

Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam



BETE

BALANÇO

1984



QUEM VEM COM TUDO NÃO CANSA:

Por Luís Steffen

UMA REFLEXÃO SOBRE O PEQUENO GRANDE CLÁSSICO BETE BALANÇO.

O que é um grande filme? O que é um excelente filme? É aquele que exhibe a apurada técnica cinematográfica, um acabamento perfeito de som e luz, um roteiro meticuloso e original, uma direção ousada e precisa, atuações de um elenco acima de qualquer suspeita, enfim, uma obra sem defeitos – diriam alguns.

Pode ser, na história do cinema existem muitos filmes assim. Mas também existem aqueles filmes que não cumprem 100% nenhum dos itens listados acima. E que apresentam diversos defeitos, falhas, problemas (conscientes ou não da parte de quem assina a direção da obra). São filmes que muitas vezes acabam desprezados ou ridicularizados por alguns setores da crítica e do público. Descartados sumariamente ou rotulados como “trash”, no mau sentido da palavra. Mas esses mesmos filmes, pasmem, resistem ao tempo. E com todos os seus defeitos, contradições e ingenuidades são redescobertos a cada geração, como moedas antigas que não valem mais nada no mercado, mas que continuam sendo tesouros incontestáveis.

Nem preciso dizer, mas vou: é claro que *Bete Balanço* é um dos maiores representantes da descrição que acabei de fazer. E um dos meus filmes de cabeceira, do coração, para todo o sempre. Quantas madrugadas desisti de dormir porque descobri o filme passando mais uma vez no Canal Brasil e fiquei vendo até o final, pela enésima vez? Quantas vezes citei o filme em aulas que ministrei analisando personagens LGBTs no cinema brasileiro ou refletindo sobre o cinema jovem brasileiro dos anos 1980? Quantas vezes, na minha adolescência nos anos 1990, fiquei ouvindo o disco de vinil (o long-play!) com a trilha sonora do filme, disco esse que tinha sido encontrado com encantamento num sebo do centro de São Paulo? Como dizem por aí, paixão não tem lógica, não é racional.

Mas, falando racionalmente, o que foi *Bete Balanço*? O filme se insere na safra do tal cinema jovem brasileiro da década de 1980, que hoje provoca tanto fascínio (nas novas gerações) e nostalgia (nas veteranas). Essa safra foi aberta oficialmente pelos filmes *Menino do Rio* (1981) e *Garota Dourada* (1983), ambos dirigidos por Antônio Calmon, naquela que seria uma trilogia completada por *Menina Veneno* (que seria lançado em 1985), que acabou nunca saindo do papel. O sucesso de *Menino do Rio* (seguido pelo fracasso de *Garota Dourada*) provocou a abertura de um novo filão: pela primeira vez o cinema brasileiro se preocupava em seduzir o público jovem, ou seja, de 15 a 20 anos – uma faixa etária que não se interessava pelo nosso cinema, espremida entre os filmes de Os Trapalhões e a produção adulta pós-Cinema Novo e da pornochanchada. De repente, esse público virou consumidor de ingressos de cinema.



E, assim, iniciou-se uma espécie de ciclo do qual fazem parte, por exemplo, *O Sonho Não Acabou* (1982, de Sérgio Rezende) e *A Cor do Seu Destino* (1985, de Jorge Durán), para citar dois filmes mais “sérios”, tentando retratar a geração 80 com mais densidade e crítica. Também nessa linha mais densa, surgiram filmes realizados nos 80, mas que retratavam o jovem brasileiro dos 70 (*Feliz Ano Velho*, 1987, de Roberto Gervitz; *Dedé Mamata*, 1988, de Rodolfo Brandão). Também feitos nos 80, mas focalizando a juventude dos 70, foram os deliciosos representantes gaúchos (*Deu pra Ti Anos 70*, 1981, de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti; *Verdes Anos*, 1983, de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase).

Enquanto isso, outro filão já apostava na nostalgia mais ingênua e realizava, em plenos anos 80, um mergulho na juventude *rockabilly* brasileira do final dos anos 1950, início dos anos 1960. A juventude “Estúpido Cupido”, pré-Jovem Guarda, mas com um ingrediente bem brasileiro: o erotismo quase vulgar da nossa pornochanchada. E assim vieram *Os Bons Tempos Voltaram – Vamos Gozar Outra Vez* (1983, de Ivan Cardoso & John Herbert), *As Sete Vampiras* (1985, também de Ivan Cardoso), *Banana Split* (1987, de Paulo Sérgio Almeida) – filmes que de certa forma seguiam o filão aberto pelas comédias picantes norte-americanas que também no início dos anos 80 viajavam para os anos 50, caso da trilogia *Porky’s* (1981-1985, de Bob Clark) e de filmes como *O Último Americano Virgem* (1982, de Boaz Davidson) e *A Primeira Transa de Jonathan* (1985, de Mel Damski).

Na segunda metade dos anos 80, um certo cinema paulistano também investia no filão jovem, mas optando pela cultura *dark* do underground, em filmes noturnos que fundaram o chamado “neon-realismo” no cinema brasileiro – caso de *Cidade Oculta* (1986, de Chico Botelho, que acrescentava ainda o universo das HQs) e *Anjos da Noite* (1987, de Wilson Barros, flertando com a estética do videoclipe e do VHS).

Também de São Paulo, mas na primeira metade da década de 80,

marcou época a famosa “trilogia paulistana” dirigida pela dupla José Antônio Garcia (1955-2005) e Ícaro Martins: *O Olho Mágico do Amor* (1981), *Onda Nova* (1983) e *Estrela Nua* (1985). Essa trilogia tinha a cara da metrópole paulistana, com externas facilmente identificáveis, um elenco que era a marca da cidade (apesar de a musa maior nos três filmes ser a carioca Carla Camurati – que na época virou temporariamente uma musa paulistana, ao se mudar para São Paulo e estrelar também *Cidade Oculta*), farta associação com a vida noturna, altas doses de urbanidade e muita irreverência ao retratar aquela “tal geração 80”.

Mas a trilogia paulistana tinha uma “prima” morando na Cidade Maravilhosa: a “trilogia carioca” formada por *Bete Balanço* (1984), *Rock Estrela* (1986) e *Rádio Pirata* (1987) – todos dirigidos por Lael Rodrigues (1951-1989). Assim como a prima paulistana, a carioca usava muitas cenas externas, registrando as paisagens do Rio de Janeiro, e tinha uma urbanidade bem “verão”, como não poderia deixar de ser, em se tratando de uma das cidades mais “cartão-postal” do mundo. Por isso, as trilogias se diferem um pouco no tom – a paulistana tem um humor mais corrosivo, e um ar performático, às vezes blasé; a carioca



é mais “simpaticona”, traz um clima ensolarado e inconsequente, que valeu aos seus filmes a pecha de “alienados”.

De fato, a trinca dirigida por Lael Rodrigues pode ser vista como uma celebração do prazer e do hedonismo, sem maiores preocupações políticas – com exceção do último filme, *Rádio Pirata*, que muda o tom e narra um caso de corrupção coroado por uma série de assassinatos. Olhando com mais atenção, já vemos um esboço dessa trama policial em *Bete Balanço*, na subtrama do fotógrafo que denuncia o linchamento de um menino de rua por um “figurão”.

Mas de forma geral podemos dizer que *Bete Balanço* popularizou de vez essa onda do cinema jovem hedonista (especificamente carioca) que cativou a juventude do período. O filme potencializou alguns ingredientes que *Menino do Rio* tinha apresentado poucos anos antes: havia a forte presença da música pop-rock que explodia no Brasil da época; a participação no elenco de jovens astros globais; a linguagem jovem bastante influenciada pelos videoclipes e pelos videogames – no caso de *Menino do Rio*, essa última característica não existia, o filme era ainda muito fiel à linguagem cinematográfica clássica. Já *Bete Balanço* não tem pudores ao incorporar esses elementos de vídeo (clipes, games) que já em 1984 estavam explodindo, a caminho de formatarem a “cara” da década.

Dessa forma, *Bete Balanço* surgiu como algo bastante moderno para o cinema nacional da primeira metade dos anos 80. Ao mesmo tempo, o caráter “musical” do filme prestava surpreendente homenagem ao cinema musical norte-americano dos anos 40 e 50 – a cena final é o melhor exemplo desse tributo. Naturalmente, tais referências eram modernizadas porque o filme também se associava ao “novo cinema musical” que Hollywood produzia no início dos 80 – um “cinema musicado”, mais do que um “cinema musical”, e muito pop, consagrado em *Flashdance – Em Ritmo de Embalo* (1983, de Adrian Lyne), *Footloose – Ritmo Louco* (1984, de Herbert Ross); e depois ainda em *Dirty Dancing*



– *Ritmo Quente* (1987, de Emile Ardolino) e *Salsa, o Filme Quente* (1988, de Boaz Davidson, o mesmo de *O Último Americano Virgem*) – minha nossa, quanto ritmo e quanto calor no cinema dos anos 80! Coisas dos tradutores brasileiros, mas essa é outra história.

Voltando a *Bete Balanço*: se os exemplos norte-americanos citados acima se apoiaram em trilhas sonoras marcantes que geraram muitos sucessos radiofônicos (e até Oscars de melhor canção), seu representante brasileiro não deixou por menos. E, assim, o filme trouxe o conjunto Barão Vermelho (na época liderado por seu vocalista, Cazuza, antes de partir em carreira-solo) para atuar e ainda responder por parte da trilha sonora, além de contar com outros nomes do emergente rock nacional do período: Lobão e os Ronaldos (então banda de Lobão, que aparece no filme também), Titãs, Banda Brylho, Azul 29, Metralhatexca – era o auge da new wave brasileira.

Esse hábito de trazer novas bandas do rock local para participar da trilha sonora e em alguns casos até atuar no filme era uma prática que Lael manteria nos longas seguintes: em *Rock Estrela*, temos Leo Jayme como um dos protagonistas e autor/intérprete da música-título, além das bandas Metrô e Tokyo em cena no filme e na trilha; em *Rádio Pirata*, Marina Lima surge entoando uma canção numa cena-clipe, e a faixa principal do filme é “Brasil”, composta por George Israel, Nilo Romero e Cazuza, e interpretada pelo último.

O que nos leva de volta à *Bete Balanço*: neste filme, Cazuza vive o personagem Tininho, líder de uma banda que nada mais é do que o Barão Vermelho mesmo: Frejat, Guto Goffi, Dé e Maurício Barros, integrantes da formação original do Barão. Tininho/Cazuza fica amigo da protagonista Bete Balanço (interpretada por Débora Bloch), e compõe com ela a canção “Amor, Amor”, além de interpretar, num programa de TV, a música “Carente Profissional”. Num outro

momento, logo no início do filme, Bete assiste na TV a um clipe de Tininho & Cia. interpretando “Vem Comigo” – é quando ela se imagina no lugar do cantor e sonha com ela própria cantando a faixa.

As aparições de Cazuza no filme são, como não poderiam deixar de ser, marcantes e históricas. Interpretando ele mesmo (apesar do codinome Tininho) com seu peculiar carisma, Cazuza acrescenta mais um dado para o inventário dos anos 80 que é *Bete Balanço*. De quebra, temos o encontro de Cazuza (1958-1990) com o outro astro do filme: o ator Lauro Corona (1957-1989), que interpreta o principal papel masculino da fita. Cazuza e Corona, que tinham certa semelhança física (ambos eram baixinhos, de biotipos bem cariocas, muita sensualidade e charme; Lauro era dono de uma beleza mais clássica, enquanto Cazuza tinha um tipo de beleza mais agressiva – a despeito disso, até hoje há quem pense que eles eram parentes, primos), contracenam rapidamente, em momentos hoje vistos como melancólicos, quando se lembra de que os dois foram vitimados pelo HIV na virada dos 80 para os 90.

Ainda sobre a contribuição de Cazuza e o Barão Vermelho para a trilha sonora do filme, vale notar que, no disco, o conjunto comparece com duas faixas: “Bete Balanço” e “Amor, Amor”, ambas na voz de Cazuza acompanhado da banda. No filme, a faixa-título surge duas vezes, sempre com Cazuza; temos ainda as já citadas “Carente Profissional” (com Cazuza e Barão); “Vem Comigo”, que surge num mix de duas versões na cena-delírio: primeiro com o Barão, depois na voz de Débora Bloch; e a música “Amor, Amor” não aparece na gravação do Barão, e sim em outras duas versões: uma mais acústica, em dueto de Cazuza com Débora, na cena



em que compõem e ensaiam a canção; e outra totalmente cantada por Débora, abrindo o filme (nos créditos iniciais) e fechando-o (no *grand-finale* hollywoodiano).

É pena que no disco da trilha sonora não apareçam as versões cantadas por Débora Bloch. No filme, a atriz também mostra uma versão marcante da hilária “Mecenas de Maizena” (que no disco e numa outra cena surge com a banda *Metralhatexca*) e uma interpretação rasgante de “Blues Motel” (que, novamente, no disco e noutra cena aparece na voz de seu compositor, Celso Blues Boy).

Este é o momento de falarmos da presença essencial de Débora Bloch. No início dos anos 1980, vinda do grupo teatral *Manhas & Manias* (do qual fazia parte também Andrea Beltrão, que, aliás, aparece numa figuração dançante ao lado de Débora na cena de “Vem Comigo”), Débora era uma das apostas das jovens atrizes da geração 80. Nos anos e décadas seguintes ela deixaria clara a importância de seu trabalho no cenário nacional, tornando-se uma das atrizes mais emblemáticas de sua geração, no teatro, na TV e no cinema – onde estreou, justamente, com *Bete Balanço*.

Vale dizer que o roteiro original do filme narrava a saga de uma jovem chacrete. Isso mesmo, *Bete Balanço* era uma chacrete, ou seja, dançarina de programa de auditório televisivo, mais precisamente do programa do lendário *Chacrinha* – como se sabe, o Velho Guerreiro inaugurou a moda de moças seminuas rebolando em programas de auditório na TV. O próprio codinome da personagem deve ter sido inspirado em algumas chacretes da vida real, como Fernanda Terremoto e Vera Furacão. Ou ainda, no filme da fase pornochanchada *Essa Gostosa Brincadeira a Dois* (1974, de Victor di Mello), onde Dilma Lóes interpreta Bete Bombardeio, que de fato vai trabalhar como chacrete no programa do *Chacrinha*, com direito a cenas rodadas em pleno programa, na época transmitido pela TV Tupi. E mais: curiosamente, no filme *Onda Nova*, que já citamos dentro da trilogia paulistana, Carla Camurati vive Rita,



uma garota riquinha que nas horas vagas trabalha como chacrete no programa do *Chacrinha*.

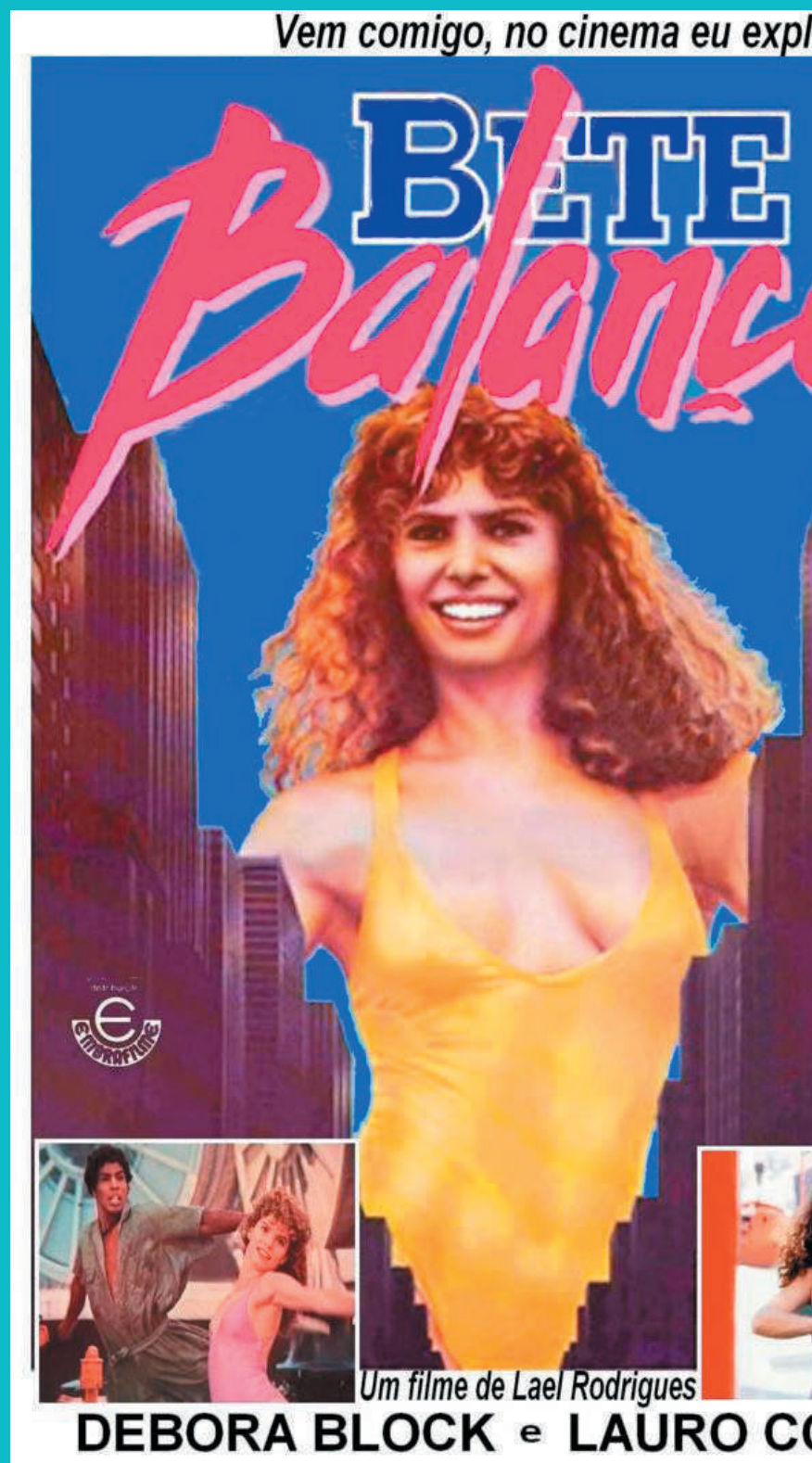
Mas *Bete Balanço* escapou de ser chacrete graças à interferência da própria Débora Bloch. Reza a lenda que a atriz, ao ser convidada para estrelar o filme que narraria a saga de uma jovem que seria a cara da geração 80, opinou que o roteiro era ultrapassado e que muitas coisas estavam equivocadas, inclusive a profissão da protagonista. Dessa forma o roteiro foi repaginado (ele é assinado pela roteirista Yoya Wurch e pelo próprio Lael Rodrigues – a dupla assinaria também o roteiro de *Rock Estrela* junto com Luís Carlos Góes; *Rádio Pirata* foi assinado somente por Yoya), e *Bete Balanço* virou... aspirante a *popstar*.

