, na Rádio MEC AM, os programas do lendário Paulo Santos, "Tempo de Jazz" e "Encontro com Jazz". No alvorecer da beatlemania, da segunda geração do rock, gostavam de John Coltrane, do disco de Frank Sinatra com Count Basie lançado em 1962, de Duke Ellington, Sarah Vaughan e Bessie Smith.

O golpe civil-militar de 31 de março de 1964 pegou Afranio trabalhando na oficina mecânica da Marquês de Abrantes. Impedido de retornar para casa pelas barricadas instaladas na cidade, dormiu na casa do patrão. Ficou encantado com a vida confortável, os pequenos luxos da classe média. Quando finalmente pôde voltar, testemunhou o incêndio do prédio da UNE, na Praia do Flamengo. Duas semanas antes assistira ao famoso Comício da Central, um dos estopins do golpe. Apesar de se identificar

com as causas da esquerda brasileira no período, seu interesse verdadeiro era a arte. Seria considerado pelos estudantes secundaristas da sua faixa etária uma espécie de “proletário alienado”, caso tivesse condições financeiras para continuar os estudos formais, que havia abandonado. Só concluiria o Ensino Médio no início dos anos 70, através de um supletivo para adultos conhecido como Artigo 99.

Além do seu imaginário passar longe das soluções fáceis, das crenças em ideologias absolutas, o problema de Afranio sempre foi o ceticismo. Terminava ao largo dos autores queridos no período, entre eles Fernando Henrique Cardoso e Florestan Fernandes. Preferia Arthur Rimbaud, o surrealismo de André Breton. Isso aumentava sua estranheza e problemas cotidianos. Junto com a leitura compulsiva, atribui a Madureira e às péssimas condições financeiras a falta de inocência juvenil, tão manifesta na chamada “esquerda festiva” – termo cunhado pelo colunista de Ipanema Carlos Leonam.

Pouco a pouco, forjava a si mesmo como um sujeito complicado, sem discurso pronto, sem namoros duradouros, amante de uma música que ninguém ouvia e de livros que ninguém tinha coragem de ler. E de filmes que ninguém assistia, pois eram difíceis de entender. Quem iria aturá-lo? Acreditava, inclusive, que nunca se casaria. Por isso, foi ali, entre os dezesseis, dezessete anos que decidiu cortejar

e casar-se com o cinema. Enfiou na cabeça que se tornaria um cineasta. Não um poeta, não um professor, mas um cineasta. Queria colocar nas telas sua própria vida, os fantasmas da infância, o carinho pelos pais. Enxergava no cinema um meio de materialização dos mistérios da existência. Dentre todas as artes, amava definitivamente o cinema e se encaminhou para a ideia de realizá-lo.

No princípio, eram os curtas. Junto dos amigos suburbanos, fez *Western Trick*, amálgama de colagens sobre as produções norte-americanas ambientadas no Velho Oeste. Bang Bang em Madureira. Ao mesmo tempo, o companheiro inseparável Edson Dantas optava pelas artes plásticas, depois de realizar um curta-metragem surrealista chamado *Nada*. Ainda mantinham juntos alguns cineclubes, exibições em 8 e 16 milímetros que promoviam na companhia de um amigo de Jacarepaguá, Carlos Lima. Foi graças a *Nada*, inscrito no Festival JB/Mesbla, de 1968, que tiveram um primeiro contato com outros cineastas em início de carreira: Nelson Hoineff, Walter Carvalho, Antonio Calmon e Alberto Salvá. A esposa de Alberto, Valquíria Salvá, aceitou inclusive atuar nas cenas externas de *Western Trick*. Em paralelo, fizeram cursos rápidos – um dos “gurus” da época era o crítico Ronald Monteiro – na Cinemateca do MAM e no Museu Nacional de Belas Artes.

Afranio Vital finalmente estava noivo do cinema.

Uma das coisas mais bonitas de Afranio é vê-lo, do alto de seus 67 anos, descrevendo a primeira vez em que assistiu a determinados filmes. Dentre os brasileiros, nunca gostou muito do Cinema Novo. Acreditava – e ainda acredita – que o Cinema Novo foi uma espécie de câncer, de hérnia dentro do cinema brasileiro. Terminava por admirar algumas obras, de alguns diretores, sem, no entanto, crer na proposta do movimento. Surpreendeu-se com *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, por achar que o diretor falava de si mesmo e das contradições em que o país andava mergulhado. Lamentava que nomes como Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Júnior precisassem “provar” seu engajamento e sua filiação aos modismos ocasionais. O que Afranio gostava mesmo no cinema brasileiro não podia ser dito, sob pena de ser massacrado pelos patrulhamentos: a Vera Cruz – principalmente Lima Barreto em *Santuário* e *O Cangaceiro* –, os filmes existencialistas do diretor paulistano Walter Hugo Khouri e o diretor argentino, radicado no Brasil, Carlos Hugo Christensen.

No início de 1969, Carlos Hugo Christensen, eterno morador da Rua Pompeu Loureiro, em Copacabana, já se firmara como um realizador brasileiro. Havia feito inclusive o filme-homenagem ao quarto centenário da cidade do Rio, *Crônica da Cidade Amada*. Como disse a crítica Andrea Ormond, em *Mãos Sangrentas*, de 1954, Christensen carimbara um passaporte atemporal, o vínculo com o território brasileiro que crescia filme a filme. Até 69, já somava no Brasil onze longas-metragens, a maioria sucessos comerciais (o que, para os “cinemanovistas”, representava uma espécie de passaporte para a execução pública). Afranio viu todos. Amava a todos. E Christensen, seguindo o espírito carioca dos anos 60, não era uma pessoa inatingível. Morava a uma passagem de ônibus do jovem suburbano. Tudo bem que, nos anos 60, viajar de Madureira a Copacabana era quase como ir a outro planeta. O bairro, símbolo da modernidade cosmopolita, parecia proibitivo aos olhos dos que lá não viviam (a sofisticadíssima Ipanema, então, era outra galáxia). Mas Afranio queria porque queria casar-se com o

cinema. E trabalhar um dia com Christensen. Ou com Walter Hugo Khouri, seu outro ídolo. Khouri estava longe, em São Paulo. Christensen habitava à mão. Conversando com Jorge Dias, irmão do pintor Antonio Dias, confessou sua aspiração. Dias, além de encorajá-lo, forneceu um precioso número de telefone, que atendia na Pompeu Loureiro. Afranio ligou.

Eu sempre tive dúvidas sobre o que Christensen disse a Afranio naquela ligação. Olhando de 2016, parece impossível que um sujeito fleugmático e aristocrático como o diretor argentino pudesse atender tão fácil ao pedido de um rapaz de Madureira para conhecê-lo. Damos os descontos da história ser fruto de uma época romântica – nos anos 70 e 80, mesmerizado pela neurose urbana e a crescente onda de violência, Christensen provavelmente deve ter se tornado alguém mais reservado e criterioso. Imagino que Afranio o convenceu da mesma forma que tenta convencer qualquer um de qualquer coisa: falando (com inteligência e tiradas geniais) pelos cotovelos.

A verdade é que Carlos Hugo Christensen, depois de uma única ligação, recebeu Afranio para um jantar formal. A primeira impressão do passageiro da Central foi a de que estava diante de um homem lindo, alto, que morava em um palácio. Christensen chocou-se de estar diante de um jovem negro, que dizia querer fazer cinema. Mostrou seu apartamento, sua biblioteca (naquela época as pessoas possuíam bibliotecas em casa). A conversa iniciou às sete da noite e terminou às quatro da manhã. Bebendo em uma mesa de bar, certa vez Afranio me disse: “Sabe o encontro do Freud com o Jung, quando eles não conseguiam parar de conversar e vararam as horas como dois loucos? Fui eu com o Christensen. Amizade e reconhecimento à primeira vista”.

Saiu dali, embriagado por whisky, Jorge Luís Borges e cigarros *extra-size*, com um convite para ser ajudante de produção em *Anjos e Demônios*, que Christensen começaria a filmar dali a algumas semanas, com dinheiro norte-americano, da Paramount

« DENTRE TODAS AS ARTES,
AMAVA DEFINITIVAMENTE O
CINEMA E SE ENCAMINHOU
PARA A IDEIA DE REALIZÁ-LO. »

Pictures. Deveria voltar em dois dias e se apresentar ao assistente do diretor, Francisco Marques, para combinarem detalhes e assinarem um contrato. Quando soube quanto iria ganhar, Afranio deu um salto para trás: aquilo representava quase dez vezes o que recebia no seu emprego recém-conquistado, de *office-boy*, no Banco Lowndes. Largou tudo e casou com o cinema.

A equipe passou a selecionar o elenco do filme. Entre os atores, Luiz Fernando Lanelli, que morava no mesmo prédio de Christensen, e a bela Eva Christian, selecionada em um grupo de teatro. Além deles, os veteranos Fregolente e Geraldo Del Rey. Uma das preocupações de Christensen foi alertar o novo amigo sobre a fugacidade da atividade cinematográfica: “Hoje você faz um filme, amanhã não sabe se vai fazer outro. É bom que você parta de uma ideia real sobre o ofício”. Era verdade, porém, diante da produção rica e bem elaborada, do trabalho pesado e incessante, batendo claquetes, o que Afranio conta que mais apreendeu da experiência foi a possibilidade de, passados dez anos do suicídio de sua irmã e oito da morte do pai, começar um ciclo novo em sua vida, inaugurando a década de 70.

Queria porque queria dirigir o primeiro longa-metragem. Dirigir, roteirizar, tudo sozinho. Leu no Jornal do Brasil a notícia do assassinato de um pintor mineiro por um garoto de programa. Baseado nisso, escreveu o roteiro de *O Sangue É Mais Doce Que O Mel*. Teve a ousadia de convidar Luiz Lanelli, o *enfant terrible* de Christensen, para atuar no filme, que começou a rodar com dinheiro do produtor João Daniel Tikhomiroff. Christensen ficou magoado e pararam de se falar. O velho diretor, carismático e temperamental, considerava atores quase propriedade particular, manequins a quem manejava de acordo com suas necessidades artísticas. Não podia aceitar concorrentes, que dirá a petulância de um garoto de vinte e um anos, que não hesitava em dizer que se sentia preparado para dirigir, e que gritava aos quatro ventos, entre outros absurdos, uma necessidade edipiana de “matar o Pai”.

Perdendo o contato com Christensen, imaturo ao extremo, não conseguiu terminar aquela que seria sua estreia em longa-metragem. Os próprios produtores tentaram finalizar *O Sangue É Mais Doce Que O Mel*, que não passou do copião, avinagrado em algum acervo mal conservado. No fundo, o que Afranio desejava era prestar um tributo ao cinema do mestre veterano, que havia lhe ajudado tanto: realizou uma história comercial e poética, para ser aprovada pelo tutor. Até a temática do homossexual explorado por um *boy* violento remete a Christensen, que a cruzaria tanto em *Anjos e Demônios* quanto no futuro *A Morte Transparente*, de 1978.

