

Le Petit presenta

CURTA CIRCUITO 2020

EDITORIAL

Daniela Fernandes

Diretora da Mostra Curta Circuito

NOSSO SANTO É FORTE!

Duas décadas se passaram e cá estamos nós. O caminho nem sempre foi marcado por flores, mas sempre por muita valentia dessas mulheres e desses homens aguerridos que, apesar de todas as intempéries, resistiram.

Foram tantas transformações e provações em todos esses anos, mas nunca imaginávamos que em 2020 uma pandemia global estaria no nosso caminho e às vésperas da nossa estreia como numa música da Maysa: “meu mundo caiu!”. Mas, como somos brasileiros e não desistimos nunca, como diria Belchior: “ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro!”. Acho que a frase do jornalista Dodô Azevedo faz sentido agora mais do que nunca: “O cinema brasileiro é o antídoto ao mal que nos envenena todos os dias”. E no meio de uma crise sanitária e do caos político que vivemos, estamos aqui depois de vinte anos nos reinventando, agora num novo formato: o online. Não foi uma decisão fácil, mas precisávamos resguardar nossa equipe, convidados e público.

Nos cabe enxugar nossas lágrimas, rezar pelas pessoas queridas que partiram, nos recuperar. Beber desse antídoto chamado Cinema Brasileiro e ainda em 2020 nos reerguer. O encontro será um pouco mais distante, mas com o corpo fechado para nos proteger e nos guardar desse vírus e desses homens maus e de pouca fé.

Com o tema Fé, Magia e Mistério no Cinema Brasileiro nos refizemos com uma programação linda e corajosa. Meu desejo é que tudo que passamos até agora nesse ano de 2020, tantas batalhas e provações, que definitivamente vão marcar pra sempre o nosso 20º aniversário, seja para uma evolução. Que tudo nos deixe de lição que precisamos mais de empatia, amor ao próximo, esperanças e luta!

O que nos resta é lutar, se posicionar, reinventar e resistir pelo Cinema Brasileiro!

E que mesmo que a luz tenha se apagado, que a luz que vem de Oxalá, temos certeza que vai nos guiar. Afinal, nós não andamos só!

Pedimos licença, para os trabalhos começar!



CURADORIA

O mundo invisível: fé, magia e mistério no cinema brasileiro

Um espelho do século XIX que provoca delírios eróticos. A disputa por um terreiro de umbanda. A falta de diálogo entre evangélicos e praticantes de cultos afro-brasileiros. Uma jornada misteriosa de dois adolescentes na década de 1970. A lenda do boto, que sai do rio para engravidar mulheres. O despertar de um empresário fracassado, que vende a própria alma ao diabo. E, finalmente, o horror psicológico que se resguarda no sexo e no tabu.

2 O Brasil é o país das misturas e dos contrastes. Ao melting pot das raças que aqui se encontraram – o negro trazido da África, o índio nativo, o colonizador europeu – agregou-se um sincretismo de culturas e religiosidades. Muitas vezes esses cruzamentos e congregações não se deram de modo pacífico. Em outras, geraram uma riqueza sem paralelo em qualquer outro lugar do mundo. Do candomblé, do catolicismo e do espiritismo – com uma pitada indígena – nasceu a umbanda. Por outro lado, temos um cristianismo protestante com sabor local, único. As lendas, o folclore e as histórias sensacionalistas de teor urbano preenchem um imaginário que a maioria dos brasileiros transmite de geração a geração.

Em 2020, a **Mostra Curta Circuito** aborda o tema **Fé, Magia e Mistério no Cinema Brasileiro**. Nossa intenção foi escolher sete (pois sete é um número cabalístico) filmes que ilustrem o rico diálogo que estabelecemos, desde sempre, com o inexplicável e o sobrenatural.

Abrimos com **Espelho de Carne** (1984), de Antonio Carlos da Fontoura, clássico do cinema erótico dos anos 1980, que também é um belíssimo exemplo de filme de mistério. Não existe explicação para a força de Eros que é despertada nos personagens após a compra do espelho em um leilão. O espelho e suas consequências são um problema que só poderia ser solucionado através de um domínio místico, que escapa à vida burguesa da classe média alta da Barra da Tijuca.

Prova de Fogo (1980), de Marco Altberg, demonstra o exercício da fé. A história da vida de Mauro (Pedro Paulo Rangel), que divide seu tempo entre a faculdade, o trabalho como bancário e uma missão espiritual em um centro de umbanda. Conflitos entre Mauro e o pai de santo João (Ivan de Almeida) não demoram a acontecer. Mauro traz no aparato religioso a noção de que todos precisam de uma razão para viver – e a dele, por circunstância, foi o desenvolvimento espiritual.

Um documentário recente sobre as diferenças intransponíveis entre os evangélicos e os praticantes do candomblé e da umbanda: **Fé e Fúria** (2019). Quase como em uma guerra santa, ouvimos argumentos e ponderações de ambos os lados. Alguns lógicos, outros baseados no medo ou no poder econômico. A linguagem evangélica é usada até por traficantes de drogas, agressões são cometidas em nome de Deus, existem os “deuses

deles” e os “deuses nossos” (sic). Marcos Pimentel faz um registro poderoso dessas manifestações, que muito dizem sobre o Brasil atual.

O público terá a oportunidade de rever **As Quatro Chaves Mágicas** (1971), de Alberto Salvá. Saindo do transe neorrealista de *Um Homem Sem Importância* (1971), Salvá achou por bem embarcar em uma viagem fantástica, lisérgica, mais ou menos inspirada no conto *Haensel und Gretel* (João e Maria), dos irmãos Grimm. O resultado misturou aventura, filosofia, ideologia naturalista e terror kitsch. Dedicado às crianças e aos puros de coração, lançado nos cinemas em julho de 1972, pode ser visto ainda hoje sem medo por aqueles que guardam a infância em algum escaninho da memória.

Em 1987, **Ele, o Boto** (1987) tornou-se o veículo para o sex appeal de Carlos Alberto Ricelli, no auge da forma. Dirigido por Walter Lima Jr., o filme conseguiu, trinta e três anos atrás, uma aplicação inventiva da lenda amazônica para o cinema brasileiro. Foi sonhado por Lima Barreto (o diretor, homônimo do escritor), em cima de um conto da atriz Vanja Orico – e que, como tantos projetos em nossa cinematografia, só conseguiria ser realizado décadas depois, por Lima Júnior. Ele, o Boto necessita de revisão urgente, cheio de detalhes a serem redescobertos. Em meio à atmosférica Paraty, o boto vai muito além do carisma de seu ator principal.

Falecido em 2012, Carlos Reichenbach influenciou e continua influenciando cineastas, críticos e cinéfilos. Em **Filme Demência** (1986), roteiro escrito a quatro mãos junto com Inácio Araújo, Reichenbach recria o Fausto da lenda alemã, na figura de um industrial fracassado (Ênio Gonçalves), que mergulha no submundo paulistano em busca de si mesmo, em um réquiem para a vida arruinada.

Encerramos a Mostra com **O Princípio do Prazer**

(1979), de Luiz Carlos Lacerda. Outra pérola que precisa ser redescoberta, *O Princípio do Prazer* é rodado em uma Paraty atemporal, diferente do estilo de *Ele, o Boto*, embora traga igualmente Carlos Alberto Ricelli no elenco. Nenhuma escolha é por acaso. Dessa vez o personagem nada tem de mágico: Álvaro, empregado na fazenda de uma estranha família que guarda segredos terríveis. O filme de Lacerda resiste, moderno e instigante. Quem aprecia o cinema de horror contemporâneo vai enxergar em *O Princípio do Prazer* quase uma gênese das ideias de diretores como Marco Dutra e Juliana Rojas. O desconhecido é, antes de qualquer coisa, um mal-estar profuso, que se instala da tela para o espectador.

Seja na religiosidade de *Prova de Fogo e Fé e Fúria*, na magia de *Ele, o Boto* e *As Quatro Chaves Mágicas*, ou nos mistérios de *Espelho de Carne*, *Filme Demência* e *O Princípio do Prazer*, os títulos da *Curta Circuito 2020* pretendem levar ao público uma ampla e rica experiência de cultura. E nossa crença de que o cinema brasileiro sempre vale a pena, se renova, em tempos cada vez mais difíceis.

Carlos Ormond é escritor e crítico de arte. Autor de diversos livros, entre eles “*Esfinge Negra - A História do cineasta Afranio Vital*” (2016) e “*Rainha*” (2017)

Conselho de curadoria do Curta Circuito - Mostra de Cinema

Andrea Ormond é crítica de cinema e pesquisadora. Escreve na *Folha de São Paulo* e na *Revista Cinética*. Autora do blog *Estranho Encontro* e da trilogia de livros *Ensaio de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI*.

Curadora do Curta Circuito - Mostra de Cinema.



CRÍTICOS

Fábio Leite

É jornalista, crítico de cinema e roteirista. Foi Editor-Adjunto de Cultura e crítico do jornal Hoje em Dia, Editor-Chefe do programa Agenda da Rede Minas de Televisão e editor da revista Pullsar. Publicou críticas, entrevistas, reportagens, artigos e ensaios em diversos jornais, livros e revistas, entre eles, Estado de Minas, O Pasquim, O Cometa Itabirano e Mad.

Adilson Marcelino

É jornalista, pesquisador de cinema e criador do site Mulheres do Cinema Brasileiro.

Felipe M. Guerra

Jornalista e pesquisador de cinema. Escreveu centenas de artigos para o portal Boca do Inferno e para seu próprio blog, Filmes para Doidos, além de capítulos de livros. Roteirizou e dirigiu diversos curtas e longas-metragens independentes – entre eles, os documentários FantastiCozzi (2016) e Deodato Holocausto (2019), sobre a vida e obra dos cineastas italianos Luigi Cozzi e Ruggero Deodato, respectivamente.

Bianca Dias

É psicanalista e crítica de arte e autora do livro “Névoa e assobio”, fez História da Arte na Faap e é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.

Daniel Salomão Roque

Formado em História pela Universidade de São Paulo. Atua como pesquisador e jornalista. Dedicou-se a temas como cinema, quadrinhos, marginalidade e cultura popular. Foi colaborador da revista VICE e atualmente escreve para a BBC News Brasil.

Fernando Oriente

É crítico, professor e pesquisador de cinema. É editor e crítico do site de cinema Tudo Vai Bem e colaborador de diversas revistas. Escreve regularmente para catálogos de mostras e festivais bem como para livros de cinema. Ministra cursos de cinema em diversas localidades e participa de debates e palestras em mostras e festivais. Mestrando em Cinema pela Universidade Anhembi Morumbi.

Gabriela Wondracek Linck

É brasileira e tradutora de alemão e inglês nas áreas de Literatura, Psicologia e Artes, além de crítica e curadora de cinema, radicada em Heidelberg. É responsável pelo departamento alemão da CAMIRA (Cinema and Moving Image Research Assembly), formada em Letras pela UFRGS, com mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP.



SUMÁRIO

08 Filmes

10 Programação

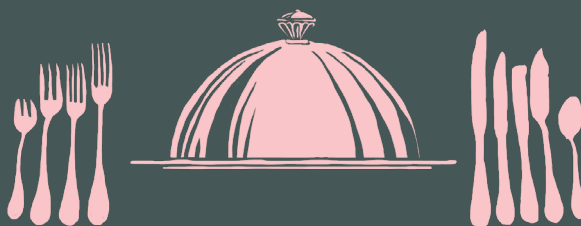
12 Informações Sobre as Exibições

12 Agradecimentos

15 Espelho de Carne, por Fábio Leite

25 Prova de Fogo, por Felipe Guerra





35 Fé e Fúria, por Bianca Dias

47 As Quatro Chaves Mágicas, por Daniel Salomão Roque

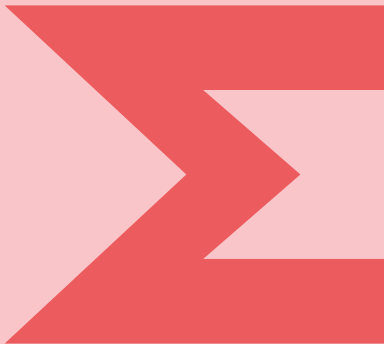
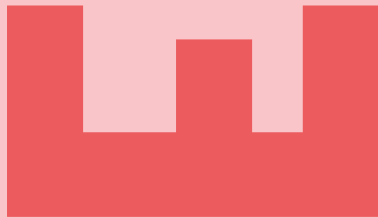
55 Ele, o Boto, por Adilson Marcelino

67 Filme Demência, por Fernando Oriente

79 O Princípio do Prazer, por Gabriela Wondracek Linck

89 Ficha Técnica





1. ESPELHO DE CARNE

Dir. Antonio Carlos da Fontoura | RJ, 1984, 102'

Para decorar seu novo apartamento o executivo Álvaro Cardoso compra em um leilão o espelho de cristal que decorava o quarto principal de um antigo bordel, o Palácio dos Prazeres de Madame Solange. Assim que é instalado no luxuoso apartamento, o espelho passa a emanar um estranho poder, que envolve o executivo, sua esposa, um casal de amigos, a vizinha desquitada e até mesmo a empregada, num frenesi erótico que rompe com todas as barreiras morais e psicológicas desses personagens. O espelho exerce seus estranhos poderes, até que o prazer se torna horror: o espelho revela-se possuidor de algo demoníaco.

2. PROVA DE FOGO

Dir. Marco Altberg | RJ, 1980, 90'

Assim que Mauro, estudante de Administração, descobre uma forte vocação para a mediunidade em seu ser, larga tudo para se aprofundar e dedicar à Umbanda, uma religião que abraça tão fortemente que o faz desistir de sua vida na Administração. Determinado a abrir seu próprio centro espírita, Mauro se muda para o interior.

3. FÉ E FÚRIA

Dir. Marcos Pimentel | BH e RJ, 2019, 103'

Documentário que aborda os conflitos religiosos existentes em favelas e subúrbios do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte. O crescimento desenfreado das igrejas evangélicas e suas relações com os traficantes que comandam as comunidades têm provocado um desequilíbrio de forças religiosas nos morros e favelas, resultando em inúmeros casos de intolerância religiosa que interferem não somente na prática de cultos, mas também na estruturação do território e no comportamento de seus habitantes. FÉ E FÚRIA aborda a conduta dos “traficantes evangélicos”, revelando como religião e poder caminham juntos nas periferias das grandes cidades brasileiras e alimentam a crescente onda conservadora que paira sobre o país.

4. AS QUATRO CHAVES MÁGICAS

Dir. Alberto Salvá | RJ, 1971, 105'

Maria vai viver com uma tia que é casada e tem um sobrinho, João. João e Maria ficam amigos e resolvem consertar um velho Jipe e passar o verão viajando. O filme é a história de João, Maria e a Bruxa completamente repensada.

5. ELE, O BOTO

Dir. Walter Lima Jr. | RJ, 1987, 108'

Segundo uma lenda amazônica, em noite de lua cheia o Boto vem a terra e se transforma em humano para seduzir e ser amado pelas mulheres e odiado pelos homens. Uma de suas conquistas é a filha de um pescador, que tem um filho com o Boto. Constantemente ele reaparece para seduzi-la e, mesmo quando ela se casa, ele a continua procurando. Isto provoca a ira do marido, que deseja matá-lo de qualquer jeito.

6. FILME DEMÊNCIA

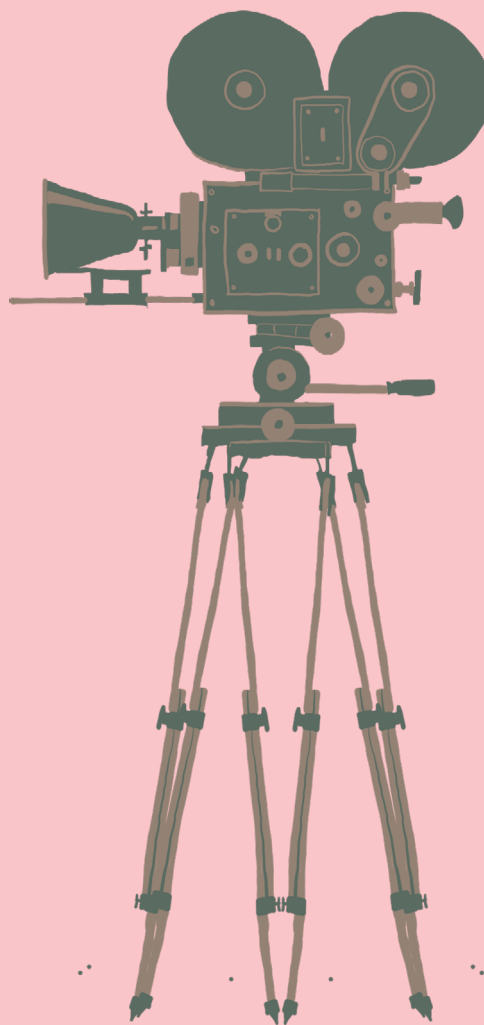
Dir. Carlos Reichenbach | SP, 1986, 92'

Após assistir impotentemente à falência de sua pequena indústria de cigarros, Fausto mergulha no interior de si mesmo. Rompe com Dóris, a esposa infiel, rouba o revólver do zelador do prédio em que mora e sai pela noite de São Paulo, em busca de Mira-Celi, seu paraíso imaginário.

7. O PRINCÍPIO DO PRAZER

Dir. Luiz Carlos Lacerda | RJ, 1979, 90'

Nos anos 1930, Álvaro consegue emprego na fazenda de uma família que vive relações incestuosas. Ao perceber que a casa esconde um perigoso segredo, o empregado se vê preso a uma rede de sexo, mistério e traição.



PROGRAMAÇÃO

LIVES

Faremos duas Lives no instagram da Mostra: @curtacircuito

Live de Abertura 10/10, às 21h;

Live de Encerramento 16/10, às 21h, com a nossa convidada/host **Krishna Mahon:** Jornalista, cineasta, realizadora, diretora de conteúdo e agora apresentadora.



WEBINARS E PODCASTS

10

As Webinars e os Podcasts da Mostra Curta Circuito, realizados em parceria com o curso de Cinema e Audiovisual da UNA e da UNA FÁBRICA, serão disponibilizados no site da Mostra:

www.curtacircuito.com.br

Nossos podcasts também estarão disponibilizados nos principais tocadores.

FILMES

Nossos filmes ficarão disponíveis no Canal do Fórum dos Festivais na plataforma de streaming da Looke, de 10 a 16 de outubro. Cada filme ficará disponível por 24 horas.



10/10 | 19h

ESPELHO DE CARNE

Antonio Carlos da Fontoura, RJ, 1984, 102'

Webinar e Podcast com o diretor Antonio Carlos da Fontoura e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

11/10 | 19h

PROVA DE FOGO

Marco Altberg, RJ, 1980, 90'

Webinar e Podcast com o diretor Marco Altberg e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

12/10 | 19h

FÉ E FÚRIA

Marcos Pimentel, BH, 2019, 103'

Webinar e Podcast com o diretor Marcos Pimentel e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

Sessão Acessibilidade - Legenda Descritiva

13/10 | 19h

AS QUATRO CHAVES MÁGICAS

Alberto Salvá, RJ, 1971, 105'

Webinar e Podcast com a atriz Dita Côrte-Real e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

14/10 | 19h

ELE, O BOTO

Walter Lima Jr., RJ, 1987, 108'

Webinar e Podcast com o diretor Walter Lima Jr. e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

15/10 | 19h

FILME DEMÊNCIA

Carlos Reichenbach, SP, 1986, 92'

Webinar e Podcast com o crítico Fernando Oriente e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

16/10 | 19h

O PRINCÍPIO DO PRAZER

Luiz Carlos Lacerda, RJ, 1979, 90'

Webinar e Podcast com o diretor Luiz Carlos Lacerda e a nossa curadora Andrea Ormond, disponível no nosso site.

>>> Esse filme ficará disponível por 24 horas no nosso site e na plataforma da Looke.

Informações sobre as exposições:

O Fórum dos Festivais, numa ação coletiva, fechou uma parceria com a plataforma de streaming da Looke. Nossos filmes ficarão disponibilizados durante o período da mostra: 10 a 16 de outubro/2020.

Para ter acesso aos filmes, é preciso fazer um cadastro prévio e gratuito na Looke: www.looke.com.br.

Todas as sessões serão disponibilizadas **gratuitamente**, com classificação indicativa de 16 anos.

Agradecimentos:

Fundação Clóvis Salgado, Eliane Parreiras, Cine Humberto Mauro, Bruno Hilário, Codemge, Marcelo Braga, Cristina Schirmer, Luiza Horta, APPA, Joana Reis, Daniel Moreira, Fabrício Silva, Clério Ramos, Agostinho Neves, Pâmela Perdigão, Centro Universitário Una, Vanessa Santos, Rafael José Azevedo, Raphael Campos, Maria Luiza Saraiva, Mateus Felix, Isabela Novaes, Alex Matos, Daniel Veloso, Andrea Ormond, Carlos Ormond, Paulo Marcelo Oz, Janaína Ianomani, Rogério de Castro, Vinícius Correia, José Pereira, Vanessa Araújo, Vitor Testa, Vinícius Testa, Luís Gustavo Viera, Valeria Gonçalves, Wander Faria, Barbara Prado, Jaque Del Debbio, Laly Cataguases, Luiz Marcatto, Rafaela Queiroz, Natália Alvarenga, Natalia Oliveira, Ana Gabriela, Lara Luz, Frederico Batista, Rona, Fórum dos Festivais, Antonio Leal, Looke, Maria Eliete Moraes, Antonio Carlos da Fontoura, Marco Altberg, Marcos Pimentel, Christina Vital, Saulo Moretzsohn, Dita Côrte-Real, Luciana Araujo, Canal Brasil, Arquivo Nacional, Marcus Mello, Marcelo Miranda, Walter Lima Jr., Beth Mazini, Luiz Carlos Lacerda, Fabio Leite, Felipe Guerra, Bianca Dias, Daniel Salomão Roque, Adilson Marcelino, Fernando Oriente, Gabriela Wondracek, Tarsila Fonseca, Roberto Teixeira, Gabriel Aquino, Guilherme Fiúza, Krishna Mahon, Samanta Coan, Guigo Pádua, Juliana Ito, Luiza Barcelos, Renata Vilela, Antônia Chaves, Ana Paula Melo Couto, Vagner Amorim, Diana Gebrin, Alexandre Patrini, Lorena Loiola, Pedro Filizzola, Eduardo Braga, Milene Motti, Felipe Martins, Flávia Oliveira, Mercado Novo, Espaço Corda, Diogo Salomão, Isabela Lapa, Helvécio Carlos, Cleurice Fernandes, Prefeitura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, Sambatech, Solides, Tecar Fiat, Cláudio Constantino e a toda equipe, colaboradores, patrocinadores e imprensa que apoiaram o Curta Circuito nesses 20 anos.





ESPELHO DE CARNE

Antonio Carlos da Fontoura (1984)



Por Fábio Leite

Entre a metade da década de 1960 e a de 1970 o mundo viveu a plenitude do Amor Livre, movimento que floresceu entre os hippies da Califórnia, nos Estados Unidos, e que em pouco tempo conquistou mocidades de todos os cantos do planeta, inclusive nas ditaduras militares e nas repúblicas comunistas. Para muitos desses jovens, o conceito e a praxis do Amor Livre foi a brisa que alentou suas existências naqueles tempos sombrios da Guerra Fria. Em uma breve definição, digamos que os adeptos do Amor Livre pregavam um tipo de relacionamento – sentimental e sexual – em que a sociedade e suas entidades não tinham o poder da interferência. Ou seja, um relacionamento livre da sujeição e da satisfação aos outros, e também de sua bênção e de sua manutenção. A maconha se inseria como um dos principais “objetos de consumo” desse modo de comportamento. A erva se tornaria, em pouco tempo, símbolo de paz, liberdade e comunhão. Pelo menos para a maioria dessas pessoas.