Pois é essa a trama básica do filme: a jovem Bete passa no vestibular, mas não tem a menor vontade de cursar a universidade. Larga o namoradinho pateta (Arthur Muhlenberg) e a vida banal em Governador Valadares (MG) e foge para o Rio de Janeiro, um mês antes de completar 18 anos, para tentar a sorte como cantora roqueira. Hospeda-se no apartamento do amigo gay Paulinho (Diogo Vilela) e vive várias aventuras: testemunha o já mencionado linchamento do garoto de rua (fato que é fotografado pelo personagem Rodrigo); posa nua para as lentes do mesmo Rodrigo (Lauro Corona), e suas fotos são publicadas numa revista; tem um caso rápido com a glamourosa Bia (Maria Zilda); vive um romance com Rodrigo; tenta cantar num programa de TV; quase grava um disco produzido pelo produtor canalha Tony (Hugo Carvana)...

A trama, na verdade, não tem maior importância, considerando que é quase uma modernização da saga de Cinderela. O que interessa é a embalagem dessa trama-velharia: talvez atirando no que viu e acertando no que não viu, Lael Rodrigues acabou conseguindo compor um empolgante retrato dessa geração 80 jovem, simbolizada na figura da protagonista Bete Balanço.

Naturalmente, para que o filme alcançasse seu público (basicamente a mesma "geração 80 jovem" de que tanto estamos falando), era necessário utilizar recursos fortes que atraíssem tal público. A começar pelo elenco. A presença de artistas do rock nacional funcionava como um bom atrativo, mas era preciso ter também astros nos papéis centrais. E como desde sempre a Hollywood brasileira era a TV Globo, o *casting* recorreu a atores que já brilhavam nas novelas globais.

Débora Bloch fazia então sua estreia no cinema, mas ela já vinha de atuações marcantes na TV nas novelas *Jogo da Vida* (1981-82, de Sílvio de Abreu) e *Sol de Verão* (1982-83, de Manoel Carlos). Com o sucesso do filme, na sequência ela iniciaria uma carreira



ico



também vistosa no cinema, emendando os filmes *Noites do Sertão* (1984, de Carlos Alberto Prates Corrêa), *Patriamada* (1984, de Tizuka Yamasaki, aliás uma das produtoras de *Bete Balanço*) e *Sonho sem Fim* (1985, de Lauro Scorel).

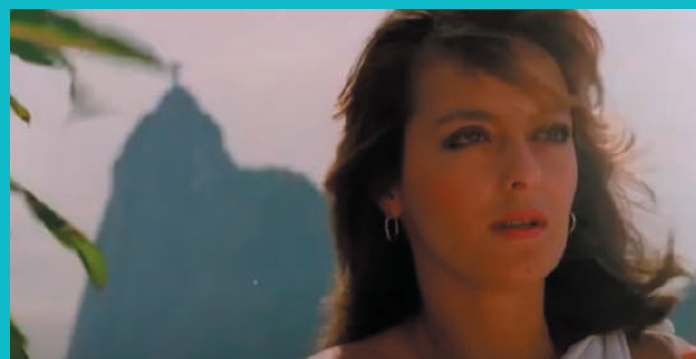
Para formar par com Débora, a produção optou pelo maior astro jovem da TV na época: Lauro Corona, que despontara em *Dancin' Days* (1978-79, de Gilberto Braga) e fazia uma carreira incansável nas novelas da Globo. Infelizmente Lauro fez pouco cinema, mas deixou sua marca em *Bete Balanço* e no já citado *O Sonho Não Acabou*. Coincidentemente, em ambos a questão do rock era muito presente e empolgou o ator: para a trilha sonora de *O Sonho Não Acabou* ele gravou, como cantor, a faixa "Não Vivo sem Meu Rock", lançada em compacto em 1982, junto com a faixa "Tem que Provar". Em 1984, outro compacto do ator-cantor trouxe as canções "O Céu por um Beijo" e "Tudo Pode Acontecer". *Bete Balanço* seria seu último filme, já que ele partiu apenas cinco anos depois, em 1989.

No elenco de apoio, outras figuras que marcavam as telinhas: Diogo Vilela tinha acabado de se destacar em *Guerra dos Sexos* (1983-84, de Sílvio de Abreu). Na mesma novela, um dos destaques foi a atriz Maria Zilda, que iniciava então sua tradição de encarnar mulheres sensuais (ou fatais). Um perfil que ela exploraria com muita desenvoltura em novelas como *Vereda Tropical* (1984-85, de Carlos Lombardi e novamente Sílvio de Abreu) e filmes como *Espelho de Carne* (1985, de Antônio Carlos



Fontoura). Não por acaso, em *Bete Balanço* ela também esbanja beleza, sensualidade e sedução.

Entre tantas qualidades que muita gente não enxerga em *Bete Balanço* podemos citar também a direção de arte de Yurika Yamasaki, que foi muito feliz ao conseguir captar o clima "videoclipesco" e "videogamer" que reinava na época, misturando elementos pop que hoje, quase quarenta anos depois, se mostram símbolos da década de 80. É um desses filmes que você vê trinta segundos e já sabe em que década foi realizado. Para alguns, isso é sinônimo de ser "datado"; para outros, a prova de que o filme estava antenado com seu tempo.





Completando a direção de arte, outro trunfo é a direção de fotografia de Edgar Moura, que já tinha fotografado *O Sonho Não Acabou*. Na versão digitalmente remasterizada de *Bete Balanço* que hoje temos é possível ver todas as cores vivas da *new wave*, e as construções estéticas de cada plano – podemos dizer que além de clipes e videogames, alguns planos lembram também o universo dos quadrinhos. Será que ninguém pensou em lançar *Bete Balanço* nas bancas, numa versão em HQ?

Em tempo: a câmera do filme foi operada por Nonato Estrela – que logo depois seria responsável pela fotografia da série da TV Globo *Armação Ilimitada* (1985-88), justamente o projeto que levou para a TV, em todos os sentidos, as raízes plantadas no cinema pelos filmes *Menino do Rio*, *Garota Dourada* (dirigidos por Antônio Calmon, criador e roteirista da *Armação*) e... *Bete Balanço*, claro (cuja montagem foi realizada pelo próprio Lael Rodrigues).

Por sinal, o grande sucesso de bilheteria de *Bete Balanço* gerou uma

nova onda de filmes “jovens, pops, musicais” no Brasil da época – com diferentes resultados em termos de qualidade. É visível a influência de *Bete Balanço* no filme *Areias Escaldantes* (1985, de Francisco de Paula, que traz os Titãs no elenco) e principalmente em *Rockmania* (1986, de Adnor Pitanga) e *Tropclip* (1986, de Luiz Fernando Goulart). Este último chega a citar nossa protagonista: no início da trama, o personagem de Marcos Frota toca a campainha de uma mansão a fim de entrevistar a consagrada *popstar* Bete Balanço. Ouve-se a voz da personagem (interpretada não por Débora Bloch) gritando que está muito cansada, exausta após se apresentar no Rock in Rio (!) e que não vai receber o jovem...

A empreitada de *Bete Balanço* deu certo, inclusive em termos de mercado. O filme foi lançado em VHS algum tempo depois, mas, antes disso, cerca de um ano depois do lançamento nos cinemas, estreou na TV aberta, sendo exibido no então anual e tradicional “Festival Nacional” da TV Globo, em 1985.

Entre tantas camadas relevantes que o filme apresenta, ainda vale pinçar mais uma: a ousadia em retratar personagens LGBTs, hoje tão polêmicos e discutidos em todos os âmbitos. E, numa atitude quase visionária, essa representação mostra-se moderna ainda hoje. Em *Bete Balanço* as sexualidades e desejos são vividos de forma espontânea e sem dramas ou culpas – vale lembrar que o cinema brasileiro da época costumava associar personagens gays, lésbicas e travestis com climas pesados de trauma, culpa, perversão e marginália.

Aqui, não. Bete conhece a exuberante Bia num restaurante, Bia joga charme e a convida para ir à sua casa, para “telefonar pra um amigo”. Lá, pinta um clima. Bete tira parte da roupa e mergulha na piscina. Em seguida, as duas estão na cama, se vestindo após uma transa. Segundo a própria Maria Zilda, foi rodada uma cena erótica mais intensa entre ela e Débora Bloch, mas a cena foi cortada da versão do filme preparada para a TV. Mas isso não importa: o importante é que Bete “transa” naturalmente com Bia, e mais adiante continua amiga dessa personagem (que antecipa o estilo das *lesbian chics*, consagrado anos depois no início dos anos 1990). Enquanto isso, o personagem Paulinho (que hospeda Bete no Rio) tem claramente uma atitude gay, e vive recebendo rapazes para passar a noite no apê – quando isso acontece, Bete tem de dormir no corredor do prédio.

A transa inicial de Bete com Bia não impede a protagonista de se envolver com o belo fotógrafo Rodrigo. Em nenhum momento se discute a sexualidade de Bete ou o que ela pensa disso, e nem surgem rótulos como “ela é bissexual” ou algo no gênero. A cereja no bolo dessa abordagem mais leve e sem definições é a cena final do filme. Atenção: se você detesta *spoilers* e nunca viu o filme, não leia o restante do texto.

Na cena, Bete surge numa representação delirante, indo viajar de navio (na verdade, a personagem está num ônibus voltando para sua cidade natal). Desponta uma sequência musical bem Hollywood,

como dissemos, e já ali se instala um clima *queer*. Bete se despe de seu figurino clássico e fica de colant lilás, ladeada por bailarinos musculosos que parecem saídos do conjunto disco gay Village People. Enquanto isso, Rodrigo persegue o ônibus com sua moto, para resgatar Bete. No clímax do delírio, ele chega ao porto numa limusine cinematográfica (e alguma não é?). Joga para Bete um casaco de peles, ela se enrola no casaco e vai ao encontro dele. Rodrigo exhibe então um look super gay, para dizer o mínimo. Trajando uma espécie de tuxedo branco, com os cabelos gomalinados e um óculos de sol exuberante, seu visual remete a uma famosa sequência de *Levada da Breca* (1938, de Howard Hawks), onde Cary Grant ostenta um figurino semelhante. Seria coincidência que Grant, um dos maiores galãs da Hollywood clássica, tenha escondido sua homossexualidade durante anos?



Para finalizar, Bete e Rodrigo entram na tal limusine e partem. Com o carro em movimento (obviamente dirigido por um chofer), os dois comem frango assado numa “quentinha”, se divertem e fim. Não tem o famoso beijo final do casal, que Hollywood tanto prezou desde sempre. Por que Lael Rodrigues optou por abrir mão do beijo clássico do casal central? Nunca saberemos. Mas arrisco dizer que, consciente disso ou não, o cineasta criou um desfecho aberto a diversas interpretações, mais uma vez flexibilizando as definições normativas que regem nossa sociedade. “No paraíso perigoso... que a palma da tua mão mostrou”.



E por falar em Lael Rodrigues... Ele atuou como editor, produtor, assistente de direção de diversos filmes, mas sua obra maior que fica é mesmo a trilogia carioca, dirigida por ele. *Rádio Pirata*, o terceiro filme, é o mais irregular da trilogia, ainda assim guardando muitos encantos, entre eles a interpretação pulsante de Lídia Brondi e Jayme Periard. *Rock Estrela* é o mais infantil dos três, um mosaico da década de 80 em plena metade da mesma, trazendo também muitos momentos de brilho. Mas *Bete Balanço* permanece como o filme mais interessante da trilogia. Um documento de um Brasil que estava saindo da ditadura militar, e que ansiava por novos ares. O colorido da *new wave* e a garra de Bete foram o combustível daquela geração. Uma geração que queria ver o dia nascer feliz, como Cazuza anunciou em janeiro de 1985 na primeira edição do Rock in Rio. A geração que perdeu a batalha das Diretas Já, mas que acreditava num outro Brasil. Aquele era um momento de esperança, de renovação, e o filme *Bete Balanço* acreditou nisso. Se o que veio depois acabou trazendo frustrações e desencantos, já é outra discussão. Mas a força daquele momento permanece viva a cada revisão do filme. Vale a pena pelo menos tentar acreditar que "quem vem com tudo não cansa". Ou melhor ainda, que "quem tem um sonho não dança". E viva o cinema de Lael Rodrigues!



BETE BALANÇO

Dir. Lael Rodrigues | 1984, 72'

Bete Balanço é uma rebelde adolescente do interior de MG que vai tentar a sorte como cantora de rock no Rio de Janeiro. Chegando na cidade maravilhosa, ela se decepciona com as dificuldades do início da carreira.

Com Débora Bloch, Lauro Corona, Diogo Vilela, Maria Zilda Bethlem, Cazuzu e Hugo Carvana.

LUFE STEFFEN cineasta, roteirista, jornalista e pesquisador. Dirigiu os documentários "São Paulo em Hi-Fi" (2016) e "A Volta da Pauliceia Desvairada" (2012). Realizou a série de TV "Cinema Diversidade" (2017), inspirada em seu livro "O Cinema que Ousa Dizer Seu Nome" (2016). Ministra cursos sobre cinema LGBT e cinema brasileiro jovem dos anos 1980, entre outros temas. Atualmente finaliza seu 1º longa de ficção, o musical queer ambientado nos anos 80 "Nós Somos o Amanhã".





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Correalização



Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Projeto nº 584/2018

Incentivo

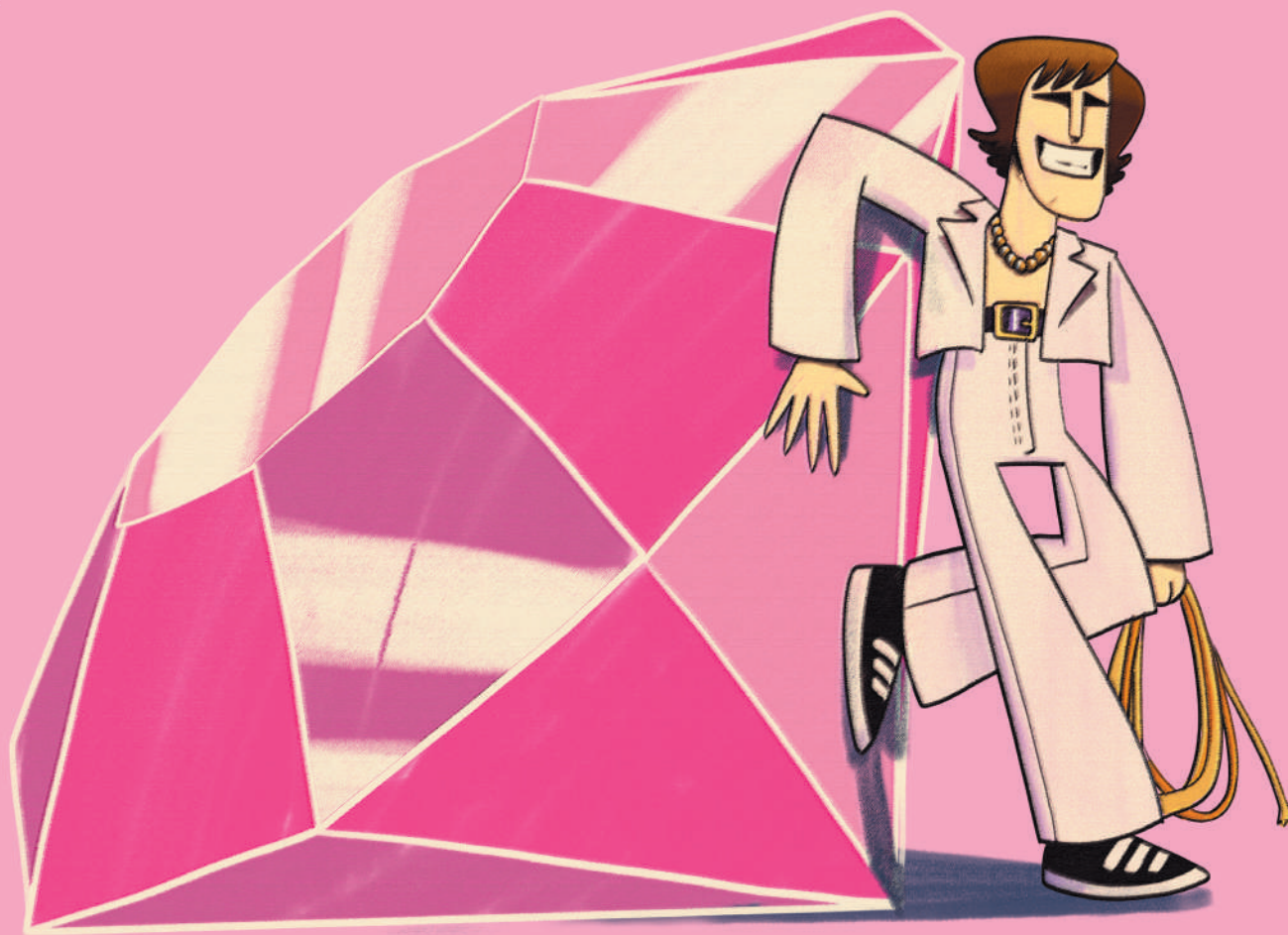


CULTURA



Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam

ROBERTO CARLOS



E O DIAMANTE COR DE ROSA

1970



AS AVENTURAS DE DOIS ROBERTOS

Por Fernando Oriente

A trilogia que Roberto Farias dirigiu com Roberto Carlos como protagonista, entre 1968 e 1971, enorme sucesso de público, marca um ponto de virada na carreira dos dois Robertos – Farias e Carlos –, bem como ilumina de maneira preciosa a realidade concreta do Brasil após o golpe civil, empresarial e militar de 1964. Para o diretor eram a aceitação e a exploração máxima do cinema comercial de grande orçamento – além de um afastamento dos temas sociais – que o tinham interessado em trabalhos anteriores. Para o Rei, o momento do auge da Jovem da Guarda e o começo de sua transição para a fase romântica marcariam sua carreira desde então. E *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa*, como o segundo filme da trilogia, também traz algumas características que o separam dos demais filmes da série, ao mesmo tempo em que é, dos três longas, o que melhor sintetiza esse projeto sem paralelos na história no cinema brasileiro.

Mas, antes de tudo, é necessária uma contextualização tanto da época em que os filmes foram feitos, bem como das relações sociais, culturais e econômicas concretas que determinavam a realidade do Brasil nesse período, que engendraram e das quais os filmes do Rei dirigidos por Farias são um produto. Bem como é importante nos determos sobre a consolidação das carreiras de Roberto Carlos e Roberto Farias.