Sem filme, sem perspectivas, fez um curso de furar cartões da Loteria Esportiva. Acabou indo trabalhar em Botafogo, na Rua Paulo Barreto, onde fez amizades na Difilm — que ficava ali perto, Rua das Palmeiras, 15. Abandonou a loteria e voltou ao cinema. Para horror de Afranio, justo na produtora do Cinema Novo. De qualquer maneira, lá estavam os púberes Bruno Barreto e Murilo Salles, que lhe deram uma discreta oportunidade no curta *Emboscada* e na superprodução *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*. Mas queriam que ele virasse motorista, atendesse telefones. Em uma dessas ocasiões, ouviu um nome do outro lado da linha que o fez tremer: “Alô, quem está falando? Aqui é Walter Hugo Khouri”. Se a Difilm representou uma experiência ruim, talvez humilhante, pelo menos proporcionou ouvir, pela primeira vez, a voz do seu maior ídolo. “Khouri ousou ter um negro como assistente. Christensen idem. Jamais alguém do Cinema Novo ousaria. A Difilm era a Revista Senhor, era Ipanema. Só um discurso para chancelar perversidades elitistas. A mesma coisa cabe na Bossa Nova. Isso vem de uma linha que começa no Joaquim Nabuco. A senzala é a cultura e o negro, aprendiz. Veem tudo de cima. São ricos que dizem o que os pobres devem ser”.

Decidiu que precisava estudar. Além de estudar, precisava ganhar dinheiro. Estava terminando o supletivo pelo Artigo 99 — tirou 7,5 na prova final —, quando conheceu o juiz da Quinta Vara Cível, Doutor João Uchoa, que pretendia abrir uma faculdade

no bairro do Rio Comprido, na Rua do Bispo, chamada Estácio de Sá. Foi convidado para dirigir o centro cultural da Estácio, onde passou também a estudar. Tinha um bom salário, alugou um apartamento na Rua Tadeu Kosciusko, no Bairro de Fátima. De manhã, trabalhava no centro cultural. Saía ao meio-dia para a Faculdade Nacional de Filosofia, no Largo de São Francisco, onde cursava Filosofia Pura. Às sete da noite, voltava para o Rio Comprido, onde estudava Comunicação Social, graças a uma bolsa que o Doutor João Uchoa havia lhe arranjado. Normalmente, aceitava beber com os colegas e, ao voltar para o Bairro de Fátima, dormia quatro, cinco horas. Às seis da manhã já estava de pé, pronto para um novo dia.

Não é difícil percebermos na história de Afranio, e de tantas pessoas da sua geração, o fenômeno fascinante da mobilidade social, do “vencer pelo esforço” tão propagandeado pelo governo do general Garrastazu Médici, entre 1969 e 1974. Graças ao chamado “milagre econômico”, uma parte das classes baixas ascendia à classe média, comprava carros populares e, no caso do Rio de Janeiro, os mais felizardos mudavam-se da Zona Norte para a cobiçada Zona Sul, das praias e da vida social agitada. Muitos — os mais espertos — aproveitaram a bonança passageira para estudarem, se especializarem, e assim consolidaram o novo status. Não é incomum, portanto, ouvirmos histórias, de homens e mulheres de famílias pobres, que no período se transformaram em prósperos burgueses, alguns até se mudando do Méier para Copacabana ou da Tijuca para Ipanema. O que difere na história de Afranio, o que a torna especial, é que ele precisou lutar duas, três vezes. Vencer três, quatro batalhas: não apenas ascender socialmente, livrar-se da pobreza, mas também superar o preconceito racial e, de quebra, afirmar-se como artista respeitado e reconhecido em um ambiente altamente melindroso como o meio intelectual carioca.

Talvez, por isso, um de seus livros preferidos seja *Homem Invisível*, do escritor negro Ralph Ellison, publicado em 1952. É, basicamente, a novela de

«...LIVRAR-SE DA POBREZA, MAS TAMBÉM SUPERAR O PRECONCEITO RACIAL E, DE QUEBRA, AFIRMAR-SE COMO ARTISTA...»

um homem em busca da alteridade. Nos piores momentos de frustração (e de fúria, algo teatral) as palavras de Afranio vão sempre na direção de que “não existe”, que “ninguém o enxerga” e todo o campo semântico possível a respeito de uma dolorosa invisibilidade. Acredito — trata-se somente de uma ilação: não sou negro, portanto, nunca vivi a experiência de sê-lo — que essa luta tenha gerado desgaste e pessimismo, por vezes, vontade de desistir, mas também tenha fornecido musculatura única para que enfrentasse os percalços da vida cotidiana. Devo ter razão, pois quem conheça Afranio há de se admirar, entre outras coisas, com seu estoicismo, sua vontade de dobrar as apostas e sua extraordinária capacidade de adaptação.

Reinaldo Cozer era um oficial do CPOR, lotado no Leblon, que desejava estudar cinema e fez um curso com Afranio na Estácio. Colaram um no outro e decidiram abrir uma produtora: a Aleph Filmes. O nome obviamente inspirado no livro de Borges, de 1949. De cara, realizaram um curta, *Adivinhe Quem Vem Para Almoçar* – trocadilho com o filme de 1967, estrelado por Spencer Tracy e o galã negro Sidney Poitier. Inscreveram em um festival de Super 8, em Campinas, e ganharam o primeiro prêmio.

O início da década de 70 caía como uma luva para os anseios estéticos do diretor. A época da contracultura – que no Brasil, como tudo, chegava atrasada e enviesada – era também uma época de desconstruções anarquistas, com um pé no surrealismo. Ora, uma das bases da formação autodidata de Afranio estava justamente em se apossar da tradição – não à toa sua atenção aos quase academicistas Khouri e Christensen – para, em seguida, desconstruí-la ou contestá-la. Já disse o escritor Affonso Romano de Sant'Anna que “a melhor homenagem que podemos fazer aos mestres contestadores de ontem é contestá-los hoje”. Afranio sempre soube operar tal máxima com maestria e, unido ao jovem Reinaldo, encontrou uma parceria perfeita. Não ganharam o prêmio, entregue por Maurício Capovilla, sem sustos: os prêmios inferiores eram anunciados e nada de serem contemplados. Até que foram chamados à premiação máxima, que dava, em valores de hoje, cerca de cem mil reais em dinheiro. No entanto, algum espírito de porco decidira levar o curta à Censura e, logo perceberam, iriam ter que dar explicações no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) assim que saíssem do auditório. Fugiram rápido.

Voltando para o Rio, resolveram usar o dinheiro para conhecer o mundo. A barra andava pesada. Quando voltassem, viajariam pelo Brasil aproveitando para fazer mais dois curtas – e, de preferência, ganharem mais um caminhar de dinheiro. Foram pra África,

seguiram Dakar, Casablanca e uma parte da Europa. Foi a primeira viagem de avião de Afranio. Na volta, rumaram para Mirai e Leopoldina, na Zona da Mata de Minas Gerais. Em Mirai, filmaram *Ataulfo Alves*. Em Leopoldina, *Augusto dos Anjos* – o poeta simbolista morreu na cidade em novembro de 1914. Colocaram os curtas embaixo do braço e retornaram à rotina carioca, para tentar vendê-los.

O amor platônico pelo amigo e pelo cinema prosseguia. Como já afirmei, a situação de proximidade absoluta e fusionada com as amizades masculinas é uma tônica que persegue Afranio desde a juventude, refletindo sua paixão mal resolvida com o pai e se tornando um espelho e combustível para os percalços e delícias da vida. “Todos os homens são meu pai que eu perdi aos dez anos”, define.

Apoiados na lei que obrigava a exibição de curtas nos cinemas, antes das sessões, ganharam novamente um bom dinheiro com os filmes rodados em Minas Gerais. Presente de lua de mel, viajou para a Europa. Reinaldo comprou um carro. Em Londres, na ressaca dos Beatles e da *Swinging London*, imperava o cômodo modismo da invasão de imóveis por hippies tardios. Foi assim que dividiram uma casa, em Holland Park, durante alguns meses, com uma turma muito louca, que incluía o diretor de teatro Gerald Thomas. Devolvido à vida real, convocou Reinaldo e fizeram mais uma rodada de curtas: *O Poderoso Patrão*, *Morro da Conceição*, *Santa Teresa Reserva Urbana*, *Antonio Maria*, *Rio Panorama Urbano*. Passavam no cinema, embolsavam um bom dinheiro, o futuro estava encaminhado.

Foi para apresentar um dos curtas em um festival, que Afranio viajou para São Paulo. Enlouqueceu com a cidade. Depois da exibição, notou um sujeito bem-vestido, topete, calçando uma bota de salto alto, saindo da sala. Uma figura. Afranio respirou fundo e chamou o sujeito pelo nome. Era Walter Hugo Khouri.



Em 1974, Khouri já havia realizado doze filmes e se consagrava como o maior diretor brasileiro em atividade. Odiado e (falsamente) desprezado pela *intelligentsia* carioca, que operava uma espécie de muro de silêncio em volta da sua obra – fenômeno que permanece –, Khouri não ligava muito para o que diziam dele. Assim como Afranio, queria fazer cinema, deixar um legado, nada além disso. Nem imaginava que um dos mais aplicados conhecedores de *Palácio dos Anjos*, *O Corpo Ardente*, *Último Êxtase* e *Noite Vazia* era um moço humilde vindo da cidade que fingia ignorá-lo. “Eu conheço todos os seus filmes, plano a plano.” E começou a descrevê-los. Assustado, Khouri interrompeu: “Você, pelo jeito, é a pessoa que mais conhece o que eu faço”. Trocaram telefones e endereços. Khouri contou que morava na Rua Martins Fontes; Afranio, quase parindo um gato, contou que vivia na Correia Dutra, do outro lado da ponte aérea. Por coincidência, a Correia Dutra, no Flamengo, era a mesma rua onde Khouri vivera um idílio na infância. E ficaram praticamente amigos.

Khouri não demorou a aparecer no Rio. Ia filmar algumas cenas de Selma Egri em *O Anjo da Noite*. Afranio visitou as filmagens no Engenho Novo. Não parava de falar: desde o primeiro encontro, queria que o diretor paulista lhe explicasse o porquê de cada cena filmada por ele nos últimos vinte anos. Paciente, Khouri explicava. Falava sobre os edifícios da Correia Dutra, entrava nas portarias. E descobriram que adoravam o mesmo autor e um mesmo

ensaio: Scott Fitzgerald e *The Crack Up*, publicado em fevereiro de 1936 na revista *Esquire* e lançado em 1945 no livro de mesmo nome.

Na entrevista que concedeu ao blog *Estranho Encontro*, Afranio conta que conheceu na mesma época o cantor Agostinho dos Santos, que também muito o impressionou. Comete uma confusão de datas: Agostinho havia morrido em um célebre acidente de avião, próximo do aeroporto de Orly, na França, em 12 de julho de 1973. Apesar do erro, a imagem que constrói é rica. “As pessoas olhavam Agostinho com reserva e distanciamento, ninguém sabia como enquadrá-lo, era um negro diferente, culto e refinado e aquilo que não se conhecia assustava a gente, sobretudo, porque se tinha medo de gostar”. Noto, nesse trecho, que não fala de Agostinho. Fala de si mesmo. E vou além: a associação forçosa desse encontro com o de Khouri representa o que Afranio acredita que Khouri sentiu por ele e o seu encanto diante daquela amizade.