Juntamente à música, o cinema foi a arte que mais se dedicou a registrar, ilustrar e discutir esse fenômeno – e também a fomentá-lo, de algum modo. Há muitos filmes já tornados clássicos que documentaram o Amor Livre ou por ele foram inspirados. Entre esses, podemos citar *Monterey Pop* (1968), *Um Convidado Trapalhão* (1968), *Sem Destino* (1969), *Zabriskie Point* (1970), *Woodstock* (1970), a *Trilogia da Vida* de Pasolini (*Decameron*/1970, *Os Contos*

de Canterbury/1972 e *As Mil e Uma Noites*/1974), *Ensina-me a Viver* (1971), *Procura Insaciável* (1971), *Irmão Sol Irmã Lua* (1972), *Godspell – A Esperança* (1973) e *Hair* (1979). No Brasil, flertaram com o tema *Todas as Mulheres do Mundo* (1966) e *Edu Coração de Ouro* (1968), ambos de Domingos de Oliveira, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Paqueras* (1969), de Reginaldo Farias, e *Os Machões* (1972), também de Farias.

Do Amor Livre ao Sexo Liberado

Na década seguinte, com o mundo em franco processo de globalização e grandes avanços tecnológicos (que possibilitaram, por exemplo, a produção em massa do videocassete), o sexo destronou o amor: nas conversas triviais, como assunto de pesquisa e tema de filmes e romances; tornou-se tema de estudo permanente e ganhou status de rentável produto de exploração comercial. Embora de exposição restrita, tornou-se mercadoria de livre trânsito, comprovando sua potencialidade na proliferação de motéis e sex shops, na produção industrial de revistas, filmes e vídeos, programas de TV, discos, roupas e objetos pessoais impregnados de sex appeal. O amor passou a ser tratado como fruta de estação, o sexo, como alimento para ser consumido o ano inteiro, e nas mais diversas receitas possíveis. O amor – representado por

namoro, noivado, casamento, família (ah, e sexo!) – estabeleceu-se na categoria de empreendimento, “investimento” de longo prazo, ao passo que o sexo virou atividade corriqueira, cotidiana, à disposição da maioria.



16

Da alcova para o apartamento

Espelho de Carne, do diretor Antonio Carlos da Fontoura, surge nesse contexto, o da exposição do sexo como uma atração autônoma, evidente. Embora lançado com certo tardar (o sexo já estava nas telas há algum tempo), o filme traz uma particularidade que o diferencia das outras produções da época: é um drama erótico com elementos de terror, gênero pouco explorado pelo cinema nacional. O sobrenatural, de fato, era tratado com profundidade e reverência somente pela literatura e pela poesia.

Rodado em 1984 e exibido no final de 1985, Espelho de Carne é baseado na peça homônima de Vicente Pereira (1949-1993), mineiro de Uberlândia que se notabilizou como um dos criadores do teatro besteirol, movimento marcante no cenário carioca nos anos 1980/90. Trajetória análoga à do próprio diretor Antonio Carlos da Fontoura, que nasceu em São Paulo, mas mudou-se cedo para o Rio, onde desenvolveu sua notável carreira cinematográfica (vale lembrar também que Fontoura tem uma

trajetória destacada na TV, como roteirista e diretor: Ciranda, Cirandinha e Plantão de Polícia estão entre os trabalhos que fez para a Rede Globo). Outra curiosidade a respeito dessa produção é que a peça nunca foi montada no teatro e foi o primeiro texto de outro autor trabalhado por Fontoura, ele mesmo um escritor tarimbado e autor de praticamente todos os scripts de seus filmes.

Burguesia e transe

Espelho de Carne aborda a gradual sexualização da burguesia brasileira, intensificada àquela época com as experimentações mais diversas e que se tornaram prática cotidiana, entre casais, a sós ou com outras pessoas conhecidas ou estranhas. Os jogos e fantasias sexuais (ménage à trois, swing, bailes sem máscaras), que antes eram assuntos de livros e filmes “secretos” ou restritos a pessoas “excêntricas” e lugares exóticos, chegam aos tapetes das salas e quartos dos apartamentos dos centros urbanos. E, mais adequada ao contexto, a cocaína substituiu a maconha como combustível para o sexo.

O filme reflete de algum modo a popularização do sexo no Brasil e a sua valorização (no sentido de produto de consumo) nos 1980, época em que o país vivenciava novos tempos e renovava esperanças: a ditadura agonizava, acontecia a primeira eleição livre para presidente em vinte anos, decretava-se o fim da censura e a liberação de filmes proibidos (O Último Tango em Paris, Z, O Império dos Sentidos, Laranja Mecânica, Je Vous Salue Marie, Iracema - Uma Transa amazônica, Pra Frente, Brasil, entre os mais famosos). Nesses tempos, todo o Brasil já tinha visto a primeira produção nacional com sexo explícito, Coisas Eróticas, rodado em 1981.

Espelho de Carne condiciona, mesmo que involuntariamente, algumas dessas questões e acontecimentos. Por isso é um filme embaralhado, denso, sinuoso: é drama de costumes, é thriller

de suspense e terror, é pornô-chic desprendido, e é comédia tímida. Por isso, tem uma narrativa às vezes escorregadia, situações forçadas, mas que, ao fim e ao cabo, segue-se sem qualquer aborrecimento. Apesar dessas “derrapadas” (que vamos discutir mais além), Antonio Carlos da Fontoura oferece um enredo dramático inquieto, turbulento, com momentos de bom cinema.

Já na primeira sequência somos apresentados, de maneira enviesada e irônica, à esfera social na qual vai se desenvolver o enredo. Durante um leilão no Rio de Janeiro, o jovem empresário Álvaro Almeida (o ator e diretor Dennis Carvalho) arremata um espelho que um dia embelezara o quarto principal do último bordel de luxo da antiga República. Percebemos logo que Álvaro é um jovem e alienado novo rico e que está sendo introduzido ao mundo do dinheiro por um amigo. Seu evidente desconforto face à empáfia e a esperteza de outros compradores/investidores e aos modos do leiloeiro (Moacyr Deriquém) resulta num momento de gaiata comicidade.

Exultante com a compra mas também indeciso sobre o destino de tão valioso objeto, ele apresenta o espelho à sua esposa, Helena (Hieleana Menezes), que tem reação parecida: o que fazer com essa coisa antiga, mesmo que o objeto carregue consigo uma história centenária? Afinal, o jovem casal mora em um novíssimo apartamento na Barra da Tijuca, um refúgio da burguesia carioca. A decoração moderna e impessoal do apartamento não assimila tal objeto. O espelho acaba sendo instalado no quarto do casal. Num certo momento, Helena e Álvaro, que ainda nem repararam nas singularidades artesanais do espelho, percebem que o objeto exala um estranho perfume e, como que embriagados por seu odor, beijam-se ardorosamente. Na mesma noite, recebem um casal de amigos e vizinhos, mais velhos, Jairo (o ator e diretor Daniel Filho) e Ana (Joana Fomm), para uma partida de cartas. Antes de colocar a mesa, os quatro ficam a observar, deslumbrados, a recém-adquirida relíquia, risonhos e pasmos, em cena que não nos deixa de lembrar os símios de 2001 – Uma Odisseia no Espaço (1968), de Stanley Kubrick, quando eles se deparam com o estranho



monolito. A abobada admiração àquele “objeto do outro mundo” (o Brasil do século XIX) se estende um pouco mais com a entrada no apartamento de Leila (Maria Zilda Bethlem), outra amiga e também moradora do prédio. Leila, para usar um termo da época, é desquitada, ainda jovem e, como veremos, a mais desejada pelos homens.

Depois da exposição dos cinco personagens ao espelho, o apartamento do casal passa a ser frequentado mais que rotineiramente pelos três amigos. Durante uma visita, Jairo propõe às amigas um dia de diversão. O trio passa a manhã no quarto bebendo e jogando pôquer.

Nesse ponto, o tom de comédia urbana passa gradativamente a ser substituído por uma atmosfera densa, desmedidamente erótica, libertina. As conversas triviais tornam-se jogos de palavras, o desejo sexual se impõe ao rito de sedução, o amplo apartamento parece reduzido por encanto a uma garçonnière. A ambientação superficialmente clara, anódina, que, podemos acreditar, reflete a própria vida interior dos personagens, vai sendo gradualmente manchada, degradada, por cores cinzentas, violetas, castanhas e, finalmente, vermelhas e negras.

O clima de libertinagem e terror se acentua ainda mais quando Helena, ao dormir, ouve vozes induzindo-a a ter comportamentos devassos. Mas nenhum personagem ficará ileso à exposição ao espelho. Álvaro e Jairo disputam no pôquer uma relação carnal; Ana será tentada a seduzir um jovem que mora na vizinhança; os dois homens cobiçarão a amiga desquitada; e as três mulheres também vão liberar seus desejos mais secretos.

Fotografia e iluminação, juntamente à trilha sonora e aos efeitos especiais, exercem papel fundamental nessa mudança radical do enredo, nessa guinada da narrativa do purgatório para o inferno. É o momento



no qual Fontoura faz uso dos mais variados recursos disponíveis para compor uma cena (ruídos, vozes, luzes distorcidas, planos insólitos). Talvez mais forte que a interpretação dos atores é a combinação desses elementos que se sobrepõe e define o clima de êxtase e medo, de prazer e confusão mental que toma conta dos personagens.

Jazz e batuque

A trilha sonora original, composta por David Tygel, ex-componente do quarteto Boca Livre, desempenha papel essencial na condução de *Espelho de Carne*, ressaltando com refinado vigor os momentos mais instigantes e incandescentes da narrativa. Os instantes de descontração e entusiasmo dos personagens são acompanhados por um jazz leve, agradável, indeterminado, como o próprio cotidiano naquele apartamento. Há também a inserção, bem a propósito, de “Sexual Healing”, a balada romântica do genial Marvin Gaye, que virou hino das noitadas de sexo daqueles tempos. Ao passo que os jogos sexuais vão se impondo na relação entre os personagens, a música também se transforma, ficando cada vez menos melódica e harmônica minimalista, até chegar à sonoridade intensa e minimalista dos tambores.

Um trabalho sóbrio e criativo de David Tygel que vem se juntar às outras trilhas marcantes da filmografia de Fontoura. De fato, a relação do diretor e roteirista com a música é bastante especial, tendo começado ainda em sua juventude, quando se envolveu com a turma da Bossa Nova (especialmente Nara Leão e Roberto Menescal). Estreou como realizador rodando curtas-metragens sobre artistas da música: o sambista Heitor dos Prazeres (1966), a banda Mutantes (1970) e a cantora Gal Costa (1970) – que também canta o tema central de *Copacabana me Engana* (1968), “Baby” –, além de “Chorinhos e Chorões”, já em 1974. Em *Cordão de Ouro* (1977) vai em busca das nossas sonoridades ancestrais. Por fim, em *Somos Tão Jovens*, seu último filme, realizado em 2012, Fontoura recria a trajetória de Renato Russo, cantor e principal compositor da banda Legião Urbana.



Sexo e transcendência

O trio de atrizes proporciona os momentos mais intensos e interessantes do filme. Não por ineficiência da dupla masculina – Dennis e Daniel cumprem seus papéis com graça e correção. Mas são as mulheres que se impõem, se mostram e tomam para si as atenções. Isso porque, além dos talentos envolvidos (Joana Fomm e Maria Zilda já eram, à época, atrizes experientes), *Espelho de Carne* é um filme mais próximo ao universo feminino, mais concentrado na condição das mulheres, em suas relações com os homens e entre si. O machismo está posto, mas é deixado implícito, à parte, quase intacto: é abordado de maneira sutil, a partir das questões femininas, que, em sua urgência, acabam se impondo.

20

O Álvaro de Dennis Carvalho é um sujeito alienado, preocupado apenas com seus negócios e sua felicidade conjugal, sem outras ambições ou motivações. Tanto que entrará na ciranda sexual instigado pela mulher e o amigo. E o ator não se dá o trabalho de ir além dessas características. O Jairo de Daniel Filho é o cafajeste esperto e simpático, o oposto do tipo mau caráter celebrizado por Jece Valadão. Sedutor compulsivo, Jairo percebe que sua juventude está nos últimos capítulos, mas, aparentemente não pretende mudar de hábitos. Sabe que o (seu) mundo é favorável aos homens. Ambos, Álvaro e Jairo, são personagens menores, machistas alienados, sujeitos superficiais, dignos, no mais, de proferir lugares comuns, como “a ida ao restaurante é que dá sabor à comida de casa”. Eles não se olham no espelho, não se enxergam verdadeiramente.

Por outro lado, as personagens femininas flamejam, cativam, transcendem o rito do sexo: manifestam desejo, medo, alegria, tristeza, angústia. São conscientes de suas vidas convencionais e de seus corpos corrompidos.

Hielena Menezes compõe escrupulosamente a jovem esposa, frágil, fragmentada entre os prazeres da sociedade de consumo e as imposições de uma rigorosa educação religiosa (em seus momentos mais excitantes, ela “vê” imagens estranhas, diabólicas, se movimentando no espelho). Helena é um inverso da Rosemary, a personagem de Mia Farrow no fabuloso filme de Roman Polanski, a burguesa hippie crédula e pura. E, neste ponto, desponta uma incontestável fraqueza de *Espelho de Carne*: é desprovido de humor, recurso narrativo “alma gêmea” do terror e do suspense, como já ensinaram Polanski, Roger Corman e Hitchcock, entre outros.

A Ana de Joana Fomm, uma mulher já desencantada com o casamento e resignada com a vida que leva, é a personagem mais densa de *Espelho de Carne*: é a única que tem história, que percebe a realidade à sua volta. “Seja sempre original, senão eles enjoam logo”, ela ensina a Helena em um de seus primeiros encontros. Mais além, ao ser inquirida pela amiga a respeito de sua apatia sexual, responde: “A sensualidade vem de dentro, e eu estou me sentindo tão murcha”. Para ela, o espelho não tem nada de diabólico, é só uma invenção cruel, pois reflete a passagem do tempo.

Por sua vez, Leila (Maria Zilda Bethlem), a amiga do meio, ainda é capaz de soltar frases como “a falta de sol deixa a gente pálida”, o que não deixa de ser um comentário ácido sobre a vida entre drogas e iluminação artificiais que os personagens parecem levar. (É impactante a claridade do apartamento nas primeiras cenas do filme.) Leila, a “desquitada”, é a primeira a se olhar no espelho e a se deixar olhar, a se pintar, a se “endiabrar”. Mas, como logo irá perceber, o diabo são os próprios homens.

“O mundo tá um tédio”. Quando Helena diz essa frase é inevitável a lembrança dos filmes de Ingmar Bergman. O que não significa um demérito. Ao



enveredar pelas questões existenciais – e não meramente sexuais – Espelho de Carne atinge seu clímax e também seus mais apurados momentos cinematográficos. As mulheres se olham, se desnudam, se questionam, se entregam – a elas e aos homens –, são diabólicas e insatisfeitas, solitárias e devotadas, inconsequentes e ousadas.

Universo feminino

O universo feminino é o tema que mais preenche de grandes momentos a obra de Antonio Carlos da Fontoura. São as mulheres, na verdade, que surgem como personagens fortes nas narrativas do escritor e cineasta. Até mesmo em seu filme mais, digamos, comercial e “impessoal”, Uma Aventura do Zico (1999), ambientado no mundo das escolinhas de futebol, o diretor (e autor do roteiro original)

coloca em cena uma personagem feminina que acaba despontando como a mais bacana do time: Lula (interpretada por Carla Gomes), uma garota que se faz passar por menino para ser admitida em uma equipe de futebol. É ela quem proporciona as melhores piadas e reflexões do filme, de resto, uma produção simpática.

Essa projeção feminina nos filmes de Fontoura é notável já em seu primeiro longa-metragem, Copacabana me Engana (1968). A história é centrada nas aventuras do jovem Marquinhos (Carlo Mossy) e seus amigos pelas ruas de Copacabana e em seus desentendimentos em casa. No entanto, é Irene (Odete Lara, em grande atuação) o leitmotiv do filme. É a partir da história dela que a narrativa ganha força e Fontoura desnuda o machismo entranhado na praia mais famosa do mundo. Objeto

de desejo dos vitelloni de Copacabana, é Irene quem dá conteúdo, drama e profundidade ao enredo. Enquanto Marquinhos, seu irmão (Cláudio Marzo) e seus amigos podem aproveitar a vida sem pensar muito no que virá, afinal são homens; Irene, por sua vez, é uma mulher só com um longo passado pela frente. Em momentos breves, mas não menos curiosos, Fontoura mostra a situação da mãe do playboy e da amante do seu pai.

Em Rainha Diaba (1974), considerado por muitos críticos como o melhor filme de sua carreira, a provocação já começa pelo título, dois substantivos femininos. O filme, que tem roteiro escrito por ele e o dramaturgo Plínio Marcos, trata na verdade da história de um homem, João Francisco dos Santos, um criminoso carioca da primeira metade do século XX, também conhecido como Madame Satã, que era negro e homossexual. No papel principal, o grande Milton Gonçalves. Segundo o próprio Fontoura, antes de aceitar o trabalho, o ator reuniu-se com a família para conversar sobre o assunto.

Em Cordão de Ouro (1977), uma curiosa mistura de aventura futurista com resgate de tradições afrobrasileiras, Zezé Mota encarna Dandara, uma mulher sedutora e imponente, uma espécie de Xica da Silva do século XXI. Não custa lembrar que Aunt Entity, a vilã de Tina Turner em Mad Max Além da Cúpula do Trovão, chegaria às telas quase uma década mais tarde.

Gatão de Meia Idade (2006), outra produção mais “comercial” – e também mal sucedida, como Uma Aventura de Zico –, tem como ponto de interesse a mudança de ponto de vista: como as mulheres (incluindo ex-mulher e filha) avaliam, entendem e se relacionam com Cláudio (personagem criado pelo cartunista Miguel Paiva), um quarentão, que atravessa a chamada “crise da meia-idade”. Não seria o Gatão de Meia Idade o Marquinhos de Copacabana, vinte anos depois?

Drama erótico e existencialismo

Quando do lançamento de Espelho de Carne a produção cinematográfica vivia uma transição. O sexo estava sendo expulso das grandes telas para invadir as pequenas salas, sejam elas dos cinemas pornô ou das videolocadoras. Acabávamos de passar pelo radicalismo de sexo e drogas de Querelle (1982), de Fassbinder, Luz Del Fuego e um Rio Babilônia (1982), de Neville D’Almeida; nos deliciando no sexo racial (e no humor radical) de Montenegro – Porcos e Pérolas (1982), de Dusan Makavejev; e estávamos descobrindo as ondas do Novo Cinema Inglês (Minha Adorável Lavanderia, de Stephen Frears, o mesmo de Ligações Perigosas) e dos filmes do francês Bertrand Blier, que traziam um novo approach às cenas de sexo pujante.



Resta deduzir que a cena – Daniel Filho se esbaldando na cama com Dennis Carvalho – foi inserida no filme com o propósito de chocar certas plateias.



Por isso, algumas cenas de sexo do filme de Fontoura podem parecer anacrônicas e apelativas. Há, por exemplo, gratuidade na cena em que o personagem de Daniel Filho transa com o de Dennis Carvalho. Eles apostam, num jogo de carta: quem ganhar “come” o outro. A aposta é feita assim, sem mais nem menos, sem desejo, vingança ou curiosidade. Como se estivessem apostando uma caixa de cerveja. (Só para afirmar o machismo? Talvez, mas fazer sexo

com um amigo é bem diferente de jogar videogame). Depois, é como se a transa não tivesse existido. Não há, entre eles, mais menção ao fato. Resta deduzir que a cena – Daniel Filho se esbaldando na cama com Dennis Carvalho – foi inserida no filme com o propósito de chocar certas plateias, as carolinhas e os machões, e, podemos presumir, levar ao êxtase a comunidade gay.

Outro ponto esdrúxulo do roteiro são as desculpas que as personagens arrumam para irem ao quarto onde está o espelho. Numa passagem, Jairo vai ao apartamento de Álvaro e Helena porque esqueceu lá um documento. E onde o casal guardou o documento do amigo? Sim, ao lado do espelho! E vão todos juntos até ao quarto para buscar o tal documento, como se fosse a coisa mais corriqueira do mundo. Cena que seria plausível em uma comédia como Montenegro – Porcos e Pérolas, mas não num drama erótico-existencialista como Espelho de Carne.

Mesmo com esses descuidos, Espelho de Carne pode ser visto sem prejuízo como um drama erótico que flerta com o sobrenatural. A narrativa é ágil, densa, e, bem a propósito, não se presta a colocar em discussão a condição diabólica do espelho, o que certamente interromperia a onda de prazer e loucura a que se entregam os personagens. Mas o filme pode ser considerado também como uma incisiva sátira de costumes, pois não deixa de compor um retrato genuíno dos hábitos sexuais e dos dilemas existenciais da classe média daquela época.

Fábio Leite é jornalista, crítico de cinema e roteirista.



PROVA DE FOGO

Marco Altberg | RJ, 1980

Por Felipe M. Guerra

O jovem Mauro leva uma vida dupla. De dia, tem preocupações mundanas: divide seu tempo entre a faculdade de sociologia e o trabalho numa agência bancária. À noite, ele troca sua rotina habitual no mundo material por incursões no mundo espiritual: em um terreiro da periferia, Mauro atua como “cavalo”, o apelido usado para se referir às pessoas que incorporam entidades durante os rituais de umbanda.

Este é o interessantíssimo argumento de *Prova de Fogo*, primeiro longa-metragem dirigido pelo carioca Marco Altberg. E é curioso, para não dizer irônico, que o filme tenha sido produzido e lançado no início dos anos oitenta. Afinal, durante a década anterior (1970), o cinema de gênero nos acostumou a um outro tipo de histórias sobre espíritos entrando no corpo alheio...

Do clássico norte-americano *O Exorcista* (1974) a todas as imitações que se seguiram – incluindo uma “versão brasileira”, o impagável *Seduzidas pelo Demônio* (1978), de Raffaele Rossi –, todos esses filmes lidavam com uma vítima inocente sendo possuída por algum espírito maligno, exigindo que alguém (geralmente um sacerdote da Igreja Católica) tivesse o maior trabalho para exorcizar e expulsar o espírito indesejado.

Pois *Prova de Fogo* é o extremo oposto: aqui, as pessoas entregam voluntariamente os seus corpos para receber as entidades, mesmo quando estas não são totalmente boas e ameaçam a integridade física do encarnado. Vide o momento em que o Exu Caveira baixa num pai-de-santo e o obriga a rolar, sem camisa, sobre os cacos de vidro espalhados pelo chão do terreiro!

Apesar do que possa parecer, *Prova de Fogo* não é um filme de horror. Pelo contrário: trata-se de um drama sério narrado de maneira quase documental, que se propõe a mostrar um terreiro de umbanda e seus praticantes sem aquela abordagem negativa que, até então, costumava acompanhar o assunto no cinema brasileiro.