ROBERTO FARIAS

Vamos começar por Roberto Farias. Tendo iniciado sua vida cinematográfica na Atlântida, nos anos 1950, como assistente de direção de alguns dos principais diretores do estúdio carioca, como Watson Macedo e J. B. Tanko, Farias aprendeu todas as ferramentas do ofício e que iria usar em sua carreira como diretor, roteirista, montador, operador de câmera e produtor. Na época, as chanchadas da Atlântida eram grandes sucessos de bilheteria no país, em comédias musicais que misturam comediantes como Oscarito, Grande Otelo e Zezé Macedo, cantoras egressas do rádio em números musicais que pontuavam esses filmes, assim como uma série de atores especializados em papéis característicos: galãs como Cyll Farney e vilões como José Lewgoy. As músicas que dominavam as chanchadas nos anos 1950 eram as canções carnavalescas e o público-alvo desses filmes eram as camadas populares, na maioria adultos e suas famílias. Mas, dentre os milhões de espectadores que abarrotavam os cinemas para assistir aos filmes da Atlântida, também estavam estratos das classes médias urbanas e das cidades menores do interior do país.

Quando Roberto Farias estreia na direção, com a chanchada *Rico Ri à Toa*, de 1957, realiza uma comédia típica do modelo consagrado na Atlântida, estrelada pelos comediantes Zé Trindade e Violeta Ferraz, com participação da estrela do rádio Dolores Duran. Seu segundo longa, *No Mundo da Lua*, de 1958, é outra comédia de costumes, estrelada novamente por Violeta Ferraz, mas já contando no elenco com o irmão do diretor, Reginaldo Faria – que iria se tornar um dos atores mais populares do país durante as décadas seguintes, tanto no cinema quanto na televisão, e ator de quase todos os filmes assinados por seu irmão.

No início da década de 1960, aumentam no Brasil as tensões políticas, com uma participação cada vez maior das massas reivindicando reformas de base que possibilitassem melhorias em suas condições de vida, tanto nas cidades, quanto no campo. É esse período que marca uma guinada de Roberto Farias em direção aos temas sociais, o que o leva a realizar *Cidade Ameaçada*, 1960 – um *thriller* urbano rodado em São Paulo em que aborda o tema da marginalidade social. Mas, após seu primeiro drama social, Roberto Farias volta à comédia de costumes com *Um Candango na Belacap* (1961), em que satiriza as relações que envolvem a troca da capital do Brasil, que sai do Rio de Janeiro e se transfere para Brasília.

Na sequência, o diretor faz seu filme mais emblemático do período, *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), um drama policial sobre o famoso roubo do trem da Central Brasil ocorrido em 1960. O longa é um grande sucesso de bilheteria e se concentra em humanizar os assaltantes do trem, expondo as misérias de suas vidas numa favela do Rio e a exclusão social que os leva a realizar os crimes como forma de superar a pobreza de que são vítimas. A construção do longa é ancorada em estruturas

estéticas, dramático-narrativas e de *mise-en-scène* características do cinema de gênero americano, embora Farias introduza elementos sólidos da realidade social do Brasil e imprima na tela um registro realista e potente dos espaços da favela, cenário central da maioria das ações diegéticas do filme.

O *Assalto ao Trem Pagador* foi centro de uma polêmica que envolveu de um lado o Centro de Cultura Popular (CPC), principalmente por meio de seu principal ideólogo, Carlos Estevam Martins, e, do outro, os cineastas do Cinema Novo, tendo Glauber Rocha como figura central da polêmica. Enquanto o CPC defendia o filme como representante de uma arte popular não alienada, que expunha as reais condições de miséria e exploração do povo brasileiro com uma linguagem acessível às grandes massas, os cinemanovistas atacavam o filme por se utilizar de fórmulas estrangeiras e não procurar uma linguagem e uma forma autenticamente brasileiras. Mas, mesmo em seus ataques ao filme, Glauber reconhecia o talento de Roberto Farias como diretor, enaltecendo seu lado de cineasta artesão, que dominava as técnicas cinematográficas, embora não procurasse desenvolver um estilo e uma forma nacionais e se rendesse às fórmulas hollywoodianas.

Logo após *O Assalto*, Farias realiza seu filme social mais radical, *Selva Trágica* (1963), onde expõe os tormentos, a miséria e a escravidão dos trabalhadores rurais da coleta de mate na região da fronteira entre Mato Grosso e o Paraguai. Esse é o filme em que Roberto Farias mais se aproxima da estética do Cinema Novo. O filme teve boa acolhida por parte da crítica, embora não empolgasse os cinemanovistas. Apesar do reconhecimento crítico e da boa acolhida internacional, o filme teve bilheteria fraca. Três anos depois e já sob a ditadura que se instalara no país com o golpe de 1964, o diretor abandona o drama social



e volta à comédia com o filme *Toda Donzela Tem um Pai* que É uma Fera (1966), baseado na peça teatral de grande sucesso, de Gláucio Gil. O filme é uma sátira à vida da pequena burguesia carioca e se torna um novo sucesso de público na carreira do diretor.

Durante todos esses anos, Roberto Farias se consolida não só como diretor, mas também como produtor e, a partir de *Selva Trágica*, passa a ter sua própria produtora, a Produções Cinematográficas R. F. Farias, que irá se tornar uma das maiores e mais poderosas empresas do cinema brasileiro. É essa trajetória de Roberto Farias, sua consolidação como diretor e produtor de destaque e com um poder cada vez maior no mercado cinematográfico brasileiro que irão conduzi-lo à trilogia com Roberto Carlos. Mas as mudanças socioculturais, políticas e econômicas que se impuseram de maneira rápida e intensa no país são outro fator de gênese da trilogia, que se completa com a força da figura de Roberto Carlos, da Jovem Guarda e da incorporação dos setores jovens das classes médias urbanas no mercado de consumo nacional.


O final da década de 1950 e, principalmente, os anos 1960 – tanto antes como após o golpe de 64 – são marcados por mudanças sensíveis no campo da cultura de massas brasileiro. O samba que até então era dominante na música nacional passa a dividir esse mercado com a ascensão de novos gêneros, como a bossa nova e o rock, o iê-iê-iê e o pop. E os grandes símbolos desse rock brasileiro, baseado nos sucessos vindos dos EUA e da Inglaterra e que passavam a dominar o mundo inteiro, são Roberto Carlos e a Jovem Guarda.

Esse período também é marcado pela crescente popularidade e força que a televisão começa a ter no Brasil, competindo com o rádio como o principal veículo de divulgação da cultura de massas no país. Ao mesmo tempo, as gravadoras brasileiras, que misturavam empresas nacionais com subsidiárias de gigantes do mercado americano, também passam a determinar os rumos do consumo cultural.



ROBERTO CARLOS, A JOVEM GUARDA E ASCENSÃO DO PÚBLICO JUVENIL

A partir do final dos anos 1950, o rock, o iê-iê-iê e o pop ocupam cada vez mais espaço dentro da Indústria Cultural em escala mundial. Primeiro com Elvis Presley e as bandas de rock americanas e, já nos anos 1960, com os Beatles e os Rolling Stones na Inglaterra. Nesse mesmo período, no Brasil, começam a surgir artistas e bandas que se dedicam a fazer covers desses sucessos internacionais, bem como versões cantadas em português dessas músicas. Rapidamente, os grupos e cantores brasileiros passam a compor suas próprias músicas de rock e iê-iê-iê. As gravadoras,



percebendo o potencial de mercado desses artistas, decidem contratá-los e procurar cada vez mais novos nomes com esse perfil para lançarem no mercado. Sem nos estendermos muito nesse processo, podemos afirmar que ele se consolida na primeira metade da década de 1960 e encontra no movimento denominado Jovem Guarda sua principal expressão.

O grande nome da Jovem Guarda e sua maior estrela era Roberto Carlos, que desde o início dos anos 1960 já tinha contrato com a gravadora CBS, subsidiária brasileira da gigante norte-americana Columbia Records. Completavam o primeiro time de estrelas da Jovem Guarda, ao lado do “Rei” Roberto Carlos, o “Tremendão” Erasmo Carlos, a “Ternurinha” Wanderléa, o “Príncipe” Ronnie Von e Jerry Adriani. Esses artistas passavam a vender cada vez mais discos e a lotar seus shows, tendo como público-alvo a juventude dos grandes centros urbanos do país, que cresciam vertiginosamente com a aceleração da industrialização no Brasil. Esse segmento jovem, de classe média, se integra no mercado consumidor com peso, numa época em que o consumismo crescia e era incentivado como política cultural e econômica no Brasil. É bom deixar claro que esse consumismo se restringia às classes médias e altas da população, deixando de fora a maioria das massas trabalhadoras, excluídas desse processo e vivendo cada vez mais em condições de carestia.

A televisão, com sua crescente força no país, passa a integrar os artistas da Jovem Guarda a suas programações, contando com a presença deles em diversos de seus programas. Em 1965, a TV Record – que disputava a liderança da audiência

televisiva no Brasil com a Tupi – cria o programa “Jovem Guarda” e contrata Roberto Carlos como apresentador. O programa, que começou a ir ao ar em setembro do mesmo ano, nas tardes de domingo, era veículo de divulgação do rock e do iê-iê-iê, reunidos em torno das estrelas da Jovem Guarda, tendo o Rei Roberto à frente.



Esse processo, que juntava gravadoras, TV e os artistas da Jovem Guarda, passa a ser central na indústria cultural brasileira e, como não podia deixar de ser, decide ocupar também o cinema. É dessa junção de fatores que surge, em 1968, a trilogia Roberto Carlos, protagonizada pelo Rei, dirigida e produzida por Roberto Farias.

A TRILOGIA ROBERTO CARLOS E SEU SUCESSO AVASSALADOR DE BILHETERIA



Contando com um orçamento milionário, inédito até então no cinema brasileiro – e tendo como inspiração os filmes estrelados pelos Beatles em meados dos anos 1960, além das aventuras musicais protagonizadas por Elvis Presley em Hollywood –, o primeiro filme da trilogia, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, chega às telas em 1968 e atrai mais de dois milhões e meio de espectadores. No filme, em que Roberto Carlos interpreta ele mesmo, praticamente não existe nenhuma definição ou mesmo organização narrativa em torno de uma trama. O longa, caracterizado por um profundo nonsense, é uma soma de cenas de ação e sequências em que sucessos do Rei como “Eu sou Terrível”, “Que Tudo Mais Vá Pro

Inferno”, “Namoradina de um Amigo Meu”, “Por Isso Corro Demais” e “Como É Grande meu Amor por Você” são apresentados como músicas de fundo de cenas de ação, perseguição ou de brigas entre Roberto e os vilões, ou interpretadas diretamente para a câmera por Roberto Carlos, acompanhado de sua banda RC-7 – em sequências que recriam shows ao vivo, apresentações de TV ou mesmo passagens em que o Rei canta com sua banda nos mais inesperados cenários, como no topo de um edifício em São Paulo.

Em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, assim como nos outros dois filmes da trilogia, Farias se utiliza de todos os elementos e características, tanto visuais, quanto comportamentais, popularizados pela turma da Jovem Guarda e que passaram a ser adotados pelos jovens dos grandes centros urbanos do Brasil. Desde as roupas extravagantes, coloridas e cheias de adereços – típicas da psicodelia visual da juventude dos anos 1960 –, passando pelas gírias e pelo jeito falar consagrados por Roberto Carlos e a turma iê-iê-iê – com expressões como “é brasa” ou “morô, bicho?” –, as posturas corporais, os trejeitos e a forma de andar, até os cenários pós-modernos das casas e ambientes em que as cenas se passam. Muita cor, muita agilidade de câmera, muita pose e um ritmo acelerado e psicodélico conduzem as construções de cena, a caracterização dos personagens e dão o tom nonsense dos fiapos de estrutura narrativa. Tudo embalado pelos sucessos da Jovem Guarda e por uma música incidental igualmente psicodélica.

Já da parte de Roberto Farias, o primeiro filme da trilogia (bem como os demais) pode ser encarado

como a adesão do diretor e produtor ao cinema comercial, em que suas antigas preocupações sociais e políticas são abandonadas em detrimento de uma obra de pura diversão escapista. Aqui é como se Farias assumisse seu lado de artesão e de realizador competente e potencializasse tudo isso devido ao orçamento milionário que tinha em mãos. Em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* temos uma soma de cenas espetaculares, em que Farias afirma que é capaz de realizar os planos e sequências que quiser, onde quiser e como quiser, turbinado pelos milhões injetados na produção.

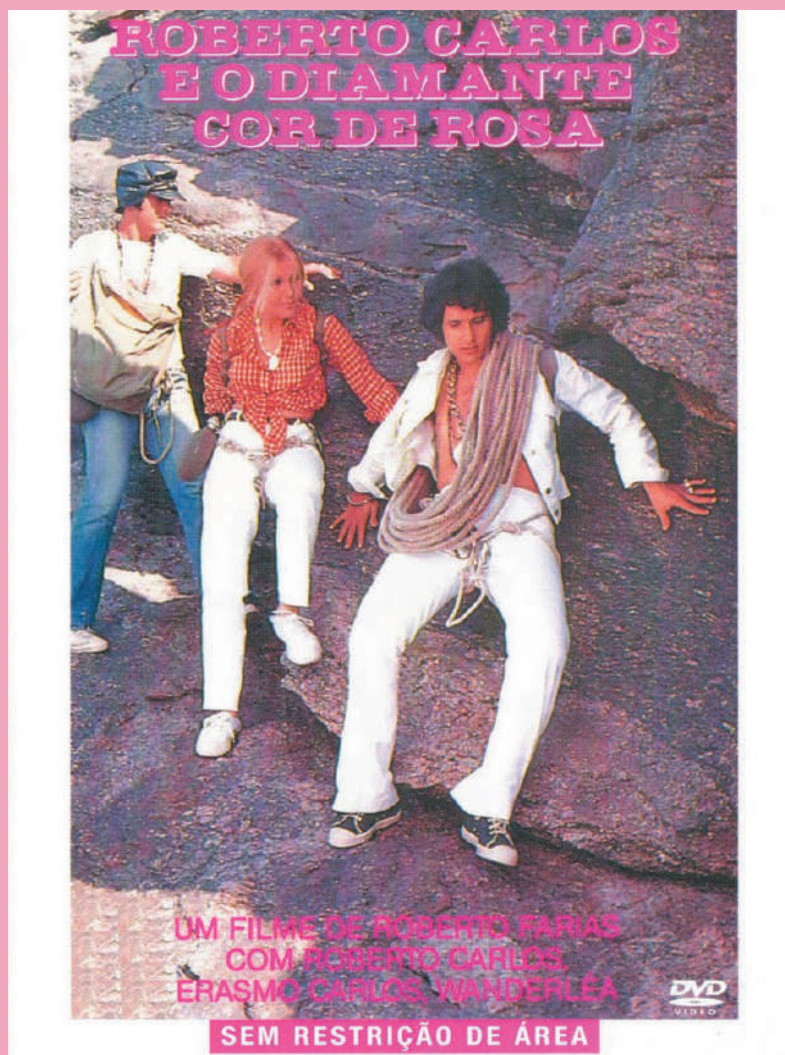
O longa apresenta, entre os números musicais e embaladas pelos sucessos de RC, sequências espetaculares de perseguição de carros, cenas filmadas de dentro de um helicóptero – em que o Rei sobrevoa as paisagens da zona sul carioca – com direito à famosa cena em que Farias filma o helicóptero atravessando por dentro do Túnel do Pasmado no Rio –, passagens em que o Roberto Carlos pilota um avião acompanhado pela Esquadrilha da Fumaça, até chegar ao cúmulo de registrar um momento em Roberto entra em um foguete da NASA e vai parar no espaço. Praticamente não existe um único veículo que RC não dirija ou pilote no filme, passando pelos que já enumeramos – carros, helicóptero, avião e foguete espacial –, e ainda contando com barcos, lanchas e até um tanque do exército brasileiro.

Em meio ao caos narrativo, sem uma história definida, Farias aproveita *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* para ridicularizar o chamado cinema autoral brasileiro – que tinha no Cinema Novo sua definição mais sólida – por meio do personagem do diretor do filme dentro do filme, interpretado por Reginaldo Faria, e ainda atualizar as chanchadas da Atlântida, trocando os números musicais de samba construídos em ritmo lento dos filmes dos anos 1950, por cenas musicais do rock da Jovem Guarda, montadas num ritmo frenético de planos curtos e muitos cortes, algo que já remetia à futura estética dos videoclipes. Além disso, a presença de José Lewgoy como vilão é uma brincadeira com esse tipo de personagem que o ator encarnou como nenhum outro nos filmes da Atlântida.

Esse primeiro filme da trilogia, bem como os demais, pode ser visto como reflexo no cinema do período histórico que o Brasil atravessa entre os anos 1968 e 1971. Foi a época do “milagre econômico” e do AI-5, que engendrou o momento mais sombrio da ditadura, com o recrudescimento por parte do Estado brasileiro da violência, das perseguições, dos assassinatos e das torturas durante o governo do general Médici. Em meio a tudo isso, os filmes da trilogia se mantinham alienados em relação ao que ocorria no país e celebravam o consumismo juvenil, a música ingênua da Jovem Guarda, os pontos turísticos de cartão postal do Rio de Janeiro bem como um enaltecimento das forças armadas brasileiras – presentes nas sequências da parte final de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* – e o alinhamento do país aos EUA, com cenas filmadas em Nova York e no Cabo Canaveral da NASA, na Flórida.

Enquanto isso, a empresa R. F. Farias produzia filmes de nomes de peso do cinema autoral brasileiro – como *Azyllo Muito Louco* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, e *Toda Nudez Será Castigada* (1973), de Arnaldo Jabor – e filmes de temática social – como *Meu Nome é Lampião* (1969), de Mozael Silveira, e *A Rainha Diaba* (1974), de Antonio Carlos da Fontoura.

E aqui podemos fazer uma pequena digressão, para em seguida nos debruçarmos sobre *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa*. Logo após concluir a trilogia Roberto Carlos, Farias dirige, em 1973, o documentário *O Fabuloso Fittipaldi*, em que registra os sucessos e as vitórias de Emerson Fittipaldi na Fórmula 1. Desde então, fica até 1982 sem dirigir nem um filme. Esse longa – que assina já no começo dos anos 1980, após a Lei da Anistia e já fase final da ditadura e início do processo que irá culminar com a redemocratização em 1985 – é *Pra Frente, Brasil*, filme que tem como tema as torturas, a violência e a perseguição política do regime de Médici em meio à euforia em torno da Copa do Mundo de 1970, em que a seleção brasileira conquista o tricampeonato mundial.