Voltaram a se ver meses depois, quando a primeira filha de Afranio, Ana Julieta, tinha acabado de nascer. Khouri chegou ao Flamengo acompanhado do crítico paulista Rubem Biáfara. Diante da criança, ficaram bobos e infantis. Biáfara, fazendo bilu-bilu, agarrou no pezinho e disse: “É a parte mais bela de uma criança”. Ficaram um bom tempo pegando. “Olha só os dedos pequenininhos, olha as unhas.” Mas a visita rendeu além de interjeições tatibitates.

«EU NUNCA TIVE PAPO COM UM CRÍTICO DE CINEMA CARIOCA.»

Khoury convidou Afranio a participar do seu próximo filme, que rodaria no próprio apartamento onde morava, na Martins Fontes. Devem ter vivido uma curiosa transferência e contratransferência psicanalítica: o carioca não se sentia à vontade em pedir para trabalhar em São Paulo. Eram praças concorrentes, quase antípodas. O que Afranio mais queria, já havia conquistado: a amizade dos heróis. Sim, Khoury e Biáfara eram heróis para o rapaz de vinte e seis anos. Ou figuras paternas mal dissimuladas.

E também tinha outra ideia: a de escrever um livro sobre Khoury. Filme a filme, plano a plano, como eram as conversas. Aceitou o convite para passar uns dias em São Paulo—cidade que o fascinava—e se acontecesse de estar na produção, era lucro. Começou a escrever o livro, de cabeça. No início de 1975, recebeu um telefonema efusivo de Khoury. A ligação transformou-se em chamadas semanais, e o livro foi feito dessa forma. Combinaram de se reverem em abril, quando começariam as filmagens. E Khoury sugeriu a Afranio que pedisse um prefácio a Octavio de Faria, que ambos admiravam e que se encontrava ainda em plena gestação da monumental *Tragédia Burguesa*, que passou quarenta anos escrevendo em quinze livros.

Nascido em 1908, Faria tinha fama de irascível, ultraconservador e—à boca pequena—racista. Morava em Botafogo, na Avenida Ruy Barbosa,

e o diretor negro ficou em pânico de procurá-lo. Temia um rechaço imediato, talvez um aviltamento. Só que, acima de posições políticas discutíveis, Octavio de Faria era cinéfilo, um dos fundadores do *Chaplin Club*, nos anos 20. E adorava Khoury, considerando seu filme mais recente, *O Anjo da Noite*, uma obra-prima. Afranio bebeu—e muito—para encontrá-lo. Ouvira as piores coisas e um conselho enfático, de um amigo em comum, para não ir. Foi, de ônibus, e se surpreendeu. Para variar, conversaram durante horas e, em uma semana, tinha o prefácio em mãos, uma joia que guarda até hoje, como troféu de reconhecimento.

Em meados de abril, estava em São Paulo para participar de *O Desejo*. O problema é que o filme já contava um assistente de direção—o parente de Khoury, Luís Bacchi—e, para piorar, Afranio pegou uma pneumonia. Quase não saía do hotel, tendo ido ao *set* de filmagem apenas duas vezes e tirado uma série de fotos. Khoury toda noite o visitava, conversavam sobre o que colocar na tela, já que o roteiro ia sendo modificado de improviso—até o título, originalmente *O Abismo*, foi modificado no calor das ideias. Assistindo a *O Desejo* hoje, quatro décadas passadas, fica clara a influência do amigo carioca no imaginário do diretor paulistano. Sem qualquer demérito a Khoury—que com Afranio ou sem Afranio teria feito uma grande obra—, na maioria dos diálogos transparecem ideias da vanguarda psicanalítica do período, que fervia no Rio de Janeiro e que chegou ao apartamento da Martins Fontes pelas discussões que tiveram.

Rubem Biáfara morava ali perto e aproveitou para revisar o livro. São Paulo era uma cidade muito diferente do que é hoje: o Centro fervia até de madrugada, a atmosfera mais austera e pesada, os bairros mais distantes e segregados. Dentre os restaurantes, o Gippetto, na Rua Avandava, pontificava como um templo. Ainda assim, o ex-morador da favela carioca sentia-se alegremente em casa. Como se tivesse esperado a vida toda por aquele lugar e aqueles amigos. Viveram, durante o ano de 1975,

um fusionamento a três, que incluía longos passeios de carro. No entanto, Afranio assistiu ao filme só quando estreou, em uma sessão comum, no Cine Palácio, no Rio. Emocionou-se de tal forma, ao ver seu nome nos créditos de uma produção khouriana, que precisou voltar outras vezes. Perdeu a conta de quantas sessões frequentou. Até hoje, sabe os diálogos de cor. Já testei seu conhecimento, com a TV no mudo. É algo impressionante.

Chegando a uma encruzilhada, a amizade foi arrefecendo. O livro foi oferecido à Arte Nova—editora de Álvaro Pacheco—, mas o autor nunca o dava por terminado. E vivia marcando e desmarcando a preparação da foto de capa, que seria no prédio do Banespa, mirando o *skyline* da metrópole. Sem foto, sem livro. Terminou guardado na gaveta, necessitando de eternos reparos e tornando-se pouco a pouco desatualizado pela evolução dos novos filmes que Khoury lançava. Quem o lê hoje parece embarcar em uma máquina do tempo de modismos intelectuais dos anos 1970. Traria novas luzes à magríssima fortuna crítica do legado khouriano, porém, não deixa de soar como algo que retiramos de um velho baú—e que choca pela antiguidade e inadequação ao presente. Gilles Deleuze e Jacques Lacan reencarnados em forma de pesquisa cinematográfica.

A segunda metade dos 70 aproximou Afranio do cinema popular, nos curtas, e participações em produções alheias. Voltara outro homem de São Paulo, cada vez mais consciente de que o ambiente da cidade natal era mesquinho e provinciano. A boa acolhida o fliara espiritualmente, em definitivo, às proposições do cinema paulistano. Dos críticos do Rio, só admirava Antônio Moniz Viana, que se aposentou em 1973 e fez uma aparição, silenciosa, em *O Quarto* (1968), de Biáfara. Simpatizava com Ely Azeredo e guardava verdadeiro horror a José Carlos Avellar, o guru do Jornal do Brasil. “Eu nunca tive papo com um crítico de cinema carioca. Nunca me deram conversa. E entrei na casa do Biáfara”.

No final de 1978 a Aleph Filmes estava estabelecida,

porém, sem realizar o sonho maior do co-proprietário: escrever, dirigir e produzir um longa-metragem. Afranio contou-me que, durante três ou quatro anos, idealizou uma dezena de roteiros, chegando aos poucos à ideia final que lhe pareceu viável: filmar a história de um casal de noivos. Havia, naquilo, um pouco da relação com a esposa, um pouco da imagem de sua irmã morta, um pouco de romantismo e crueldade. Khoury, Biáfara, pelo telefone, viviam incentivando a realização e, do outro lado da linha, o carioca não tinha pudores em pensar que gostaria de imitá-los. Afranio era o desejo; os amigos paulistas, a potência. Bebia feito louco e, em duas semanas, terminou o roteiro. Já havia sonhado em excesso, era a hora de colocar em prática.

Ele e Reinaldo Cozer levantaram dinheiro rapidamente. Reinaldo chegou a vender um carro. Mas não foi o suficiente, e se uniram a Adnor Pitanga, da Scorpius Produções Cinematográficas. Encontrou na atriz Neila Tavares—que estrelara *Os Sensuais*, de Gilvan Pereira—e no ator de novelas Reinaldo Gonzaga a tradução perfeita dos noivos: um sujeito sem escrúpulos, morador falido do Grajaú, e uma beldade reprimida do subúrbio. As filmagens transcorreram bem, até que o dinheiro acabou. Resolveram oferecer os direitos da distribuição para a Embrafilme, em troca de um adiantamento para finalização. Exibiram o material bruto para o crítico João Carlos Rodrigues—então funcionário da Embra—em pleno Laboratório Líder, na Rua Álvaro Ramos, uma das mecas do Cinema Novo. João passou a tarde trancado em uma sala, assistindo, enquanto do outro lado da porta Cozer e Afranio roíam as unhas. Ao sair, quase foi agarrado pelos colarinhos: “O que você achou? Gostou?”, perguntaram. João Carlos disse apenas um discreto “Está visto”, e saiu. Semanas depois, o sinal verde para o negócio foi dado.

Lançado *Os Noivos* em dezembro de 1979, a escalada de loucura do casal doentio, que termina em tragédia, não fez muito sucesso. Passou rapidamente no Cine Pathé, na Cinelândia, esquentando cadeira para o adorável *Muito Prazer*, de David Neves. Em

quase todas as filas para sessões, não era difícil perceber um rapaz magro, de bigode, rondando a Praça Floriano, nervoso e fumando um cigarro atrás do outro. No dia 17, a *Tribuna da Imprensa* publicou uma crítica arrasadora de Carlos Alberto Mattos. Dizia, com fino humor, tratar-se de “O Último Tango em Padre Miguel” e apontava, certeira, a mão pesada da influência khouriana (até o livreto de divulgação de *Paixão E Sombras* se faz presente). No trecho mais contundente, afirmava tratar-se de “uma sucessão de clichês da classe-média-baixa-suburbana-carioca, aquele negócio de televisor entronizado na salinha de jantar, queixas financeiras, jazz sensual e por aí afora”. Divertidíssima, a crítica era injusta e sectária. O filme pode ter defeitos, mas quem conhecesse a vida do diretor saberia o quanto ali estava um homem de trinta anos oferecendo um resumo de si, se desnudando em público muito melhor do que qualquer cineasta do período.

Influências do diretor japonês Yasujiro Ozu, recebidas de segunda ou terceira mão pelas temporadas paulistanas, além do manancial impressionante de psicanálise freudiana, Johnny Mathis e outros petardos, fazem de *Os Noivos* uma obra que, revista hoje, continua em ótima forma. Seus problemas estão praticamente todos no roteiro, que peca por um excesso de didatismo. Afranio é um homem das imagens, não das palavras, e isso fica claro em diálogos que não cabem no fôlego das personagens e na estrutura cansativa com que organiza a história. Poderia ter contratado um roteirista profissional — Leopoldo Serran faria bonito — mas preferiu brilhar sozinho. Acerta nas sutilezas de cenas inesquecíveis. Erra no conjunto. *Os Noivos* parece a obra excessivamente pensada e amargurada de um sujeito com cinquenta anos de idade, nunca o longa-metragem de um estreante. Quando analisamos sua filmografia, sobrevém a bizarra impressão de que ela está ao contrário: *Os Noivos* lembra réquiem, despedida, enquanto os trabalhos posteriores guardam a espontaneidade e alegria de um *enfant terrible*.