Antes, produções tão díspares quanto *Meu Destino é Pecar* (1952), de Manuel Peluffo, e as histórias de horror filmadas por José Mojica Marins representavam este universo de maneira sombria e ameaçadora. Em *Meu Destino é Pecar*, é a um terreiro que a mulher rejeitada vai em busca de um “trabalho” para eliminar sua rival no amor. Mojica, por sua vez, praticamente esgotou o artifício. Em seu episódio na antologia *Trilogia do Terror* (1968), encenou um violento ritual de “macumba”, sem nenhum compromisso com a realidade, em que mulheres apareciam sendo chicoteadas e pessoas comiam cobras vivas. Mais tarde, no longa *Quando os Deuses Adormecem* (1972), colocou uma narração sensacionalista antecedendo a cena num terreiro, convidando as pessoas de estômago fraco a “se retirarem da sala por cinco minutos”!

Às vezes os filmes não mostravam as religiões afrobrasileiras como algo negativo, mas mesmo assim elas eram o elemento catalisador do conflito na história. Basta lembrar que no clássico *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, o que cria o confronto entre Zé do Burro e o padre da Paróquia é o fato de o humilde camponês ter feito sua promessa num terreiro, e não numa igreja.

Foi em 1974 que o cinema nacional começou o processo de “regenerar” a umbanda nas telas.

Primeiro com *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, em que o protagonista usa rituais de umbanda para “fechar o corpo”; depois com o popular Amácio Mazzaropi, fazendo humor com o tema ao invés de horror em *O Jeca Macumbeiro*.

Mas é em *Prova de Fogo* que finalmente vemos a umbanda como um fenômeno popular sem julgamentos. Em 1999, o documentarista Eduardo Coutinho lançava o documentário *Santo Forte* e afirmava: “É a verdadeira religião popular de massa brasileira”. Marco Altberg, diretor de *Prova de Fogo*, tem opinião muito parecida: “Creio que se existe uma religião brasileira, ela é a umbanda”, declarou, em depoimento à jornalista Roberta Canuto para sua biografia *Marco Altberg: Muitos Cinemas*.

E não deixa de ser um tema curioso, desafiador até, para um primeiro filme. O jovem Altberg – que à época ainda não tinha nem completado trinta anos – já ostentava um currículo invejável como pau-pra-toda-obra de alguns dos grandes nomes do Cinema Novo. Tendo estreado nos bastidores da produção nacional aos dezesseis anos de idade, ele fez *still* para Paulo César Saraceni em *Amor, Carnaval e Sonhos* (1972), foi assistente de direção e continuísta de Cacá Diegues em *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e *Joanna Francesa* (1973), diretor de produção para Geraldo Sarno em *Pica-Pau Amarelo* (1974) e *Coronel Delmiro Gouveia* (1978), assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade em *Guerra Conjugal* (1974) e gerente de produção de Eduardo Escorel em *Lição de Amor* (1975). Não lhe faltavam credenciais, portanto.

Ainda no relato a Roberta Canuto, ele lembrou que a umbanda fazia parte de sua trajetória desde criança: “Na casa que dava para os fundos da minha, na metade da minha infância, instalou-se um centro espírita de umbanda. Lembro-me do som dos atabaques que à noite embalavam meu sono. Mais

tarde eu comecei a perceber que a minha mãe tinha uma força espiritual muito grande, recordo-me de uma cena do pai-de-santo fazendo uma reverência pra ela. Eu acho que a minha mãe tinha algum tipo de desenvolvimento espiritual que eu não cheguei a alcançar, o que era um contraponto com o meu pai, que era uma figura moldada pela cultura europeia pragmática”.

Em 1976, Marco teve contato com uma história que lembrava a sua – de um homem dividido entre a “razão” e o mundo dos espíritos. Decidiu que iria adaptá-la para o cinema como seu primeiro longa. Era a história de Nívio Ramos Sales, um alagoano naturalizado carioca que, como Mauro em *Prova de Fogo*, levava uma vida dupla: sociólogo e datilógrafo de dia, pai-de-santo à noite num terreiro de umbanda da Zona Norte carioca.



Um dos aspectos mais curiosos era que Nívio incorporava tanto uma entidade masculina (o “Boiadeiro”) quanto uma feminina (a “Ciganinha”); e, por ser boa-pinta, era cortejado por homens e mulheres do terreiro quando incorporava uma ou outra!

A trajetória do pai-de-santo sociólogo foi narrada no livro *Guerra de Orixá – Um Estudo de Ritual e Conflito*, da antropóloga Yvonne Maggie, que serviu de base para o projeto particular de Altberg.

“Foram dois anos de pesquisa e, nesse entretempo, acompanhei a vida do Nívio filmando-o em 16 milímetros enquanto o filme em si não se realizava. Fui a fundo nesse projeto e conheci os processos do transe, as incorporações, enfim, todo o universo maravilhoso da mediunidade”, relatou o cineasta em sua biografia.



O roteiro acabou a cargo do novelista Aguinaldo Silva, em um de seus raros trabalhos no cinema, enquanto a produção é do todo-poderoso Luiz Carlos Barreto. Seu filho Fábio, que à época também estava dando os primeiros passos como diretor, participou como gerente de produção.

Em *Prova de Fogo*, Nívio vira Mauro, o protagonista interpretado por Pedro Paulo Rangel, em seu primeiro grande papel no cinema, talvez o maior deles. Geralmente lembrado pelas performances cômicas em novelas e programas humorísticos (ele integrou o elenco fixo da antológica *TV*

Pirata no final dos anos 1980), o ator se entrega de corpo e alma ao personagem.

O filme começa com um close em um despacho numa encruzilhada. Há velas vermelhas com fitas amarradas, garrafas de cachaça, flores e comidas “para o santo”. Devagar a câmera recua, deixando-nos ver uma figura misteriosa que parece acender um charuto retirado do “trabalho”. Ele olha de maneira ameaçadora para a câmera – e, portanto, para o espectador –, enquanto a trilha de Edu Lobo alcança acordes que acentuam o clima sinistro da imagem. Entra a cartela com o título do filme, e o espectador desavisado pode até imaginar estar diante de uma legítima produção de horror sobre o tema.

Ao fim dos créditos, entendemos um pouco melhor a imagem inicial. Trata-se de uma cena testemunhada pelo protagonista. Mauro narra a duas conhecidas o que aconteceu ao voltar da faculdade uma noite dessas, quando testemunhou uma figura sombria mexendo num despacho, e aquilo o perturbou profundamente. O espectador revê a cena inicial, agora pela ótica do personagem e com Mauro inserido em contraplano.

“Você já esteve alguma vez num centro espírita?”, questiona uma das interlocutoras. “Eu não me imagino metido com essas coisas”, retruca Mauro, embora confesse que, na infância, tanto ele quanto a mãe costumavam ter visões (lembrando o relato de infância do próprio diretor Altberg, anteriormente destacado).

Um corte rápido (é bom se acostumar, porque tudo acontece *muito rápido em Prova de Fogo*) e reencontramos Mauro num terreiro. A mãe-de-santo Lourdes (Elba Ramalho, em pequena participação) diz que vê nele “uma força muito bonita” que ele precisa deixar sair; salienta que esta é a sua “missão na vida” e que os santos estariam lhe cobrando para que desenvolvesse sua mediunidade.

Segue-se mais uma eclipse e não se sabe exatamente quanto tempo passou (dias, meses?), mas quando reencontramos Mauro ele parece já ter desenvolvido todo o seu potencial. Como “cavalo”, ele é capaz de incorporar duas entidades: a “Ciganinha”, entidade geralmente consultada para casos amorosos, e o viril “Boiadeiro”. Quando a primeira *baixa* nele, Mauro usa vestido e lenço no cabelo, além de assumir trejeitos efeminados e afinar a voz; ao receber o segundo, usa um chapéu de couro e esbanja testosterona.

“Na umbanda, as divindades são representações de pessoas comuns: Exu, a Pombagira, o Preto Velho, a Preta Velha, a Vovó, o Índio, o Caboclo”, explica o diretor Altberg, ainda no relato a Roberta Canuto. “Uma representação do que nós somos, mas em um plano do inconsciente. As entidades vêm e ocupam um momento na vida de uma pessoa no estado inconsciente do transe, quando uma simples dona de casa pode virar uma mulher sensual e atrevida se incorporar uma Pombagira, e um cara comum e pacato de repente pode incorporar um malandro, um Zé Pelintra. Tudo isso tem uma representação física incrível, maravilhosa e uma grande possibilidade de expressão artística e dramatúrgica”.

De fato, as nuances na interpretação de Pedro Paulo Rangel ao “encarnar” cada uma das entidades é digna de destaque e uma das melhores coisas do filme.

O terreiro agora é chefiado pelo pai-de-santo João (interpretado por Ivan de Almeida), que, ao contrário de Mauro, não tem compromissos com emprego e faculdade. É claro que os dois acabarão entrando em rota de colisão pelo comando do espaço, especialmente quando os rituais madrugada adentro começam a afetar o outro lado da vida dupla do protagonista.

Pouco antes de *Prova de Fogo*, Marco Altberg tinha

“

De fato, as nuances na interpretação de Pedro Paulo Rangel ao “encarnar” cada uma das entidades é digna de destaque e uma das melhores coisas do filme.

”

como único crédito de direção o documentário em média-metragem *Noel Nutels*, lançado em 1975, sobre o médico sanitário russo que veio ao Brasil juntar-se aos Irmãos Villas-Bôas para a criação do Parque do Xingu.

Pois o tom “documental” se mantém neste seu primeiro filme de ficção. Com direção de fotografia do grande Lauro Escorel, a câmera registra os rituais de umbanda como se tudo que acontece diante das lentes fosse verdadeiro. E pelo menos no caso de uma galinha sacrificada pra valer numa cena, *quase* tudo é verdadeiro. Muito espectador deve ter ficado na dúvida sobre quanto do filme é encenação e quanto é real...

As próprias cenas em que os protagonistas incorporam as entidades são muito realistas, com violentos “solavancos” na entrada e saída do espírito, braços torcidos e espasmos – todo um gestual que torna o trabalho de Rangel ainda mais impressionante.

Há um esforço quase didático na representação do terreiro e dos rituais ali realizados. Quem vê de fora pode cair no erro de resumir tudo a batuque, dança e cachaça, mas existe uma hierarquia e um cerimonial bem distintos. Por exemplo, os cultos são sempre presididos por uma mãe ou pai-de-santo, e todos vestem branco porque a cor neutra agrada a todas as entidades. Os líderes geralmente têm um

ajudante direto que chamam de mãe-pequena ou pai-pequeno.

As canções, conhecidas como “pontos”, são bem específicas e servem para chamar e para louvar as entidades. E o uso dos instrumentos de percussão, como o atabaque (aquele tambor de mão comprido), deve marcar o ritmo de cada espírito a ser incorporado. Servindo como um elo entre os mundos espiritual e material, o médium recebe as diferentes entidades para dar assistência a pessoas com problemas.

Finalmente, como as divindades que atuam nos terreiros ainda estão ligadas ao mundo material e às necessidades terrenas, faz-se o uso de charutos, cachaça e “trabalhos” (os populares despachos) para agradá-las e atrair sua presença.

Claro que este esforço em representar a rotina dos umbandistas acaba exigindo alguns sacrifícios na narrativa. O resultado final é um tanto desconjuntado, e sem ter acompanhado dos bastidores fica difícil saber se é uma questão de roteiro ou de edição.

Como parte considerável do filme se passa no terreiro, mostra-se muito pouco da vida mundana do protagonista fora deste ambiente. Isso compromete a trajetória pessoal de Mauro e o próprio título, pois não fica tão claro o fato de o protagonista estar sofrendo qualquer provação em sua jornada mediúnica; pelo contrário, tudo até parece acontecer fácil e rápido demais para ele.

Sabemos, graças a conversas entre os personagens no início do filme, que Mauro é natural de Alagoas (como Nívio, o personagem real que inspirou a história), está no Rio de Janeiro há pouco tempo, trabalha como bancário e faz faculdade. Mas raramente vemos *flashes* desta “outra vida” do personagem.



Por isso, quando lá pelas tantas ele protesta que a entrega à umbanda está afetando sua rotina profissional e escolar, o espectador não chega a se identificar com seu drama. Até porque só vemos algumas rápidas cenas com Mauro dormindo durante uma aula (após passar a madrugada em rituais no terreiro), ou aturando gozações de colegas de trabalho por estar mexendo com “macumba”.

Além disso, lá pela metade, o filme entrega-se a uma narrativa episódica que usa o recurso do *flashback* para representar os problemas amorosos dos diferentes personagens que procuram Mauro e sua contraparte espiritual, a “Ciganinha”, em busca de auxílio. A dramatização destes casos apela para aquele sensacionalismo de que *Prova de Fogo* abdicara até então, e também acaba respondendo pela cota de sexo e sacanagem que as produções nacionais precisavam conter, no período, para almejar qualquer sucesso comercial.

30

Logo, quando uma conhecida confessa que, ainda criança, foi abusada sexualmente pelo entregador do supermercado, o filme nos apresenta o episódio; quando um rapaz homossexual narra a relação sadomasoquista que vive com o amante, esta é mostrada sem deixar nada para a imaginação; e quando um marido traído reclama das escapadelas extraconjugais da esposa, é óbvio que esta aparece pelada frente e verso para que não exista qualquer dúvida do que está rolando.

Tais *flashbacks* soam deslocados, parecendo até inserções de última hora para atrair um público mais interessado em sexo e mulher pelada do que num drama sobre umbanda. Também permitem explorar a nudez de duas figuras conhecidas da filmografia brasileira. A primeira é uma jovem Maitê Proença, aqui em sua estreia no cinema, aos vinte e dois anos, como a mãe-pequena Sandra, que nutre um amor platônico por Mauro – ou, melhor dizendo, pelo “Mauro incorporado pelo Boiadeiro”!

Numa cena de sonho, Sandra imagina-se sendo currada pela entidade.

A outra é a capixaba Marta Anderson, ostentando seu tradicional visual “Marilyn Monroe envelhecida” como a esposa que trai o marido. Desconhecida do grande público, Marta é bem lembrada por fãs de produções classe B como “O Torturador” (1981), de Antônio Calmon, e a hilária aventura ítalo-brasileira “Perdidos no Vale dos Dinossauros” (1985), de Michele Massimo Tarantini.

Considerando, ainda, que Altberg opta por uma abordagem bastante realista, uma das cenas mais lembradas do filme é justamente o “ponto fora da curva” quando João e Mauro, devidamente incorporados por diferentes entidades, entregam-se a um inesperado “duelo de magia” para tentar descobrir quem é o mais forte. De repente, João joga sujo e dispara uma bola de fogo que incendeia o oponente; um tosquíssimo (e visível) boneco é usado para substituir Pedro Paulo Rangel! Embora divertida pelos motivos errados, esta cena não combina com o clima do restante do filme e poderia ter ficado no chão da sala de edição.

Mas ressalte-se que tirando este deslize, e o momento em que o Exu Caveira força João a rolar sobre cacos de vidro, *Prova de Fogo* faz de tudo para desmistificar a religião afrobrasileira e lhe retirar a fama de “magia negra”, atribuída primeiro pela superstição popular, depois pelos já citados filmes em que a prática era representada de forma negativa ou maléfica.

Ainda que os rituais de passe possam parecer chocantes (pela maneira como as entidades se utilizam dos corpos dos incorporados), o diretor foge da abordagem estilo “mundo cão” e deixa claro que esses espíritos vêm ao nosso plano para ajudar, e não para fazer o mal. Quando o marido traído pede a Mauro, possuído pela Ciganinha, um



trabalho para matar a esposa infiel, a entidade se recusa: “*O que é isso, meu filho? Dou uma surra nela, boto uma doença... Trabalho pra amansar é fácil, pra matar não. Eu sei matar, mas não vim aqui pra isso!*”.

Talvez *Prova de Fogo* também possa ser visto como um dos primeiros filmes brasileiros a focar uma religião, ou líder religioso real, sem ser o catolicismo/cristianismo. E assim, de certa forma, Altberg antecipou em quase três décadas o lucrativo filão de produções religiosas que tomou as telas de assalto a partir do final dos anos 2000, primeiro com temas espíritas (em *Bezerra de Menezes: O Diário de um Espírito*, de Glauber Filho e Joe Pimentel, *Chico Xavier*, de Daniel Filho, e *Nosso*

Lar, de Wagner de Assis, entre outros), depois com os filmes evangélicos produzidos pela TV Record e pela Igreja Universal do Reino de Deus.

A estreia de Altberg na direção também é assustadoramente atual na maneira como mostra a relação entre religião e política. O protagonista questiona seu lugar no mundo e suas escolhas quando, ao contrário dos colegas de faculdade, decide sacrificar um empreguinho numa repartição pública para assumir seu próprio terreiro. Na conclusão, porém, fica claro que Mauro acabou se tornando, sem querer, um homem muito mais poderoso do que seus colegas, dando assessoria direta a políticos em busca de votos – ou de um atalho na escalada hierárquica.

Primeiro, o terreiro recebe a visita de um certo “Deputado Paredes”, anunciado como “o representante dos umbandistas na Câmara”. Mauro e o político trocam favores, com o primeiro se queixando por não ter conseguido tirar alvará, e o segundo prometendo resolver o problema caso possa afixar um cartaz da sua campanha de reeleição no local. “O deputado é uma pessoa muito interessada na nossa religião”, anuncia um assessor, antes de sair apressado com o candidato para visitar outros terreiros.

Mais adiante, entrevistado pelo programa da pequena emissora local, Mauro é perguntado se pretende seguir carreira política. “Minha política é outra”, desconversa ele, mas o apresentador insiste, falando diretamente para a câmera: “Por uma política umbandista pra espiritualizar o Brasil!”.

Já perto do final, um certo “Dr. Reinaldo” (pequena participação de Cláudio Corrêa e Castro) é levado para o terreiro e pede à Ciganinha um trabalho para se tornar... presidente da República!

Então parece que Altberg acertou o alvo, mas errou a religião: qualquer semelhança com a maneira como as igrejas evangélicas participaram das últimas eleições brasileiras (e inclusive influenciaram seus resultados) é apenas uma assustadora coincidência.

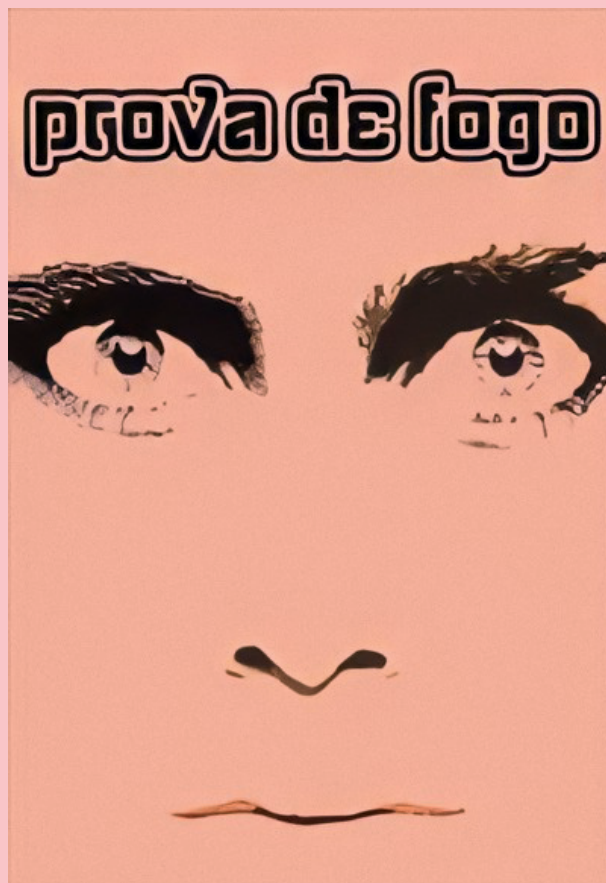
(Curiosamente, no mesmo ano de 1980 o já citado Mazaropi também abordou a relação entre a política e as religiões afrobrasileiras na comédia *O Jeca e a Égua Milagrosa*, em que dois ricos fazendeiros, candidatos à prefeitura da cidade, disputam votos em terreiros.)

Prova de Fogo termina com Mauro encontrando relativa fama e reconhecimento graças a uma equipe de documentaristas alemães que vêm filmar seu terreiro para um programa de TV de seu país. “Garanto que televisão estrangeira nenhuma ia se interessar pelos seus colegas”, desdenha a esposa

do protagonista, lembrando-se dos bancários que ridicularizavam o marido pela sua crença.

Lentamente, durante mais um longo cerimonial de incorporação do pai-de-santo, a câmera de Altberg vai se distanciando daquele universo até sair pela porta da frente do terreiro, deixando Mauro entregue ao próprio destino enquanto sobem os créditos finais.

É o fim para o filme e para seu protagonista, mas a provação do próprio diretor estava apenas começando: embora tenha sido filmado em 1980, o longa só chegou aos cinemas brasileiros em 1982, após um longo processo movido pela pesquisadora Yvonne Maggie (a autora de *Guerra de Orixá*, lembra?).



No final de 1980, ela entrou na justiça pedindo direitos autorais sobre o filme, alegando que *Prova de Fogo* era uma adaptação não-autorizada do seu livro, embora o próprio pai-de-santo cuja história inspirou a obra, Nívio Sales, tenha saído em defesa de Altberg e sua trupe. Eventualmente a situação foi resolvida, mas o diretor assume que o processo todo foi a sua “prova de fogo” particular.

Neste intervalo forçado entre o final das filmagens e o lançamento comercial, Nívio aproveitou para publicar uma espécie de autobiografia com o mesmo título: *Prova de Fogo – O Dia a Dia em um Terreiro de Umbanda e Candomblé*, que teve sua primeira edição em 1981 e foi relançado mais recentemente, em 2012.

Terá ele gostado da maneira como sua história foi contada no cinema? “*O que se vê no filme é justamente o que está acontecendo comigo*”, declarou Nívio, numa entrevista à revista *O Cruzeiro* em dezembro de 1982. “*O filme é a afirmação de que, acima de tudo, está [sic] a fé e a crença*”.

O pai-de-santo segue na ativa até hoje e, desde então, publicou uma série de outros livros sobre umbanda, além de ter trabalhado como professor de sociologia. A exemplo de Mauro no cinema, ele aprendeu a conviver com suas duas personas e a tirar o máximo desta curiosa vida dupla entre o material e o espiritual.

Felipe M. Guerra é jornalista e pesquisador de cinema.



FÉ E FÚRIA

Marcos Pimentel (2019)

Por Bianca Dias

Os caminhos para entrar em contato com o sensível e os aspectos mágicos e enigmáticos da existência são muitos e heteróclitos. No filme *Fé e Fúria*, Marcos Pimentel faz uma aposta precisa na elucidação dos modos pelos quais as experiências, crenças e instituições religiosas incidem sobre as vidas subjetiva e coletiva. Se Deus é um nome que damos ao que transcende e escapa, se a religião é o testemunho de nossa incompletude essencial, da falha ontológica que nos constitui como sujeitos, cabe perscrutar os caminhos da invenção de ficções que orientem nossa existência coletiva.

Fé e Fúria se debruça sobre conflitos religiosos existentes nas favelas e subúrbios de Rio de Janeiro e Belo Horizonte, para analisar o recrudescimento da crescente onda conservadora no país, que surgiu, essencialmente, de uma relação com a religião que deixou de ser fonte articuladora e aglutinadora de sentido, e cria uma espécie de vazio ético e existencial que culmina em devastadoras consequências no âmbito social e político, nas trocas simbólicas e na relação com a alteridade que vão da intolerância religiosa aos gestos mais extremos de extermínio da diferença, culminando, por exemplo, na destruição de terreiros por traficantes evangélicos.