ROBERTO CARLOS E O DIAMANTE COR-DE-ROSA

O segundo longa da trilogia traz não só Roberto Carlos. Desta vez ele é acompanhado por outros dois símbolos da Jovem Guarda: Erasmo Carlos e Wanderléa – todos os três interpretando eles mesmos. Aqui, embora o nonsense não deixe de exercer presença marcante, temos um fiapo de história e desenvolvimento narrativo, que gira em torno de uma estátua fenícia comprada por Wanderléa no Japão e que traz, dentro dela, um mapa

de tesouro milenar. Contando mais uma vez com um orçamento milionário, o filme começa com cenas gravadas no Japão e em Israel, para depois retornar ao Rio de Janeiro e seus cenários de cartão postal. Novamente temos José Lewgoy como vilão e, para completar a trama rocambolesca, existe a presença de um gênio samurai que protege a estatueta, o mapa e o tesouro fenício e que entra em cena para ajudar o trio Roberto, Erasmo e Wanderléa contra os vilões.

No filme existe uma maior atenção às presenças dos astros da Jovem Guarda como personagens narrativos em suas cenas de brigas e perseguições, bem como em seus esforços para desvendar o segredo do mapa e a localização do tesouro. O ritmo, embora continue ágil, é mais cadenciado do que no primeiro longa da trilogia. Ao mesmo tempo, há um menor número de cenas musicais. Essas sequências musicais ficam restritas à parte inicial do filme no Japão e Israel, e retornam na sequência final do longa. Primeiro temos a cena que apresenta o trio andando pelas ruas e pontos turísticos japoneses e é embalada pelo sucesso “As Curvas da Estrada de Santos”, na voz de Roberto – que entra como trilha sonora em *off* –, logo emendado com uma passagem do Rei cantando para uma plateia a canção “Não Vou Ficar”, composta por Tim Maia sob encomenda de Roberto Carlos.

Após algumas peripécias do trio em terras japonesas, o filme se transfere para Israel, trecho que contém três cenas musicais em sequência, todas filmadas nas ruínas romanas de Jerusalém, emendadas uma após a outra. Na primeira temos Roberto Carlos interpretando a balada “Custe O Que Custar”, que é seguida por Erasmo cantando “Vou Ficar Nu Pra Chamar Sua Atenção”. Para fechar esse segmento, surge Wanderléa cantando o sucesso “Você Vai Ser o Meu Escândalo”, canção de autoria da dupla Roberto e Erasmo.

Toda a parte central do filme, numa truncada evolução narrativa, é acompanhada por músicas incidentais e por canções de outros artistas, desde "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso, até "Tuareg", de Jorge Bem, na voz de Gal Costa. Só na parte final do filme, no desfecho da aventura e no encontro do tesouro por parte do trio de heróis – com os vilões em seu encalço e ajudados pelo gênio samurai – é que os sucessos da Jovem Guarda retornam. Primeiro como música de fundo na cena em que o trio escala a Pedra da Gávea, em que escutamos na voz do Rei: "120...150...200 KM Por Hora". E, depois, na sequência final. Com a trama já resolvida, Roberto, Erasmo e Wanderléa cantam juntos, dentro de um jipe, o hit "É Preciso Saber Viver".

Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa foi outro sucesso estrondoso de público, finalizado em 1969 e lançado no Brasil em 1970, levou novamente mais de dois milhões e meio de espectadores ao cinema. Já o último filme da trilogia, *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*, de 1971, apresenta mudanças sensíveis em relação aos dois primeiros. Nele temos Roberto e Erasmo interpretando personagens fictícios e as cenas musicais se tornam escassas, reduzidas a uma ou outra sequência, isoladas em meio à predominância da evolução narrativa.



A IMPORTÂNCIA HISTÓRICA DA TRILOGIA ROBERTO CARLOS, A CULTURA DE MASSAS NO BRASIL, O FIM DA JOVEM GUARDA E A GUINADA NA CARREIRA DO REI



O que fica da trilogia Roberto Carlos, principalmente os dois primeiros filmes, é o registro de um momento particular da cultura de massas do Brasil. Filmes que marcaram o casamento entre o cinema, a força das grandes gravadoras através do rock brasileiro na sua vertente de maior repercussão, a Jovem Guarda – com a presença central de seu maior astro, coadjuvado em dois filmes por outras duas estrelas do primeiro escalão da música pop juvenil brasileira – e a TV.

Ao mesmo tempo, os filmes são um registro do apogeu do cinema comercial escapista de grande orçamento no país e cujo orçamento milionário foi possível devido a junção de verbas captadas pela produção da R. F. Farias, do investimento das gravadoras, principalmente da CBS, e da participação do dinheiro investido pela TV Record. Para tornar as produções ainda mais ricas, temos a grande presença do merchandising de grandes empresas – nacionais e multinacionais – que aparecem com suas marcas em destaque durante todos os filmes. E tudo isso realizado em meio a uma das épocas mais terríveis da história política, social e econômica brasileira. Entender as múltiplas significações e a repercussão dos filmes de Roberto Carlos realizados por Roberto Farias é se debruçar sobre as próprias contradições concretas que moviam as relações sociais do Brasil na época.

Embora sejam longas bem inferiores ao que de melhor Roberto Farias dirigiu e produziu, seus musicais com o Rei são marcos incontornáveis em sua carreira como cineasta e principalmente produtor, e foram uma das fontes do crescimento e da força que seu nome e a sua produtora passaram a ter no mercado cinematográfico brasileiro nos anos seguintes.

A trilogia também marca o fim de uma época no cenário musical do país. Embora possa ser vista como a cristalização e a síntese de tudo o que foi força comercial do rock brasileiro através da Jovem Guarda, bem como a definitiva integração do público jovem ao consumismo nacional, os filmes de Roberto Carlos também refletem o fim da mesma Jovem Guarda que celebra na tela, que passa a perder força nas vendas e redefine as carreiras de suas mais destacadas estrelas. Na mesma época, se presencia o crescimento e a popularidade da Tropicália, liderada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, bem como a guinada na carreira do Rei, que passa a se transformar em cantor romântico.



No cenário político, a ditadura dá seus primeiros sinais de esgotamento e, com a eleição de Ernesto Geisel como sucessor de Médici em março de 1974, o regime brasileiro começa a caminhar lentamente em direção ao processo de redemocratização controlado, que será orquestrado de forma mais intensa a partir da posse de Jimmy Carter como presidente dos EUA em 1977. Dentro desse período teremos a Lei da Anistia em 1979 – que traz de volta ao país os exilados políticos, ao mesmo tempo em que isenta de crimes os agentes da ditadura – e finalmente o fim formal da ditadura em 1985, com a eleição indireta do primeiro presidente civil do país em vinte e um anos, Tancredo Neves, e a eleição de uma nova assembleia constituinte, que irá promulgar a Nova Constituição em 1988.

No cinema, o período que vai do lançamento do primeiro longa e que se segue após a trilogia Roberto Carlos é marcado pela crescente força da Embrafilme, que passa a ser a principal produtora dos filmes brasileiros, assim como pela emergência

de cinemas de vanguarda, como o cinema marginal e o cinema de invenção, de Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Julio Bressane, Ozualdo Candeias, José Mojica Marins, Luiz Rosemberg Filho e Carlos Reichenbach, entre outros. Ao mesmo tempo se popularizam as pornochanchadas, tanto no Rio quanto em São Paulo. No mesmo período, temos um crescimento dos filmes de gênero, como os dramas policiais e as comédias de costumes cariocas e o fortalecimento do cinema popular na Boca do Lixo paulistana, com sua mistura de gêneros, que vão desde filmes de horror e *thrillers* policiais até melodramas.

Os cineastas egressos do Cinema Novo passam a construir carreiras individuais e de grande força qualitativa, enveredando por diferentes gêneros e temas. E Glauber, exilado, dirige alguns dos melhores filmes de sua carreira na África, Espanha e Itália, até retornar ao Brasil para a realização de seu último longa, *A Idade da Terra*, lançado no Festival de Veneza, em 1980.

Quanto a Roberto Farias, após os filmes com o Rei e seu documentário sobre Emerson Fittipaldi, passa a se dedicar a sua produtora, que se torna responsável por alguns dos maiores sucessos comerciais da década de 1970, seja em produções diretas, ou associadas a Embrafilme. Farias só retorna à direção de longas nos anos 1980, com o já mencionado *Pra Frente, Brasil*. Depois segue para a televisão, dirigindo séries e telefilmes para a Rede Globo até o final de sua carreira, já nos anos 2000. Em meio ao seu trabalho para a TV, Farias ainda dirige um último longa para o cinema, *Os Trapalhões no Alto da Compadecida*, em 1987.



ROBERTO CARLOS E O DIAMANTE COR-DE-ROSA

Dir. Roberto Farias | 1970, 94'

Os astros Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa fazem uma excursão até o Japão. Lá chegando, Wanderléa adquire uma antiga estatueta que põe no encalço dos três uma quadrilha de bandidos, liderada pelo misterioso Pierre. Para se livrar dela, o trio conta com a ajuda de um samurai. Segunda parte da trilogia musical estrelada por Roberto Carlos.

Com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

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.





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Correalização



Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº 584/2018

Incentivo



CULTURA



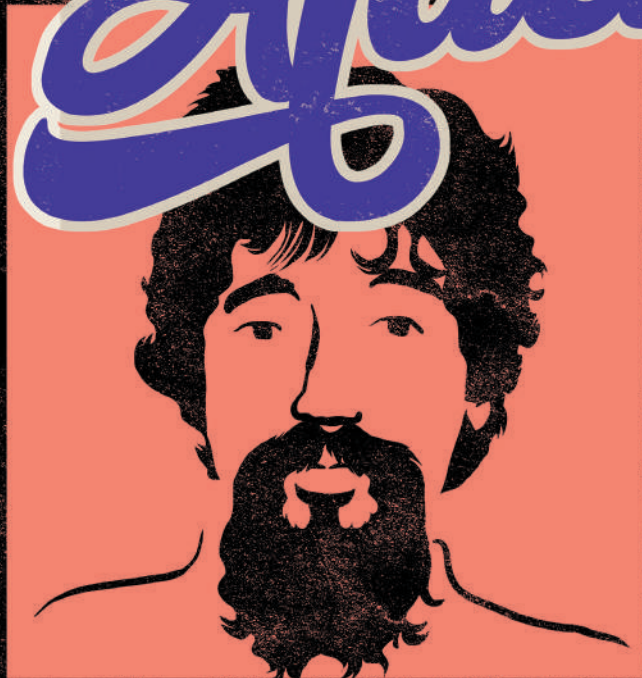
PREFEITURA
BELO HORIZONTE
GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam



RITMO

Alucinante



1975



ROCK É ROCK MESMO: RITMO ALUCINANTE

Por Ricardo Schott

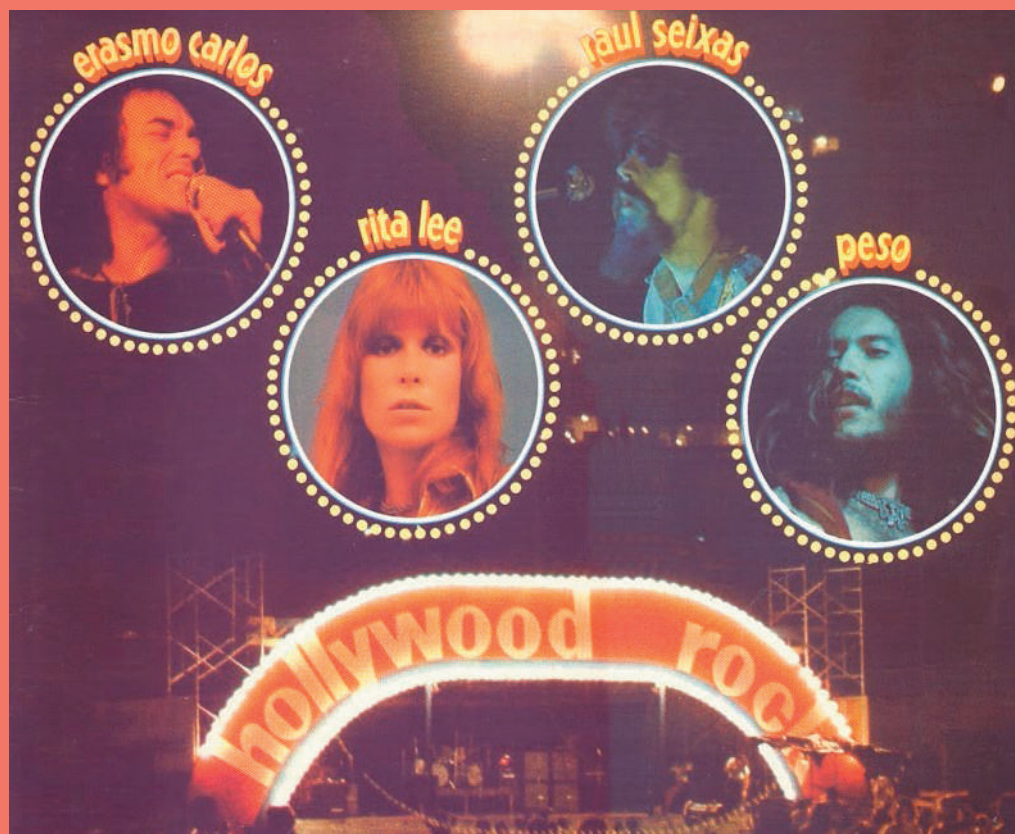
O MARCO ZERO DOS CONCERTOS DE ROCK BRASILEIRO NO CINEMA

“O primeiro grande concerto de rock brasileiro”, dizia o cartaz do festival Hollywood Rock, realizado durante quatro sábados, de 11 de janeiro a 1º de fevereiro de 1975, no Estádio General Severiano, no Rio. E hoje, contada pela metade, a história aponta para um pujante movimento de rock no Brasil durante os anos 1970: um evento ao qual chegaram a comparecer dez mil pessoas num dos dias, repleto de artistas conhecidos ou em vias de estourar, patrocinado por uma grande empresa (a empresa de cigarros Souza Cruz, numa época em que isso era permitido), e que ainda por cima gerou um filme.

O tal filme foi *Ritmo alucinante*, de Marcelo França, que chegou às telonas em setembro de 1976. A turma que participou do festival dava um bom retrato do que era o rock brasileiro naquele período: Rita Lee & Tutti Frutti, com uma formação diferente da que gravaria em 1975 o disco “Fruto proibido”, tiveram um dia só para eles, logo na abertura. Na sequência, dia 28, os Mutantes (comandados por Sérgio Dias) e um dos representantes mais cultuados do rock progressivo brasileiro, o Veludo. Mais três bandas progressivas, cada uma em situação diferente diante do mercado,

ocupavam o palco no dia 25: os veteranos do Terço, os promissores rapazes do Peso (lançavam “Em busca do tempo perdido” naquele mesmo ano) e os ainda sem-gravadora do Vímana – cuja posição de “emprestadores de equipamento” tinha lugar até nos créditos do filme.

O mais pujante, sem dúvida, ficou para o fim: três artistas de épocas diferentes, mas que tinham quase a mesma idade, fechavam o festival. Celly Campelo, rainha do rock dos anos 1950, o jovemguardista *hard rocker* Erasmo Carlos e a novidade Raul Seixas, lançada para o grande público dois anos antes. Sendo que este último proporcionou um show de loucura e magia que muita gente compara à apresentação de Jimi Hendrix encerrando o Festival de Woodstock.





Por sinal, o clima do festival realizado em Bethel, Nova York, em 1969, pairava sobre o evento que ocupou durante um mês o antigo estádio do Botafogo – onde hoje há um centro de treinamentos do clube carioca. Pelo menos era essa a intenção do realizador do festival, Nelson Motta, que sempre sonhara em fazer um festival de rock. Outras semelhanças estavam lá: as deficiências técnicas, as chuvas que derrubavam tudo (e quase inviabilizaram o show dos Mutantes, que durou menos de meia hora), a perseguição policial (houve relatório do famigerado DOPS, evidentemente).



Vale citar que, ao se falar de rock, 1975 era uma coisa no Brasil, e outra coisa fora dele. Lá fora, nomes como Paul McCartney e Elton John vendiam muitos discos, The Who, Rolling Stones e Led Zeppelin lotavam estádios, o Queen já era banda grande, Pink Floyd era um circo pop e progressivo, Alice Cooper causava sustos (mas já migrara para um esquema mais *mainstream* e egocêntrico, sem a banda que lhe dava sustentação no começo da carreira). Por outro lado, o underground era mantido de pé por umas bandas barulhentas que tocavam numa biboca novaiorquina chamada CBGB's. E os discos que todo mundo comentava eram os de David Bowie e Lou Reed. E o punk estava para driblar a esquina a qualquer momento. Era uma década em que custava caro fazer parte da modernidade (às vezes pagava-se com tragédias pessoais). Mas em que um cisco de pacto com o passado poderia colocar qualquer artista em decadência? Na virada para 1977 isso ficaria muito, mas muito mais evidente.

No Brasil, a juventude amava rock progressivo (a noite de Mutantes e Veludo esteve mais lotada que a noite de Rita Lee, que ainda não estourara) e punk parecia mais coisa de página policial (gangues, violência, letras rancorosas) do que de revista de música. Rock, como era entendido pelas

gravadoras, era algo que cruzava as esquinas do progressivo, do *hard rock* e do *glam rock* (a febre Secos & Molhados ainda era coisa bem recente), com um tiquinho assim de jovem guarda. Fazer show era uma aventura, perdia-se muito dinheiro, palcos e equipamentos eram caros, precários e desencorajantes. E, não raro, artistas contratados por grandes gravadoras precisavam resolver eles mesmos os problemas que, lá fora, sobravam para empresários e roadies. Mutantes, segundo testemunhas, tocaram no Hollywood Rock sem terem nem roadies para ostentar. Não custa lembrar que, em 1975, lançavam-se muitos discos, mas quem vendia muito era Roberto Carlos, parceiro do Erasmo que estava no festival. Continuará a ser tudo assim por vários anos.