Curioso que ninguém tenha sequer ouvido de Afranio como chegara até ali. A primeira entrevista

que deu, contando sua emocionante trajetória de favelado a cineasta, foi para o blog Estranho Encontro, em março de 2006. Naquele dezembro de 1979, o trataram como se brotasse do nada. E o pior: era um nada particular, solitário, sem filiação a movimentos. Um nada sem grife, que falava uma língua esquisita sobre filmes e diretores esquisitos que moravam em São Paulo. Não consigo acreditar, no entanto, que a recepção fria não tenha incomodado o estreante. Deve ter doído, porém, ele não cedia fácil. Esperou que São Paulo se manifestasse, e o socorro veio de Biáfora, no Estado de São Paulo, de 20 de janeiro de 80: “A inteligência, a sensibilidade, o empenho, o conhecimento literário e, sobretudo, o amor ao cinema, seu ecletismo e imparcialidade fazem de Afranio Vital um elemento raro em nossa *jungle* celulódica. E aqui está seu longa-metragem (...). Um filme nacional obrigatório”. Biáfora podia não escrever tão bem quanto Mattos, mas enxergava longe.

Aos poucos, entre São Paulo e o Nordeste, *Os Noivos* encontrou seletor público. Bateu de frente com outra produção que mostrava Afranio Vital nos créditos, *O Caso Cláudia*, de Miguel Borges, em que foi continuísta. E com o finalmente liberado *O Último Tango Em Paris*, daí a piada de Carlos Alberto Mattos. Quem olha hoje a programação da época se surpreende com a quantidade de produções brasileiras em cartaz. Era o auge da Embrafilme — no Rio — e da Boca do Lixo — em São Paulo. De vinte e sete filmes exibidos no circuito carioca, no mês de dezembro de 79, treze eram nacionais. Quase a metade e quase todos pornochanchadas. A divulgação precisava apelar e os anúncios, publicados em todo o país, não se fizeram de rogados: “Ele queria mais que possuí-la. Queria a foto dela nua!”. Nada mal para quem era acusado de preocupações estéticas demasiadas.

O início da década de 80 viu a chegada da segunda filha, Mariana, e Afranio novamente obcecado, dessa vez pela ideia de realizar um segundo longa-metragem. Meteu-se em uma história estranhíssima, envolvendo os direitos de *A Mulher Sem Pecado*, que foram roubados dele na pré-produção. Teria Paulo

Goulart e Vera Fischer nos papéis principais. Sabendo do acontecido, Nelson Rodrigues impediu que o filme viesse a ser realizado e ofereceu a Afranio os direitos da peça *Anti-Nelson Rodrigues*. Não deu em nada, mas conversavam sobre teatro norte-americano no apartamento do dramaturgo, no Leme. Em junho, *Os Noivos* prosperava entre Pernambuco e o Ceará, quando Afranio deu uma pequena entrevista para um jornal do Recife, afirmando que era “louco por cinema” e que vivia uma “reviravolta dialética na sua análise pessoal”. Se lhe perguntassem além, talvez não precisasse esperar mais vinte e seis anos para contar o que passara até conseguir ser entrevistado a dois mil trezentos e oito quilômetros de casa. *Os Noivos* continuaria viajando, chegaria ao Uruguai, à Argentina, e seria exibido em plena Avenida Corrientes. Soava música para um fã de Carlos Hugo Christensen e Jorge Luís Borges.

Outro *causo* bizarro do período foi quando levou um soco em uma lanchonete do Mc Donald’s, na Rua Álvaro Alvim. Participava da produção do terrível *Os Paspalhões e Pinóquio 2000*, da Vidya Filmes, de Moisés Abrão Goldszal — nome verdadeiro do cineasta Carlo Mossy — e discutia sobre os efeitos especiais de uma cena. Do nada, conta que foi nocauteado. Acredita que por um dos participantes da conversa, já que despertou no hospital. A produção, que esbanjava dinheiro — acabou arruinando a empresa de Mossy —, não se furtou em indenizá-lo, pagando seu salário integral durante meses. Além dessa, mais bizarrices: fez continuidade em *Escalada da Violência*, *remake* do Beco da Fome para *Desejo de Matar*, de Charles Bronson, dirigido por Milton Alencar Jr. A continuísta original preferiu outro trabalho e entregou o pepino a Afranio, que nunca foi de recusar filme. Achou o máximo embolsar mais um pé-de-meia, mergulhando de cabeça no núcleo popular do cinema carioca, que vivia seus últimos suspiros e entraria em decadência logo depois, por conta do *boom* do VHS e da invasão da pornografia nas salas do país.

Só conseguiu voltar a filmar como diretor no final de 1982, quando iniciou a produção de *Longa Noite do*

«DENTRO DA IDEOLOGIA DO NADA A PERDER, AFRANIO HAVIA DADO SEU RECADO.»

Prazer. Partiu da premissa alucinada de que era um oprimido e “nunca seria um Deus”. Se conseguisse almoçar ou dormir em uma cama quente, a vida já fazia sentido. Em meados dos anos 70 havia testemunhado, em uma sessão de madrugada, a *The Wild Riders* (1971), vilania obscura sobre motociclistas estupradores, subversão de *Easy Rider*, de Dennis Hopper. Misturou aquilo com um pouco do “cinema marginal” da Belair e de Júlio Bressane — a referência mais fácil é *O Anjo Nasceu* — e com suas próprias idiosincrasias: Augusto dos Anjos, Christensen e amigos masculinos. O roteiro nasceu a seis mãos: ele, a esposa Terezinha e Sávio Rolim — ator em *Menino de Engenho* (1966), que vivia se encontrando com Afranio na Rua Senador Dantas, no escritório de um amigo comum. Escreveram argumento e roteiro bem mais rápido que *Os Noivos*. As filmagens também duraram menos. Se *Os Noivos* havia demorado vinte e um dias, *Longa Noite* foi feito em dezessete dias. E muito menos capital.

Tanto Afranio quanto Reinaldo entraram com dinheiro, além de se associarem aos produtores Wagner Pappete e Zulfo Epifanio. Depois de fazer um filme “artístico” e dentro do sentimento de que nada teria a perder, o diretor se aproximou de vez

«...CRÊ QUE O CINEMA PERDEU SUA VERDADE E SUA CAPACIDADE SUBVERSIVA.»

da pornochanchada. Filmou longas sequências de sexo quase explícito, usando e abusando de mulheres nuas e infundáveis *close*s de gozo e prazer. Os atores Fernando Palitot e Haroldo de Oliveira faziam dupla em uma peça de teatro, e decidiu aproveitar a interação já existente da dupla. A belíssima Jussara Calmon, por quem a câmera se apaixona, havia conhecido Afranio nas filmagens de *Escalada da Violência*. Ele achou que Jussara podia ser melhor aproveitada e deu o papel principal feminino a quem chama, até hoje, de “minha estrela”. De resto, a fina-flor do cinema popular carioca: o extraordinário Procópio Mariano, Tião Macalé e a atriz de TV Rosamaria Murtinho.

Distribuído por Luiz Severiano Ribeiro, *Longa Noite do Prazer* foi lançado em agosto de 1983, no Cine Palácio (simultaneamente em São Paulo, no Marabá) e teve quase o dobro de cópias de *Os Noivos*. Lançar um longa-metragem não assustava mais Afranio e ele nem se importou quando o Jornal do Brasil catalogou a estreia apenas sob o rótulo de “Pornochanchada”. Era aquilo, de fato. Mas também ia adiante. A distância histórica nos permite situá-lo como uma espécie de primo das pornochanchadas anarquistas e autorais do diretor paulistano Carlos Reichenbach,

notadamente *A Ilha Dos Prazeres Proibidos* (1978) e *Império do Desejo* (1981). Quem mais colocaria um personagem lendo Augusto dos Anjos entre picardias sexuais? Não à toa, o próprio Reichenbach, em uma conversa que tivemos sobre Afranio em junho de 2009, me disse que o considerava um “fenômeno” e *Longa Noite do Prazer*, “um dos melhores filmes da década de 80”.

Deve haver um meio-termo entre a efusividade generosa de Reichenbach e a frieza dos jornais da época. *Longa Noite do Prazer* é um bocado divertido em sua primeira hora — quando imita, sem vergonha, *The Wild Riders* — e aborrecido daí pra frente, ao se entregar nas mãos de uma atmosfera que lembra *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. Se o cinema é “um sonho acordado dirigido”, como ensina o jargão psicanalítico, *Longa Noite* figura-se onírico ao extremo. Até hoje, no geral, as pessoas gostam do filme, mais que d’*Os Noivos*. Em novembro de 1984, chegou a ser exibido em um *stand* no Hotel Nacional, em São Conrado, junto com outros — chamados *sexy* — em Mostra Paralela no Festival de Cinema do Rio. Dezenas de pessoas se aboletaram em frente ao *stand*, entre gritos e gemidos de satisfação, para ver a bela natureza de Jussara Calmon. Lançado em VHS, prosseguiu a carreira de apimentar a vida dos espectadores. Dentro da ideologia do “nada a perder”, Afranio havia dado seu recado.

Doze dias. Foi esse o tempo que demorou para concluir seu terceiro e último filme, *Estranho Jogo do Sexo*. Já estava famoso por escrever, dirigir e lançar em tempo recorde. Junto com a Aleph, a Brandão e Castro Produções Cinematográficas cobriu os gastos. Filmaram quase tudo em uma casa de veraneio em Maricá. Montagem de Severino Dadá, fotografia de Roland Henze, a história de um casal que chama um garoto de programa e uma prostituta para se divertirem é também uma ode ao erotismo irresponsável, sem limites. O final anárquico, ao som de um bolero de Bienvenido Granda, enseja nova comparação com o cinema de Reichenbach. Afranio considera este seu melhor filme, bem-acabado e

cheio de referências a Buñuel e outros diretores queridos. Teve distribuição da Art Filmes e, o que era motivo de comemoração, acabou virando desgosto. Segundo conta, um dos executivos da distribuidora achou o filme parecido com as produções de Bruno Barreto, o que lhe causou gargalhadas. Além disso, ele e Reinaldo venderam os direitos a um preço fixo, depois de muita briga.

A ideia da dupla, de fazerem um ou dois filmes por ano, azedou instantaneamente. Afranio se queixava do tempo exíguo para realizar, de serem constantemente roubados nas bilheterias, de ser mal querido pela crítica, e decidiu encerrar a produtora. Estreando em julho de 1984, *Estranho Jogo do Sexo* foi o último suspiro autoral do diretor nas telas. Ainda faria algumas assistências e continuidades — além de uma ponta como ator em *Pedro Mico* (1985), de Ipojuca Pontes. Aos poucos, foi deixando o cinema de lado, sob protestos do ex-sócio, que queria continuar. Reinaldo terminou indo trabalhar em publicidade e, após um período em que viveu do que tinha ganhado nas vacas gordas, Afranio resolveu abrir uma locadora de vídeo.