Em depoimentos colhidos a partir de uma abertura para o desconhecido, Marcos Pimentel avança em uma escuta fina, acolhendo a fé a partir do enigma e da singularidade, como na figura excêntrica de um sujeito que doa seu corpo ao ilimitado do gozo, numa suspensão que habita os limites da body art e da religião, como se todos os vetores identificatórios se confundissem. O campo da fé se abre, de maneira a implodir tudo que estava ajustado até então. Ali, a própria carne é imolada, ofertando ao olhar uma relação literal do sacrifício que agora cede – através de uma nova economia psíquica produzida pelo capital – à promessa de um gozo sem limites.

A dimensão religiosa e política se enuncia desde o título do documentário. *Fé e fúria* se tornam indissociáveis, e a condição de desamparo – que não é contingente ou passageira, mas fato que estrutura as relações – toma o centro das filmagens em que se investigam os destinos morais e éticos da incerta condição humana e de uma espécie de política do ódio, intrínseca ao neopentecostalismo.

Freud escreveu três obras seminais sobre a questão religiosa: *O futuro de uma ilusão*, *O mal-estar na civilização* e *Moisés e o monoteísmo*. De leituras múltiplas e distintas sobre o fenômeno religioso, os textos abordam o lugar da religião como resposta de

uma necessidade de defesa contra a força superior e esmagadora da natureza, surgindo daí o impulso de retificar as deficiências da civilização. Dessa espécie de desamparo que sustenta o discurso religioso, surgem incidências diversas na vida coletiva, desde as mais agregadoras e que dão referências simbólicas aos sujeitos no social até o uso da fé como objeto de compra e venda, de acordo com a lógica mercadológica, numa espécie de comércio religioso que se apropria de promessas e símbolos do neoliberalismo e incentivam a produtividade e a utilidade do sagrado, de modo a aniquilar a relação com a magia e o mistério, sem que o sujeito possa recolher aquilo que existe de surpreendente, de improvável ou de inquietante numa crença.

Se a religião é uma forma de fazer frente às ameaças da natureza e da impiedosa decrepitude do corpo, há também em jogo no contemporâneo, uma nova configuração, revelada em cada fala do filme: uma espécie de desencantamento nos sistemas de crenças, desencantamento também forjado na miséria e no abandono, no espaço em que o sujeito é abandonado por tudo e sobretudo pelo Estado. E é nesse vão, nessa imensa rachadura social, que as igrejas neopentecostais desbravaram um campo de ação. A maneira como o espaço público foi dominado pela domesticação evangélica impressiona, pois se trata de um projeto sólido que penetrou um território aberto pelo abandono do Estado, culminando na apropriação da periferia a partir de uma lógica moralizante e capitalista.

O filme captura imagens e falas que alertam para uma diferença fundamental entre as religiões de matriz africana e as evangélicas, no que diz respeito à maneira como a cartografia e o regime de visibilidades se adentra no mundo: as igrejas

evangélicas compram todos os espaços da beira da rua – farmácias, padarias, restaurantes, galpões – onde constroem templos gigantescos, além de negociarem rádios e canais de televisão. Já os terreiros estão nos fundos de quintais, exaltando a precariedade e insistindo na singularidade de uma transmissão de outra ordem. O modo no qual aparecem no campo do visível situa a dimensão ética na apropriação e circulação do mundo e dos espaços.

Os muros da favela são evocados como espaços políticos reconfigurados da lógica neopentecostal: de mensagens construídas no cerne da própria comunidade a partir de referências da música ou do tráfico, para uma espécie de pasteurização do discurso “Deus é amor” como modo de aparição dos signos que, agora domesticados, indicam o caminho de mortificação da partilha do simbólico ou o modo no qual a questão do desejo e do mistério pode se afundar e se aniquilar totalmente. Nas mensagens dos muros uma anunciação de um mundo que se aplaina: antes território de pichações diversas que iam de letras de música até mensagens de amor, agora inundados por trechos bíblicos e palavras de ordem de pastores, unindo igreja e tráfico em cruzada contra os terreiros.

Valendo-se de uma linguagem bélica criada dentro da lógica religiosa em grupos paramilitares que se autodenominam, a partir de insígnias de guerra, como “Exército de Deus” ou “Guerreiros de Jesus”, sustenta-se a estética que veio delimitando a política nos últimos anos e culminou com a eleição catastrófica de um “mito” que encarna autoritarismo e pregação moral, inclui defesa das crianças e opera na domesticação do infantil como política, na vigilância da sexualidade e de qualquer

desvio assumido como alvo a ser combatido. Nessa guerra, as igrejas neopentecostais aprenderam a ler e decodificar os signos e o corpo da periferia, capturando seu balanço e ginga e modernizando a roupagem do evangélico que agora pode abandonar o terno e a gravata e dançar funk, pode se apropriar de invenções nascidas na rua e investir na linguagem neoliberal, no design modernizado e nas mensagens edificantes como verdadeiros coachings a delinear uma lógica de viver e consumir.

O dízimo institui os jogos de poder, o pastor diz saber falar o dialeto do tráfico, tudo é aplainado para que a totalidade encontre seu solo: em nome de Deus todo extermínio se justifica, toda aniquilação encontra espaço. Mães de santo são impedidas de circular com roupas brancas, em uma destituição subjetiva alicerçada numa lógica brutal enunciada por um dos integrantes de uma facção criminosa: “Nossa religião é o Comando Vermelho”. Impossível

não evocar a imagem que salta da sequência das falas, do branco ao vermelho, numa fotografia que tinge o mundo com a lógica bárbara.

Entranhada nessas questões encontram-se outras, derivadas de feridas sociais profundas como o racismo. A cosmologia das religiões de matriz africana está ligada aos aspectos da ancestralidade negra que são testemunho de uma ética singular, politicamente indócil a tentativas históricas e teóricas de manipulação. É uma cosmologia que articula a fé, a magia e o mistério como forma de resistência diante de um vasto mercado de autoajuda e de consolo religioso. Trata-se de um movimento fundado na emancipação de um povo que encontra na partilha um solo para reconstruir sua subjetividade. A religião, aqui, vem a ser um dos símbolos possíveis de análise do sujeito do desejo, uma possibilidade de resposta e de autonomia. De outro lado, sem nenhum maniqueísmo, mas tomando partido, Marcos Pimentel empenha-se



na tarefa que Georges Didi-Huberman propõe no ensaio Quando as imagens tomam posição: para tomar posição é preciso situar-se pelo menos duas vezes, em, pelo menos, duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. O que importa é se colocar em relação às imagens, que não falam de forma isolada. A montagem do filme responde a um caleidoscópio de imagens geradas por depoimentos que situam questões de intensa complexidade, articulando subjetividade e dimensão coletiva de maneira primorosa, construindo nossa potência de qualificação do visível e situando a questão da imagem na gênese do sujeito.

Os temas da fé, da magia e do mistério atravessam o documentário de maneira profundamente psicanalítica. No seminário O aturdido, Jacques Lacan ensina que os enigmas não são simplesmente os da vida, mas da propriedade do vivo, que ele chama de gozo, e situa aí o mistério do corpo falante, o real e sua relação com a pulsão, que poderíamos localizar na dimensão do que escapa

e desafia a certeza, deslocando-nos ao inquietante da existência, à feição selvagem do mundo que reside na impermanência, naquilo que não se pode adivinhar e nos une irremediavelmente para além da “patologia da imagem”, ideia que encontramos em Marie-José Mondzain, que situa o empobrecimento da experiência a partir do abuso de um olhar que cria ídolos e reduz o sujeito ao estado de objeto, reificando a imagem e criando uma crise ética que produz sintomas sociais alarmantes. Mondzain afirma: “É nesse sentido que digo que há uma verdadeira patologia da imagem, a qual faz com que aqueles que não têm imagem de si mesmos, senão através de objetos, sejam reduzidos ao estado de objeto e persuadidos de que é a apropriação e o consumo dos objetos que vão lhes permitir construir uma imagem de si mesmos”.

Neste ponto é preciso abordar a crise dos ícones e o estudo de Mondzain que dialoga com a questão central do documentário: o comércio e circulação de signos até o comércio das coisas e a circulação das mercadorias, abarcando o monopólio da imagem e



de sua significação, o que se localiza com extrema clareza nos ataques aos terreiros, sinalizando o totalitarismo que veda o acesso de cada um às operações simbólicas da palavra, impossibilitando a partilha da crença que só ocorre quando se pressupõe abertura para a singularidade e contágio, contato com a ferida comum. As entidades guardam uma vibração íntima nas falas de mães e pais de santo: elas salvaguardam a experiência de existir fora, apostando num território onde o indizível deve aflorar junto à imagem, abrindo espaço para a aparição, para o transe, para a invenção, para a presença e para a ausência, para a cintilância e o desvanecimento.

Se as imagens se apresentam como armas culturais – por meio de uma luta ambígua que tanto produz como destrói imagens, ícones e emblemas – precisamos pensar sobre o ódio e o fanatismo nos diversos âmbitos da vida cultural, social e política, ódio que se desloca para uma verdadeira guerra de imagens, pois, se não existe uma imagem da verdade, é preciso que se possa sustentar as mediações simbólicas e imagéticas das crenças de cada um, restaurar a imagem onde ela transgride, salvar os fragmentos, proteger os escombros, saber fazer com a ruína.

Investigando uma espécie de arqueologia do fanatismo, Marcos Pimentel recolhe os restos desse cafarname de objetos heterogêneos, dando um verdadeiro testemunho da construção das imagens no Brasil contemporâneo. Testemunhar, aqui, é tentar produzir significação para a catástrofe, como fizeram Bruno Latour e outros curadores na exposição “Iconoclash”, realizada em 2002 na Alemanha, que incluiu também a elaboração de um livro em que se assinalou a crise dos ícones, a horizontalização das identificações e a insistência das imagens, que sempre voltam a retornar, não importa o quanto queiram livrar-se delas. Ataca-se a sacralidade do outro, mas a imagem é irreduzível, permanece. A exposição segue um fluxo

de imagens em religião, política e arte e trabalha o desmantelamento simbólico e a questão da iconoclastia de maneira aguda, retomando a força da imagem sem empilhar descrença sobre descrença, continuando a tarefa de desencantamento com ainda mais desencantamento. Na poeira levantada em muitos incêndios e injúrias em terreiros, podemos encontrar o que Bruno Latour assinalou como uma espécie de vontade simplória de se livrar das imagens.

Em Fé e Fúria encontramos um questionamento que também sustenta a reinvenção da imagem por dentro, pois, mais do que quebrar imagens e cultivar a iconoclastia, trata-se de tomar partido na guerra das imagens que cultura, arte e religião travam em sociedade, tentar ler entre as imagens e criar outro campo de diapasão, onde o singular não cede aos apaziguamentos imediatos.

O filme promove uma desconstrução semântica, pois não teatraliza o conflito. Ao contrário, o que ele

“

Investigando uma espécie de arqueologia do fanatismo, Marcos Pimentel recolhe os restos desse cafarname de objetos heterogêneos, dando um verdadeiro testemunho da construção das imagens no Brasil contemporâneo.

”

não mostra é que faz ver e, portanto, compreender. Não é uma reportagem, é um objeto político suficientemente artístico, que compõe e entende a polissemia e o indecível da imagem – sua equivocidade, seu excesso – analisando as pulsões destruidoras com contraimagens forjadas nas falas vigorosas daqueles que denunciam a barbárie e



40

escrevem sua história.

Se o preconceito e a destruição simbólica produzem efeitos devastadores, é preciso retomar as imagens que admitem impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. Como situa o pesquisador Luiz Antonio Simas: “O solo do terreiro Brasil é assentamento, é o lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera vida”. Nas religiões de matriz africana há um sentido de coletividade, em que o singular pode fazer história, intervindo no mundo como espaçamento ou fenda, a partir da qual cada um pode colocar algo de si. Um estar em trânsito, como na ideia do transe, que só pode se estabelecer a partir de um corpo disponível e não de um que esteja sob a vigilância moral da lógica evangélica.

Fé e Fúria denuncia essa dominação dos corpos, a ideia do sequestro dos corpos pelo capital, como um fenômeno de morte e aniquilamento, de destruição

simbólica e aposta sem fixidez nem garantia na escuta, ao mesmo tempo em que guarda uma precisão cativante, feita de miudezas e descrições rigorosas sobre a experiência da fé. O cineasta atua quase como um psicanalista silencioso e atento, dando à magia uma espécie de evidência e tratando o misterioso não como aquilo que não pode ser visto, mas como um fenômeno e como algo que se manifesta.

Diante da combinatória de pobreza simbólica, domesticação infantil, estratégias de guerra e ataques sistemáticos e violentos à diferença religiosa, o filme encontra uma complexidade transversal das imagens, o lugar do misto e do heterodoxo, criando um contexto mais amplo e complexo, em que a controvérsia das imagens é lida levando em consideração um de seus aspectos mais relevantes: toda proibição de imagens gera também uma imagem. Imagem que, no caso, desembocou numa catástrofe política que se funda no lugar do



ódio, entre a descrença e o culto profano, numa espécie de fé cega que impede qualquer potência crítica.

O ídolo eleito a partir de uma estética totalitária está localizado no final do filme, nos letreiros que deixam entrever o slogan: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. O formato “meme” é de uma agudeza cortante e comparece acachapante como se naquela pequena imagem tudo negasse a dimensão da tomada da palavra, do agenciamento entre a linguagem e o visível. Uma imagem escandalosamente real, construída a partir da estética que faz reverberar Walter Benjamin em *Experiência e pobreza*: se o homem perdeu a experiência, isso não significa que ela não mais exista. Sim, ela existe, porém o homem parece ter-se impossibilitado de se traduzir nela.

A adesão a um grupo religioso que oferece uma imagem total parece ser uma das poucas formas de

construção de laços de pertencimento, de afirmação de uma identidade passível de reconhecimento e de inserção social. É a instrumentalização do medo num misto de ignorância, repressão, intolerância, violência: tramas em que o capitalismo e a religião se enredam, marcando a relação com o sagrado por uma relação de troca imantada pela ideologia do mercado: a fé é demonstrada por ofertas que funcionam como um investimento, retribuído na forma de sucesso material. Esse processo, claro, implica uma afinidade direta com a cultura do consumo e do sucesso material, em contraste com o ascetismo cristão original, mas seu apelo só funciona porque há um roteiro pronto e empobrecido que dá sentido ao indomesticável da existência. Nele, a prática da crença funciona como um modo de negar e substituir desejos e, ao mesmo tempo, como forma de reforço e consolidação de identificações, diferente da beleza vertiginosa e poética que pode ser colhida nas falas diversas e distintas de pessoas ligadas à umbanda ou ao candomblé. Nessas falas

convive o senso de coletividade, se recusa o primado do eu e se refunde o comum na partilha de sentidos e mistérios.

Em Futuro de uma ilusão, Freud tenta localizar a questão religiosa assentando-a sob a noção de ilusão, e continua em suas investigações chegando a definir a religião como um tipo de delírio. Mas o delírio – ele mesmo – torna-se portador de um grão de verdade. Importante assinalar aqui que, para a psicanálise, o delírio carrega a importante função de organização do mundo e de anteparo à invasão do real, sendo que a verdade do delírio não está nas suas teses. Delírio não é apenas falsidade e errância, é uma ficção que aponta para um fragmento de realidade perdida e para seu trabalho de recuperação. É uma tentativa de cura e de reinvestimento da realidade. No percurso freudiano, ele migra do mito, enquanto artefato cultural ligado à fala e à oralidade, para a religião como um tipo de historicidade ligada à escrita, como possibilidade de uma escrita de si no mundo que poderia fazer laço social, um lugar para

o delírio/verdade de cada um.

Em Moisés e o Monoteísmo, testamento freudiano representado por Moisés e a religião monoteísta, há um fragmento de teoria política baseado na ideia simples, mas poderosa, de que a origem da religião não está, como no caso do totem, dependente de uma identidade baseada em nomes comuns e traços de pertinência, mas na figura do estrangeiro. No fulcro da experiência religiosa encontra-se a política e a história pensadas a partir do trauma. Aqui, Freud parece redescobrir a tese de que a própria modernidade, com seus sistemas simbólicos autônomos e suas trocas, possui uma espécie de metafísica irresolvida, baseada na teologia política como centro ausente que retorna em momentos de crise e indeterminação, dando origem e luz superegoica a versões perversas do pai.

É sob esse aspecto estrangeiro que Marcos Pimentel se debruça ao investigar a diferença fundamental das igrejas neopentecostais e das



religiões de matriz afro. Trata-se de perscrutar o caminho da fé a partir de uma fúria outra: se, de um lado, exalta-se a dimensão do mesmo, fundada em valores morais e nacionalistas, de outro lado, uma alternativa de resistência étnica e cultural, um testemunho de uma ética singular que sustenta essa espécie de estrangeiridade no centro da fé. O centro político dessa guerra de narrativas conduz ao aspecto religioso também na política, que foi onde a extrema-direita encontrou solo para aniquilar a diferença, de tal modo que nos resta lutar por vidas e por modos de vida, por experiências heteróclitas, transformando nossos pensamentos, sonhos e devaneios em utopias que aglutinem tanto o particular e intransferível da experiência, como o solo comum do qual outros possam tomar parte, participar ativamente, dele partindo para reinventar a política, que deve ser tecida junto à poesia que rasura o espaço da segurança para construir tremulamente um abrigo em que caiba o dissenso.

Importante destacar a homogeneização denunciada em vários depoimentos do documentário, inclusive sob a forma de exclusão do aspecto desviante da experiência, mudança nítida que aparece no diagnóstico das possessões e na eficácia das técnicas de exorcismo, baseadas no reenvio do diabo e de seus demônios para o inferno, excluindo a dimensão paradoxal e ambígua do desejo, diferente da umbanda que reconhece o mal como parte da natureza humana e o descaracteriza como maldade, pois é uma religião de liberação e não do acobertamento das paixões humanas.

A história cultural brasileira pode ser aprendida e apreendida não apenas em livros de história. A umbanda, por exemplo, reinterpreta os valores, as visões históricas e os acontecimentos nacionais. O panteão umbandista é constituído por personagens que assinalam a necessidade de uma memória coletiva. A maneira radicalmente distinta como as religiões tratam a dimensão da vida, do mal, do sacrifício, do sentido de comum foi trazida para o





centro de um documentário que tangencia a questão da fé, magia e mistério com extrema sutileza, apostando no infundável sobre a materialidade movente do mundo. E, se há uma tomada de posição, ela deriva de uma escuta fina e de um olhar para imagens que buscam, ao invés da grandiloquência, “o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio deserto”, como uma “prática menor” no sentido que Deleuze e Guatarri evocam: um exercício que encontra potência nas fragilidades e fissuras.

Se a religião pode ter uma função obliteradora tamponando a castração com o sentido, há também outra vertente, outro caminho capaz de acolher o sujeito do desejo e o furo no saber, convocando-nos à

invenção ao invés dos sentidos prontos. Estaríamos assim, com fúria desejante, acrescentando outro elemento à crítica freudiana à religião: a relação íntima de Deus com o real e com o insondável seria aquilo que dá ao religioso um caráter irredutível, fazendo vicejar a poesia e a singularidade na experiência religiosa e encontrando o tormento vivo e necessário para ainda inscrever no mundo um gesto poético e político que reinventa tanto a fé quanto a fúria.

Bianca Dias é psicanalista, escritora e crítica de arte.



As Quatro CHAVES MÁGICAS

Alberto Salvá (1971)

Por Daniel Salomão Roque

Em finais de 1971, o jornal carioca *Correio da Manhã* estampou na capa de seu caderno cultural um par de fotografias do cineasta Alberto Salvá. Os retratos vinham acompanhados de uma manchete eufórica – “Este diretor está tentando um novo tipo de filme: inteligente e bonito, para o público infantil”.¹

Salvá, nascido na Espanha e naturalizado brasileiro, tinha trinta e um anos e já acumulava uma considerável experiência, iniciada em finais da década de 1950. Havia trabalhado no Instituto Nacional de Cinema, fotografado e montado documentários de Thomaz Farkas, realizado seus próprios curtas, fundado uma cooperativa cinematográfica², assinado episódios em filmes coletivos³ e dirigido sozinho outros dois longas-metragens⁴. O terceiro, *As quatro chaves mágicas*, estava prestes a ser finalizado e estrearia dali a alguns meses.

Tratava-se, em linhas muito gerais, de um produto destinado a entreter crianças em período de férias escolares. Semelhante iniciativa, numa época em que os *Trapalhões* sequer existiam em sua formação clássica⁵, ainda provocava certa estranheza

no mercado cinematográfico brasileiro – uma estranheza realçada pelo histórico peculiar de Salvá. Etnografia, erotismo, comédia de costumes, drama neorrealista e intrigas policiais compunham a trajetória do diretor até então. Como explicar mais uma guinada – dessa vez, rumo ao universo infantil?

Francamente pessimistas, as respostas de Salvá partiam dos perrengues de sua vida profissional e desembocavam numa reflexão um pouco mais ampla sobre o estado de coisas no cinema brasileiro. “Eu não tenho capacidade de produção, não tenho financiamento próprio. Então, tenho de descolar dinheiro, e aí começa tudo”, lamentou. “O resultado é que todos ganham dinheiro, menos o cineasta, que sente as dívidas apertarem”⁶.

As quatro chaves mágicas, alegava Salvá, era o filme que consolidaria sua posição no cenário cinematográfico nacional. “O pessoal do Cinema Novo acha que estou no ‘outro lado’, e o pessoal do ‘outro lado’ acha que sou do Cinema Novo”, declarou⁷. “Faço questão de não entrar em nenhuma dessas linhas, principalmente a do cinema intelectual. Esse cinema já foi importante, mas não se comunica com o público. É feito para uma minoria. Tem boa

1. *Correio da Manhã* (RJ), 8 de dezembro de 1971.

2. O grupo *Câmara*, coletivo responsável pelo longa-metragem *Como vai, vai bem?* (1968).

3. Além de *Como vai, vai bem?*, Salvá também dirigiu *A cama ao alcance de todos* (1969) em parceria com Daniel Filho.

4. *Vida e glória de um canalha* e *Um homem sem importância*, ambos de 1970.

5. Os *Trapalhões* na guerra dos planetas (1978), paródia trash de *Star Wars* (1977), foi o primeiro filme do grupo a contar com seus quatro integrantes: Didi, Dedé, Mussum e Zacarias.

6. *Correio da Manhã* (RJ), 8 de dezembro de 1971.

7. Nessa mesma entrevista, Salvá se refere ao “outro lado” como sendo o “tipo de cinema do Jece Valadão”. Pouco antes, o ator havia produzido e estrelado *O enterro da cafetina* (1971) e *Memórias de um gigolô* (1970), dois sucessos de Alberto Pieralisi baseados em livros de Marcos Rey.

imagem, mas é rebuscado no texto. Ninguém entende. [...] Faço questão de ser qualificado como alguém que está fazendo filmes que tendem a ser comunicativos; que são comerciais, mas não de uma maneira rasteira”.