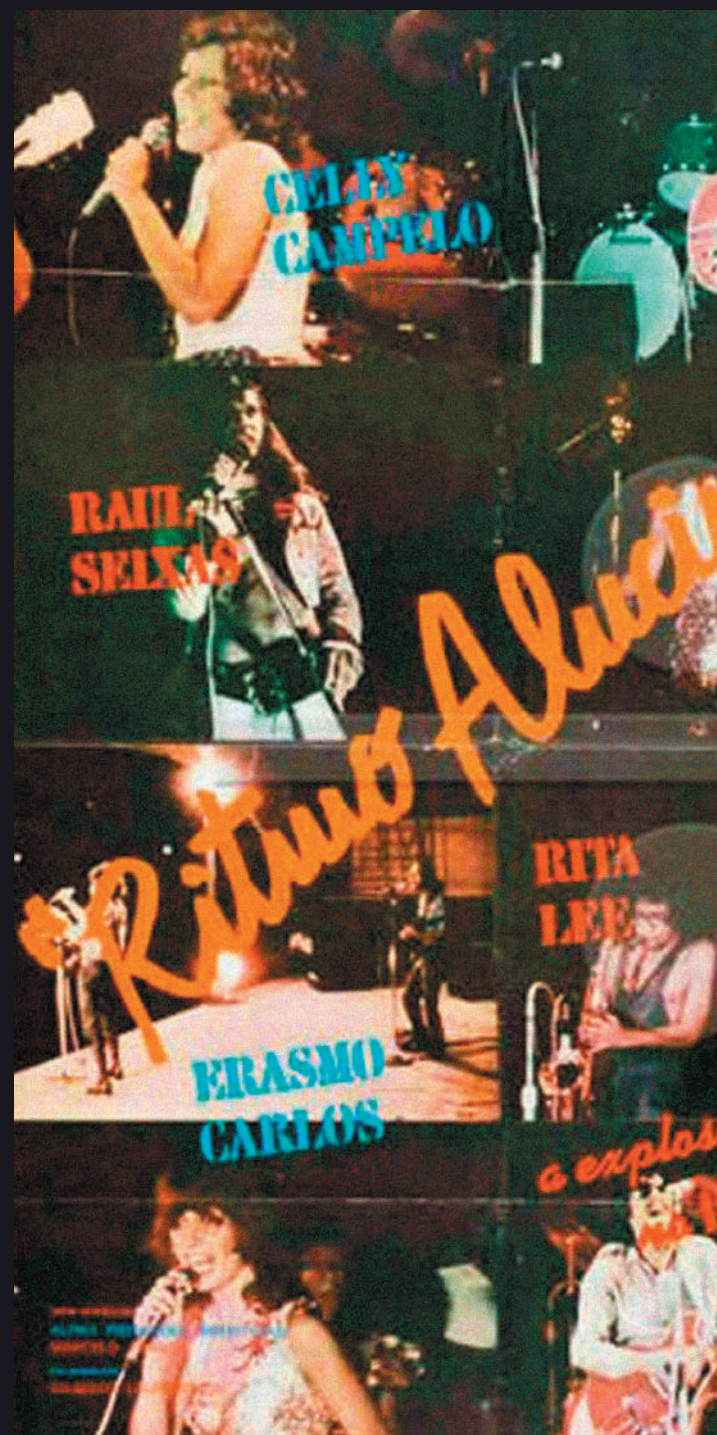


E NO FILME?

Ritmo alucinante, o documentário, não traz tudo do festival. Boa parte do filme é ocupada mesmo com os grandes nomes que tocaram lá, mas ainda há uma música do Vímãna e duas do Peso. Filmar os Mutantes debaixo daquela chuvarada deve ter se tornado uma missão impossível. E estava evidente que o maior apelo visual viria mesmo dos shows de Rita Lee e Raul Seixas, dois nomes jovens, quentes (como se dizia lá pelos anos 1970), alinhados com a época. Logo na abertura, entre imagens do palco sendo montado e dos testes de som, um avião anuncia o show de Rita Lee (“hoje, em Botafogo”) com uma faixa lá no céu.

Para quem era louco, alucinado por modernidades, e já se perguntava quando é que o Brasil estaria alinhado com as novidades que vinham lá de fora, a apresentação de Rita, que abre o filme, era um raro respiro pop. O Tutti-Frutti ainda estava com a formação antiga, da época do disco “Atrás do porto tem uma cidade” (1974), com Lucinha Turnbull fazendo vozes e guitarras junto da banda – que tinha músicos como Luiz Carlini (guitarra) e Lee Marcucci (baixo). Rita surgia tocando sintetizador na versão quase boogie de “Voe comigo” (que seria gravada em 1978 com título mudado para “Sem cerimônia” e sem o verso “eu estou aqui pra viajar com você”).

Os primeiros tempos de Tutti Frutti eram de rock manhoso à la Mott The Hoople e Rolling Stones, mas com os dois pés no *glam rock*. E Rita, ao sair do teclado, surgia dançando pelo palco com uma malha brilhante, cabelos ruivos e botas enormes. Um *dress code* que a colocava mais próxima da fase Alladin Sane de David Bowie do que das cabriolas de Mick Jagger, embora o som do grupo devesse muito também à fase Mick Taylor do grupo britânico. Rita canta sua versão de “Splish splash” (sucesso de Roberto Carlos), é focalizada várias vezes de costas pela câmera (deixando transparecer certo machismo da equipe) e deixa o palco em meio a um instrumental que culmina num solo de bateria. Eram os anos 1970.



ERA DIFERENTE

O Hollywood Rock de 1975, vale citar, não tinha nada a ver com o festival realizado a partir de 1988 com edições no Rio e São Paulo – e que trouxe os Rolling Stones pela primeira vez ao Brasil, em 1995, por acaso com abertura da própria Rita Lee. A Souza Cruz nem sequer se referiu ao evento quando saíram as primeiras reportagens sobre a estreia do festival dos anos 1980 – para dizer a verdade as condições nem eram as mesmas, nem haveriam como ser.

A quantia de 280 mil cruzeiros bancava todo o evento, e não conseguiria atrair astros internacionais para o Brasil. Por outro lado, havia um filme, realizado de maneira heroica (Nelson Motta, em entrevistas, disse nem sequer ter ideia de como Marcelo França, o diretor, conseguiu realizar aquelas filmagens). E que dava àquela aventura roqueira verde-e-amarela certo ar de “Rock é rock mesmo” – que era como “*The song remains the same*”, do Led Zeppelin, era chamado aqui.

Nascido em 1947 e morto em 2011, Marcelo Pietsch França vinha de uma experiência como diretor de curtas e como produtor, e estreava como diretor em *Ritmo alucinante*. Em 1971, fora produtor executivo do censurado *Manguê banguê*, de Neville d’Almeida.

Sua carreira na produção incluiria ainda filmes de relativo sucesso, como *Fulaninha*, de David Neves (1986), e *Barrela: Escola de crimes*, de Marco Antonio Cury (1990). Sua captação de imagens para *Ritmo alucinante* é mais de

documentário do que propriamente de gravação de shows. Era como se tudo fosse filmado para um “Globo Repórter”, ou para alguma reportagem de TV (mas sem o mesmo apuro técnico), do que propriamente para um show que o fã deveria tentar curtir como se estivesse na plateia. Pela riqueza do registro de imagens, é possível e necessário desculpar a iluminação precária que surge na tela em vários momentos, transformando Rita Lee numa espécie de sombreado brilhante.

Uma crítica publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de setembro de 1976, assinada por José Carlos Avellar, conta que eram só duas câmeras sendo usadas pela equipe, e opina que o palco não havia sido montado para receber uma equipe de filmagem, o que provavelmente causou falhas de produção. O crítico também reclamou do fato de o filme ter pouca informação sobre o que se passou no festival além do que foi filmado. De fato, sequer há uma narração explicando o que foi o evento, ou um apresentador mostrando o que era aquilo, ou informando a respeito dos astros que não foram filmados.

A multiplicidade de pontos de vista (à qual Avellar se refere em seu texto) estava garantida, pela visão do mar de gente na plateia, pelas entrevistas que surgem no meio do filme, e pela diversidade dos números apresentados. E pela iniciativa de filmar um concerto, coisa que só havia sido feita poucas vezes, como nas gravações dos shows do “Phono 73” (em 1973) e das concorridas apresentações do “Som Livre exportação”, da Globo.



PROGRESSIVO

O Vímana era uma banda que, segundo a literatura sobre o rock brasileiro dos anos 1970 e 1980, tinha muito equipamento – era tanto equipamento que o grupo chegava a ficar preso ao Rio ou a pequenas apresentações em cidades próximas, como Niterói. Havia muito apuro tecnológico no grupo, cujo tecladista, Luiz Paulo Simas, era dono de um dos raros sintetizadores do Rio de Janeiro, e já havia feito jobs díspares como o barulho da mosca em “Mosca na sopa”, de Raul Seixas, e o “plim plim” da Globo. Isso chamava a atenção dos fãs e de alguns produtores – o grupo acabou se tornando um dos primeiros a gravarem no estúdio novinho de 16 canais da Som Livre, o Level.

A formação que tocou no Hollywood Rock já tinha Lulu Santos na voz e na guitarra, e ainda não tinha Ritchie nos vocais nem Lobão na bateria. Candinho, o batera, ostentou com um instrumento de dois bumbos. Lulu soltou a voz e tocou em “Perguntas”, um funk progressivo que acabou se tornando a única música da banda a fazer parte do filme – e que, curiosamente, se reorganizada, poderia fazer parte do repertório solo do cantor. Fernando Gama completava o time no baixo. Bem pouco para conhecer o som do grupo, que teria um single lançado em 1977, ano em que o rock progressivo já tinha perdido terreno a ponto de bandas, como o Yes, estarem partindo para outras viagens.

O que o filme esconde é que o grupo foi vaiado por alguns fãs do Peso, grupo de origem cearense, mas radicado no Rio, e que tocou na mesma noite do Vímana. Lulu Santos não deu nenhuma bronca na plateia (fez apenas um discurso rápido, que não está no filme) e o show continuou. O Peso tinha como frontman um senhor vocalista, Luiz Carlos Porto, que dividia quase todas as parcerias com o guitarrista americano Gabriel O’Meara. Este, uma figuraça roqueira que se dividia em vários trabalhos no Brasil: tocou com Tim Maia, Erasmo Carlos e Gal Costa, compôs temas ligados ao soul (para Tim), foi produtor de samba (cuidou do disco de estreia de Almir Guineto, “O suburbano”) e, utilizando o inglês de nascença e os conhecimentos próprios, ainda trabalhou como jornalista de rock.

O Peso, em 1975, não era uma novidade: já vinha de um festival da Globo (o FIC, de 1972, último da série) e de um sucessinho (e escândalo) com a pós-tropicalista “O pente”, que ensinava uma maneira original de fechar um cigarro de maconha. No filme, o cabeludão Porto adota uma postura cock rock que lembra um Robert Plant nativo, e a banda toca apenas duas músicas, “Blues” e “Sou louco por você”. Gabriel solta a mão nos solos e, segundo testemunhas, o público curtiu bastante o show. Faltava a iluminação a qual o Led Zeppelin teve direito em “The song remains the same” para destacar a qualidade do show do grupo.

BATE-PAPO

O aspecto jornalístico do filme é dado pelas entrevistas que surgem no decorrer de *Ritmo alucinante*. A falta de um apresentador ou de mais depoimentos sobre o que está acontecendo ali é compensada pela aparição de Scarlet Moon, então uma (excelente) repórter do Jornal Hoje, da Globo – e que fez parte de um time campeão que incluía Big Boy e Marisa Raja Gabaglia, entre outros nomes da aurora do jornalismo pop televisivo.

Scarlet (que se casaria anos depois com uma atração do evento, Lulu Santos, mas com este já devidamente longe do Vímana) conversa com apenas dois nomes do festival, e justamente os mais próximos em termos geracionais, Erasmo Carlos e Celly Campello. Comparado com seu



parceiro Roberto Carlos, Erasmo era bem diferente: carregava a bandeira do rock e, no palco, se comportava como um vocalista no estilo Roger Daltrey/Robert Plant. No papo com Scarlet, resume dizendo que “tudo começou com o rock and roll, e ele não é só som, é imagem também”. Deixava claro que havia limitações na hora de fazer rock, como a compra de instrumentos e a censura do governo militar. Aliás, Erasmo chegou, segundo ele próprio, a tentar comprar equipamentos de Alice Cooper, quando o cantor veio fazer turnê no Brasil. Não conseguiu.

Celly, ao lado de Erasmo, dá depoimentos em meio a montagens do palco e marteladas. Ela voltava à carreira após alguns anos sumida, cuidando dos filhos – e apesar de quase parecer uma senhora, tinha 33 anos em 1975. Lembra que os anos 1950 eram uma época repleta de versões (“não havia como gravar o rock feito aqui”) e que em 1975 o rock já

estava ganhando uma cara brasileira, com novos compositores.

A discussão sobre se o rock era música brasileira era prato do dia, assim como se o rock era uma invasão estrangeira inaceitável. A cantora de “Banho de lua” (um hit italiano relido em português) encerra o papo dizendo que “uma vez que se canta na nossa língua é música brasileira”. Pronto.

REIS DO ROCK

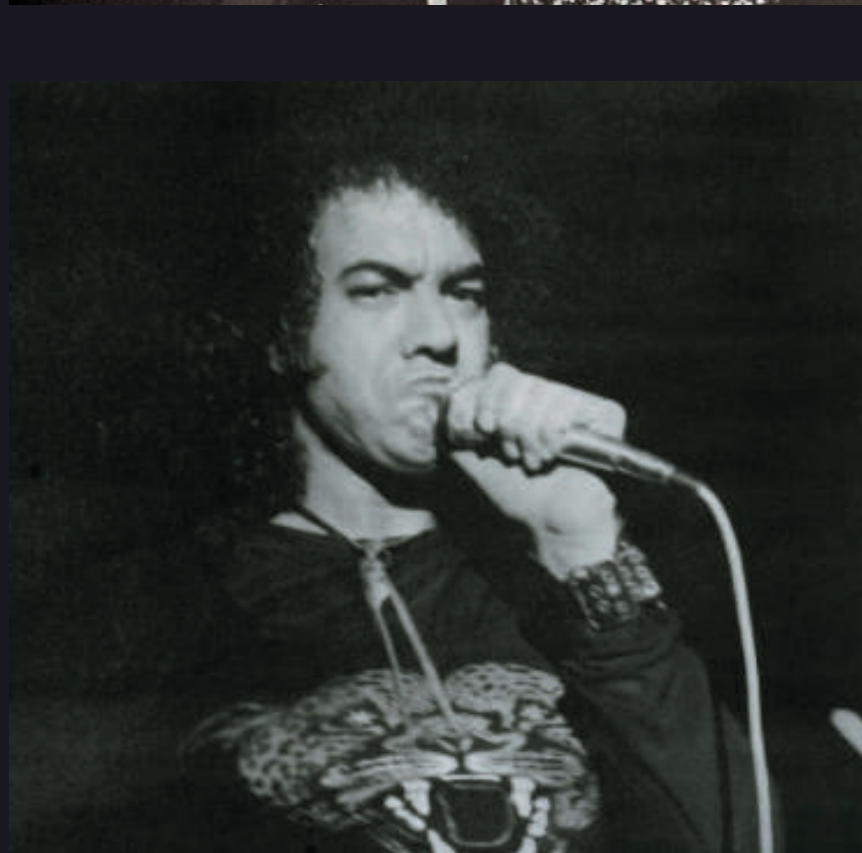
A época, para Erasmo, era a do disco “1990 – Projeto Salvaterra”, lançado em 1974, e que trazia uma sonoridade que unia MPB, toada moderna e *hard rock*. Era o repertório que ele levava para o palco de General Severiano, com músicas como a faixa-título e “A lenda de Bob Nelson”, que ele toca no palco – além da recordação do hino “Minha fama de mau”. A câmera meio bêbada mostra Erasmo acompanhado de uma turma brava: Ion Muniz no sax e na flauta,

Rubão Sabino no baixo, Pascoal Meirelles na bateria, entre outros nomões dos estúdios. Erasmo canta e dança de maneira até mais andrógina que o normal associado ao seu trabalho, usando uma calça apertada.

A banda que o acompanha parece ter vida própria, como se fosse um grupo de rock acostumado a pegar a estrada há anos, e não apenas um combinado de feras de estúdio e palco, que tocava com milhares de outros artistas (Rubão já passara pela Abolição de Dom Salvador, tocava com Gilberto Gil – que homenagearia seu pai com a bela “João Sabino”, em 1974 – e também gravaria solo).

Celly surge na tela usando uma camiseta branca e uma saia – um visual comportado se comparado, por exemplo, ao que Rita usou. É anunciada por Tony Campello, que solta um “*ladies and gentlemen*” para chamar a irmã. Celly canta “O trem do amor”, hit tardio de sua carreira (1961), e vale lembrar que seu mais recente disco nem sequer havia saído há tanto tempo assim, apesar de, diante das plateias de cabeludos, aquilo tudo soar como se tivesse sido lançado um século antes. “Celly” saiu pela Odeon em 1968 e já apontava para certa modernização, com ela cantando “*As tears go by*”, dos Rolling Stones, em português, recordando “Banho de lua” em tom beat (um ano antes dos Mutantes jogarem a mesma canção no ácido), e gravando o tema do sucesso das telonas “*Bonnie & Clyde*”, tido como marco zero da Nova Hollywood.

Logo depois é a vez de “Estúpido cupido”, por sinal um ano antes de a mesma música voltar a ser *hit* graças à novela de Mario Prata. Na época, Celly estava voltando a se apresentar e, no ano seguinte, gravaria novamente (seu novo repertório incluía até “Os anos 60”, de Sá, Rodrix & Guarabyra, apesar de seu sucesso vir de uma década antes). E estava bastante adiantada no *revival* de seu próprio trabalho. Nunca mais voltaria aos estúdios e palcos, infelizmente. Morreu em 2003.



TOCA RAUL

O que se vê nos últimos 25 minutos de *Ritmo alucinante* é um daqueles momentos difíceis de se colocar em palavras, justamente por catalisar vários sentimentos, ideias e espíritos que brigam para mostrar exatamente o que eram aqueles tempos – e o que poderiam ser. Raul Seixas, pelo menos no que é exibido no filme (não há informação sobre se o show já havia começado), surge na penumbra. É iluminado pelos spots apenas depois de alguns minutos de algazarra musical proporcionados por sua banda, que incluía dois nomes vindos do grupo roqueiro A Bolha (Arnaldo Brandão, baixista, e Gustavo Schroeter, baterista).

Na época, o cantor curti o sucesso de “Gita”, lançado em 1974, e se preparava para adentrar os estúdios da Philips para gravar “Novo aeon”, disco que seria tido como anticomercial (por causa do peso da música e das letras, totalmente voltadas ao magicismo crowleyano) e venderia bem menos. “Curtia” é maneira de falar – várias testemunhas diziam que o sucesso fez bastante mal a Raul, sempre propenso a excessos e depressões.

O que se vê na sequência é quase um show pré-punk em que Raul encarna o elemento provocador. O som direto dá conta da animação da plateia, que consegue ser mais escutada que a própria banda. Raul cambaleia, ajeita o microfone, balbucia que “permitido festival de rock no Brasil, Hollywood nas bocas, né?”, reclama da luz direto nos seus olhos (“se eu não estivesse com óculos escuros...”) e corajosamente emenda a versão censurada de seu mais recente hit, “Como vovó já dizia”, com versos como “quem não tem papel, dá o recado pelo muro” e “quem não tem presente, se conforma com o futuro”.