Em 1987, 88, locadoras pipocavam em cada esquina do Rio de Janeiro. Precisava fazer alguma coisa diferente e especializou-se em filmes pornográficos. Manteve a Spartacus Vídeo, em Copacabana, por dez anos. Um dia, na época em que estava montando o negócio, soube por um amigo que seu nome fora citado em um livro de João Carlos Rodrigues — aquele que assistira aos copióes de *Os Noivos*, na Líder, em 1979. *Era O Negro Brasileiro E O Cinema* (Editora Globo, 1988). Comprou o livro e diz que, passados quatro anos sem filmar, sentiu-se agradecido por ainda ser lembrado. Nem queria mais ser visto como um bom diretor, um grande artista; contentava-se em não desaparecer da história. Outro que o citou, de forma discreta, foi Jairo Ferreira em *Cinema de Invenção* (Editora Max Limonad, 1986), mas Afranio sequer tomou conhecimento.

Durante o final dos anos 80 e toda a década de 90

ganhou com a locadora e outros negócios o suficiente para viver tranquilo. Fez ensaios de voltar à atividade cultural-cinematográfica, sonhando em produzir uma adaptação do livro *Furacão Elis*, de Regina Echeverria e promovendo um clube de jazz. Viajava constantemente a Nova York, trazendo na bagagem *video lasers*, LPs e CDs raros de serem encontrados no Brasil. Acabou montando uma coleção formidável. Uma vez sugeri vermos o clássico *Jammin' the Blues* (1944) no Youtube, para passar o tempo, e ele se ofendeu: “Com essa qualidade não quero. Tenho em casa muito melhor!” Perguntei se gostava do disco de John Coltrane com Johnny Hartman e apareceu na minha casa, todo feliz, com o LP da *Impulse! Records*, debaixo do braço, para me presentear.

Com um acervo doméstico fenomenal, Afranio também parou de ir ao cinema em meados dos anos 90. Já possui (e assiste sempre) os filmes que o formaram. Conta que, em 1994, assistiu a *Pulp Fiction* no cinema três vezes. Na primeira não entendeu nada, na segunda menos, e na terceira menos ainda. Acusa diretores como Woody Allen e Roman Polanski — esse após *Lua de Fel* (1992), que adora — de fazerem cinema onanista e desprovido de autenticidade. Detestou *Faça A Coisa Certa* e tudo do Spike Lee. Acredita que cineastas como Lee e até Steven Spielberg, com *A Lista de Schindler*, praticam uma espécie de “militância de nicho”, servindo ao público um produto calcado em questões raciais, feito sob medida para entreter e emocionar. Em resumo, crê que o cinema perdeu sua verdade e sua capacidade subversiva. Culpa o politicamente correto e as mensagens hipócritas hollywoodianas pelo desaparecimento do cinema enquanto arte de vanguarda. Quando eu explico a importância de Tarantino, Almodóvar e outros, diz que tudo não passa de “colagem”, “digressão”. Se for pressionado, começa a citar Deleuze e Lacan. Apresentado ao Netflix, assistiu a um capítulo de *Narcos* e se impressionou com a velocidade das cenas. “Não dá para fixar nada. É corte em cima de corte. Gosto de cinema em outro ritmo”.

Em 2001, houve uma mostra sobre diretores negros e seus filmes ficaram de fora, provavelmente, pela dificuldade de se encontrar cópias, embora tenham sido lançados em VHS. Em junho de 2003, Khouri morreu. Christensen já havia falecido em dezembro de 99. Por coincidência, Afranio viu Christensen rapidamente em fevereiro do ano da morte, durante o Carnaval. E telefonou para Khouri, meses antes de junho de 2003, para tentar devolver uns livros emprestados desde 75. Nadir, a esposa de Khouri, atendeu, agradeceu e disse que ele não falava mais ao telefone. Quando soube da morte do amigo e ídolo, lembrou-se dos passeios de carro, da São Paulo dos anos 70, do livro inédito datilografado e encadernado com plástico azul, das fotos do *set* de *O Desejo*. Lembrou-se das conversas sobre Scott Fitzgerald. E chorou.

Quem conhecesse Afranio Vital no início do século XXI nunca saberia que havia sido um diretor e intelectual com tantos dramas e histórias. “Até hoje não se pode falar bem de Gerson Tavares, Heron D’Avila, nem mesmo do Khouri. Que dirá de um sujeito negro, solitário e sonhador, que fez sua autoria e sumiu do mapa. Quem existe é o Cacá Diegues, o Glauber, o Nelson Pereira. Eu não existo”.

De 2008 a 2013, mergulhou na pior maré de azar que já presenciei alguém viver. Pensem em qualquer mumunha sinistra: aconteceu com Afranio. No dia 28 de dezembro de 2015, fez 67 anos e decidimos visitar o túmulo de Khouri, na Necrópole de São Paulo, situada na Rua Cardeal Arcoverde. Estávamos eu, Afranio, Terezinha e José Rodolfo Chufan, que aproveitou para filmar cenas de um curta. Havia algo de patético naquela imagem de quatro pessoas vagando pelas alamedas fúnebres, oito horas da manhã de um dia cinza, procurando uma sepultura que, no final das contas, sequer encontramos. Observando aquele senhor aniversariante de mãos dadas com a esposa, inquirindo por um morto, não pude deixar de enxergar um profundo significado metafísico no amor pelo cinema, pela arte e pelos artistas em particular. Também guardei a fortíssima

impressão de que se as lápides ficassem retorcidas e estátuas pulassem dos pedestais para um *tête-à-tête* com a gente, eu não me surpreenderia. A situação era irreal, psicótica. Saímos deprimidos, cabisbaixos pela rua. Em seguida, pegamos um táxi e descemos na Avenida Paulista, em frente a um *shopping* recém-inaugurado. Babando de sarcasmo e amargura, olhar esgazeado, Afranio nos perguntou absurdamente se o impediriam de entrar ali.

A questão é que nem dá para discordar. Parece que certos vasos mal colocados nas janelas sempre caem em cima dele. Segundo Terezinha, já foi insultado em público, chamado de “crioulo pedante” e outros impropérios. Prestigiando um *show* de jazz, em uma casa noturna no Rio, foi seguido por um segurança (também negro) até a mesa. No lançamento de um *box* de DVDs sobre o cinema negro brasileiro, que incluiu *Na Boca do Mundo*, de Antonio Pitanga, e *Compasso de Espera*, de Antunes Filho, seu nome sequer apareceu mencionado.

Por outro lado, como toda pessoa que realizou feitos notáveis, não tem uma visão muito clara sobre si mesmo e suas potencialidades. Quando dizemos o quanto ele deve servir de exemplo para garotos pobres, negros ou não, afirma que já faz sua parte conversando com jovens, entre eles José Rodolfo e Douglas Santos, companheiros de noitadas da Lapa e porres homéricos. Talvez faça, só que pode fazer melhor. Pode contar essa história que contei aqui, em uma sala de aula, por exemplo. Pode tentar voltar a fazer filmes cheios de reflexões melancólicas e belezas anacrônicas, que virão ao mundo como estranha profecia.

Afranio diz que pretende viver até os 90 anos. Mas sonha, no último instante de sua vida fabulosa, em morrer ouvindo *Naima*, de John Coltrane. Tomara que não morra nunca, o meu amigo.

ANJOS E DEMÔNIOS

Uma visão cética sobre o poder ultrajovem



por Andrea Ormond

Que a rivalidade Brasil e Argentina é uma besteira, qualquer pessoa um pouco inteligente nota. Tal qual Rio e São Paulo, Nova York e Los Angeles, esse tipo de antagonismo traz mais prejuízos do que supostos benefícios. Se os habitantes de um lugar gastassem metade da energia que gastam criando a sensação de “nós e eles” com um olhar generoso para o outro lado do campo, descobririam maravilhas e se enriqueceriam pela abertura de novas e diferentes possibilidades.

Talvez por isso a nacionalidade argentina de Carlos Hugo Christensen crie uma barreira para os cinéfilos apressados, que costumam desvirtuar opiniões pessoais em discursos de pura xenofobia. Este revanchismo – político ou social ou futebolístico – impede a valorização de Christensen, exemplo muito interessante do profissional que nascido no início do século XX (1914) começava no rádio e de lá migrava para o cinema numa escalada natural, amadurecendo à medida que o próprio meio também se estruturava.

Foi assim que Christensen inovou em pleno Peronismo – os primeiros beijos na boca e nus (de costas) do cinema argentino foram filmados por ele –, além de excursionar por uma América Latina incipiente – Venezuela, Peru –, até fixar-se em definitivo no Brasil. *Mãos Sangrentas* (1954), da hoje esquecida Maristela Filmes, inaugurou a nova fase, que ainda teria obras-primas como *Crônica da Cidade Amada* e outros clássicos que transformaram definitivamente o cavalheiro portenho em cosmopolita carioca.



Anjos e Demônios (1970) faz parte dessa rota ascendente, percebendo-se uma intimidade muito maior do diretor com seu objeto de estudo: a sociedade brasileira. Sem o olhar de gringo deslumbrado, que tece loas ufanistas ao país de adoção, Christensen enquadra no roteiro – com argumento de Jotta Barroso e diálogos do escritor Orígenes Lessa – a vida cotidiana das meninas e meninos – ricos, sádicos e sem caráter – da zona sul do Rio, em que morava.

Virgínia (Eva Christian), sobrinha de Marcos (o mítico Fregolente), costuma dar festas no apartamento onde vive em Copacabana, embebedando o tio com barbitúricos misturados no copo de leite. Órfã de pai e mãe desde pequena, envolve-se com Paulo (Luiz Fernando Lanelli) – punquista explorador de garotas e homossexuais.

A relação do casal, como em todo bom filme brasileiro, é prato cheio para o *voyeurismo* psicológico. Com menos de dez minutos de conversa estão tirando a roupa, enquanto o moleque assovia para o teto e Virgínia boceja, prevendo com grande conhecimento de causa os passos seguintes até a consumação do sexo fácil e mecânico.

São parte integrante do filme as músicas do pop de terceira categoria da época – não Beatles ou Rolling Stones, mas bandas como 1910 Frutigum Company e Ohio Express, que acompanham os adolescentes nas boates St. Tropez, no Texas Bar e nas malandragens em geral –, incluindo uma curra e o pedido onipotente de Paulo, tão comum ainda hoje na juventude carioca, de assistir à Eva transando com outro garoto desavisado.

Menores de idade – fato que conspira contra a idealização do que Carlos Drummond de Andrade chamara de “poder ultrajovem” –, usam o estatuto de coitados para escaparem de qualquer acusação. Eva é auxiliada por Henrique (Geraldo Del Rey), antigo advogado da família, que gradualmente virá a ser manipulado pela garota, a ponto de assassinar o tio.

O roteiro usa algumas guinadas que lembram os novelões dos anos 50, baseados na fórmula crime-tribunal-suspense-reviravolta. *Amar foi minha ruína* (1945) é citação implícita, retrabalhando o desespero do espectador ao aguardar o assassinato de alguém indefeso, cercado de água por todos os lados. São dois minutos em pleno silêncio, tempo da ida e volta de Henrique da beira-mar ao barco em que Marcos pescava.

Descobre-se depois que Eva e Paulo armaram para Henrique. Chantageiam o pobre, que acaba se

suicidando no meio do julgamento por homicídio doloso. Chegam a casa felizes, pulando, com os gritinhos de praxe – a turma de amigos inclui Mário Gomes e o saudoso Ivan Setta –, mas são desmascarados por um Fregolente redivivo, que lembra um velho italiano surpreendendo os traidores da Máfia.