Salvá se mostraria ainda mais categórico após a estreia do longa-metragem. Batendo nas mesmas teclas, sentenciou: “As pessoas que já viram o filme sentiram nele a comunicação. Já não faço mais filme que não se comunique. O filme brasileiro ou deixa de ser chato ou morre. Antes, a gente falava isso à boca pequena. Agora, não. Antes, a gente desculpava a chatice pelas boas intenções ou pelos dados culturais que o filme apresentava. Acontece que o espectador médio não quer saber disso e é ele quem paga o filme na bilheteria. Agora, eu mesmo não quero mais ver filme chato. [...] O importante para mim é a pessoa sentar, ficar duas horas e sair gostando do que viu. Acredito que consegui isso com As quatro chaves mágicas”⁸.

O filme era de fato agradável, mas acabou se revelando, ele também, um fracasso comercial⁹. Teriam seus (poucos) espectadores aprovado o que viram? De que forma aqueles sons, imagens e diálogos teriam se comunicado com o público nas poltronas da sala escura? Impossível responder a tais perguntas, e uma análise dos fatores estruturais que podem ter conduzido As quatro chaves mágicas ao esquecimento é algo que foge aos propósitos deste texto.

No entanto, as quase cinco décadas que nos separam de sua estreia viabilizam uma empreitada bem mais modesta, mas não menos interessante: por um lado, vislumbrar no filme elementos já caros a Salvá e com reverberações em algumas de suas obras posteriores; por outro, situá-lo brevemente no

panorama cinematográfico dos anos 60 e 70, arriscando aproximações com títulos lançados pouco antes ou alguns anos depois.

As quatro chaves mágicas, como veremos, se conecta a um repertório que, à primeira vista, dificilmente associaríamos ao cinema infantil.

Luto e escapismo

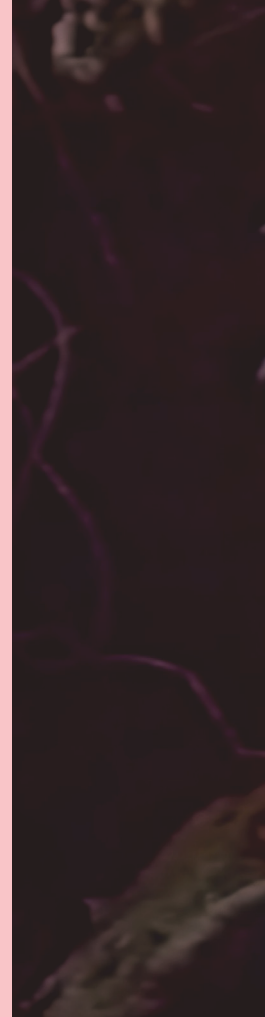
“O pior cego é aquele que não quer ver”, diz o provérbio popular citado na abertura de As quatro chaves mágicas. O filme, descobriremos no letreiro seguinte, é “dedicado às crianças e aos puros de coração”. Ainda não sabemos quem são os personagens da trama, mas estamos cientes dos interlocutores que ela almeja para si.

Devidamente advertidos, nos deparamos, enfim, com imagens: dois planos fechados sobre uma fonte. Jatos verticais se desfazem e emanam um ruído que inspira tranquilidade; a mão enrugada de um senhor idoso (Abel Pera) submerge próxima a uma pétala vermelha que jaz na superfície da água. Depois, vemos o rosto desse homem: cabelos grisalhos, olhar exausto e resignado. Também vemos sua neta adolescente (Dita Côrte-Real): chama-se Maria, veste uma minissaia colorida e caminha pela rua em direção ao portão de casa.

Eles se encontram e conversam sobre a morte. Maria recebe um conselho: “As pessoas mais velhas

8. Jornal do Brasil, 2 de julho de 1972.

9. O crítico Ely Azeredo, em texto publicado pelo Jornal do Brasil em 23 de outubro de 1972, afirmou que As quatro chaves mágicas tivera “um lançamento inferior aos seus méritos”. Na ocasião, o filme havia acabado de voltar às salas de cinema com um novo título: João e Maria na floresta encantada.





são intransigentes. Aprenda a conhecer as coisas por você mesma”. A câmera, então, se detém na mão esquerda da garota, entrelaçada aos dedos molhados do avô.

Os letreiros que sucedem o prólogo duram três minutos e marcam uma elipse de dez dias. Maria, agora, veste preto e chora sobre um prato de comida. Ela não tem fome.

Outras três pessoas dividem a mesa: Teresa

(Dorinha Duval), sua irmã mais velha; Paulo (Daniel Filho), seu cunhado; e João (Lula), irmão mais novo de Paulo. O avô não está presente – já deduzimos por quê. Notamos, também, a ausência de figuras paternas ou maternas – ausência esta que o filme não se propõe a explicar.

Os olhares são oblíquos, e um silêncio constrangedor se interpõe entre os personagens. Já temos aqui todos os elementos necessários para a compreensão do óbvio: relações fraturadas moldam o cotidiano desses indivíduos.

Visto hoje em dia, o trecho parece antecipar a atmosfera soturna de dois filmes espanhóis, ligados um ao outro pelo mesmo momento histórico, as mesmas questões e a mesma estrela mirim: *O espírito da colmeia*¹⁰ (1973), de Victor Erice, e *Cría cuervos* (1976), de Carlos Saura – ambos protagonizados por Ana Torrent, interpretando personagens homônimos.

O espírito da colmeia narra as desventuras de Ana numa Espanha devastada pelo fascismo. Em plena ressaca da Guerra Civil¹¹, a menina de seis anos, moradora de um vilarejo, comparece a uma sessão cinematográfica de *Frankenstein*¹² (1931) e desenvolve um fascínio mórbido pelo monstro. Mais do que isso: passa a acreditar em sua existência. Sentindo-se especialmente comovida pela cena em

10. Título original em espanhol: *El espíritu de la colmena*.

11. A Guerra Civil Espanhola teve início em 1936 e chegou ao fim três anos depois, com a vitória do bloco liderado por Francisco Franco. O filme se passa em 1940.

12. A mais icônica adaptação cinematográfica do romance de Mary Shelley, dirigida por James Whale, estrelada por Boris Karloff e distribuída pela Universal Pictures.



que ele mata uma criança, decide buscá-lo em meio a ruínas e construções abandonadas. Ninguém parece compreendê-la plenamente: nem a mãe, autora de cartas nostálgicas enviadas a um amante; nem o pai, apicultor obstinado que dedica todo o tempo livre às abelhas; e muito menos a irmã mais velha, que zomba de sua imaginação fértil.

Cría cuervos, por sua vez, é o retrato de uma família disfuncional madrilenha que agoniza nos estertores da ditadura franquista, já em meados dos anos 1970¹³. A pequena Ana atribui ao pai, um oficial mulherengo do Exército, a responsabilidade pela morte da mãe, vitimada por um câncer. Por isso, decide assassiná-lo com uma solução de bicarbonato de sódio, substância que julga venenosa – e, coincidentemente, ele morre. Ana e suas irmãs se mudam para a casa de uma tia autoritária, onde

a menina se divide entre delírios fantasmagóricos envolvendo a mãe, pequenos cuidados com a avó moribunda e audições compulsivas de uma mesma música – a pérola pop *Porque te vas*, tocada à exaustão numa vitrolinha portátil.

O espírito da colmeia, *Cría cuervos* e *As quatro chaves mágicas* são filmes regidos pela lógica infantil. As narrativas de *Erice* e *Salvá* compartilham certo tom fabular, e seus personagens se deixam arrebatar com igual intensidade pelos meandros do universo ficcional. As semelhanças com *Cría cuervos* são ainda mais curiosas – seja a busca por inspiração nos provérbios populares (“*Cría cuervos y te sacarán los ojos*”) ou a relação de cumplicidade entre garotas e idosos à beira da morte.

Para além disso, *O espírito da colmeia* e *Cría cuervos* são permeados por reuniões à mesa, com mágoas familiares descarregadas entre pratos e talheres. A princípio, o almoço filmado por *Salvá* nos parece igualmente tenso. Tais impressões, no entanto, se desfazem em poucos minutos: *As quatro chaves mágicas* não cede espaço aos traumas de ninguém. Enquanto as crianças espanholas se agarram obsessivamente à religiosidade católica e à morte, os adolescentes brasileiros extravasam os sentimentos de perda e inadequação por vias bem mais solares. Pelo menos é o que os diálogos nos dão a entender.

“Você é jovem, precisa se distrair, precisa viver”, recomenda Teresa à irmã caçula.

“Você tem ido à praia?”, pergunta o cunhado.

“É, por que você não vai mais? Sai com o João!”, sugere a irmã mais velha.

“O João já tem namorada”, retruca Maria.

13. O filme estreou em janeiro de 1976, dois meses após a morte de Franco.

“O João não tem namorada certa. Troca toda semana”, afirma Paulo, com um sorriso malicioso no rosto.

“E mesmo que tivesse namorada. Qual o problema de sair com a amiguinha dele? É como se vocês fossem primos”, diz Teresa.

As rotinas de João e Maria formam um verdadeiro yin-yang da classe média carioca no alvorecer da década de 1970. A garota mal sai do próprio quarto, imersa em signos contraculturais: nas mesas, gravadores analógicos; na parede, pinturas lisérgicas e um pôster dos irmãos Marx; num canto qualquer, o LP Cheap Thrills, de Janis Joplin, com sua famosa capa desenhada por Robert Crumb. O menino passa os dias na empresa do irmão, checando planilhas, assistindo a reuniões monótonas, convivendo com secretárias e engravatados.

O espectador mais atento certamente se lembrará de Marcelo Zona Sul (1970), primeiro longa-metragem dirigido por Xavier de Oliveira. A seu modo, o garoto Marcelo (Stepan Nercessian) prenuncia os dois personagens centrais de *As quatro chaves mágicas*. Por um lado, cobre a parede do quarto com fotografias de cidades estrangeiras e almeja tornar-se cidadão do mundo; por outro, mora com o pai burocrata que condena sua “vagabundagem”.

Marcelo é um pouco Maria e um pouco João. Vive entre mesadas, paqueras, bailinhos, provas de matemática e taças de milk shake. Quando decide matar aula para dirigir um jipe na companhia da namorada (Françoise Fourton), do melhor amigo (o mesmíssimo Lula, de *As quatro chaves mágicas*) e de uma colega deles (Simone Malaguti), a situação

azedada: é expulso do colégio e obrigado a trabalhar na repartição do pai. Joga tudo para o alto e decide realizar um grande sonho: sair por aí viajando de carona ao lado do melhor amigo, “como num filme americano”.

Um cinema de perambulações

Qual teria sido o filme americano a estimular Marcelo nesse derradeiro ato de rebeldia? Possivelmente, *Easy rider* (1969), de Dennis Hopper. Seus dois protagonistas, entretanto, não viajam de carona – eles pilotam motocicletas¹⁴. A aventura começa na fronteira dos EUA com o México, onde cheiram e vendem cocaína, e termina no estado da Louisiana, onde são mortos a tiros por uma dupla de rednecks reacionários. Pelo meio do caminho, socializam em comunidades hippies, se divertem em bordéis, tomam LSD com prostitutas num cemitério e cortam estradas ao som de Byrds, Jimi Hendrix e... Steppenwolf.

Filme de baixo orçamento e distribuição independente, *Easy rider* tornou-se um marco histórico da contracultura, gerando dezenas de imitações e engrossando o caldo da chamada Nova Hollywood. Foi também uma inspiração para *Salvá*, que, sem cerimônia alguma, definia *As quatro chaves mágicas* como uma “espécie de *Easy rider* infanto-juvenil”¹⁵.

Não era a primeira vez que *Salvá* acenava para Dennis Hopper: com certa ironia, o cineasta brasileiro havia incluído *Born to be wild* no prólogo de *Um homem sem importância*. A música, aqui, não acompanhava uma viagem épica pelas estradas norte-americanas, mas uma ordinária briga entre playboyzinhos cariocas num salão de boliche

14. As filmagens de *Marcelo Zona Sul* ocorreram entre fevereiro e novembro de 1969. *Easy rider* estreou no Festival de Cannes em maio daquele ano. É improvável que Xavier de Oliveira o tenha assistido, pois o filme só chegou ao Brasil em 1970, sob o título *Sem destino*.

15. *Jornal do Brasil*, 8 de dezembro de 1971.

qualquer. O incidente acaba custando o emprego de um funcionário (Oduvaldo Vianna Filho), que passará o resto do dia sofrendo humilhações na busca por um novo trabalho, até explodir em fúria contra o pai (Rafael de Carvalho), um típico representante do lumpesinato.

Tal como *Um homem sem importância*, *As quatro chaves mágicas* é um filme de perambulações. As insuspeitas semelhanças entre as duas obras foram muito bem observadas pelo próprio diretor. “Não acho bom insistir sempre num mesmo tipo de filme”, explicou Salvá em 1972. “Então, estruturar dois filmes para dizer verdades muito parecidas, mas visando um tipo de público diferente [...] é o que eu chamo de organização”¹⁶.

O cinema de Salvá é rico em personagens que vagam sem rumo, movidos por uma agonia latente e sujeitos a interações que culminam em conflitos. No drama erótico *Inquietações de uma mulher casada* (1978), um casal de classe média (Otávio Augusto e Denise Bandeira) percorre motéis, piscinas, surubas, neons, sets de filmagens, lojas de departamentos e os apartamentos de suas respectivas sogras rumo a uma viagem de reconciliação que nunca acontece. No curta-metragem *O vendedor* (1990) essa estrutura se materializa nos embaraçosos compromissos de um cidadão (Roberto Bomtempo) que ganha a vida comercializando pintos de borracha – tendo visitado uma dona de casa, um praticante de swing e um discreto prostíbulo, ele termina o dia na cama, acometido pela insônia e por bizarras alucinações sexuais.

Em *As quatro chaves mágicas*, a perambulação não é deflagrada por uma crise conjugal, tampouco pelo trabalho ou falta dele: o desassossego tem seu estopim no contato de João e Maria com os

personagens homônimos dos irmãos Grimm¹⁷. Pouco a pouco, os adolescentes brasileiros vão se convertendo numa releitura moderna das pobres crianças europeias que, perdidas na floresta, terminam encurraladas na casa de uma bruxa má e antropofágica.

Os obstáculos que se apresentam ao longo dessa trajetória moldam a psique dos protagonistas, bem como a estrutura da própria narrativa. *As quatro chaves mágicas* é composto por blocos de atmosferas distintas, refletindo as múltiplas faces de João e Maria mediante um diálogo deliberado com o próprio cinema. Aquilo que começa como um road movie se transmuta em filme policial, para então acenar às artes marciais e finalmente descambar no terror e na fantasia. Um verdadeiro mosaico de gêneros a serviço da iniciação ao ocultismo: Salvá, não por acaso, definia sua obra como “uma cartilha para entrar num mundo paralelo ao nosso”¹⁸.

Tudo começa com uma viagem empreendida à revelia dos adultos. Qualquer semelhança com *Marcelo Zona Sul* não deve ser mera coincidência. Lula (ou melhor, João) está novamente matando o tédio a bordo de um jipe – dessa vez, no banco do motorista e com Maria a seu lado.

Os bandidos aparecem, mais brasileiros do que nunca. Sobem no veículo com intenções não muito boas e ostentam um gingado agressivo, à beira da violência. São interpretados por Emiliano Queiroz, Wilson Grey (eterno vilão de chanchadas) e Milton Gonçalves (figurinha carimbada do cinema policial carioca nos anos 1960).

Um misterioso andarilho nipônico (Kazuo Kon) surge para combatê-los na porrada. Com ele, João e Maria aprenderão técnicas de luta, meditação

16. *Jornal do Brasil*, 2 de julho de 1972.

17. No texto original em alemão, os personagens se chamam Hansel e Gretel.

18. *Jornal do Brasil*, 23 de outubro de 1972.



e fundamentos da cultura oriental. A década de 1970, cabe lembrar, mal havia começado – e se consagraria como a era dourada de Sonny Chiba, Bruce Lee e dos estúdios Shaw Brothers.

Agora, os adolescentes estão prontos para mais um desafio: combater Astarte (Isabela Cerqueira Campos), feiticeira narcísica que os aprisiona em casa, torturando Maria com truques de magia negra e seduzindo João com encantos não revelados – o canibalismo, marca da fábula original, cede terreno a um sutil e curioso subtexto sexual.

Nessa última etapa, os protagonistas serão instruídos pelo anão Arode (Meio-Quilo), entidade responsável pelas mediações entre o visível e o invisível, o mundo concreto e o universo fantástico. Com ele, Maria aprenderá a manipular as forças que

regem a natureza: a terra, o ar, a água e o fogo – As quatro chaves mágicas.

O resto, deixemos por conta de Salvá: “A novidade do filme é que ele rompe com um conceito de que filme para crianças tem de ter aquelas velhas máximas de moral. Ele ensina algo de novo, algo de diferente. Geralmente os filmes para crianças apresentam uma visão de adulto do mundo da criança, e minha pretensão foi fazer um filme descondicionado destes velhos conceitos”¹⁹.

Conseguiu.

Daniel Salomão Roque é formado em História pela Universidade de São Paulo. Atua como pesquisador e jornalista.

19. Jornal do Brasil, 8 de dezembro de 1971.



ELE, O BOTO

Walter Lima Jr. (1987)

Por Adilson Marcelino

A década de 1960 no cinema brasileiro é muito citada, reverenciada e referenciada, sobretudo por causa do Cinema Novo. Nada mais justo, afinal, cineastas como Glauber Rocha, com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e Ruy Guerra, com *Os fuzis* (1964), entre outros tantos, realmente apresentaram uma nova gramática de cinema.

No entanto, isso acaba, em grande medida, ofuscando o caleidoscópio que foi a década imediatamente posterior, e ainda com rescaldos desta, os anos 1970. Se o cinema popular da Boca do Lixo apimentava as telas com a nudez das atrizes, ao mesmo tempo projetava e reafirmava cineastas e filmes de altíssima cepa, como Carlos Reichenbach – *Lilian M: relatório confidencial* (1975) –, Jean Garrett – *A mulher que inventou o amor* (1979) –, José Mojica Marins – *Exorcismo Negro* (1974) – e Ozualdo Candeias – *Caçada Sangrenta* (1974). Não só esses mesmos diretores com demais filmes no período, como também muitos outros cineastas.

Isso sem falar em Walter Hugo Khouri, o maior cineasta brasileiro, que construiu uma carreira singular e vinha de filmes absolutamente fundamentais na década anterior – *Noite vazia* (1964), *O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968). Ele realiza, nos anos 70, os petardos *O palácio dos anjos* (1970), *As deusas* (1972), *O último êxtase* (1973), *O anjo da noite* (1974), *O desejo* (1975), *Paixão e sombras* (1977), *O prisioneiro do*

sexo (1978) e *As filhas do fogo* (1978).

Essa mesma década de 1970 desemboca em grandes sucessos de bilheteria da Embrafilme, como *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, e *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, para citar alguns. Além da continuidade dos filmes desconcertantes do Cinema Marginal, também chamado de Cinema de Invenção, com as produções da Belair de Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Helena Ignez, mais outros tantos cineastas do mesmo estilo, além das novas produções dos próprios cineastas do Cinema Novo da década anterior.

E nesse caldeirão incontrolável e surpreendente da década de 1970 é que chega às telas um dos filmes mais modernos de toda a história do cinema brasileiro. Um clássico da modernidade de nossa cinematografia, porque continua moderno até os dias de hoje: *A lira do delírio* (1978), de Walter Lima Jr.

Não à toa, o cineasta, nascido em Niterói (RJ), é que vai fazer a passagem dessa década incensada do Cinema Novo para a década caleidoscópica posterior, exalando modernidade estética.

Assistente de direção de Glauber em *Deus e o diabo na terra do sol*, Lima Jr. estreia como diretor de longas, com o pé direito, no belo *Menino de engenho* (1965) e já no segundo tropicaliza-se com o moderno



Brasil ano 2000 (1969). E é essa modernidade que o cineasta vai elevar à potência mais alta com *A lira do delírio*. Também não é coincidência ambos serem com Anecy Rocha, então casada com ele, e que sempre foi, em sua breve e intensa carreira (infelizmente, ela morreu em 1977, aos 34 anos), uma persona cinematográfica moderna.

Sim, porque algumas atrizes, mesmo que tenham feito a maior variedade de personagens, sempre serão modernas. Como são Monica Vitti, Ana Karina, Anecy Rocha, Fernanda Torres. E como são Sylvinha Telles, Nara Leão e Marina Lima na música.

Tivesse feito só esses três filmes citados, ou apenas um deles, Walter Lima Jr. já teria lugar garantido na história do cinema brasileiro. Só que ele fez mais, muito mais. Na década de 1980, o cineasta vai sacudir as telas do cinema com um grande sucesso: *Inocência* (1983). Adaptado de clássico do escritor Visconde de Taunay, romance regionalista publicado em 1872, o filme encanta o público e, de quebra, lança no cinema o talento de Fernanda Torres, que tem aí uma de suas melhores personagens da carreira.

O mais impressionante em Walter Lima Jr. é que sua modernidade está fincada em uma revisitação, em uma compreensão, em um exercício de inteligência criativa a partir de mitos, figuras e personagens fundantes da nossa cultura. Foi assim com os engenhos no primeiro filme, foi assim com os retirantes em *Brasil ano 2000*, foi assim com o carnaval em *A lira do delírio*, foi assim com a Independência em *Joana Angélica*, foi assim com o regionalismo em *Inocência*, foi assim com o rei negro Calanga em *Chico Rei*, e foi assim com a lenda cabocla em *Ele, o Boto*. E prosseguiria assim em sua carreira posterior com a inquisição – *O monge e a filha do carrasco* (1996) –, a repressão e o tónus sexual – *A ostra e o vento* (1997) e *Através da sombra* (2015) – e a reinvenção na música brasileira – *Os desafinados* (2008).

Um boto no caminho

Ele, o Boto (1987) é baseado em roteiro de Lima Barreto e em um conto da atriz, diretora e cantora Vanja Orico, escrito em Paraty, chamado *O boto: uma história de amor*. No filme, a citação para ela é creditada como “ideia”. Vanja, inclusive, faz



participação no filme como uma jogadora de búzios. Paraty, por sinal, é a locação de *Ele, o Boto*. Mais um filme a emoldurar novo capítulo nessa cidade que já tantas vezes serviu como cenário para filmes brasileiros das mais diferentes linhagens, como *A moreninha* (1970), de Glauko Mirko Laurelli, e *Gabriela* (1983), de Bruno Barreto (ambos protagonizados por Sônia Braga), ou o desbunde do cineasta Nelson Pereira dos Santos, em filmes alucinadamente tropicalistas, como *Azyllo muito louco* (1970), *Como era gostoso o meu francês* (1971) e *Quem é Beta?* (1972).

Em *Ele, o Boto*, Walter Lima Jr. partiu de um roteiro escrito por Lima Barreto, que desejava filmar a história, e que, por sua vez, tinha como ponto de partida o conto de Vanja Orico. Lima Barreto morreu sem realizar seu filme, mas Walter, produzido por Lucy e Luiz Carlos Barreto, conseguiu fazer a sua história e levar para as telas o “seu” boto, com roteiro seu e colaboração de Tairone Feitosa. O filme conta ainda com o texto do narrador, escrito por Affonso Romano de Sant’Anna.

A lenda do boto tem origem indígena, surge na Amazônia, mas depois é apropriada por várias

comunidades marítimas. Diz a lenda que, durante as noites de festas juninas, o boto sai da água e vira um homem bonito e charmoso. Envolve, ele seduz as mulheres, leva-as para o rio, as engravida, e depois vira boto de novo, deixando-as à própria sorte, para desespero de suas famílias. Por isso, diz a lenda, filho de mulher com pai desconhecido é chamado de filho de boto.