Lembrando do que aconteceria anos depois no Festival de Águas Claras quando Luiz Gonzaga, no palco, disse “então é essa que é a Sociedade Alternativa que Raul Seixas falava?”, Raul cita

Antonio Conselheiro. E emenda trechos de outras canções, como “Al capone” e “Rockixe”, como o Who fazia com “My generation”. “Todo mundo tem direito de deixar Jesus sofrer”, disse, adiantando um verso que estaria em “Novo aeon”, disco ainda não gravado e lançado. “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, um rock-baião extenso e repleto de influências de country e poesia de cordel (e um dos destaques do disco “Gita”, de 1974), vem na sequência.

Raul, dizem várias testemunhas, fazia poucos shows durante o começo dos anos 1970. Isso acabaria tirando Gustavo de sua banda (o músico montaria A Cor do Som em 1977, assim como Arnaldo, após tocar com Caetano Veloso e Gilberto Gil, montaria o Hanoi Hanoi nos anos 1980). Cada apresentação de Raul era um momento único, no qual o cantor poderia estar muito louco, ou muito sóbrio. Raul poderia não estar num dia bom, intimamente falando, mas proporcionou momentos de libertação pessoal a seus fãs e aos curiosos que assistiram à sua apresentação no festival, dizendo barbaridades que provavelmente não passaram despercebidas à censura e aos agentes do DOPS.





Na sequência, é a vez do hino “Sociedade alternativa”, puxado por Raul na guitarra, com acompanhamento da plateia e dos vocais dos músicos. Raul pega um enorme papel enrolado, como se fosse um pergaminho, com trechos das leis de Aleister Crowley, e lê para a plateia – pedindo que apenas a bateria de Gustavo acompanhe a leitura. Em plena ditadura militar, Raul pregava que o homem teria direito a se mover como quisesse “porque o planeta é dele”, e que o homem tem o direito de pensar, escrever, pintar, desenhar, esculpir o que ele quisesse. E de amar como ele quisesse, com quem quisesse. “Viva o Novo Aeon. De cantor o Brasil já tá cheio!”, gritou, antes de deixar o palco.

“O homem tem o direito de matar todos os que poderiam contrariar esses direitos”, exclamou também, com ênfase no verbo. Não era bem a lei que os militares gostariam de ouvir naquele período, ao que consta – Raul comentou ter ficado exilado por alguns meses em 1974 e tinha acabado de retornar ao Brasil, após ouvir de um emissário que “o Brasil me chamava, agora eu era patrimônio nacional” (palavras dele).

Sua carreira tomaria outros rumos, com mais dois discos pela Philips, o fim de seu primeiro casamento, o afastamento de Paulo Coelho e uma sequência de discos gravados em parceria com o amigo de infância Claudio Roberto, com quem já vinha compondo por aqueles tempos. “Maluco beleza”, a canção que o caracterizaria para sempre, só viria dois anos após aquela noite em General Severiano. Mas estava claro que havia mais lucidez ali do que qualquer detrator de Raul poderia imaginar.

NOS CINEMAS

Ritmo alucinante não ficou muito tempo em exibição (não deve ter passado de um mês) e teve lançamento modesto no Rio e arredores. Chegou a ser exibido no antigo Cinema 1, em Icaraí, Niterói. Na Zona Sul carioca, o filme esteve em cartaz no cineclube do Leme, numa mostra de Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Também foi um dos itens de um certo Festival de Música Pop no Cinema, no antigo Cine Capri, em Botafogo, onde até hoje funcionam salas do grupo Estação. Dá para dizer que boa parte do público que assistiu ao filme viu *Ritmo alucinante* bem perto do cenário onde tudo foi feito e registrado.

Anos depois, *Ritmo alucinante* saiu em VHS. E chegou também a ser exibido no Canal Brasil. Mas passou batido pelo mercado de DVDs – onde só surgiu de maneira pirata. Hoje é uma curtição (mais uma gíria dos anos 1970) que mostra como já foi o mercado nativo de filmes pop, como já foi o comportamento da juventude nacional (e carioca-zonasulista, em sua maioria) e como eram as preocupações do músico de rock do Brasil. Saiu também um LP “Hollywood Rock” pela Polydor, mas com gravações de estúdio cobertas por palmas (a gravadora incluiu até material inédito de Rita Lee, gravado para o disco engavetado “Tutti-Frutti”, em 1973).

E DEPOIS...

O mercado de concertos filmados no Brasil teria mais poucos e honrosos exemplos. Jom Tob Azulay, que foi um dos colaboradores de *Ritmo alucinante*, dirigiria um dos exemplos mais importantes do Brasil: *Doces Bárbaros*, com o registro político-afetivo-musical da turnê que reunia o estado maior baiano em 1976. Afetivo e musical pelas pessoas e pelas musicalidades envolvidas, político por pegar Caetano, Gil, Gal e Bethânia sendo criticados pelo aspecto “comercial” da turnê, e por flagrar o processo de prisão de Gil por posse de maconha. “Quando”, uma das canções novas do giro, já fazia referência a Rita Lee, que passara pelo mesmo problema tempos antes.

Bem antes de *Ritmo alucinante*, shows de Gal da turnê “Fatal” foram filmados por Leon Hirzsmann, mas não chegaram às telonas. O show “Milagre dos Peixes”, dado por Milton Nascimento e Som Imaginário no Anfiteatro da USP em 1973, e dirigido por Sérvulo Siqueira, infelizmente nunca foi exibido comercialmente – nos cinemas, chegou só uma versão curta-metragem, *San Pablo*, exibida como complemento de filmes estrangeiros entre 1979 e 1984.

As frustrações de quem se metia a documentar shows eram claras, evidentes e doloridas: pouca grana, equipamentos caros, pouca compreensão dos empresários e artistas. Com mais equipamentos, mais facilidade para importar coisas e um pouco mais de profissionalismo, as coisas ficariam um tanto mais fáceis nos anos 1980 e 1990. Mas aí já era a era do VHS, e depois a do DVD (e depois, a do *streaming*).

TEVE LEGADO?

Ritmo alucinante termina deixando perguntas no ar. O que mais teria acontecido naquela noite, no contato dos policiais com a turma cabeluda? Como era levar adiante um festival de rock em que as atrações eram todas nacionais, e em que se enxergava uma separação tão nítida entre “rock” e “MPB”? Afinal, como não havia acontecido em vários festivais realizados pelo país, nomes como Caetano e Gil ficaram de fora do evento, para deixar evidente que o ambiente ali era outro e que a ideia era se aproximar o máximo possível do clima woodstockiano.

Mais: como era passar o som numa época em que os equipamentos não estavam acostumados às guitarras? Como era trabalhar num evento de música tendo como base (e como referência) os grandes festivais da canção e os shows que o Brasil conseguia produzir na época? Essas questões dão vontade de rever o filme, e de escrever sobre ele, e talvez de conversar com mais pessoas que estavam lá na hora – um prato cheio para jornalistas.

Em entrevista à revista “Vip”, Erasmo Carlos chegou a dizer que escutou de alguém que havia a ideia de levar o festival para outros cantos do país, e que “desistiram quando um cara foi preso cheio de LSD” (Nelson Motta disse na mesma reportagem que isso não aconteceu e que a ideia era que o evento só tivesse mesmo o show de Botafogo). O conceito de “festival de rock” não era de todo estranho ao país, e já vinha dos shows lotados dos artistas da Jovem Guarda, de eventos como o Festival de Guarapari, e das etapas do Festival Internacional da Canção. Uma ou duas câmeras na mão documentando o material para cinema, e não para TV, era novidade por aqui.

Possivelmente um documentário sobre o documentário renderia muita coisa. Até mesmo para descobrir quem era de verdade Marcelo França, uma figura bem pouco comentada do cinema brasileiro.



RITMO ALUCINANTE

Dir. Marcelo França | 1975, 84'

“Registro do show Hollywood Rock realizado em fevereiro de 75, que reuniu mais de 40 mil pessoas no campo do Botafogo no Rio de Janeiro. É o primeiro filme do gênero no Brasil, mostrando a explosão da música jovem ao ar livre. Um depoimento sobre o rock, enquanto forma musical e fenômeno sociológico e, sobretudo, com nova proposta de comportamento”

Com Rita Lee, Tutti Frutti, Raul Seixas, Scarlett Moon, O Terço, Peso, Celi Campelo e Erasmo Carlos.

RICARDO SCHOTT é repórter de música e entretenimento do jornal O Dia, criador e editor do site popfantasma.com.br, e tem passagens por publicações como Bizz, International Magazine, Scream & Yell, Laboratório Pop, Mundo Estranho, Billboard Brasil, Rolling Stone, Vida Simples, Backstage. Tem um livro escrito, “Heróis da guitarra brasileira”, ao lado de Leandro Souto Maior (saiu pela Irmãos Vitale em 2015). Também é um dos colaboradores do livro “1973 - O ano que reinventou a MPB”, organizado por Célio Albuquerque. Ganhador do Prêmio Petrobras de Jornalismo 2015 na categoria Regional - Reportagem Cultural.





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Correalização



MASCOTE

Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº 584/2018

Incentivo



CULTURA

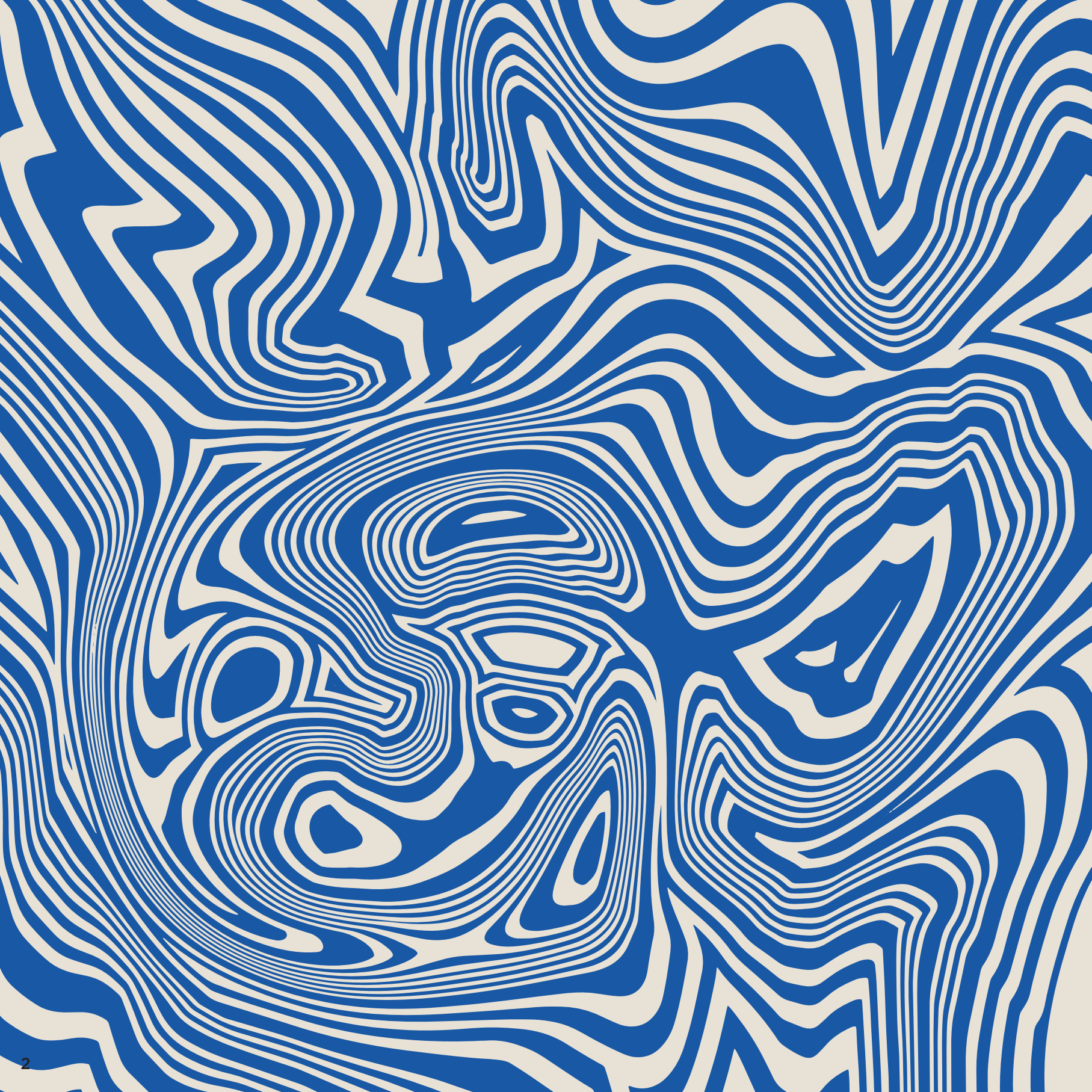


Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam

CORAÇÕES A MIL



1983



DA PRECISÃO DE IR AOS CINEMAS E ÀS RUAS PARA REVER O LUAR.

Por Eliska Altmann

CORAÇÕES A MIL, QUARENTA ANOS DEPOIS.

SE A NOITE INVENTA A ESCURIDÃO

A LUZ INVENTA O LUAR

O OLHO DA VIDA INVENTA A VISÃO

DOCE CLARÃO SOBRE O MAR.

Gilberto Gil, *Luar*, 1981

Era o primeiro ano da década de 1980 quando Gilberto Gil lançava o álbum “Luar (a gente precisa ver o luar)”, pela Warner, com a produção de Liminha. Para filmar a turnê, de Porto Alegre a Belém, o músico, cantor e compositor convidou Jom Tob Azulay, um dos principais representantes do cinema 16mm do país. Como resultado da parceria, o docudrama musical *Corações a mil* nos dá a ver – e também ouvir – composições como *Se eu quiser falar com Deus*, *Axé Babá* e *Palco*.¹

Antes de entrarmos no encontro Gil-Jom Tob e na fita em questão, vale darmos um *backward* na história a fim de contextualizarmos a narrativa, que não será necessariamente linear.

Nove anos antes de cantar pelo país que “a gente precisa ver o luar”, Gil voltava de Londres, sua cidade-exílio entre 1969 e 1971. *Back in Bahia* talvez seja a expressão máxima dessa experiência: “Lá em Londres, vez em quando me sentia longe


daqui / Naquela ausência De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir Tanta saudade Preservada num velho baú de prata dentro de mim Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar Do luar que tanta falta me fazia junto do mar Mar da Bahia / Hoje eu me sinto Como se ter ido fosse necessário para voltar Tanto mais vivo De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá”.

Do seu retorno ao Brasil, grava os discos *Expresso 2222* (1972), *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (com Jorge Ben Jor, 1975), *Doces Bárbaros* (1976), e a chamada “Trilogia Re”: *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979). Sobre esse momento de sua trajetória, nos conta:

¹ Vale notar, de início, que o assunto relativo ao gênero musical no cinema brasileiro, sobretudo o documentário musical, suscita reflexões a respeito de estatutos e diferenças entre este último estilo e o filme que tem a música como objeto. Para produções sobre o tema, ver *Bethânia bem de perto* (1966); *Nelson Cavaquinho* (1969); *Nelson Freire* (2003); *Cartola - música para os olhos* (2006); *No Gargalo do samba* (2018); *A Farra do Circo* (2014); *O Barato de Jacanga* (2019), entre outros. Acerca de eventos, visitar <https://mimofestival.com/brasil/cinema/>; <http://cinemateca.org.br/documentarios-musicais-brasileiros/>. Para uma discussão teórica sobre a temática, conferir, por exemplo, Carvalho, 2009.



“Eu tinha saído daqui, em 69, depois de todos os episódios do tropicalismo e a chegada mais violenta da repressão, da ditadura, e o exílio. Fomos (Gil e Caetano Veloso) obrigados a sair daqui. Acabamos em Londres, ficamos lá três anos e uma das reações naturais foi procurar conhecer o local, me misturar o máximo que podia com aquilo tudo, com o movimento, com os personagens de Londres [...] Quando voltei pra cá em 72, voltei com a carga de vivência dessa nova dimensão cultural, que já era presente no tropicalismo, mas que ali se dava de fato, *in loco*. Então, o *Expresso 2222* foi isso.



[...] Eu diria que é a primeira grande mistura pós-tropicalista já feita individualmente, já não mais no contexto do movimento tropicalista que era aquela coisa compartilhada com Caetano, com Torquato... com o coletivo Tropicália.² Ali não, ali já era eu a partir das experiências do exílio. / [...] Há vários elementos que convergem para o desejo e o gesto do *Refazenda*. Primeiro, as minhas origens propriamente ditas lá na infância, no Sertão da Bahia, na região da caatinga, vivendo profundamente a cultura do homem sertanejo, da vida catingueira, da música *folk* nordestina... tudo isso tá lá na minha origem primeira... a grande admiração, o grande encantamento com Luiz Gonzaga, com todos os grandes mestres da música nordestina. Depois, o desembocar disso tudo no tropicalismo. [...] Torquato era de origem nordestina, Capinan... todo mundo catingueiro, tudo sertanejo. Já no meu primeiro álbum pré-tropicalista isso tá muito claro: *Louvação*, *Procissão*, essas músicas todas... Então, essa vertente sempre foi a principal na minha expressividade. Havia, portanto, no trabalho de *Refazenda*, uma vontade de retomar o tropicalismo interrompido e contribuir com as novidades do mundo rock, do mundo pop, para uma visão renovada da música nordestina. [...] Então, é um disco de reentrada. O título também dá essa dimensão, uma retomada, uma reconstituição, uma reprodução... do “re”. O “re” nesse sentido de restauração, renovação, transformação, mas também de recuo, uma marcha a ré pra voltar lá atrás, pra visitar etapas anteriores da minha formação musical. / (Sobre *Refavela*) Eu tinha chegado do FESTAC '77 (Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e

Africana), na Nigéria, cheio de roupas africanas, coisas africanas... você vê que tem uma estatueta na contracapa, uma estatueta de madeira que eu pedi que fosse fotografada em close. A semelhança com o *Refazenda* é o manifesto sobre o aspecto “re” da favela, o refavelar, esses grandes aglomerados urbanos das metrópoles tropicais em que descendentes africanos são recambiados de favelas propriamente ditas para esses novos conjuntos habitacionais [...] e também era uma lembrança da vila olímpica onde nós ficamos no Festival, que havia sido construída em Lagos, na Nigéria. O grande conjunto habitacional que abrigou toda a delegação internacional, que era de mais de 50.000 pessoas que foram da África toda e da diáspora negra pra lá pra participar desse Festival. Então, o *Refavela* dá um pouco conta dessas questões [...] O que essa viagem mais fez comigo foi me dar a consciência plena da afrodescendência, de que eu sou realmente – e que nós brasileiros – somos descendentes africanos [...] Eu vou, na verdade, me interessar profundamente pela questão negra nesses dois momentos: na volta de Londres e o segundo momento, mais fortemente ainda, quando faço o *Refavela*. [...] Eu peguei o *Samba do avião* e funkeei, uma heresia!, um *standard* da Bossa Nova... Tom Jobim... e fiz um *funk* com ele. Cometi essa heresia, mas cometi conscientemente, cometi em nome disso, em nome dessa necessidade profunda de recuperar, trazer para a superfície, da visibilidade média, essas questões negras que estavam escondidas, que estavam ali no *underground*. O *Refavela* foi um disco feito para manifestar esse compromisso (O som do vinil com Charles Gavin, Episódio 100).”