Agrada em *Anjos e Demônio* o cinismo do enredo e a segurança de Christensen ao falar para a plateia de jovens da época – afinal, a venda da trilha sonora “em discos CBS” fez parte da estratégia de marketing. No entanto, não há clichês do tipo mãos dadas ao pôr-do-sol e nem apenas namoros heteros. O *gay* cafetizado por Paulo ressalta a postura iconoclasta do diretor em mexer no vespeiro machista dos *thrillers* latinos – existe personagem semelhante em outro filme seu, *A Morte Transparente* (1978), que também reutiliza o gancho da falsa morte no meio d’água; neste caso, uma piscina.

Christensen morreu em 1999, três anos após um hiato de quatorze entre *¿Somos?* e *Casa de Açúcar*. Falante, com mil projetos sonhados que ficarão para sempre longe das telas, foi-se embora como um criador original, erudito, um *gentleman* da nobre arte. Se o Brasil dá as costas para a Argentina e vice-versa, a carreira cinematográfica de Christensen mostra o quanto duas culturas – que se complementam e se iluminam mutuamente – perdem com essa tola rivalidade.



LONGA NOITE DO PRAZER

Caminho para o nada

por Juliano Gomes

A aparente simplicidade do enredo de *Longa noite de prazer* é um dado revelador da sua maneira de ser expressivo, seu estilo afinal. Ambientado na zona litorânea da cidade do Rio de Janeiro, observamos a errância de dois homens, Ivan e Ricardo, em busca de alguma grana e um eventual prazer. A abertura do filme já dá um discreto indício do abismo que separa esses dois homens. Ivan é negro, mora em uma favela, Ricardo é branco, mora em um apartamento com empregada doméstica, com sua mãe, numa zona abastada da cidade. Sem excessos retóricos, o diretor Afranio Vital introduz o filme marcando uma cisão, um abismo que marca essa dupla, e que se estende ao longo do filme também como uma condição existencial. A aparente montagem paralela entre os protagonistas é também a expressão do destino trágico que os marcará: a vida vazia e tediosa, pontuada pelo amor incestuoso pela mãe, de Ricardo, e as condições sociais adversas de Ivan e sua família. Enquanto que da janela luxuosa de Ricardo vemos a Pedra da Cávêa, marco geográfico da cidade, Ivan é apresentado em um morro, sobre uma pedra. A opção pelos planos gerais de Ivan neste trecho inicial marca tanto uma relação de escala onde o personagem se “apequena” diante da imponência da paisagem, mas também uma ligação fundamental entre o homem e seu meio. Mais do que o *fait divers*, os propósitos desta fita aparente hedonista apontam para uma visão de mundo, um niilismo nada simplista, que aponta para chagas profundamente atuais no que diz respeito a questões políticas e ao próprio cinema.

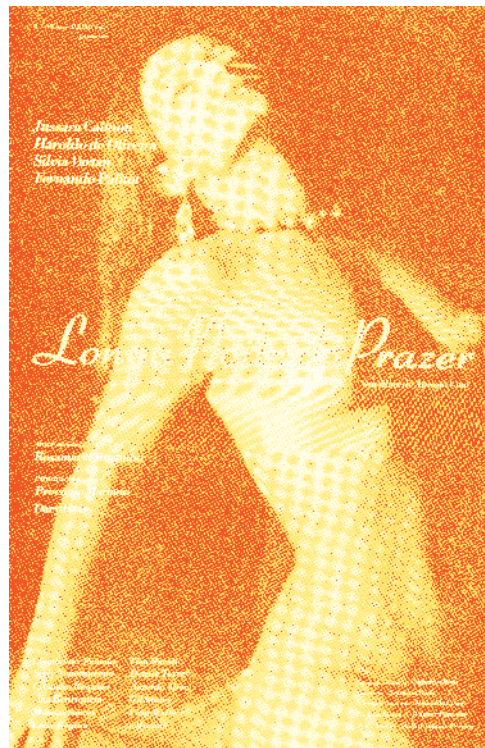
É preciso notar que o contexto desta produção, onde o repertório de cenas eróticas é uma necessidade para a viabilização comercial dos projetos, faz do trabalho de um artista como Afranio Vital uma tarefa dupla: satisfazer os apetites da plateia pela recorrência de corpos femininos nus, e ao mesmo tempo constituir sua balada sombria, seu *road movie*

político e filosófico. A maneira com que o filme realiza ambas as tarefas e as mistura já atesta o talento expressivo de seu artífice. A repetição das cenas de sexo vai se tornando, aos poucos, ingrediente decisivo deste niilismo, parte essencial de uma vida sem sentido transcendente, onde a ideia de futuro soa uma vaga abstração. Não são dois “filmes” que se alternam, mas um ajuste expressivo de regras prévias de um nicho fazendo-as funcionar na direção das reflexões do filme. Neste sentido, é muito curiosa a composição do personagem de Ricardo, o playboy de classe alta, com seu livro de poesia de Augusto dos Anjos – que não por acaso se chama “Eu”. O que poderia soar como introduções de “alta cultura” numa fita de gênero (como o tema “Naima”, de John Coltrane, que acompanha todo o filme) é na verdade o aprofundamento expressivo de uma investigação existencial. A iconoclastia dos poemas, ditos pelo infantilizado Ricardo, formam um retrato ambíguo e preciso deste personagem, que não o tipifica excessivamente, nem o deixa de relacionar com um dado de classe e sua relação com a cultura e a arte letrada.

A escolha de “Naima”, de Coltrane, como tema central do filme o ancora numa matiz melancólica muito específica. Estamos falando de uma melancolia negra aqui, e este dado perpassa todo o filme sem nunca se revelar completamente – como é do seu estilo. O filme não mostra nenhuma cena de racismo explícito, por exemplo. Porém, isto está em toda parte, discretamente, permanentemente, agindo nas bordas. Nas duas cenas com empregadas domésticas, e sua participação marginal nos espaços, por exemplo. Algo que revela a discrição do estilo de Vital é, por exemplo, o fato de que é da empregada a primeira aparição no filme, de poucos segundos, refazendo a forma de sua invisibilidade. Estamos no Rio de Janeiro, isto é, estamos no Brasil, isto é, estamos no ocidente, portanto, o que faz da dupla de

«...NENHUMA CENA DE RACISMO EXPLÍCITO, POR EXEMPLO. PORÉM, ISTO ESTÁ EM TODA PARTE, DISCRETAMENTE, PERMANENTEMENTE, AGINDO NAS BORDAS.»





protagonistas potencialmente “suspeitos” é o fato de Ivan ser negro. Esse fato se torna um disparador de tensão. *Longa noite* está muito mais interessado em descrever a situação existencial do negro do que denunciar o racismo, porque um ato de discriminação evidente é só a microponta do iceberg. Ao contrário de Ricardo, Ivan entra na espiral trágica porque não tem opção — sua condenação é de fora para dentro, do mundo para o sujeito. Entretanto, como diz em rápida aparição Tião Macalé, Ivan é um “crioulo difícil”. Isto é, alguém que tem consciência de seu destino potencialmente trágico, mas deseja quebrar esse ciclo infinito de condenação — porém, infelizmente, não consegue escapar do seu destino.

A modernidade da jornada trágica fica clara no formato de balada do filme, costurando essa jornada para lugar nenhum. Se de certa maneira ele é um falso filme erótico (já que a amargura e o desespero prevalecem sobre a alegria), é também um falso fil-

me de aventura policial. As desventuras dos ladrões de ocasião, seus embates mais diretos, são sempre filmados com rapidez e sem muita ênfase. O que interessa aqui são os momentos entre as ações, os caminhos, uma certa zona intermediária da experiência onde nada em especial acontece, aqueles momentos onde há espaço para introspecção. A primeira parte do filme é constituída principalmente de esperas, já que eles têm que fazer hora para entregar o tal “material”. Com esse alibi, Afranio Vital mistura a locação tradicional do cinema erótico brasileiro do período, a praia, com uma geografia bem pouco óbvia da cidade. Sua cartografia tem como objeto a Zona Oeste, hoje área mais populosa da cidade, mas àquela época ainda uma área pouco habitada. Ao invés da Zona Sul do cartão postal, Vital constrói um Rio de Janeiro de estradas vazias e de descampados. Tal cenário se torna um artifício expressivo para descrever essas almas “baldias” que erram sob o sol em busca de algum tipo de salvação ou sentido.

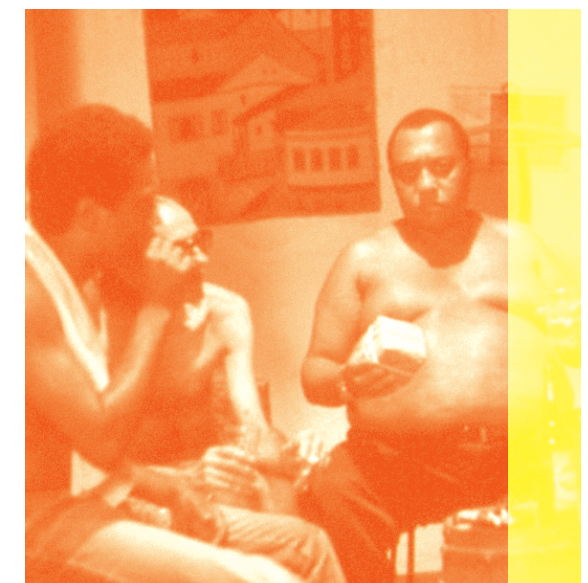
É impossível não se lembrar de Khouri aqui, em especial a obra-prima *Noite Vazia*. A relação entre vazio existencial e moral diante de uma urbanidade trágica e erótica, aliada à dupla de personagens femininas vivida por Jussara Calmon (Jussara) e Silvia Martan (Marize), recria a estrutura do clássico de Khouri. Mas, aqui, à alienação do homem de elite brasileiro se adiciona angústia existencial do negro, o que muda o sentido geral da tragédia moderna. Não por acaso, tanto a dupla masculina quanto a feminina é inter-racial. Tal estrutura serve para Vital ir pontuando diferenças. O parentesco com Khouri se dá pela força de uma objetividade narrativa e uma estrutura geral moderna. Aqui, claramente o interesse maior reside nos personagens negros. A dupla feminina vai funcionar como um jogo de espelho em relação aos protagonistas. Jussara, negra, é quem toma as principais atitudes, seja de adesão ou de cisão, e Marize é quem serve de objeto para transferência incestuosa de Ricardo, marcando uma caracterização em relação à passividade e atividade dos personagens. Mesmo que as ações

das personagens “ativas” não deem em nada, afinal estamos aqui de fato no terreno do moderno, onde os (anti) heróis não conseguem mudar a situação e são tragados por forças maiores.