No filme, a história é narrada como um “causo” entre pescadores, durante uma viagem de pesca em alto-mar. Do narrador só ouvimos a locução, o que já é um primeiro acerto de escalação, pois além de possuir uma voz reconhecível de primeira, Rolando Boldrin tem tudo a ver com esse ponto de vista proposto pelo filme. Seus ouvintes, além de nós, público, são a trinca de atores formada por Sandro Solviatti, Tônico Pereira e Marcos Palmeira – estes dois últimos, curiosamente, tio e sobrinho pescadores na novela *Porto dos Milagres* anos depois, em 2001, na Globo.

É dessa forma que somos apresentados à família de Zé Amaro (Ruy Polanah), um pescador afundado em dívidas que afoga as mágoas e a desesperança na bebida. Ele tem duas filhas, a mais velha Teresa

(Cássia Kiss), mulher que ainda não se casou e é chamada pela comunidade como mulher de boto, e Corina (Dira Paes), a caçula.

A alcunha de Teresa ocorre porque, tempos atrás, ela tinha sido uma das vítimas do boto, engravidou mesmo sendo solteira e, quando pariu, o bebê se transformou em filhote de boto e foi levado até o mar pela sua tia (Maria Sílvia), que fora a parteira. Por fim, tem o sobrinho Luciano (Paulo Vinícius), também chamado de filho de boto, primo de Teresa e Corina, que vai morar com a família e sua mãe depois de passarem por dificuldades financeiras.

Toda a família está nas mãos de Rufino (Ney Latorraca), o comerciante endinheirado do vilarejo e dono do combustível de que os barcos precisam, fazendo com que os pescadores, com a maré baixa de pescaria, continuem se endividando com ele, como no caso de Zé Amaro.

E, por fim, há o próprio boto, que quando homem é interpretado por Carlos Alberto Ricelli, o sedutor que ronda as casas das mulheres e filhas dos pescadores, para desespero destes últimos, e que é dono de apetite sexual incontrolável. Com seu terno branco e chapéu, ele perambula pelas festas e pelos arredores, escolhendo e atraindo suas vítimas para noites de volúpia e prazer.

Se a lenda do boto nas comunidades ribeirinhas ou praieiras tem como função primeira justificar gravidez indesejada, Walter Lima Jr. coloca muito mais tempero e complexidade nessa receita gaiata. A começar pela questão social. A situação vivida por Zé Amaro é uma denúncia sobre como o capital explora os trabalhadores da terra. A forma como Rufino explora e engana o velho pescador, chegando a se apoderar de suas terras e tomando regalias para se aproximar e fazer a corte à filha dele, é a personificação do que essas comunidades,



ribeirinhas e praieiras, vêm enfrentando com resistência, mas, cada vez mais, sendo dizimadas ou invadidas.

Há ainda a denúncia ambiental, em cenas como a da derrubada de árvores ou mesmo do interesse da hotelaria em transformar esses locais em grandes hotéis ou resorts à custa de aquisições a preço de banana e destruição da natureza.

No entanto, além de tudo isso, são as questões que envolvem o desejo das mulheres do vilarejo as mais bem resolvidas no filme, tanto como proposição de reflexões, como quanto imagens cinematográficas. Ele, o Boto, para quem assistiu ao filme ainda nos cinemas de rua dos anos 80, já impactava pelo trailer, no qual Cássia Kiss, caminhando pela água, batia dois cocos para atrair o amante. Assim como também, nesse mesmo trailer, Ricelli e Dira Paes em cena de sexo na praia emoldurada pelo exuberante céu azul estrelado.

A presença das duas atrizes é uma escolha de elenco acertadíssima. Cássia Kiss é considerada hoje uma das maiores atrizes brasileiras e com carreira de destaque no cinema. Para quem acompanha as novelas, a aparição dela na telinha chamou a atenção de cara ao dar vida à complexa Verona em Livre pra voar (1984), novela de Walter Negrão exibida na Globo, em 1984/1985. Logo depois, reafirma o talento no clássico Roque Santeiro (1985/1986), de Dias Gomes e Aguinaldo Silva. Nessa primeira fase, estreia também no cinema em Memórias do cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos.

Ele, o Boto é um dos primeiros trabalhos de Cássia, sendo a sua primeira protagonista. É como se Walter já pressentisse o tamanho que ela teria na cinematografia brasileira – e também na TV e no teatro – e o quanto ela já estava pronta para viver aquela mulher de aldeia. Anos depois, Cássia ia expandir ainda mais essa faceta, apresentada no

filme, em novela que abalou o país e a concorrência, dando vida à indomável mulher-fera Maria Marruá em Pantanal (1990), de Benedito Ruy Barbosa, exibida na Rede Manchete.

A Teresa de Cássia é aquela mulher que tem que ser o esteio da família, afinal, a mãe já morreu e o pai vai definhando cada vez mais pela bebida. Ela tem a força das mulheres ribeirinhas e praieiras, ao mesmo tempo em que se torna completamente vulnerável pelo desejo incontido pelo boto. A firmeza na condução da família, inclusive aceitando se casar com Rufino, o comerciante algoz dos pescadores como seu pai, fica submersa na sede e na volúpia que exala por todo o seu corpo em desejo pelo amante proibido.

Cássia Kiss consegue imprimir em sua Teresa todo esse conflito, que arde feito vulcão, valendo-se de uma economia na interpretação impressionante.

“

Se a lenda do boto nas comunidades ribeirinhas ou praieiras tem como função primeira justificar gravidez indesejada, Walter Lima Jr. coloca muito mais tempero e complexidade nessa receita gaiata.

”

O medo estampado em sua cara ao avistar o boto-homem na festa é tão imbuído de sentimentos conflitantes, que a luta entre resistir ou ceder a um desejo incontido banha de aflição toda a temperatura da cena. Ou, ainda, quando divide o sonho com a irmã Corina, em que disputam o boto, um achado

do roteiro, o que coloca as duas sonhando ao mesmo tempo com ele e se encontrando no sonho. O tônus sexual e o desejo incontrolável não só alteram a realidade, como também as noções de espaço, tempo e lugar.

Para interpretar Corina, a irmã caçula de Teresa, potencial vítima do boto, Walter Lima Jr. escalou Dira Paes. Ainda pouco conhecida do público, a atriz fizera sua estreia em *A floresta das esmeraldas* (1985), grande produção britânica rodada na Amazônia, dirigida por John Boorman e protagonizada por Powers Boothe. No elenco brasileiro, estão nomes como Eduardo Conde, Átila Iório, Ruy Polanah e a bela e talentosa adolescente Dira Paes, então com 15 anos.

Nascida no Pará, com toda uma vivência amazônica, Dira Paes foi outra escolha perfeita para o elenco de *Ele, o Boto*. Depois de *A floresta das esmeraldas*, a atriz se mudou para o Rio de Janeiro para fazer escola de teatro. Quando fez o filme, tinha 17 anos. Em entrevista concedida em 2005 ao site *Mulheres do Cinema Brasileiro*¹, sítio de perfil histórico que mapeia as mulheres do nosso cinema desde a fase muda até a atual, ela lembrou esse momento:

“O Boto foi incrível. Quando eu filmei A floresta eu tinha 15 anos e, em O Boto, 17. Foi quando eu decidi vir para o Rio para ser atriz. Entrei na CAL, Casa de Artes de Laranjeiras, e com dois meses lá eu fui chamada para fazer o teste e passei. A diferença em relação ao anterior é que no A floresta eu tinha espontaneidade, mas eu seguia as instruções do diretor. A minha espontaneidade e a minha intuição me permitiam fazer as coisas do meu jeito, mas eu tinha sempre o olhar do Boorman (John Boorman), a gente se relacionando, ele falando o que ele queria.

No Boto eu me senti mais autoral do personagem, ali eu já vi que eu tinha uma sagacidade da experiência anterior, e o Walter (Lima Jr.) também tinha um outro jeito. Ali eu senti que eu levei muita coisa, eu estava falando de um universo que eu conhecia, porque quando eu era criança, em vez de ouvir histórias de Cinderela, muitas vezes o que eu ouvia eram lendas e, inclusive, a lenda do boto”.

Desde o início, a Corina do filme nos passa a sensação de crônica de uma morte anunciada, substituindo aqui a morte pela entrega à sedução do boto. Todo o curso da trajetória de sua personagem serve, inclusive, para reafirmar mais uma camada proposta pelo roteiro, a de quanto a escolha pela consumação do desejo coloca por terra o reducionista papel de vítima daquelas mulheres. Diferentemente, por exemplo, quando a entrega ao desejo é resultado de um jogo de sedução perverso; na história contada, o boto, na verdade, é a materialização da liberdade pelo desejo.

Em sua adolescência, com a reafirmação de toda uma descoberta de um mundo sensorial, Corina sente medo e chora, mas sonha e deseja; cantarola a história do boto como se fosse uma canção infantil, mas internaliza e assimila, no desejo incontido, as pulsões de seu corpo. Na vida dura, sem mãe, com o pai bêbado, e as limitações de sua comunidade, o boto representa a saída para um outro mundo, uma outra realidade, ainda que adornada em céu azul estrelado de noite americana.

Circundando todo esse universo das duas irmãs, e de todas as mulheres do vilarejo, está o boto encarnado por Carlos Alberto Ricelli. Ator veterano, Ricelli emprestou ao seu personagem toda uma gramática corporal. Dono de físico escultural, o ator, já na década de 1970, demonstrara total despudor

1. *Mulheres do Cinema Brasileiro*. Dira Paes. Disponível em: http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/64/Dira-Paes (Acesso: 29/1/20).



com o corpo, encarnando o índigena Aritana, em novela homônima escrita pela mestra Ivani Ribeiro e exibida na TV Tupi, em 1978/1979. Foi nessa novela, com cenas rodadas em aldeia indígena, que ele e Bruna Lombardi, que fazia seu par romântico, se conheceram, continuando casados até hoje.

O jeito de andar, o corpo firme e teso, a movimentação de todo o gestual, o toque no chapéu, a forma como o usa para o boto seduzir as mulheres e também a maneira como se movimenta na água, usando apenas uma tanga cor da pele, fazem do personagem um ser de características próprias, trazendo verossimilhança para o ser encantado proposto pela história.

A forma como o roteiro e a direção fazem a inserção do boto-homem com os demais personagens funciona bem. A aparição do boto na festa junina, para além do embate com Teresa, configura-se como outro bom momento do filme e da interação do ser com os moradores a partir da dança do Arara, quando os cavalheiros vão trocando de chapéu para descobrir se há boto na roda, já que este usa sempre o chapéu para ocultar o buraco que tem na cabeça.

Como também a cena de voyeurismo dele frente às meninas no banho de cachoeira. A forma como a cena é filmada conjuga dois estados antagônicos, uma certa inocência e pureza das meninas que se banham nuas e a malícia com a qual o boto as observa. Normalmente, em cenas de voyeurismo, nós, a plateia, acabamos, muitas vezes, nos colocando no lugar do voyeur, sob o olhar e a intenção dele

frente ao seu objeto. Aqui, no entanto, ficam nítidas as duas instâncias, os dois estados de quem está na cena, pois captamos o desejo dele, como a anunciar aquelas jovens como suas próximas seduzidas e, ao mesmo tempo, nos encantamos com as meninas em seu jogo de inocência. Os dois estados estão na tela, mas nós, pela bela forma como a cena foi filmada, não ficamos reféns do olhar e do desejo dele, não ficamos reféns do voyeur.

Outro ótimo momento é quando, atendendo ao chamado de Teresa, o boto vem pelas águas, toma a forma humana e chega à margem para o encontro. O gestual de Ricelli, a forma como ele sai da água e se debruça sobre a margem de terra e plantas, onde está Teresa encostada em uma árvore, dá todo o tom que perpassa a história, em que dois mundos se encontram, um como projeção do desejo do outro. Não à toa, essa imagem é um dos cartazes do filme, que ilustrou uma das edições em vídeo.

62

Vale ressaltar, por toda uma construção de ambiência para que possamos desfrutar dessa atmosfera sedutora que Ele, o Boto nos proporciona, a ótima trilha sonora original de Wagner Tiso. Grandiosa, mas nunca inadequada, ao contrário, completamente orgânica na estética do filme. Assim também como a excepcional fotografia de Pedro Farkas.

Há, no entanto, um momento em que a forma em que o boto é inserido no mundo dos homens não funciona. E chega, inclusive, a quebrar o encantamento até então construído: sua personificação como um gringo em visita à comunidade dos pescadores para travar um negócio com Rufino.

Ator experiente, Ney Latorraca, habilmente, compõe um Rufino com nuances. Seus reais motivos, ou seja, explorar os pescadores, se apoderar de seus barcos e terras e, no caso de Zé Amparo, ainda se casar com sua filha Teresa, estão nítidos, mas não

apresentados violentamente explícitos. Rufino se vale de um ar de superioridade, como se a esfregar sua inteligência gananciosa sobre a ignorância dos pescadores. E é exatamente para confrontar esse seu tônus que se dá o episódio do boto travestido de gringo.

Desde que se apoderou das terras de Zé Amaro, primeiro como pagamento de dívida e depois se casando com Teresa, que Rufino sonha em



transformar o terreno à beira-mar em hotel. Daí que, em espera de uma visita de investidores, dá de frente com o boto-homem e cai em sua lábria, acreditando ser aquele que esperava. Seu equívoco permite a entrada do boto em sua própria casa, sem saber que ao fazer isso coloca a esposa, que reconhece o amante imediatamente, frente a frente com seu objeto de desejo.

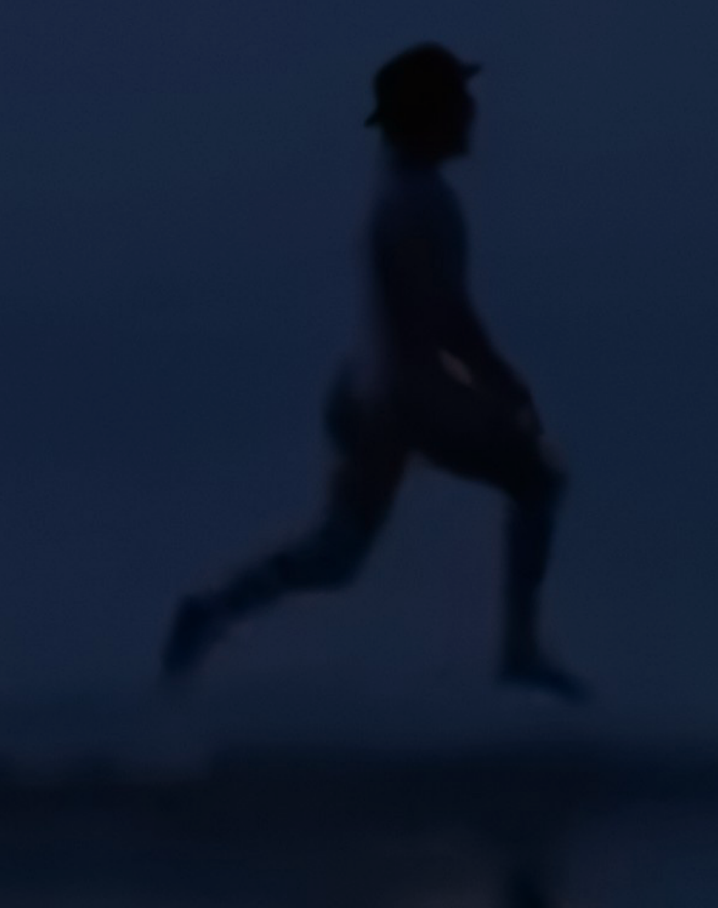
A cena tem objetivo cômico, mas destoa de todo o filme pela forma como foi filmada. Já começa com um ônibus da Viação São Geraldo – merchandising? – invadindo a tela, com o desembarque de passageiros na praça do vilarejo e, entre eles, o boto se passando por turista e o investidor aguardado por Rufino. Até então, toda a história do filme vinha sendo construída em estética de sonho, de encantamento, de poesia, assim como prosseguiria depois dessa



cena inacreditável e dispensável. Todo o tom é formado pelo imaginário popular dos “causos”, a grávida dando à luz pelas mãos e benzeção da parteira, as luzes, bandeirinhas e fogos das festas juninas, o banho de cachoeira das meninas, a festa de casamento no quintal, a cena de sexo em noite estrelada. Vendo ou revendo o filme, permanece a incômoda sensação dessa passagem na até então orgânica fruição da narrativa pelo encantado.

Não bastasse todo esse tônus sexual permeando o filme, Walter Lima Jr.

ainda colocou mais pimenta no tabuleiro ao sugerir um desejo edipiano da trama. Isso se dá pela relação que se estabelece entre Luciano, interpretado pelo jovem ator Paulo Vinícius, primo de Teresa, que vai morar com a mãe na casa dos parentes. Luciano ronda Teresa e vive espionando-a, seja enquanto ela dorme ou mesmo na noite de lua de mel dela com



Rufino. Ainda que se revele apaixonado pela prima da mesma idade, Corina, seu olhar para Teresa é ambíguo e cheio de intenções ocultas.

Teresa percebe o olhar do jovem primo e se mostra sempre incomodada com a sua abordagem, mesmo que só pelo olhar insistente e de longe. Quando, em conversa com a tia, esta lhe revela que foi morar ali a pedido do filho e que ele é filho de boto, logo se impõe a compreensão daqueles olhares, como se ele próprio, Luciano, pudesse ser filho de Teresa, já que quando ela pariu o bebê foi solto na água na forma de boto e nunca mais retornou. Portanto, há, ali, um desejo do rapaz pela própria possível mãe.

Essa camada, ainda mais subterrânea da história, amplia a carga sexual que exala em todo o filme e a configuração do boto como materialização do desejo. E, mais uma vez, reforça que esse desejo é muito mais que o de busca pelo saciamento, mas sim, a partir dele, a busca por uma liberdade maior,



aqui embutindo até um tabu.

Ele, o Boto está embebedado da teoria pulsional da obra freudiana. Pulsão sexual, pulsão de vida e pulsão de morte. Daí que a junção entre desejo e morte, em que personagens vivenciam o primeiro a partir do segundo, como encenado no filme por um dos personagens, orbita em uma outra dimensão para além da finitude. Pelo ato final, busca-se a gênese, portanto, adentrar-se ao mar não é um mero suicídio, é voltar-se ao primevo, é fazer o caminho de volta, é não mais desejar, mas se fazer desejo. Não à toa, as primeiras imagens do filme se dão debaixo d'água. Se o narrador conta o “causo” na superfície, nosso encontro, mesmo com ele e seus ouvintes, lugar que também tomaremos para nós, ocorrerá a partir desse mergulho. No mergulho do encantamento que se dará pelas águas do desejo proposto por esse belo e impactante filme.



Adilson Marcelino é negro. Jornalista e pesquisador de cinema, criador e editor do site mulheresdocinemabrasileiro.com.br.



FILME DEMÊNCIA

Carlos Reichenbach (1986)

Por **Fernando Oriente**

Carlos Reichenbach sempre fez questão de afirmar que Filme Demência (1986) é o longa que marca uma virada em sua cinematografia. Não que ele abandone por completo a essência estética, política, formal ou discursiva de seus trabalhos anteriores, mas o que passa a ser priorizado não é mais apenas seu trabalho de invenção e reconfiguração de gêneros, sua experimentação agressiva com a linguagem e o formal do material fílmico, sempre tendo a realidade concreta do Brasil como centro de gravitação de seus dramas. O que move seu cinema a partir de Filme Demência são suas inquietações mais instintivas que ele precisa expurgar, promovê-las em um vir a ser imagem, movimento, texto. Levantar questões muitas vezes incapazes de serem solucionadas. Um filme esfinge, labiríntico cujas brechas, digressões e interstícios são de onde surge uma beleza imperfeita, em que os fracassos e os desejos são impossíveis de serem resolvidos. É desse lado torto, visceral, errático que Reichenbach compõe essa obra-prima.

Para tanto, Carlão constrói Filme Demência como um filme em constante movimento, uma jornada do herói decaído que não pode se manter parado, que procura respostas incapazes de serem respondidas ou de impedir seu fim trágico. Fausto (Ênio Gonçalves), protagonista do longa, é o alter ego do cineasta. Um personagem errático, cínico em suas errâncias, que em meio a falência de todo seu entorno e de todo o seu ser, em que tudo o que era sólido em sua vida se desmancha no ar, é impelido a uma viagem sem volta, cujo destino final é a condenação, que paradoxalmente significa a sua única forma de libertação. O sentido libertário do

cinema de Carlos Reichenbach tem nessa premissa sua exata razão de ser, sua grandeza ímpar.

Ao contrário de alguns de seus melhores longas realizados anteriormente, Filme Demência é composto de maneira mais concisa, com uma maior contenção na explosão de sentimentos e sensações que marcaram o cinema do diretor até então. É notável como Reichenbach compõe sequências em que o realismo condiciona a encenação e, em meio a essa recriação direta do real, introduz digressões, planos e cenas que quebram o naturalismo diegético e inserem personagens e situações que beiram o fantástico e o simbólico, tipos que surgem em cena para declamar textos e citações que funcionam como diálogos interiores de Fausto – bem como reflexões e comentários do próprio Reichenbach –, que o conduzem, o desconcertam e fazem com que uma força maior seja incapaz de impedir sua jornada até o fim, até um idílio melancólico e elegíaco.

Emaranhar na mise-en-scène o realismo e o antinaturalismo, diálogos corriqueiros e citações literárias e filosóficas, misturar o fluxo naturalista da evolução da diegese com inserções sempre poderosas de elementos externos que perturbam a ordem estabelecida de uma narrativa clássica são mais que elementos pós-modernos na construção do filme, pois Reichenbach sempre foi um cineasta que fez uso desses elementos tão banalizados da pós-modernidade, mas dentro de uma concepção metanarrativa. Não se trata de artifícios usados por mero formalismo, mas sim formas de expandir os limites da confecção de totalidade do filme, trabalhar dentro do todo as fissuras entre real e



simbólico para que o discursivo do filme seja mais do que uma mera história contada por imagens e sons em uma evolução direta. Em Filme Demência temos um filme total que percorre caminhos erráticos e incertos, em que Carlão lança mão de todos os recursos que possui para trabalhar um discurso em que tempo, espaço e narrativa – mesmo que fragmentados – atinjam uma potência máxima.

A queda de Fausto

Podemos considerar Filme Demência a partir de uma premissa básica, que vai ser expandida e potencializada pelos caminhos estéticos e discursivos ao longo do filme: o longa é uma releitura do mito de Fausto, do escritor alemão Johann Goethe. Reichenbach faz de seu Fausto um empresário falido, o arquétipo do industrial brasileiro dos anos 1980, em que o processo de desindustrialização do país já caminhava a passos largos – empresas nacionais que não eram incorporadas por multinacionais ou se associavam com participação minoritária ao capital estrangeiro faliem aos borbotões. Recém-saído de um casamento fracassado, Fausto desmorona e desemboca na precariedade da existência, quando suas impotências de um capitalista sem capital ficam expostas. A falência, o fato de se sentir o responsável (direto ou indireto) por ter quebrado a fábrica de cigarros que tinha herdado de seu pai se somam a suas demais cicatrizes existenciais, que vêm à tona todas de uma só vez. Um homem que já era cético e pragmático, ao perder o único apoio que tinha, o dinheiro, vê-se jogado só num mundo que não quer saber dele, em que as memórias e as possibilidades do que foi sua vida e daquilo que poderia ter se tornado passam a atormentá-lo e o jogam num caminho sem volta. Fausto passa a viver um dilema, enlouquecer ou seguir adiante rumo a um fim que ele já vislumbra como irremediável. E é nesse misto de loucura e obstinação em seguir sua jornada elegíaca que Reichenbach conduzirá personagem e filme.