2

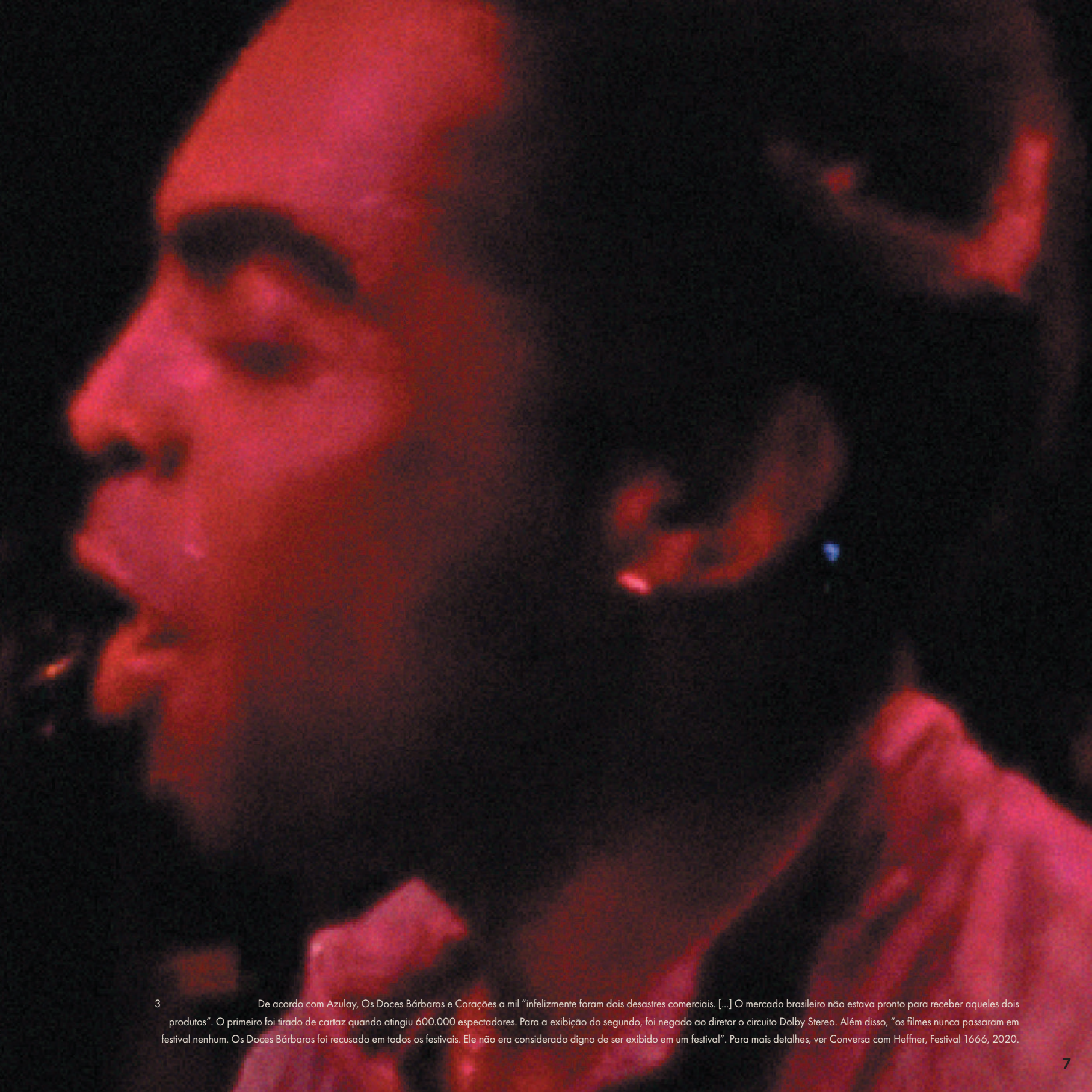
Sobre o movimento, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves escreve: “Os baianos inauguraram, com a Tropicália, uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o cool, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano, e assim por diante. A atitude tropicalista, portanto, rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma fórmula de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção bossa-nova ou de samba-enredo –, incluindo indiscriminadamente os elementos destas diversas formas fechadas por vezes numa mesma canção. Em particular, o movimento faz questão de desconstruir a oposição mais fetichizada de todas as existentes no período: a que se faz entre o ‘nacional’ e ‘autêntico’, de um lado, e o ‘alienígena’ e ‘descaracterizador’, de outro” (Naves, 2000, p. 43. Grifos da autora).

Com *Não chore mais*, Gil ganhou o “Disco de ouro”. Segundo o produtor Marco Mazzola, “foi o compacto simples que mais vendeu na carreira de qualquer artista. Ele vendeu mais de um milhão e oitocentos mil compactos simples, e isso foi a porta para abrir pro *Realce*”. Sobre o terceiro movimento do “re”, Gil relata que “era tocado por uma trilogia que havia me impressionado muito do cinema, que era a trilogia do Antonioni – *O Eclipse* (1962), *A Noite* (1961) [e *A Aventura* (1960)]. Quando me debrucei sobre a questão do ‘re’, de alguma maneira já vislumbrava a possibilidade de fazer também uma trilogia” (Idem). *Realce* foi então concebido numa turnê do *Refavela* nos Estados Unidos, e Gil já se preparava para gravar o disco em Los Angeles. “*Realce* trata dessa visibilidade feérica que as grandes populações urbanas têm. Esse salário mínimo de cintilância a que todos têm direito, no trajeto entre a casa e o metrô, o metrô e o trabalho, o trabalho e o cinema, na diversão noturna. [...] Então era pra dar conta disso, dessa dimensão cultural do entretenimento, das subjetividades em ebulição, nas ruas... coletivos e multidões, mas indivíduos” (Idem).

Depois da trilogia, chega o *Luar* (a gente precisa ver o luar). A capa do disco, de fundo azul, é preenchida com a cabeça de Gil, como um luar a nos iluminar, de olhos fechados, a receber, por sua vez, a luz do luar. Das 10 canções do álbum, sem contar as faixas bônus *Marcha da tietagem* e *Corações a mil*, pelo menos duas estão em listas das melhores do mestre e nas *playlists* mais tocadas: *Palco* e *Se eu quiser falar com Deus*. Curiosidade, entretanto, é não haver praticamente nenhuma fonte bibliográfica ou conteúdo crítico e reflexivo sobre essa produção – questão a ser verificada e, quem sabe, reparada por pesquisadores da música brasileira.

O contexto sociopolítico do país em 1981 era conturbado. Enquanto Gil enlouquecia plateias que entoavam em uníssono sua versão de *No woman no cry*, a crise econômica era alimentada pela dívida externa e uma galopante inflação. O Atentado do Riocentro, em abril daquele ano, fez parte de uma série de outros atentados a bomba. Conflitos ocorriam em represália a um processo de liberalização política que resultou no retorno de exilados políticos como Leonel Brizola, Miguel Arraes, Luís Carlos Prestes e Paulo Freire, graças à Lei da Anistia, sancionada em 1979 por João Baptista Figueiredo, último presidente militar. A música mais tocada em 1981 foi (*Just like*) *Starting over*, de John Lennon, assassinado em dezembro do ano anterior. *Palco* também está nessa lista. *Baila comigo*, de Manoel Carlos, passava diariamente às oito da noite na TV Globo. Em janeiro, Ronald Reagan tomava posse como presidente e, em maio, morria Bob Marley. Com direitos básicos – como educação, saúde e saneamento – negados à população, começaram a emergir partidos e organizações políticas progressistas, até o restabelecimento das eleições diretas para a presidência da república. A complexa conjuntura política oscilava entre a repressão, a perda de prestígio do regime militar e a união de políticos, artistas e intelectuais por mudança.

Quatro anos antes desse cenário, em 1977, Gilberto Gil e Jom Tob Azulay haviam se encontrado em *Os Doces Bárbaros*, documentário musical em comemoração aos dez anos de carreira de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, que formaram o grupo homônimo.³ A respeito deste filme, quase três décadas depois, o crítico Carlos Alberto Mattos escreve que “agora chega como um bálsamo para olhos exaustos que querem parar para ver [...]”.



De resto, musicalmente, aquela foi uma das florações mais memoráveis do tropicalismo tardio. Entre profecias, sincretismos e protestos envelopados na poesia, os doces bárbaros corporificavam um apelo ao canto livre e ao prazer. Revê-los no filme é não só gozar junto com eles, como também entender melhor o potencial de transgressão que carregavam nos estertores da ditadura. 'Ame-o e deixe-o livre para amar', cantava Gil contra o slogan exilante do governo militar. 'Solto está o pássaro proibido', anunciavam os irmãos Veloso". (Mattos, "Os Doces Bárbaros", *Críticos*, 06/07/2005).

A transgressão projetada pela câmera somada ao gravador de Azulay, e também a ditadura, cruzaram os caminhos dos baianos e do diretor, um diplomata de carreira que foi trabalhar (como Vinicius de Moraes décadas antes) no Consulado-Geral do Brasil em Los Angeles, entre 1971 e 1974.⁴ Ao perceber que o Itamaraty seria um braço autoritário dos militares, no controle dos "maus" brasileiros no exterior, começou a se interessar e a fazer cinema como válvula de escape. Carioca cinéfilo, da geração Paissandu



dos anos 1960, amigo de figuras como Carlos Saldanha, Alberto Cavalcanti, Mário Carneiro, Roberto Menescal, Nelson Motta, Nelson Pereira dos Santos, David Neves e Fernando Duarte, foi acolhido pelos dois últimos para ingressar no *métier*. Segundo o próprio Azulay, uma "dúvida hamletiana" o teria perseguido de início: 16mm ou 35mm? Enfático, afirma que 16mm é Cinema Direto, e que a grande revolução do



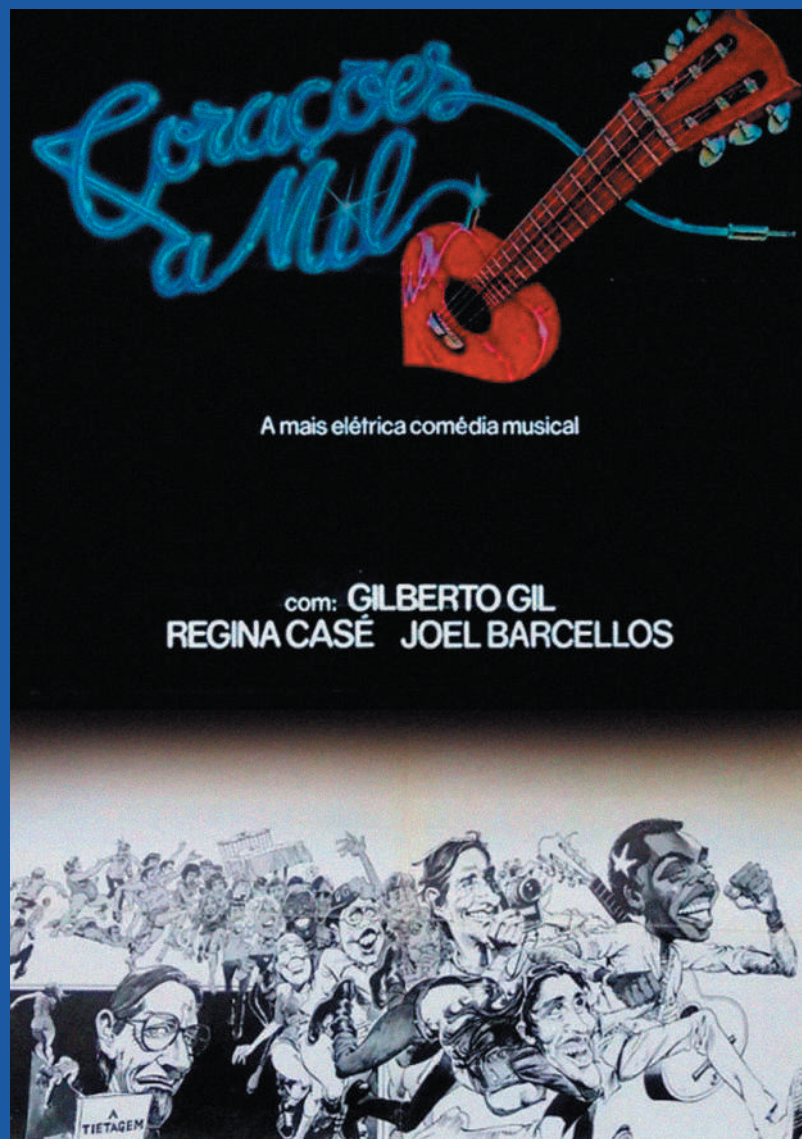
concedeu a Azulay o *know-how* para a realização de *Os Doces Bárbaros* e *Corações a mil*. Desde que abandonou a carreira diplomática e passou a trabalhar profissionalmente com cinema, o documentário, e mais precisamente o Cinema Direto, foi a meta de Azulay. Em conversa com o pesquisador e conservador-chefe da Cinemateca do MAM Hernani Heffner, em novembro de 2020, ele afirma que seu desejo, desde o início, foi o de “explorar fortemente as possibilidades do cinema documentário”, tendo Jean Rouch e também o Cinema Novo como grandes influências. *Exu-Mangueira* (1975) e *Alquimista do mato* (1978) seriam seus primeiros registros etnográficos “rouchianos”. Aí estava a verdadeira linguagem do cinema, para Azulay, uma vez que só o *mainstream* industrial não traria soluções criativas suficientes para as leis mecânicas que regem o ato de filmar e de projetar. Junto a isso, a importância do 16mm foi concebida em sua trajetória como um formato a conferir caráter artesanal à técnica cinematográfica – o mesmo incorporado pelos “técnicos artesanais” da primeira geração do Cinema Novo.

estilo está no sincronismo entre imagem e som, quando a câmera, acoplada ao gravador Nagra, possibilitou aquela captação na imediatez do momento.⁵

Sua primeira aproximação com a técnica de filmagem de números musicais se deu na própria Los Angeles, a partir de conversa entre David Neves e Roberto de Oliveira, que monta uma equipe com Jom Tob e Fernando Duarte para a filmagem do disco *Elis & Tom* (1974). A experiência

4 É digno de nota o fato de Jom Tob, nesse contexto, em 1971, ter tomado conhecimento do documentário Brasil: um relato de tortura e começado um trabalho de divulgação do que se passava no país através do filme. (Para mais detalhes sobre o caso, assistir ao encontro organizado pelo Instituto Moreira Salles, cujo link se encontra nas referências deste ensaio). Sobre o Itamaraty, em 1997, Azulay realiza Aide-mémoire: caminhos da diplomacia brasileira. Segundo ele, o “único documentário que existe sobre a política externa e a diplomacia brasileira, que conta a história da diplomacia brasileira desde o século XVIII, desde a época da colônia”. (Conversa com Heffner, Festival 1666, 2020).

5 Para mais produções com o uso do gravador portátil no Brasil, verificar Thomaz Farkas e Caravana Farkas: <https://www.thomazfarkas.com/> e <https://abcine.org.br/site/farkas/>.



Pós-cinemanovista, pós-tropicalista, pós-transgressivo, primeiro filme brasileiro finalizado em Dolby Stereo, Cinema Direto com pitadas de *Gimme Shelter*⁶ e *Ritmo Alucinante*,⁷ *Corações a mil* é atravessado pela estética colorida-neon-glitter-80's. A fita abre com um close em Gil no palco – com uma estrela e uma lua pintadas em seus cabelos – apresentando sua mega banda (metais, percussão, vocais...) sob o instrumental de *Cara cara* (“Uh, uh, uh, uh... Nas suas andanças, danças, danças, danças, na multidão”...). Enquanto o artista parece se despedir do público, ao som do contrabaixo e do sax, três primeiros nomes são escritos nos créditos iniciais: “Gilberto Gil, Regina Casé e Joel Barcellos... em... *Corações a mil*”. Em desenho gráfico, o título é ilustrado por um cabo neon azul brilhante que se pluga numa guitarra vermelha de coração, também com brilho. Por mais de seis minutos, no ritmo e na efervescência do próprio show, seguem as apresentações tanto da banda, pela voz de Gilberto Gil, quanto da equipe do filme, impressa na película.⁸

Em linguagem metanarrativa, passamos então a acompanhar o trabalho do Sr. Jairo que, “mais que uma pesquisa, fará uma missão cultural e política para descobrir o segredo da comunicação de massa. Enfim, o que é que esse baiano tem?!”. O agente atrapalhado é representado por Joel Barcellos.⁹ O personagem se apresenta como professor de comunicação da PUC, que está escrevendo uma tese sobre a comunicação de massa na música popular brasileira, para acompanhar, em ritmo de aventura, os imprevistos e as estradas da caravana musical de Gil. Prestes a cruzar trinta cidades do Brasil, com mais de setenta

espetáculos, sua missão é a “de analisar a juventude brasileira utilizando um ídolo, um mito”. Seguimos então seus passos. A câmera observacional, intimista em vários momentos, nos leva para dentro dos ensaios, palcos e performances da banda. Assim, junto com Jairo, e também com as plateias, experimentamos a proximidade das respirações, das transpirações e as variações vocais – graves e agudas (“o falsete!”) – que só Gil consegue alcançar.

A entrada triunfal de Regina Casé como “Su”, a tiete fidedigna, aos quase trinta minutos de filme, confere à narrativa uma nova

sensação de intimidade, desta vez dupla e indiscernível: a da atriz com o cantor e sua banda e a da personagem com os músicos-atores. Numa cena em que está à vontade sentada em cima de uma mesa com Gil, numa entrevista para a imprensa, é ela quem interrompe e responde às questões feitas ao compositor. É ela quem responde à pergunta se ele acha que a música popular brasileira estaria precisando de um novo movimento tropicalista. (Na cena descontraída e impagável em que Su apresenta Jairo ao cantor, seu objeto de pesquisa, em sua própria casa em Salvador, vemos representada a verdadeira amizade entre Regina e Gil).

O romance entre Su e Jairo, coroado com um coração azul a cobrir a tela, percorre mercados, mares, feiras e rios de regiões do Norte e do Nordeste brasileiros. No trajeto, destaca-se a sequência no Maranhão em que Jairo explica ao grupo que “a primeira grande revolta brasileira foi aqui. Manoel Beckman... a revolta contra a Corte”. Enquanto percorrem antigas arquiteturas, o companheiro de Casé mostra “o único pelourinho ainda original no Brasil. Ele ficava colocado aqui no centro da praça para toda população ver o sacrifício do negro que estava sendo castigado”. A cena acompanha a conversa de atores sociais negros, que depois dançam e cantam em roda.