Longa noite do prazer remete a *Os Cafajestes* (Ruy Guerra) e a *Corrida sem fim* (Monte Hellman). Adiciona-se a isso a dimensão racial como elemento de discussão política que se adiciona à discussão existencial. O claro paralelo com o clássico de Ruy Guerra na cena da humilhação das mulheres agora se dá uma chave noturna e com contornos muito mais soturnos. A relação de poder agora, em Vital, é reversível, ao menos momentaneamente, pois todos ali estão condenados. *Longa noite*, assim como os outros filmes que mencionei acima, são filmes de fuga, mas fuga de quê? De certa maneira, a operação moderna é justamente a retirada do sentido útil da fuga, do deslocamento, para transformá-la num modo de ser e de viver. A aposta é que a jornada seja um espaço de ressensibilização. Aqui, como no clássico de Monte Hellman, a jornada é de consumação de si. Ivan se rende ao final à inevitabilidade do seu destino. É preciso destacar a cena final como um dos auges expressivos do filme: Ivan com o seu corpo derrotado, voltado para si mesmo, sem resistência, pequeno na estrada vazia, onde chega o camburão, e de lá sai o grupo de policiais que rodeiam e apontam várias armas para aquela figura completamente indefesa ali. A força de síntese desse momento como expressão de uma desolação radical e de uma força permanente e desigual que se abate sobre este homem são um exemplo preciso da força de expressão do filme.

Vital possui um talento bastante ímpar em combinar eficiência narrativa com expressividade geral na encenação, tornando cada cenário, enquadramento e gestos como elemento de ação e sentido narrativo. O filme não se interessa por dar recados ao espectador ou fazer digressões. O desvio é justamente o objetivo aqui que, ao final, se torna frustrado. Sem recorrer a closes, sua principal ferramenta de desnaturalização da continuidade narrativa é o

flashback. A reiteração de seu uso adensa o conflito geral que reside na insistência do passado, da história, sobre o presente. Talvez seja este o limite do hedonismo, pois o presente, morada da sensação, do prazer, é constantemente invadido pelo que somos, pelas condições que nos cercam e nos cerceiam: e aí talvez esteja o grande nó da modernidade brasileira, onde passado e futuro parecem inconciliáveis. Neste sentido, a força de um filme como *Longa noite do prazer* é a de justamente sugerir uma forma moderna e trágica que possa trazer à tona o principal traço subjetivo desta nação que é a herança da escravidão, ligando-a a todo um repertório expressivo filosófico e cultural que lhe foi historicamente alijado — daí a precisão na escolha de Coltrane, artista que encarna justamente essa possibilidade de uma modernidade negra, densa, sombria, lírica, ao mesmo tempo concreta e abstrata. A redescoberta da obra de Afranio Vital é no mínimo uma grande oportunidade de retomar a construção desta linha, sempre a fazer, de um lirismo negro que não passe por soluções fáceis, e também que não se alije dos dados formadores da sociedade brasileira, que busca uma língua própria para sensações tão nossas. Talvez, de novo, este caminho não dê em nada. Veremos.



O CASO CLÁUDIA

Violência e impunidade como sucesso de bilheteria

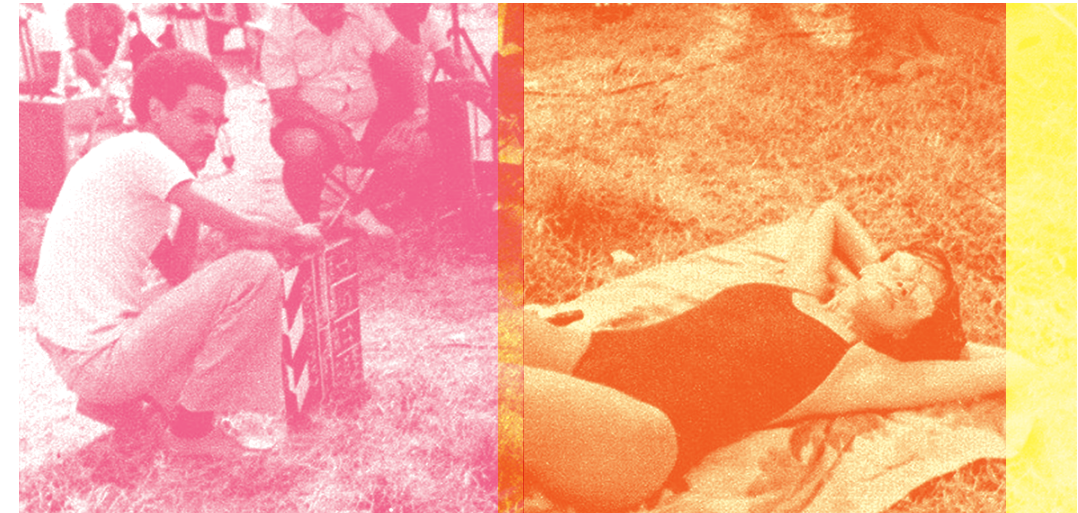
por José Rodolfo Chufan

Baseado no caso verídico da morte de Cláudia Lessin Rodrigues, cujo corpo foi encontrado nas pedras do Chapéu do Pescador, região litorânea ao mar, na rica zona sul do Rio de Janeiro, o filme foi lançado em 1979, dois anos após o ocorrido. Jovem de classe média, branca, bonita e morta de maneira brutal, o caso ganhou as manchetes e teve repercussão nacional. O roteiro foi elaborado pelo diretor, Miguel Borges, junto com José Louzeiro e Valério Meinel, jornalista que havia lançado o livro *Porque Cláudia Lessin vai morrer*, desdobramento da matéria que lhe rendeu o Prêmio Esso de Jornalismo de 1977.

A narrativa acompanha o policial Guerra (Roberto Bonfin) e o jornalista Seixas (Carlos Eduardo Dolabella) na tentativa de desvendar a morte de Cláudia. Em paralelo temos a história de Flávia (Kátia D'Ángelo), jovem rebelde de classe média, "de família desajustada", que é seduzida por um agente do tráfico internacional (Nuno Leal Maia). Flávia deixara recentemente uma clínica psiquiátrica e vive em atritos com família. O filme sugere que Flávia foi escolhida para integrar alguma função no tráfico, o que não se confirma. Há, além dessas duas histórias, o caso de uma aeromoça pega no aeroporto do Galeão com uma maleta de cocaína, sobre o qual o espectador não sabe muito. E o que tem isso tudo a ver com Cláudia? As investigações sobre sua morte apontam, logo de partida, para Pierre Dorf (Jonas Bloch) — playboy, agitador de festinhas particulares regadas a muito álcool, sexo e drogas, e, portanto, envolvido com o mundo dos entorpecentes. Moças seriam cooptadas para o tráfico de drogas e este poderia ter sido o destino fatal de Cláudia, sugere um investigador.

Os trabalhos de Guerra e Seixas para esclarecer o crime são logo obstruídos. Pierre Dorf é filho de Otto Dorf, influente empresário do ramo imobiliário. O jornal em que Seixas trabalha não quer problemas com o importante anunciante e a autoridade policial faz vista grossa às evidências contra Pierre Dorf e seu amigo Luís Francisco Mansur (Luiz Armando Queiroz). Em ambientes luxuosos, os Dorf conversam com seu advogado sobre as possibilidades de livrar Pierre e Luís da cadeia. O assassinato de Cláudia trouxe, à época, a questão de como certos grupos da elite econômica são inimputáveis. O policial e o jornalista, meros funcionários, à medida que se aprofundam no caso, são punidos a ponto de Seixas pedir demissão do jornal e Guerra ser removido para uma delegacia distante, no subúrbio.

Após descobrir que a morte de Cláudia foi mais brutal que a versão apresentada a ele pelos suspeitos, o advogado dos Dorf abandona o caso e revela



tudo à imprensa. Às pressas, Pierre consegue fugir para a Argentina e seu amigo Mansur é preso. Na prisão divide a cela com o personagem de Procópio Mariano, em interpretação marcante, que conta que sua prisão ocorreu por caguetagem de uma aeromoça. O caso da aeromoça surge aqui novamente.

Flávia vive entre o ambiente familiar conservador e suas aventuras juvenis. Sai, conhece homens, e, quando o pai descobre que "virou viciada em droga", foge de casa para uma temporada com o namorado traficante. A escapada tem um final trágico.

A opção por contar duas histórias em paralelo, somente sugerindo uma relação entre ambas, parece ter enfraquecido a estrutura do filme, que se tornou confusa. Miguel Borges teve o cuidado de não afirmar em seu filme que Cláudia tinha relação com o tráfico. Decisão sábia, ao menos para o sucesso do filme. Da mesma forma enfrentou obstáculos para o seu lançamento, a família solicitou na justiça o adiamento da estreia, pois a divulgação do filme poderia influenciar na decisão dos jurados do julgamento de Georges Khour, o personagem Luís Francisco Mansur na fita. Quando lançado, porém, o público compareceu às salas de cinema, 2,5 milhões de espectadores no país e sucesso de bilheteria também na vizinha Argentina.

No filme, os personagens têm seus nomes trocados, exceto a vítima Cláudia. Ainda assim buscou-se ser fiel aos fatos. Miguel Borges conta que Valério Meinel escrevia diálogos muito longos, inviáveis para o ritmo do filme desejado pelo diretor, de modo que foi útil a aplicação de uma técnica chamada *one line dialog*, para encurtar os diálogos em uma linha. Outros cuidados foram necessários para evitar que o filme se alongasse em demasia, a contagem e controle do tempo das tomadas com uso de cronômetro foi um deles. De todo modo a película tem quase duas horas, em muitas reviravoltas. Relacionar as histórias paralelas de Cláudia e Kátia às vezes requer certo esforço do espectador, embora as duas tenham, ao menos intencionalmente, trajetórias parecidas.

O policial brasileiro, gênero de enorme relevância na nossa história, se nutriu de casos reais desde o seu surgimento, ainda no período silencioso. O sensacionalismo já era ingrediente para vender cinema, e da mesma maneira a trajetória dos filmes sofria com intervenções de parentes e conhecidos dos personagens, por motivos diversos. *O Caso Cláudia* faz este caminho de maneira interessante, ao ser tão fiel aos ocorridos, o que trouxe problemas na sua construção, e, no entanto, também se tornou registro importante de um caso de grande repercussão nacional, filmado ainda no calor do momento.



OS NOIVOS

Núpcias de Sangue



por João Carlos Rodrigues

1979 foi um grande ano para o cinema brasileiro. Cerca de 95 longas-metragens lançados. Grandes nomes do cinema popular em atividade: Tanko, Trapalhães, Mazzaropi, Massaini, Christensen, Khouri, Calmon, Garrett, Miguel Borges, Cláudio Cunha. Lista diversificada de *blockbusters*: *Bye bye Brazil*, *O caso Cláudia*, *Eu matei Lúcio Flávio*, *Histórias que nossas babás não contavam*, *A intrusa*, *Mulher mulher*, *O prisioneiro do sexo*. E dois elefantes brancos irre recuperáveis, fracassos de prestígio: *O caçador de esmeraldas*, superprodução Cinedistri; e *A noiva da cidade*, roteiro de Humberto Mauro dirigido por Alex Vianny.

Havia público e até filas nas portas de cinema. E havia salas de cinema em cada bairro, em cada cidadezinha. E a atividade não era dependente do Estado. Bons tempos.