Filme Demência tem em sua primeira cena a imagem síntese do destino de Fausto, uma praia deserta, uma menina vestida de branco com o mar ao fundo. Esse lugar – e essa garota que o leva até ele – são o ponto final de sua jornada. A beleza do espaço que significa o tempo exato em que irá se deparar com o fim de seu ser. Fausto já está condenado desde o primeiro plano do filme. Esse espaço místico, esse lugar da elegia de sua existência retornará diversas vezes ao longo do filme, seja em seus pensamentos, seja em pôsteres ou quadros com que irá se deparar em seu caminho. Por mais que diversos personagens tentem conduzi-lo por caminhos diferentes, Fausto sabe – e deixa claro repetidamente que não pretende evitar – qual é o ponto derradeiro de seu destino.

O filme entra então em movimento com o protagonista deixando seu apartamento e a mulher que não será mais sua esposa e mergulhando só na noite paulistana. Logo em um de seus primeiros pontos de parada, um cinema com diversos cartazes de filmes de Samuel Fuller (uma das belas homenagens que Carlão faz a seus cineastas favoritos), ele encontra Mefisto, que oferece uma mala cheia de drogas e diz que o preço só será pago depois. Mesmo com a recusa das drogas, tanto Fausto quanto Mefisto sabem que não estão no começo de seu pacto, como no texto de Goethe, mas já rumam para o desfecho. Mefistófeles não aparece para oferecer nada e sim para deixar claro que está lá para cobrar seu preço, ter a alma de Fausto após sua morte, e essa morte nada mais é do que onde a jornada do protagonista o conduzirá, para aquele espaço-tempo da primeira imagem do filme: a praia deserta.

As andanças noturnas de Fausto pelo centro de São Paulo – onde encontra ex-companheiros, entra nos mais diversos lugares, de bares e clubes de strip-tease até hotéis baratos para encontros rápidos com prostitutas – são marcadas por perambulações pelo centro sujo e decante da maior cidade do país. Aqui, como em diversos de seus filmes, Reichenbach faz

da cidade de São Paulo uma personagem, em que beleza e sujeira se contrapõem, em que prazeres e tormentos caminham lado a lado, em que a solidão do personagem é emoldurada por uma cidade caótica, misto de materialismo duro e espaço de possibilidades de transcendência, de perdição. Um espaço concreto e mágico, em que se perder, tanto na cidade quanto dentro de si mesmo são opções paralelas. Nada, nem ninguém, detém Fausto de seu trajeto, de seu mover-se. Ele se desloca a esmo (mas sempre ciente de seu destino final), sendo guiado pelas circunstâncias, pelos encontros fortuitos, pela necessidade de movimento constante, mas sem nunca parar. Ele precisa continuar a se mover, esperar o dia nascer, encontrar meios de seguir sua jornada da qual não pode, nem quer, escapar.

Ao amanhecer, Fausto segue seu caminho, mas faz questão de, entre encontros fortuitos com antigos conhecidos e conhecidas, acertar contas com alguns daqueles que o prejudicaram, ao mesmo tempo em que busca amigos do passado que possam ajudá-lo em sua jornada. Vai do centro à periferia de São Paulo, passando pela Avenida Paulista e a Marginal Tietê – Carlão não se detém no centro da cidade, faz questão de explorar e expandir os mais diversos espaços dessa megalópole disforme e incontornável e insere seu protagonista em cada um desses espaços, sempre de passagem, constantemente como alguém minúsculo em meio à grandiosidade da metrópole que segue indiferente à sua existência. Indo de um lugar a outro, sabendo que não cabe e não pertence mais na cidade onde viveu, e que esse não será o locus em que terá seu desfecho.

Os tipos que ele encontra, esses fantasmas do passado de uma alma já perdida, agem sobre ele de diferentes maneiras – sem nunca o comover, sem nunca o fazer parar e desistir de seu movimento contínuo. Ele vivencia (e desdenha) a ternura com que é tratado por uma antiga amante que era funcionária da fábrica, a agressividade com que se choca com o cunhado e o amante da esposa, passando pela ajuda que recebe de um colega de faculdade até chegar ao encontro do intelectual marginal Honduras (vivido pelo poeta Orlando Parolini – presença constante como ator em alguns dos principais filmes do diretor). É exatamente mais essa figura cheia de simbolismos e antinaturalista que dirá onde se encontra a praia deserta, o lugar-destino que Fausto busca por impulso e necessidade, um desejo que não sabe controlar, mas sabe ser o único afeto que lhe resta manter.

Filme *Demência* é construído nesse constante deslocar-se de Fausto, um filme que segue colado em seu personagem central, mas que abre constantes



brechas para o encontro com o outro. São esses encontros que esclarecem (e reforçam dúvidas) sobre quem Fausto é, foi e jamais poderá ser, mas sua negação em se ater ou se deter na companhia de quem quer que seja faz desses tipos fantasmagorias de um tempo a que ele sente que não mais pertence. São memórias e identidades que irão se apagar, que desvanecerão em seu caminho em direção ao acaso inexorável de sua condenação. Tudo o que poderia ter sido não pode mais existir. Nada nem ninguém é capaz de impedir Fausto de pagar sua dívida com Mefisto (o Destino).

Em meio a sua jornada por um tecido urbano decadente e fascinante, Fausto encontra e reencontra esse mesmo Mefisto, que vem confirmar (das mais diferentes formas e nas mais diferentes nuances) o inevitável fato de sua queda e da impossibilidade de redenção. E é esse Mefistófeles do Terceiro Mundo quem constantemente surge e desaparece no caminho de Fausto, quem está sempre a assumir diferentes formas e aparências, mas não deixa de guiá-lo e manipulá-lo por um só momento em direção a seu incontornável ponto de chegada. É então que, na parte final, o movimento de Fausto assume uma maior virulência, quando dentro de um carro conversível que consegue do ex-colega de faculdade (interpretado pelo cineasta seminal da Boca do Lixo, John Doo) abandona a cidade e pega a estrada em direção à imagem primeira, a praia deserta que o aguarda para a concretização de seu destino.



Mise-en-scène do desejo, da invenção e da política do estar no mundo

Carlos Reichenbach é, antes de tudo, um cineasta do desejo, da liberdade, da invenção e da política do estar no mundo. Todo filme é político, e Carlão sabe muito bem disso. Embora ele tenha afirmado – em entrevista dada a Ruy Gardnier e Daniel Caetano em 1999 para a Revista Contracampo – que até Filme Demência seus filmes tenham sido motivados pelo desejo e estavam em busca de uma depuração do estilo e que, desde o longa de 1986, seu trabalho passou a ser conduzido e nasceram “pelo estômago e pela necessidade de fazer”, é nítido que Carlão, ainda que tenha passado a valorizar mais um estilo direto, a memória e um maior realismo diegético, jamais abandonou a invenção, os momentos de simbolismo e as digressões disruptivas poético-estéticas. Filme Demência, que ele sempre afirmou ser seu filme preferido, é um exemplo perfeito desse processo.

No filme, a encenação é, na maior parte do tempo, direta, frontal. A câmera acompanha as ações na



72

“

**Carlão faz de Fausto
uma vítima da situação
político-econômica que
assolava o Brasil desde
fins dos anos 1970**

”

altura dos personagens, num estilo que remete a Howard Hawks. Filme Demência coloca personagens e dramas na superfície da imagem e segue até o fim o trajeto de seu protagonista. Mas esse processo é constantemente subvertido, sem prender a evolução dramática apenas ao estilo realista de composição, mas promovendo um realismo sempre sujeito a intervenções, ao acaso, ao imprevisto da existência e às transcendências da imagem. São constantes as inserções de planos que quebram o continuum narrativo do real recriado para nos lembrar sempre da eminente beleza da mediação que nos suscita a vida – essa mediação, essa vida que transborda o real material está presente na ingerência inventiva e provocadora, nas rupturas, no exercício da poética da imagem e do texto que Reichenbach faz brotar em meio a aspereza de uma vida que nos é imposta como se desprovida de magia, sem metafísica. Um existir mecânico que Carlão escrutina e questiona na dramaturgia, mas renega na potência dos recursos formais de que lança mão.

Filme Demência é um filme em (e de) constante movimento, seja o movimento ininterrupto de Fausto pelo espaço-tempo narrativo, seja pela câmera ágil, seja na opção por planos curtos – que geram um ritmo acelerado pela sucessão de raccords – ou no decurso ritmado que a montagem compõe por meio desses raccords. Um movimento que não se limita às ações narrativas, mas que é potencializado pelas rupturas de instantes de poesia imagética, pelo surgimento do texto em discursos e citações não diegéticas que ampliam as sensações e deslocamentos dos dramas de Fausto, bem como da diegese, pelo aparecimento de personagens que não pertencem à realidade direta dos dramas (nem ao mundo material a que eles estão postos) e que arrastam o espectador para uma interpretação em aberto, para incertezas, para um vislumbre do que existe além da banalidade do real dado, da vida ordinária. Reichenbach parte do drama de um homem fracassado em direção ao mito de Fausto. Usa o naturalismo da mise-en-scène para

que, dentro desse mesmo processo, quebre esse procedimento e introduza o mágico, o mito e as dialéticas da verdade como virtude da negação da mediocridade.

A montagem segue o estilo *raccordiano* clássico, mas as inserções das digressões simbólico-poéticas, sejam na imagem, sejam no texto dos personagens, quebram pontualmente, por meio de cortes secos, essa mera reprodução naturalista da narrativa classicista. A fotografia trabalha com pontuais rupturas, em que a luz naturalista cede espaço a jogos de cores, alterações bruscas das intensidades luminosas, como se a imagem aparente sempre revelasse algo a mais, que se esconde por trás e além das aparências. Essa mágica do fazer ver além que só a imagem cinematográfica pode oferecer.

O cineasta político

Todo esse procedimento de enunciação, desenvolvimento discursivo, estético e formal servem sempre ao político. Reichenbach trabalha o desejo, a invenção, a narrativa, os dramas individuais e coletivos, a memória, bem como todo seu lado subjetivo para imprimir ao tecido de seus filmes formas de discutir a realidade do Brasil; a política. Não como um jogo partidário, ou uma ilusão das ideologias (em termos marxistas), mas para entender um país, seu cotidiano concreto, suas limitações, seu assujeitamento e sua condenação. Porque, sim, Carlão sabe que o Brasil é um país subdesenvolvido, dependente, periférico e que vive da superexploração de sua força de trabalho.

Ele nunca acreditou nas falácias que vendiam nossa nação como “país do futuro”, “em desenvolvimento” ou vítima apenas de políticos mal intencionados e corruptos. O que todos os seus filmes deixam claro, por mais minimalistas que sejam as narrativas,

é que o Brasil é um país fruto da colonização, seguida pela expropriação que lhe foi imposta pelo imperialismo das grandes potências capitalistas em conluio com uma classe dominante caudatária, que sempre se contentou com a fatia menor das riquezas que os estrangeiros deixavam a ela. A política e o Estado brasileiros são o que Marx definiu como balcão de negócios da burguesia, mas, no caso do Brasil, de uma burguesia estrangeira imperialista mancomunada com nossos burgueses vende-pátria. Esse discurso não é mera retórica do autor deste texto, mas algo que o próprio Carlão afirmou em cada um dos filmes que realizou.

Na maioria de seus longas, Reichenbach põe em cena a classe trabalhadora e, como pano de fundo crucial, a luta de classes. Em seus últimos longas, fez questão de dar protagonismo a operárias (como já havia feito também em alguns de seus melhores filmes, como *Anjos do Arrabalde*, e a obra-prima *Amor, Palavra Prostituta*). Em *Filme Demência* o protagonista é o outro lado da moeda, o burguês, o proprietário dos meios de produção. Mas aqui Carlão discute o subdesenvolvimento brasileiro a partir desse burguês falido, que perdeu seus meios de produção e é obrigado a se deparar com a pobreza que domina a imensa maioria da população.

Carlão não é maniqueísta, nem simplista. Seu Fausto é mais que o arquétipo ou clichê de um empresário (falido ou não). Seu protagonista é humano demais, é visto em sua subjetividade, em seus defeitos e qualidades. Essa é uma das imensas virtudes do filme, o tratamento e construção de um personagem que poderia facilmente descambar para o lugar-comum de uma visão de classes rasa, mas é composto por texturas que fazem com que classe, embora condicionante da sua personalidade, seja apenas um de seus aspectos. Ao longo de todo



o filme vemos Fausto como um homem infeliz, arrependido, um herdeiro que não sabia o que fazer com a fortuna e o status que lhe foram deixados pelo pai. Um burguês típico de um país subdesenvolvido.

Reichenbach é hábil a ponto de deixar claro que as agruras, a melancolia e o estado de condenação de seu protagonista não sejam apenas fruto de sua falência; constrói todo um intertexto que indica que Fausto sempre foi desse jeito, sempre se viu condenado. Como tantos jovens burgueses que herdaram os negócios de família de uma minúscula classe dominante ao custo do sofrimento e exploração da gigantesca maioria dos trabalhadores brasileiros, Fausto não soube, não foi capaz, ou não quis dar sequência a esses negócios. Mas, antes de tudo, para ser mais político ainda, Carlão faz de Fausto uma vítima da situação político-econômica que assolava o Brasil desde fins dos anos 1970: o imenso processo de desindustrialização do país, o fim do crescimento econômico baseado na produção e a economia sendo cada vez mais tornada lucrativa apenas no setor rentístico-financeiro, no latifúndio e no comércio.

Reichenbach tinha esse ponto de partida – o Brasil dos anos 1980 – como um dos centros da construção de Filme Demência. Mas é a partir dessa premissa que ele constrói um filme que, sem jamais abandonar o contexto político, se torna imenso por penetrar nos mais diversos recônditos da alma humana. Mefisto pode sim ser visto como aquele que vem cobrar a dívida do enriquecimento da burguesia industrial brasileira decadente, mas o que está em jogo é muito mais. Trata-se de um longa sobre o homem (o ser humano) e sua pequenez, sobre a incapacidade de uma realidade, oferecida como certa, ser o limite da existência. É na transcendência, nas intervenções do mágico (sendo aquilo que não é visto na superfície das aparências dadas) que está a matéria que interessa Carlão. É na jornada, no movimento perpétuo do existir em meio à condenação que estão as possibilidades de

continuar a seguir em frente sem nenhuma garantia ou deixar-se sucumbir a essa condenação que o destino, cedo ou tarde, como Mefisto, vem cobrar de todos.

O cinema de Carlos Reichenbach

Carlão é um cineasta moderno, usa seu imenso repertório cinéfilo e literário para se apropriar com muita originalidade do cinema clássico, mas sempre inserindo as quebras e rupturas que o cinema moderno surgido nos anos 1960 introduziram e no qual ele se formou como diretor. Reichenbach constrói seus filmes com uma notável habilidade na composição dos quadros, em que cada sequência é pensada e decupada de maneira funcional e ao mesmo tempo disruptiva, e que permite que a narrativa e os dramas sejam consolidados dentro de cada cena, ao mesmo tempo em que extrapolam as limitações de uma encenação meramente narrativa, abrindo espaço para planos inventivos, não-diegéticos, para imagens tornadas poesia, pelo fantástico presente no mágico e no simbólico que o cinema é capaz de engendrar. A evolução diegética é amplificada pelo vigor com que Carlão compõe seus planos isoladamente (e depois os costura na montagem), na capacidade de imprimir significados e abrir arestas evolutivas dentro das concepções e formas com que trabalha o quadro, bem como o extracampo. É na invenção, na introdução do acaso que ele eleva seu cinema a um patamar superior.

O que fica nítido em Filme Demência, bem como em toda a obra do diretor, é a maneira como ele coloca personagens e dramas dispostos em cena para que a intensidade dramática e as modulações de seu discurso fiquem sempre em destaque. Reichenbach usa todas as potências da imagem. Apresenta um domínio completo de seus personagens (e de tudo o que age sobre eles) e situações, de como cria as interrelações entre seus tipos e de como desenvolve as tensões e modulagens dramáticas dentro da construção fílmica.

A câmera do diretor trabalha em função constante das sensações que ele pretende provocar por meio de cada plano e conduzem o olhar do espectador exatamente para onde deseja. Desde os posicionamentos e enquadramentos até os movimentos de câmera e dos personagens dentro do quadro, bem como toda a relação com o fora de campo. Os cortes e a montagem são compostos com o esmero de um artesão. Porque, sim, Carlão é um artesão da imagem, bem como um encenador que domina por completo toda a matéria cinematográfica, toda a gramática do cinema.

Por mais sofisticado que seja o trabalho de Reichenbach como diretor, ele nunca deixou que o preciosismo exibicionista ou o virtuosismo oco interferissem na construção de seus filmes, sempre repletos de uma autopercepção que potencializa a força do seu cinema. Seus longas dialogam diretamente com o público, todo e qualquer recurso que usa é para ampliar o poder dos dramas, das imagens, do texto e dos discursos que compõe por meio das múltiplas camadas presentes em cada

uma de suas obras.

O cinema de Reichenbach é composto por uma relação passional com seus personagens, por mais variados que sejam seus tipos, eles são tratados pelo diretor com uma proximidade carinhosa, ele compreende esses personagens, partilha e traduz seus dramas e, em momento algum, despreza ou julga por meio de moralismos suas ações, embora as saiba condenar quando necessário, mas sem maniqueísmos. O amor que Carlão demonstra por seus personagens faz deles tipos bem mais interessantes e complexos dentro de suas potencialidades e limitações demasiadamente humanas. Carlos Reichenbach é um cineasta dos valores humanos, das dores e alegrias, um apaixonado pelo ser humano em suas qualidades e defeitos.

Fernando Oriente é crítico, professor e pesquisador de cinema.





○
PRINCÍPIO DO PRAZER

Luiz Carlos Lacerda (1979)

Por Gabriela Wondracek Linck

Se há algo que fica de *O Princípio do Prazer* (1979) é o peso. Por mais que as paisagens sejam paradisíacas e o verde abundante, a cor predominante do filme é um amarelo desbotado, ou, ao menos, sente-se assim. Algumas vezes é um amarelo fogo, mas é como se a chama não durasse muito, como na cena erótica constrangida entre Álvaro (Carlos A. Ricelli) e Otávio (Paulo Villaça). A atmosfera é de medo e insanidade burlesca. O pesadelo corre ao ar livre. Impossível não se lembrar de *A Casa Assassinada* (1971), de Saraceni. “Deus é um canteiro de violetas cuja estação nunca passa”¹: Deus é o sonho, a promessa de alívio diante de tudo que enxergamos dentro de nós, porém não queremos admitir ver. Na falta de (ou descrença em) Deus, as personagens celebram a escuridão².

A direção de arte e o figurino do artista plástico Júlio Paraty colaboram muito para a atmosfera sombria. O interessante é que as pinturas de Júlio Paraty são folclóricas e alegres, estilo que ajuda no equilíbrio entre o horror e a aura festiva do filme. *O Princípio do Prazer* tem esta característica maleável dos climas, às vezes acontecem coisas que não sabemos se são

sérias ou avacalhadas (Sônia trazendo discos velhos, dizendo que são novos.)³ Os gemidos animalescos não identificados que norteiam a trama também lhe emprestam um tom de horror khouriano, e evocam os medos de uma família obscura, em visível derrocada social, dependente de uma fé estranha.

Os gemidos podem nos remeter tanto à avacalhada do cinema feito na Boca do Lixo e na Belair nos anos 1970 e 80, quanto ao início de uma canção *pop* dos anos 1980. Se nos lembrarmos da introdução da música *Last night I dreamt that somebody loved me* dos Smiths, também há ali uns gritos difíceis de identificar, que poderiam ser tanto de dor quanto de prazer. De animais ou de pessoas. Talvez de monstros. A única certeza é de que são estranhos, e há um piano típico dos anos 1980 ao fundo. Interessante, porque as cenas eróticas de *O Princípio do Prazer* são todas acompanhadas por este pianinho clássico do período, fazendo um contraste com os gritos e gemidos incômodos da ilha.

Os sons da fazenda assombram e intrigam as

1. Frase de Lúcio Cardoso, do livro *Crônica da Casa assassinada* (1959).

2. Ai é difícil não se lembrar de Khouri. Em *O Anjo da Noite* (1974), Ana (Selma Egrei) encontra Marcelo (Pedro Coelho), com seus 7 ou 8 anos, sozinho no sótão. “O que você está fazendo aqui?”, pergunta Ana. “Aqui é meu lugar”, responde Marcelinho. “Você não tem medo?” “De vez em quando, tenho. Eu gosto de ter medo. É bom ficar no escuro, esperando o medo chegar. Quer ver?” Marcelinho desliga a luz. “Escuta só. Quando tudo fica muito quieto, começa a dar um frio na gente.”

3. Como observou Cid Vasconcelos em: <https://magiadoreal.blogspot.com/2017/06/filme-do-dia-o-principio-do-prazer-1979.html> (Acesso: 28/1/2020).

personagens⁴. A prima Sônia (Maria Theresa Freire), recém-chegada da capital, comenta com Ana (Ana Miranda): “Eu ontem bebi um pouco mais, fiquei tonta. Não me lembro muito bem. Mas tem uma coisa que ficou fixa: um ruído estranho de um animal que rodeava a casa. Não sei, parece um pesadelo.” “É, deve ser isso.”, comenta Ana, “Um pesadelo”. Em *As Filhas do Fogo* (1978), Walter Hugo Khouri também trabalha a dimensão sonora e plástica em relação ao interior das personagens. Dagmar (Karim Rodrigues) perambula com um gravador pelo jardim. “Eu gravo sons (...) vozes de pessoas mortas, que vivem em outra dimensão (...). Na morte, cessam-se os prazeres da carne, mas continuam perpetuando-se as angústias da alma”. A alma é esta dimensão espalhada pelos ruídos, pelos quadros e esculturas renascentistas e barrocas, pelas paredes e corredores das casas de classe média alta destes filmes⁵.

80

Na época, eram comuns as tomadas em primeiro plano de estátuas ou quadros de santos (mesmo que para contestá-los), anjos⁶ ou crianças barrocas, associados, por exemplo, à “mulher de bem”, como em *A Dama da Lotação* (1981), de Neville D`Almeida. Em *O Princípio do Prazer* ocorre uma subversão desta tendência, por exemplo, no plano da estátua do menino nu angelical, depois do sexo de Mário (Luiz Magalhães) com Odete (Ligia Diniz). Nas tomadas de anjos, santos ou objetos de culto

católico, estes são associados a cenas de sexo⁷. Há também, como em Khouri, um predomínio de tomadas de objetos que lembram a magia negra⁸. A dimensão espiritual (e moral) é ligada à magia e ao folclore popular.