Foi nesse ambiente que surgiu *Os noivos*, um filme completamente na contramão dos acontecimentos, dirigido por um estreante afro-brasileiro, mas que não trata de folclorismo nem problemas raciais; pelo contrário, obra de um admirador de Cruz e Souza e dos simbolistas. Um melodrama no país das comédias, dos policiais e dos filmes-cabeça. Um filme carioca com cara de paulista. De certa maneira, um óvni.

«UM MELODRAMA NO PAÍS DAS COMÉDIAS, DOS POLICIAIS E DOS FILMES-CABEÇA. UM FILME CARIOCA COM CARA DE PAULISTA. DE CERTA MANEIRA, UM ÓVNI.»

Antes de prosseguirmos vou contar um episódio que tem tudo a ver. Depois de conseguir fazer o filme, Afranio Vital e seu parceiro Reinaldo Cozer precisavam finalizá-lo, e com a entrada de Adnor Pitanga na produção foi pedido à Embrafilme um adiantamento sobre a distribuição. Isso coincidiu com a minha entrada como funcionário da empresa, convidado pelo Gustavo Dahl. Minhas primeiras missões foram analisar cópiões de filmes candidatos ao tal adiantamento. Lembro que dei parecer sobre três antes de me transferir para o hiperlançamento de *A dama do loteço*. Todos favoráveis. O primeiro filme (*Madrepérola*, de Sergio Bernardes) nunca foi finalizado. O segundo (*Pequenas taras*, de Maria do Rosário) foi terminado, mas nunca lançado. O terceiro foi *Os noivos*, o único que cumpriu uma carreira normal. São, portanto, bem antigas minhas relações com o filme.

Sobre este fato há um trecho interessante no livro de Carlos Ormond sobre o Afranio, *Esfinge negra*:

“Exibiram o material bruto para o crítico João Carlos Rodrigues (...) em pleno laboratório Líder, na rua Álvaro Ramos, uma das mecas do Cinema Novo. João passou a tarde trancado em uma sala assistindo enquanto do outro lado da porta Cozer e Afranio roíam as unhas. Ao sair quase foi agarrado pelos colarinhos: ‘O que você achou? Gostou?’ perguntaram. João Carlos disse apenas um discreto ‘está visto’ e saiu. Semanas depois o sinal verde para o negócio foi dado”.

Absoluta verdade. Acho que eles esperavam ser recusados por um burocrata autoritário de uma coalizão de militares e comunistas do Cinema Novo e ficaram desnorteados com um pós-hippie completamente informal. Creio que não compete a um funcionário na função em questão gostar ou não do material apresentado pelo produtor. Tem de decidir apenas se o copião realmente existe e se dele pode sair um longa-metragem. Não havia como recusar.

«O FILME TERMINA NUM BANHO DE SANGUE DEIXANDO O ESPECTADOR PERPLEXO.»



Problemas morais ou políticos seriam resolvidos posteriormente com a Censura (ainda estávamos no regime militar) e os estéticos, com a crítica, nada a ver com meu trabalho. Assim fiz e não me arrependo. Mas confesso que fiquei mais intrigado do que entusiasmado com aquele filme tão evidentemente autoral, mas que tocava num diapasão bem diferente do resto da produção nacional.

Apesar das confessas inspirações em Khouri e Freud *Os noivos* me parece mais próximo do mundo ficcional de Nelson Rodrigues, com seus suburbanos românticos e obsessivos batendo de frente com a realidade. Posteriormente Afranio vai se aproximar de Nelson e quase filmar uma peça sua. Também nos diálogos essa influência me parece evidente e não aponto isso como defeito e sim como qualidade. A escalção de Neila Tavares e Sonia Oiticica, duas atrizes de sólido passado rodrigueano, é sem dúvida uma homenagem. Mas a *mise-en-scène* não é exacerbada como nas adaptações do dramaturgo feitas por Arnaldo Jabor, Braz Chediak ou Jece Valadão. O tom é bem mais comedido para só explodir na cena final, que se aproxima do dramalhão.

Vilma pertence à classe média decadente. Criada em bela casa no tradicional bairro carioca da Tijuca, por motivos financeiros a família teve de se mudar para um conjunto habitacional no subúrbio. Depois

da morte do pai e a perda do emprego, ela e a mãe ficam na pindaíba. Tem com o bonitão Otávio uma relação hoje quase arqueológica: os dois são noivos. Por isso se entendia na época o casal já comprometido socialmente com o casamento, aguardando a data. E são noivos há muitos anos (seis). Ele, por sua vez, é fútil, porém bem sucedido (classe média emergente) e não abandonou Vilma mesmo depois de ela empobrecer. Mas não quer marcar data. A mãe dela pressiona por uma decisão. Vilma fica grávida. Faz um aborto (o segundo, conforme ouvimos numa briga). É interessante como o diretor mostra esta cena, não dentro da clínica com closes melodramáticos de caras e bocas, mas na rua, onde Otávio espera e dialoga com sua amiga (amante? cúmplice?). Esta é a primeira parte do filme e na minha opinião a mais bem sucedida.

Isso é filmado com inesperado requinte para esse tipo de produção barata onde comparecem as inevitáveis cenas de relações sexuais. Belos enquadramentos, ausência do manjado plano/contraplano, montagem inteligente onde os elucidativos *flash-backs* surgem e desaparecem na hora apropriada, boa trilha sonora que vai de Eric Satie a Nat King Cole, segura direção de atores, cenografia discreta e adequada. Vilma acusa Otávio de ser pau-mandado da mãe dele. Depois vemos um diálogo dele na cama e da mãe superprotetora na porta do quarto.

Ela apaga a luz e seu vulto fica por instantes na contraluz do corredor, imagem com nítida evocação erótica, o complexo de Édipo, etc. E, sem estardalhaço, apenas uma mudança de luz. Sem dúvida estamos diante de alguém que já na estreia sabia muito bem o que estava fazendo.

O filme prossegue com essa mesma competência, mas a segunda parte me parece menos bem sucedida. Não por alguma falha da direção, pelo contrário, a sequência final no apartamento vazio é uma das mais bem sucedidas plasticamente. Mas sim do roteiro e principalmente do argumento, pois o fato que detona o desenlace (as tais fotografias) me parece fraco e insuficiente para derramar tanto sangue. Fica a pergunta: Vilma está num processo paranoico e inventou tudo isso? Ou Otávio e sua amiga estão realmente se divertindo às custas dela? E por quê?

Há pelo menos dois caminhos para abordar *Os noivos*. Um é justificar a atitude do casal de protagonistas, principalmente a da mulher, como desvio psicológico de origem sadomasoquista em choque com a autocensura severa dos princípios pequenos burgueses e da moral cristã. “Aquele que se deixa chicotear merece ser chicoteado” escreveu Sacher-Masoch. A segunda maneira é pela velha e onipresente luta de classes do marxismo tradicional, por mais esdrúxulo que isso possa parecer na obra deste cineasta. Se a primeira parecia mais evidente quando do lançamento e foi um dos pretextos para o repúdio da crítica (seria um filme sem motivação social em plena ditadura, filme de um negro sem negros), hoje, quase meio século depois, é a segunda que nos vem primeiramente à cabeça. Otávio oprime Vilma porque tem mais dinheiro que ela, que primeiro aceita e depois se revolta. E como é um poço de medos e preconceitos, sua vingança (ou melhor, sua *vendetta*) é violenta, descabida e também autodestrutiva. O filme termina num banho de sangue deixando o espectador perplexo.

Os noivos estreou em dezembro de 1979, passou em brancas nuvens para o grande público e também

não agradou aos críticos, salvo o amigo Rubem Biáfora. A Tribuna da Imprensa ridicularizou como *Último tango em Padre Miguel*. Injustiça. Merecia melhor sorte. Revi no cinema e confirmei o que já achara do copião: a narrativa flui solta, os planos são caprichados, os atores bem dirigidos. E assim se passaram os anos. Mas o Afranio Vital não me saiu da cabeça. Um diretor negro que cultua Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen e cujo filme de estreia não tem sequer um personagem negro. Quase o personagem de *Compasso de espera*, o longa do Antunes Filho. Tive dúvidas em incluí-lo entre os cineastas negros no meu livro *O negro brasileiro e o cinema*. Será que ele se considera negro? Todo mulato é negro? Ser negro é uma questão racial ou cultural? Perguntas que não querem calar. Acabei incluindo, é claro.

Acredito que nos três anos que separam seu primeiro do segundo filme deva ter acontecido algo muito importante na vida de Afranio e que abriu seus horizontes de cineasta, pois *A longa noite do prazer* é um filme onde a questão racial se coloca do primeiro ao último fotograma, lado a lado com a social e a existencial. Parece um filme de outro diretor. Na minha opinião é o seu melhor trabalho, onde aparece todo o nihilismo do autor, embora *Os noivos* seja mais bem acabado. Existe também um terceiro longa, *Estranho jogo do sexo*, um policial erótico, que vi na época e também achei interessante embora não me lembre mais de quase nada.

Hoje sabemos que Afranio passou fome, morou em favela, adora samba, levantou, sacudiu a poeira e deu a volta por cima e coisa e loisa, mas na época a impressão que dava ao primeiro contato era de um mulato dândi, na melhor acepção do termo. Sofisticado e introvertido, ouvinte de jazz e leitor de Augusto dos Anjos. Essa recente humanização do personagem, dessa esfinge como muito bem definiu seu biógrafo, lança novos e enriquecedores dados para a apreciação de sua obra, não apenas a passada, mas eventualmente a futura. Todos nós cinéfilos merecemos um quarto filme de Afranio Vital.

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

WEBSITE

Vinicius Moore

VINHETA

Vinícius 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 Carlos Ormond, Juliano Gomes, Andrea Ormond, João Carlos Rodrigues e José Rodolfo Chufan

Design Naraiana Peret

Tipografia Alegreya Sans 9/12

Impressão em risografia Entrecampo

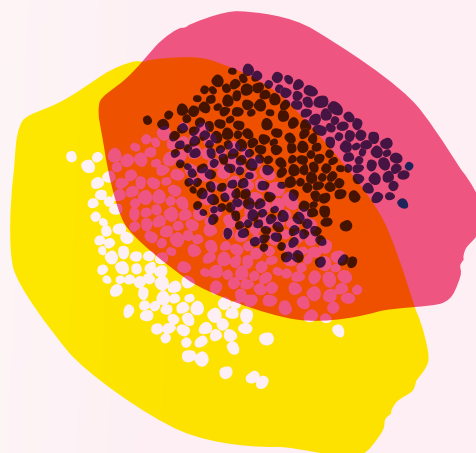
MIMOS LE PETIT

Concepção Daniela Fernandes

Design Naraiana Peret

Encadernação Libretto

Costura Aline Santos



CA 0628/001/2016

PATROCÍNIO



PARCERIA



FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

SECRETARIA DE CULTURA



PARTICIPAÇÃO

APOIO



SECRETARIA DE CULTURA



APOIO INSTITUCIONAL



CORREALIZAÇÃO



MASCOTE

INCENTIVO



REALIZAÇÃO



Realização



producaocurtacircuito@gmail.com

+ 55 31 3226-9625

Rua Goitacazes, n 90/903, Centro.

CEP 30190-050 Belo Horizonte-MG