A *mise-en-scène* é ao estilo da vanguarda europeia, sempre tentando evocar uma espécie de sublime da alma humana, ainda que num clima meio debochado, nossa marca antropofágica, e um pouco *fassbinderiana*. Na onda do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, o cinema brasileiro absorve o que vem da Europa, mesmo a arte e a cultura considerada “de direita”, e devolve deglutido na forma de escárnio. A influência de Bergman em Lacerda é menos óbvia do que em Khouri. Em *O Princípio do Prazer* nota-se mais a semelhança com diretores italianos do cinema de terror erótico intimista e escrachado, como Dario Argento e Mario Bava, ainda lembrando clássicos como Fellini, Pasolini e Rossellini em início de carreira. Há este “empregado que surge de repente”, um viajante, misterioso como nas figuras dos cavaleiros nas cartas de Tarot. Seguindo a trilha de Pasolini em *Teorema* (1968), o filme de Lacerda (como *As Filhas do Fogo* – pois é impossível desassociá-lo de Khouri) também conta com este homem belo e sedutor que chega em um lugar idílico e começa a trabalhar para a família que vive no local.

4. Pensando no cinema brasileiro da última década, a questão do som volta com vigor em *O Som ao Redor* (2008), de Kleber Mendonça Filho, mas sem o assombro humano. No filme de Kleber os gritos e gemidos humanos são substituídos por sons de máquinas e ecos de corredores de grandes e apertados condomínios de prédios, mais condizentes com as angústias (de classe média) do nosso tempo.

5. Aquilo que o bon vivant Dr. Leme (Benjamin Cattan) em *Possuídas pelo Pecado* (1976), de Jean Garrett, procura na sua obsessão pela arte e pelos artistas.

6. Ou (já de modo mais transgressivo) das fotografias do menino que Tallulah (Aldine Muller) faz vestir-se de anjo em *A Mulher que Inventou o Amor* (1979), de Jean Garrett.

7. Por exemplo, em *O Mercador das Quatro Estações* (1971), de Fassbinder, na primeira cena de sexo, que mostra Jesus crucificado, pendurado na parede.

8. Destaque, em *As Filhas do Fogo* (1978), para a decoração da casa de Dagmar (Karim Rodrigues): a peruca de cabelos negros, pendurada atrás da porta, e a pequena réplica de um castelo, semelhante a uma gaiola de passarinho.



O Princípio do Prazer está bem localizado no Brasil dos anos 1930, com toda sua pompa, já meio decadente, e a nítida divisão de classes⁹. O empregado (Carlos A. Ricelli) desenvolve uma relação sexual com a patroa Ana, que também tem um caso com o jangadeiro da ilha (Nuno Leal Maia), pois vê nele uma oportunidade de fugir da fazenda, na qual, à noite, somos logo informados que acontece um ritual suspeito numa cabana de fundos. Contudo, o problema não é bem a fazenda, mas sim a família que ali vive. Destaque para a cena em que Ana, sentada na varanda e observando seu irmão Mário, fantasia que troca carícias com ele. Não sabemos se ela dorme, ou se está em transe. Ana

imagina ambos nus, em cima de um cavalo, ao som da *Cavalgada das Valquírias*¹⁰. É transgressivo que aqui seja a mulher aquela que fantasia, e o homem aquele que se prostitui. No caso, Mário, ao transar com Odete para amenizar a urgência das dívidas de sua família com ela. “É o preço da sua beleza”, argumenta o irmão mais velho, Otávio, com Mário.

Mas nem tudo é transgressão em *O Princípio do Prazer*. Há também a clássica, e talvez (para a época) inevitável, exotização do Brasil com suas paisagens praianas e montanhosas, habitadas por corpos atléticos e seminus. Ao passar por uma destas paisagens em uma carruagem dirigida pelo

9. O que se pode observar também em *As Filhas do Fogo* (1978), na relação de fascínio e ódio de Ana com o novo empregado (Serafim Gonzales).

10. O início da ópera de Wagner foi também usado por Copolla no mesmo ano, na cena do ataque dos helicópteros em *Apocalypse Now* (1979), como ressaltou Cid Vasconcellos em seu blog (ver Nota 3). Procedimento que demarca bem o tom da época: combinar uma ópera pomposa (e bastante associada à extrema direita) com uma cena erótica subversiva (no Brasil) ou de um ataque de guerra (nos EUA). Mais um ponto para a antropofagia brasileira.

empregado (Carlos Ricelli), Ana ordena que ele pare, para desfrutar com sua irmã Norma (Odete Lara) de um banho de cachoeira. Dali, segue, é claro, uma cena erótica a três. O lago, a cachoeira e a praia são os únicos lugares onde não escutamos os estranhos gemidos animalescos que assombram a ilha¹¹. Lugares de sonho, de paz e prazer (e de Wagner!), para os quais são, em geral, os empregados (Carlos Ricelli e Nuno Leal Maia) que conduzem suas

patroas. O que reitera a figura do brasileiro pobre que “apesar de sem dinheiro, sabe aproveitar a vida”. Mas Álvaro também não é só isso.

Além de trazer alívio aos protagonistas (por meio do sexo, que lhe é basicamente exigido), Álvaro, de certa forma, consegue expulsar a família Menezes da fazenda. Para isso, organiza um motim, em meio ao qual alguém profere, furioso, a mesma frase de

11. Interessante que, hoje, filmes como *A Vida Invisível* (2019) encerram a questão, mostrando as personagens em ambientes urbanos, constantemente limpando o suor e reclamando do calor, numa aparente tentativa, bem sucedida, de desfeticizar os “prazeres” do calor tropical.



Timóteo no livro *Crônica da Casa Assassinada*: “Vamos destruir os Menezes! Não pode sobrar pedra sobre pedra”. Porém, a família foge antes de o povo raivoso chegar à fazenda¹². Não fica muito claro quem afinal consegue o que quer, se a família Menezes ou o povo de Paraty; a única certeza é a de que as mulheres, como quase todos neste filme, seguem perdendo. Norma começa e termina com um semblante nitidamente frustrado, Sônia é assassinada e Ana tem de seguir com sua família, fugindo de trem, quando o seu desejo maior era, na verdade, ter ficado na casa de praia com o jangadeiro (Nuno Leal Maia), quem sabe, ao som de Wagner ou Schubert. A figura do jangadeiro é fortíssima, pois é o único personagem que permanece com sua serenidade inabalável, do início ao fim. É mesmo um atravessador de mundos. Não vive nem os estresses do vilarejo, nem as bizarrices da ilha.

Em outra bela cena do filme, Ana caminha pelo vilarejo de Paraty em um rendado vestido vermelho¹³. Em seu caminhar é perseguida, primeiro pelos olhares obcenos de dois desconhecidos, e depois por um mendigo louco (José Kleber) que recita frases místicas, misturando versículos do Apocalipse à frase de Glauber Rocha, “Mais fortes são os poderes do povo”, enquanto o plano vai abrindo até enquadrar Ana cada vez mais ao longe, com medo, até sair da tela¹⁴. Norma (Odete Lara, uma das

atrizes preferidas de Khouri), a irmã mais velha, é a única das personagens principais que vemos de fato envolvida em um ritual de magia em *O Princípio do Prazer*, numa espécie de prece em frente a um caldeirão, com estátuas, velas, peles de animais pelo chão, cabeças empalhadas penduradas na parede, etc. Às vezes Norma usa também um círculo vazio maquiado na testa, lembrando, novamente, cartas de Tarot. Parece sempre desconfortável, desconfiada e ciumenta. Em uma cena, Álvaro a espia no meio deste ritual, no qual ela canta uma música relativamente popular de Império Argentina¹⁵: “*El día que nací yo ¿qué planeta reinaría? por donde quiera que voy ¿qué mala estrella me guía?*” Talvez se trate de um Candomblé já contaminado pela astrologia, talvez nem importe. O próprio relacionamento incestuoso entre os protagonistas sugere que o que se passa ali é *sui generis*. Da ordem do cinema. Eu diria, até um pouco à *la Buñuel*.

A dobradinha “incesto e assassinato” parece hoje chocante, mas era relativamente comum no cinema feito na época da ditadura militar. Ela parece evocar um pouco este sufoco, o sentimento de que algo muito terrível e ao mesmo tempo interdito e inacreditável está de fato acontecendo, tanto lá fora (onde o animal geme) quanto dentro de nossas casas, na deturpação de todos os valores, meio à força. Tudo isso é tratado com uma segura quase

12. A cena da perseguição inútil, pela geometria coreografada da corrida, lembra o sonho com a trupe de meninos negros em *O Som ao Redor* (2008), de Kleber Mendonça Filho.

13. Este plano aberto de uma mulher andando, na cidade, ao longe, de vestido vermelho, repete-se, pelo menos, com duas outras protagonistas de filmes da mesma época: Solange (Sônia Braga) acenando para o ônibus em *A Dama da Lotação* (1978), antes do sexo com o motorista, e no final antológico de *A Mulher que Inventou o Amor* (1979), com Tallulah (Aldine Müller) num vestido de noiva vermelho.

14. O mendigo nos lembra também o louco de *O Império do Desejo* (1981), de Carlos Reichenbach, onde a dimensão mística é também encarnada na figura do maluco que repete trechos da Literatura, num discurso nonsense e rebuscado, que vai de Marx a Maiakowski.

15. Cantora e atriz argentina radicada na Espanha, que recusou aliar-se a Hitler, alegando que jamais faria músicas para seu partido nem apoiaria o nacional-socialismo. Hitler a tinha como ídola e a convidou para, na época da II Guerra Mundial, estabelecer-se na Alemanha. Sua aparição aqui, num filme feito sob os humores da ditadura militar, parece uma crítica ao regime.



“

O dia é a hora do pesadelo, das assombrações reais. Além da forte relação destas assombrações diurnas com a realidade da ditadura, há um diálogo com o conceito do princípio do prazer vigente até 1920, onde a realidade seria um adiamento da gratificação, opondo-se ao prazer e ao sonho.

”

84

inescrupulosa, nitidamente com um pé em Lúcio Cardoso, do qual Lacerda já tinha adaptado *Mãos Vazias*, em 1971, no seu filme homônimo. A admiração de Luiz Carlos Lacerda por Walter Hugo Khouri é também declarada, embora, como o diretor afirmou em entrevista de 2018¹⁶,

“Eu gostava escondido, como gostava de Coca-Cola e tomava escondido porque meu pai era comunista. A patrulha ideológica era muito forte. Não podia dizer que gostava do Antonioni ou do Bergman. Tinha de gostar do Neorrealismo e só do Cinema Novo. Não podia gostar do Walter Hugo Khouri, de São Paulo, por exemplo, que era chamado pejorativamente, é claro, de ‘o Bergman do Anhangabaú’ pelo pessoal do Cinema Novo. Mas eu via e achava legal”.

Este aspecto do que se faz (e gosta) escondido diz muito sobre o nosso cinema, de acordo com a crítica internacional. Shaw e Denninson¹⁷ defendem que a

pauta do sexo no cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980, principalmente no que se convencionou chamar de *pornochanchada*, estaria ligada à frustração e à sexualidade reprimida da sociedade brasileira nos tempos da ditadura, calcada na ideia de espiar pela fechadura¹⁸, onde a perversão estaria no jogo e os personagens seriam quase sempre aqueles que, na sociedade brasileira real, não conseguem, sem barreiras de toda ordem, se entregar ao sexo livremente: lésbicas, homossexuais, o homem de baixa classe social, o *freak*. E assim chegamos a Freud, cujo livro *Além do Princípio do Prazer* (1920) tem uma semelhança (coincidente ou não) inegável com o título deste filme de Lacerda, e no qual ele fala de recalque e frustração.

Com experiência acumulada no atendimento de soldados, Freud percebe, após a primeira Guerra Mundial, que as neuroses começam a ser associadas à compulsão pela repetição (em sonhos) do desprazer experimentado na guerra. Ele então sugere ir além

16. Em entrevista para Marcelo Abreu, da Revista Continente, disponível em <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/restou-sempre-na-contramaor> (Acesso em 20/1/2020).

17. DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa. *Brazilian National Cinema*. Routledge, New York, 2007.

18. Ideia de cinema de Jean Artaud: “O cinema é uma arte que deve ser espiada pelo buraco da fechadura”.



do princípio do prazer (*Lustprinzip*). Tudo porque os sonhos dos soldados, pós-traumáticos que eram, não correspondiam à interpretação vigente, eles não eram uma transferência do desejo (*Lust*) do soldado, do alívio de suas tensões, mas sim uma projeção do seu medo (*Angst*), um repetir do trauma. Este “ir além” do princípio do prazer aparece no delírio de Ana na varanda: o sonho bom (o alívio) vem do transe erótico em estado consciente, e traz também o medo, pois o sexo é ali incestuoso. Não há sono e descanso. Mesmo quando Mário dorme, Ana transa com o empregado ao seu lado. A hora noturna é a

hora do sexo e dos rituais de magia, da busca do alívio por meio do sagrado. O dia é a hora do pesadelo, das assombrações reais. Além da forte relação destas assombrações diurnas com a realidade da ditadura, há um diálogo com o conceito do princípio do prazer vigente até 1920, onde a realidade seria um adiamento da gratificação, opondo-se ao prazer e ao sonho. A partir da década de 1920, o foco passa a ser o medo e sua repetição no pesadelo e nas brincadeiras da infância¹⁹.

Seguindo no diálogo (desculpem, mas é impossível

19. Em Além do Princípio do Prazer, Freud observa o seu netinho que, para lidar com a ausência da mãe, inventa sozinho uma brincadeira em que joga pequenos brinquedos para longe e depois faz com que regressem, num carretel, repetindo a mesma brincadeira por horas, até a mãe voltar, projetando assim a experiência dolorosa da separação e o alívio do reencontro. Freud defende que haveria ali um prazer na repetição, baseado no desprazer do trauma. Exatamente como na incitação do medo por Marcelinho no sotão escuro em Anjo da Noite (1974), e na repetição dos gemidos no filme de Lacerda.

de ignorar) entre Lacerda e Khouri, alguns anos depois de *O Princípio do Prazer* Khouri retomará a ideia da ilha (aliás, também nas redondezas de Paraty) como palco de uma relação incestuosa, no filme *Eu* (1987). É interessante como a sequência dos dois filmes acompanha a teoria psicanalítica de Freud. Com a publicação de *Além do Princípio do Prazer* aparecem os conceitos de *eu*, *ego* e *superego* na obra freudiana. E a época na qual é ambientado *O Princípio do Prazer* é justamente o período da virada de Freud na teoria psicanalítica – do princípio do prazer para além deste princípio. É como se isso conferisse uma espécie de seriedade a estes filmes, no que tange o tema do incesto que, afinal, está ali, apesar de ser tabu, e não pode ser ignorado. Não só no sentido da perversão sexual (em uma sociedade totalmente hiperssexualizada desde a infância)²⁰, mas do Brasil como um filho estuprado pelos próprios pais (colonizadores e ditadores). Tudo nestes filmes está baseado no trauma e no medo. O sexo, que não é totalmente mostrado, é apenas um sintoma.

Segundo Andre Bazin²¹, o erotismo no cinema não poderia se dar de outra forma, se não pelo *voyeurismo* e pela frustração do ato, pois o ato de “sugerir e não mostrar” seria a própria definição da arte cinematográfica. Esta frustração seria uma necessidade universal do cinema e do inconsciente coletivo, e não um ponto de partida pessoal dos cineastas. Não é à toa o crescente interesse internacional pelo cinema brasileiro, principalmente dos anos 1970 e 1980. A frustração seria necessária ao prazer, como o brinquedo que precisa ser jogado para longe, para que a alegria do retorno exista. Como os sacrifícios dos animais, na magia negra, em troca de favores para o praticante. Estes filmes atuam no plano da nostalgia do nosso primitivismo. Seria o princípio do prazer dependente do princípio da dor?



Bazin argumenta que as proibições do superego no nosso estado de sonho seriam análogos à censura no filme. “O filme pode falar de tudo, mas não mostrar tudo”. É preciso dar espaço à linguagem cinematográfica, à abstração, à repetição das fantasias do nosso inconsciente. Na época da ditadura militar e nos tempos de hoje, no Brasil, o

20. Pensemos nas roupas e danças da Xuxa e suas Paquitas no programa infantil “O Show da Xuxa”, nos anos 1980.

21. BAZIN, André. No texto “À margem do erotismo no cinema”. Em *O que é cinema? Ensaios*. Editora Brasiliense, 1991.



Eros, O Deus do Amor (1981), de Khouri:

“Ana! De repente, penso que ela pode ser a soma de tudo, mas isso é absurdo. Nada é a soma de nada. Mas cada fragmento dela me perturba, me estimula. E o apelo erótico também. Sim, mesmo com as limitações, quando Eros se ativa com força é realmente a coisa mais próxima de Deus. É como ver Deus de perto. Ou ser Deus”.

Se “Deus é um canteiro de violetas, cuja estação nunca passa”, a Ana de Lacerda é, enfim, a promessa deste canteiro, a típica Ana de Khouri: a mulher que vive numa atmosfera assombrada, que é amedontrada, porém corajosa e sensual, amante e/ou a babá dedicada, que estuda psicologia ou magia. A mulher que quer entender. E que tenta veementemente não enlouquecer. Aquela que “dá” pra todo mundo, dependendo do interesse ou do grau de tédio. Cheia de neuroses. Fragmentada. Enfim, uma bruxa do bem. Uma deusa, cavalcando nua pelas ilhas do Brasil, transando com o irmão. Como diz Timóteo, personagem de Lúcio Cardoso em *Crônica da Casa Assassina*, trata-se da

“Liberdade integral de sermos monstros para nós mesmos, a única liberdade que temos. Eles me transformaram na mania do condenado, mas um dia me libertarei do medo que me retém e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade sou. Quando o último Menezes morrer”²².

87

sentimento de desespero parece semelhante, e há obviamente a mesma necessidade de fuga. Como diria Ana em *O Princípio do Prazer*, “Deve ser isso mesmo. Um pesadelo. Agora preciso ir à cidade. Até logo”. Levanta-se e sai para passear em seu vestido vermelho pelas ruas de Paraty. Ana é a encarnação da fuga. Nas palavras de Marcelo, a voz sem rosto de

Tanto no livro de Lúcio Cardoso quanto na sua adaptação para o cinema por Saraceni e neste filme de Lacerda, Menezes é o sobrenome desta família incestuosa que protagoniza a obra e que, metaforicamente, ainda nos assombra na vida real. Os Menezes são caricaturas de uma classe média alta decadente e vampiresca, que no seu desespero

22. No final do filme de Paulo César Saraceni, *A Casa Assassina* (1971).



fechado em si mesmo mata e seca tudo ao seu redor (sendo bastante supersticiosa, pensemos na roda de engenho estragada em *O Princípio do Prazer*). Eles são a marca de uma estrutura social, econômica e emocional falida. E, para o desespero de Timóteo, como diria John Carpenter, *they (still) live*. É por isso que o livro de Lúcio Cardoso e o filme de Luiz Carlos Lacerda continuam atuais. Hoje, infelizmente, são raros os cineastas que olham, com honestidade e autocrítica, para as classes mais altas da sociedade brasileira.

Gabriela Wondracek Linck é tradutora de alemão e inglês nas áreas de Literatura, Psicologia e Artes, além de crítica e curadora de cinema.

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Le Petit

DIREÇÃO

Daniela Fernandes

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

CURADORIA

Andrea Ormond

CONSULTORIA DA CURADORIA

Carlos Ormond

PRODUÇÃO

BH Vinícius Correia

MOC Vanessa Araújo

ARA José Pereira

EDITOR

Alex Queiroz

AUTORAÇÃO DOS FILMES

FRAMES

PLATAFORMA DIGITAL

LOOKE

LABORATÓRIO

Vídeo Shack

DESIGN & ILUSTRAÇÃO

Paulo Marcelo Oz

WEBSITE

Lara Luz

Frederico Batista

Penumbra

GRÁFICA

Rona

CENOGRAFIA

Luís Gustavo Vieira - Obj Design

Curta Circuito 2020

VINHETA

ANIMAÇÃO Vinicius Testa e Vitor Testa - Os Testas Mascote

TRILHA MUSICAL, CONCEPÇÃO

E IDENTIDADE SONORA Rafael José Azevedo

DESENHO DE SOM, GRAVAÇÕES,

EDIÇÃO, MISTURA E FINALIZAÇÃO Rafael José Azevedo e Renato Villaga -Tinindo Comunicação Sonora

COMUNICAÇÃO

IMPrensa Bárbara Prado

REDES SOCIAIS Natália Alvarenga e Le Petit

FOTOGRAFIA VAL+WANDER Fotografias

VÍDEOS E MAKING OF Rogerio de Castro

COLABORADOR Luiz Marcatto/Libretto

WEBINARS - Produção em parceria com o curso de Cinema e Audiovisual da UNA/UNA Fábrica

PROFESSORES Rafael José Azevedo, Daniel Veloso e Vanessa Santos

TÉCNICOS Raphael Campos, Isabela Novaes, Mateus Felix

EDIÇÃO Vinicius Correia

PODCASTS - Produção em parceria com o curso de Cinema e Audiovisual da UNA/UNA Fábrica

PROFESSORES Rafael José Azevedo, Daniel Veloso, Vanessa Santos

TÉCNICOS Raphael Campos, Isabela Novaes, Mateus Felix

ALUNOS Maria Luiza Saraiva e Alex Matos

TRILHA SONORA Rafael José Azevedo e Renato Villaga - Tinindo Comunicação Sonora

FOTOS

DIREÇÃO DE ARTE Daniela Fernandes e Janaína Ianomani

MAKE Renata Vilela

ACESSÓRIOS Triana

NAIL ART Isla Esmalteria

FOTOGRAFIA VAL+WANDER Fotografias

LOCAÇÕES Casa Ateliê e Hotel Intercity BH Expo

PARCERIA Antonia Chaves, Ana Paula Melo Couto e Vagner Amorim

VÍDEOS E MAKING OF PARA CHAMADA Rogério de Castro

LOJINHA

CONCEPÇÃO Daniela Fernandes e Janaína Ianomani

ILUSTRAÇÃO Paulo Marcelo Oz

EXECUÇÃO Saboaria Doce Banho/Janaína Ianomani Libretto/ Rafaela Queiroz

CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

COORDENAÇÃO EDITORIAL Daniela Fernandes

DESIGN & ILUSTRAÇÃO Paulo Marcelo Oz

COLABORADOR Laly Cataguases

BRAILE Gabriel Aquino

ARTIGOS Andrea Ormond, Fabio Leite, Felipe Guerra, Bianca Dias, Daniel Salomão Roque, Adilson Marcelino, Fernando Oriente e Gabriela Wondracek.

CADERNO DE CRÍTICA/ÁUDIO BOOK

LOCUÇÃO Flora Silberschneider

EDIÇÃO DE LOCUÇÃO Barral Lima - Un Music

C122 Caderno de crítica mostra Curta Circuito 20 anos

Organizado por Daniela Fernandes e Andrea Ormond. - 20.ed. Belo Horizonte | 2020. 98 p.

ISBN 978-65-86437-00-3

1. Cinema brasileiro.
2. Crítica Cinematográfica.

I. Fernandes, Daniela.
II. Ormond, Andrea.
III. Título

CDU 791.43(81)

FICHA CATALOGráfICA

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

Realização

le petit



+55 31 3226-9625
producaocurtacircuito@gmail.com
Rua Goitacazes, nº 90/903, Centro
CEP 30190050



PATROCÍNIO



Sólides...



PARCERIA



Lóris



Penumbra

APOIO



Looke

APOIO CULTURAL



CORREALIZAÇÃO



MASCOTE



Fundação Clóvis Salgado 50



REALIZAÇÃO



IF 205/2017

Projeto Curta Circuito - Mostra de Cinema Permanente, nº 205/2017, aprovado no Edital 2017, oriundo da Política de Fomento à Cultura Municipal (Lei nº 11.010/2016)