- 6 Documentário (“rockumentaire”) sobre o fatídico concerto dos Rolling Stones no Altamont Speedway, em dezembro de 1969, dirigido pelos irmãos Albert e David Maysles, pioneiros do Cinema Direto americano. Para mais detalhes, verificar Catálogo Irmãos Maysles – a disciplina do alhar, Caixa Cultural, 2017.
- 7 Segunda experiência com cinema musical de Jom Tob Azulay. Registro do Hollywood Rock ocorrido no campo do Botafogo, em 1975, com a presença de artistas como Raul Seixas e Rita Lee. Para mais detalhes, ver Catálogo 1666 – Festival Internacional de Cinema 16mm, 2020.
- 8 “Um filme de Jom Tob Azulay; Roteiro: João Calos Mota; Direção de fotografia: Miguel Rio-Branco; Montagem: Eunice Gutman; Direção de som e edição musical: Walter Goulart; Câmeras: Adrian Cooper, Johnny Howard, Lauro Escorel, Miguel Rio-Branco; Som direto: Jorge Saldanha; Direção e produção: Jom Tob Azulay”.
- 9 Antes de Corações a mil, Joel Barcellos atuou em filmes como Cinco vezes favela (1962); Os fuzis (1964); O desafio (1965); A falecida (1965); A grande cidade (1966); Garota de Ipanema (1967); Copacabana me engana (1968), entre outros.



Aqui parece se abrir um novo caminho a apontar cruzamentos importantes: os dois documentários etnográficos de Jom Tob já mencionados (*Exu-Mangueira* e *Alquimista do mato*, e também *O Torneio de Amilcar Cabral*) tiveram a cultura negra como tema central. Também como já dito, um de seus mentores cinematográficos, Jean Rouch, pai do cinema vérité, foi um etnólogo-cineasta que por meio do método da “antropologia compartilhada” realizou, ao longo de cinquenta anos, mais de uma centena de filmes majoritariamente produzida em países africanos, com interlocutores-amigos.¹⁰ Nesse mesmo sentido, não carece constatar-mos que tais escolhas não são meras coincidências se relacionadas à negritude de Gil manifestada

em seu relato acima e em mais de meio século de carreira.¹¹ Num encontro sobre expressão e documentação da cultura negra brasileira, Azulay declara que “é com imensa alegria e regozijo que eu me vejo participando, ainda que modestamente, para esse grande esforço de reconhecimento das grandes minorias que constituem esse país, junto com os negros, os índios, as mulheres, os gays e todas as minorias que ficaram sempre à margem do processo” (Debate “Expressão e documentação da cultura negra brasileira”).

É com esse espírito – num tributo à música, ao próprio cinema e à arte – que o filme termina, nos deixando uma estranha melancolia dos difíceis anos de abertura e redemocratização do país, cuja imagem de “década perdida” se tornou ultrapassada. A inquietante esperança que *Corações a mil* desperta, no Brasil de hoje, é aquela de que as forças autoritárias, conservadoras e destrutivas acabam por despertar o seu inverso: a renovação, as potências mais belas, os movimentos de resistência e luta, com suas expressividades diversas e sinceras. Que tão logo possamos abraçar esse tempo rei.



**REFERÊNCIAS E FONTES
USADAS E PESQUISADAS
PARA O ENSAIO**

1666 – Festival Internacional de Cinema 16mm (2020/2ª Edição)

<https://www.mundoemfoco.org/1666festival/>

ALTMANN, Eliska. “O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em . Jean Rouch”. Mana, 16 (1), 2010.

Canal Thomaz Farkas

<https://www.thomazfarkas.com/>

CARVALHO, Marcia. “A canção popular na história do cinema brasileiro”. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2009.

Catálogo Irmãos Maysles – a disciplina do olhar, Caixa Cultural São Paulo, 30 Nov a 13 Dez de 2017.

COELHO, Fred. “Gil e as máquinas ou ‘Esse violão está afinado?’ – Anotações”, 06/08/2020 <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2020/08/gil-e-as-maquinas-ou-esse-violao-esta.html>

Conversas entre Jom Tob Azulay e Hernani Heffner, Festival 1666, Cinemateca MAM, 2020

<https://vimeo.com/channels/cinematecadomam/483085210>

Conversa com Jom Tob Azulay, Fernando Duarte e Lauro Escorel. Mediação de Hernani Heffner <https://vimeo.com/channels/cinematecadomam/483085210>

Debate “Expressão e documentação da cultura negra brasileira”. Com Jom Tob Azulay, Djalma Corrêa, Caio Prado e Rodrigo Sousa & Sousa. Mediação de Keyna Eleison

https://www.mundoemfoco.org/1666festival/ed2020/encontros_gravados/

Debate sobre o documentário Brasil: um relato de tortura, de Haskell Wexler e Saul Landau. Organização: Instituto Moreira Salles. Participação: Plínio Fraga, Francisco Mendes, Jean-Marc Van der Weid e Jom Tob Azulay. Mediação: Carlos Alberto Mattos

<https://www.youtube.com/watch?v=-OubnEK69X8>

Eclats Noirs du Samba, 1987

<https://www.youtube.com/watch?v=0ITOaHe5Lww>

MATTOS, Carlos Alberto. “Os Doces Bárbaros”, Críticos, 06/07/2005

<https://criticos.com.br/?p=868>

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. RBCS, v.15, n.43, junho 2000.

Só tinha de ser com você, por Roberto de Oliveira, em Jobim 90 anos (por Julio Maria), Estadão <https://infograficos.estadao.com.br/caderno2/jobim-90-anos/>

O Som do Vinil com Charles Gavin / Gilberto Gil e a Trilogia Re (Realce, Refavela e Refazenda)

https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU

O som no cinema 16mm: os casos de “Os Doces Bárbaros” e “Corações a mil”. Com Jom Tob Azulay, Carlos de Andrade, Luiz Carlos Saldanha, José Luiz Sasso e Marília Alvim. Mediação: Joice Scanove

https://www.mundoemfoco.org/1666festival/ed2020/encontros_gravados/

Roda Viva – Gilberto Gil, 1987

<https://www.youtube.com/watch?v=LLOyblvuaPo>

10 Por exemplo, junto aos parceiros nigerenses Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia e Tallou Mouzourane, Rouch realizou documentários como Jaguar (1954-67), Moi, un Noir (1957-58), Petit à Petit (1968-70) e Cocorico! Monsieur Poulet (1974). Para mais detalhes, ver Altmann, 2010. Sobre Exu-Mangueira, Jom Tob conta que “as filmagens transcorreram muito de uma ótica focada na minha relação com o Exu-Mangueira, quem eu considerava amigo e ele também tinha uma relação comigo que me gratificava muito”. (Conversa com Heffner, Festival 1666, 2020).

11 Jom Tob e Gil se reencontrariam no governo Luiz Inácio Lula da Silva. Quando o cineasta foi convidado por Gustavo Dahl a participar da criação da Ancine, onde trabalhou de 2002 a 2007, o músico era o ministro da Cultura do Brasil.

CORAÇÕES A MIL

Dir. Jom Tob Azulay | 1983, 85'

Jairo, comunicólogo, tipo intelectual e desligado, e Su, a super-tiete, são a dupla central desta comédia musical. Ele, detentor de um discurso ininteligível, trabalha para importante agência de comunicação social, da qual recebe a difícil missão de descobrir “a fórmula secreta” usada pelo ídolo Gilberto Gil para conquistar as plateias. Ela, apaixonada pelo astro, não perde um único show.

Com Gilberto Gil, Regina Casé e Joel Barcellos.

ELISKA ALTMANN é pesquisadora e professora do Departamento de Sociologia do IFCS/UFRJ. Autora do livro “O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles” - Contra Capa/Faperj, 2010. Idealizadora do projeto CineCríticos: www.cinecriticos.com.br. Atualmente, organiza a coleção “Cinema em livro: Eduardo Coutinho”, editada pela 7Letras. Escreve artigos sobre temas como movimentos culturais, cinema, crítica cinematográfica e América Latina.





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Correalização



Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº 584/2018

Incentivo



CULTURA



Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam

PARA VIVER UM

Grande Amor

1984



A FAVELA DESCE O MORRO

Por Gabriela Wondracek Linck

Para viver um grande amor é um filme direto, mas está muito distante de ser uma obra que proponha algum tipo de compromisso. É fluido e delicado, no quesito estético¹, e bastante incisivo se visto por um outro ângulo, ligado ao manifesto político – ângulo este que pode até passar despercebido. Sobre a beleza, há, por exemplo, um longo *travelling* pela paisagem praiana de Ipanema e do Leblon², que mostra a Pedra da Gávea e o Morro Dois Irmãos no cair da noite; sequência que fica muito interessante na montagem, pois vem depois de um *close* no apaixonado Vinícius (Djavan) fitando o beijo de sua amada Marina (Patrícia Pillar) com o namorado Plínio (Eduardo Lago), o clássico playboy carioca dos anos 1980³. É um corte inusitado e honesto, como muitos que sucedem ou antecedem outros *travellings* e panorâmicas do filme.

Aliás, *Para viver um grande amor* já começa com um longo plano da paisagem carioca, contrastado com vários planos da favela, que seguem logo depois. Com o termo “delicado” – mencionado no parágrafo anterior –, quero dizer (mais um exemplo) o jogo de espelhos entre a favela e o rio que corre na frente da favela. Depois temos imagens das pessoas na favela. O dia a dia. Corte. E vemos Carioca (Nelson Xavier) acordando. É seu último dia na favela. Os moradores dali se organizaram e decidiram invadir um prédio da rede internacional Manhattan Flat. Carioca está feliz, pois finalmente terá um lar à altura de sua amada Maria (Zezé Motta), a empregada doméstica de Marina (Patrícia Pillar). O filme é feito de muitos amores e contrastes, mas o que se ressalta mais é o caso de amor entre Vinícius e Marina.

Até mesmo a questão da empregada doméstica, bastante retratada no

cinema brasileiro da última década – como em *Domésticas*, de Gabriel Mascaro, e *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert –, já está em *Para viver um grande amor*. E o que pode ser mais atual do que uma classe privilegiada se sentindo ameaçada pelas revoltas populares, pelos “baderneiros”? Podemos dizer que o cinema antecipa a realidade ou, talvez mais prolificamente, pensar se ele não nos revela, com bastante antecedência, uma postura geral e enraizada da sociedade, algo que está quase como pano de fundo daquele retrato tão esrachado dos embates e encontros de classe de uma época e lugar.

Os diálogos do filme (corroteirizado por Chico Buarque) são um espetáculo à parte de gírias dos anos 1980. Em uma de minhas cenas preferidas, Plínio tenta alertar a família de Marina sobre as previsões de um futuro preocupante para o Brasil, isso para gente “normal” como eles. Carlos Eugênio (Paulo Goulart), pai de Marina, responde: “gente normal? Que gente normal? Tá maluco, rapaz?”. E logo aparece Olga (Glória Menezes), com uma máscara de beleza verde no rosto, oferecendo um “whiskynho” para Plínio. “Whisky de manhã não dá, Olga!”, comenta Carlos Eugênio. De fato, eles não parecem tão “normais” como a família de Plínio, cujo pai é um empresário aparentemente corrupto, envolvido com a rede Manhattan Flat. Carlos Eugênio é um médico em decadência, mas que ainda carrega características da classe alta mimada brasileira, embora seja um bom sujeito. A filha Marina cantando no parque de diversões é outro ponto alto do filme – poderia ser um curta de videoarte contemporâneo. Uma paleta de cores e um jogo de luzes de bom gosto excepcional para a época em que o filme foi feito. Uma fotografia digna do cinema americano independente dos anos 1970.

1

2

3

No sentido da “teoria estética” de Adorno, segundo a qual a beleza é uma questão de experiência (Erfahrung).

Quarenta e cinco minutos e trinta e seis segundos de filme.

O figurino é indispensável, se pensarmos no quanto nos diz de uma época a moda das camisetas Lacoste.

Em termos gerais, o que dizer de *Para viver um grande amor*? Dirigido por Miguel Faria Jr., o filme é protagonizado por Patrícia Pillar e Djavan, com participações de vários outros ícones da época. Além das já citadas musas do audiovisual brasileiro – Glória Menezes, Zezé Motta – e do ícone de novelas, Nelson Xavier, ainda tem Elba Ramalho e por aí vai. Como se já não bastasse, a obra ainda é uma adaptação para o cinema da peça *Pobre Menina Rica*, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra. Por todos estes motivos, e talvez outros, poderia soar ofensivo se eu dissesse que é um filme brega dos anos 1980. Porém, acredito que não haja elogio maior do que este. Não há nada melhor do que os filmes brasileiros bregas dos anos 1980. E não há nada melhor do que eles porque falam de nós mesmos, da nossa cultura e postura na vida, de uma forma tão sarcástica, por vezes até agressiva, mas ao mesmo tempo tão sorradeira e alegre, que nem consigo descrever direito, pois toca mais a nostalgia e o sentimento de pertencer a uma cultura do que a descrição intelectual ou poética de uma obra cinematográfica. É algo que está nas gírias, no jeito de falar, de vestir, de dançar, de brigar.

E *Para viver um grande amor* é muito maior do que isso. É sensível, divertido, visionário. Já nos primeiros minutos do filme, vemos os personagens assistindo a um empresário (o pai de Plínio) dar depoimento na televisão. Ele está reclamando dos “baderneiros” que ocupam os prédios, “sem alvará”, proferindo frases como “Mas estamos aonde? Em Cuba? Na Polônia?”. Qualquer semelhança com a realidade talvez não seja mera coincidência. Um musical alegre com fundo social triste, ou uma tristeza travestida de música e corpo, uma tristeza que só pode ser alegre em imagens e sons organizados. Um filme, enfim.

Trata-se da história de amor entre uma menina rica, Marina, e um



músico pobre, Vinícius (a referência a Vinícius de Moraes também não é fortuita). Um clássico da vida real artística e *underground* da juventude brasileira. O rapaz humilde que canta e toca bonito e “sabe viver” e a garota enjoadada que só sabe se vestir bem e se apaixonar pelo que a retira do tédio. “Você não sabe o que é viver uma vida reduzida à paixão”⁴, canta Djavan. Direção musical de Tom Jobim, apenas.

Em *Para viver um grande amor* os ricos realmente não sabem o que é viver uma vida reduzida à paixão. Mas o legal é que o personagem de Djavan não se coloca como alguém que está ali para ensinar alguém a viver. Nenhum personagem se compromete com nada, eles apenas existem, em suas alegrias e lutas. Nas palavras do próprio personagem, Vinícius luta pelo seu amor com os meios que tem – e com o paletó de Plínio, por exemplo. E Vinícius não aceita a chacota que Marina faz sobre isso, quando ele aparece em sua casa, com as passagens para ir com ela a Paris, vestido de playboy. Ela diz que ele está ridículo com aquele paletó. Ele não aceita a



crítica, diz que lutou do jeito que deu (segundo ela, ele “se vendeu” a Plínio em troca de passagens para Paris). Vinícius rasga as passagens, manda ela literalmente pastar. Porém, mal sabe ele, Marina está grávida.

Os pais de Marina, milionários, estão deixando o país. Aliás, a saída de milionários do Brasil é uma constante no filme. Inclusive, Vinícius comenta, já pelo meio do filme, que havia assinado contrato com uma gravadora, mas que o pessoal da gravadora “se mandou”, “só com a roupa do corpo”, com medo do futuro no Brasil. Há também uma cena muito interessante em que um lustre desaba em outro apartamento do prédio de Marina, enquanto o pessoal da favela celebra na casa de Carlos Eugênio a nova fase do relacionamento de Maria e Carioca (no Manhattan Flat ocupado). Logo depois, vemos o casal milionário partindo em um helicóptero particular, com a mulher reclamando: “Por que temos que deixar este país? Eu detesto Amsterdam!”

Marina havia enfrentado sua família para ficar sozinha no Brasil, com Vinícius. Mas, enquanto isso, Vinícius estava lutando pelas passagens para ir

com ela. Um desencontro, que acaba em desentendimento. Pode parecer meio misterioso Marina ficar tão ofendida com a ideia de Vinícius, mas eu gostei de pensar que talvez fosse uma postura social inesperada desta jovem nem tão bobinha como parecia. Enfim, Marina, depois da briga com Vinícius, decide partir com os pais para Paris (frustrando minhas expectativas). Porém, antes da viagem, pede à sua amiga Maria, a empregada doméstica, que não conte da gravidez a ele.

Importante dizer aqui que é Carioca, o namorado da empregada doméstica, quem leva Vinícius para dentro da casa, e da vida, de Marina. Relembrando que no papel da empregada doméstica está Zezé Motta (outro ícone da televisão e da música brasileira), que acorda Marina logo no início do filme ao som de uma canção que diz “tá na hora de acordar, sinhazinha”⁵, em uma clara referência à escravidão, se é que é preciso dizer. Contudo, eu o escolhi dizer. E o escolhi dizer porque este é um filme aparentemente leve, mas só aparentemente.



Dá um certo estranhamento pensar que, nos anos 1980, acompanhado de músicas com letras daquele teor, talvez *Para viver um grande amor* tenha sido de fato visto como leve. Isso sem contar as referências às greves da época, ao problema com as ocupações, e mesmo ao feminismo. Quando Maria abandona o emprego na casa de Marina para casar com Carioca, sua amiga Nazaré diz que a vida dela, na verdade, “não vai mudar muito”, pois vai continuar cozinhando, só que agora “dorme com o patrão”. Em seguida, Nazaré sugere que elas abram um restaurante, e as duas riem-se às gargalhadas quando Maria diz que, segundo Carioca, Nazaré é uma “má companhia”. Na verdade, é obviamente um filme sobre a entrada da favela no local urbano de alta classe. E a favela entra com tudo. É também sobre o contexto de inserção (ou eterna reinserção) dos afro-brasileiros na cultura e na vida privada da camada privilegiada da sociedade brasileira nos anos 80. E, como se poderia esperar, é um filme sobre preconceito.

Quando fica sabendo que a ex-namorada Marina está saindo com Vinícius, a primeira pergunta que Plínio faz a ela é “E então, os pretos são mesmo bons de cama como dizem?”. E é justamente esse caráter despretensioso, e ao mesmo tempo pesado e revelador de feridas tão profundas da nossa sociedade, que me fascinou em *Para viver um grande amor*. Era outra época, é claro. E hoje, a década de 80 é perfeita para se cavucar as feridas. As referências ao racismo são, enfim, muitas. Esta é a parte mais densa. Mas há também a especulação imobiliária, a tentativa de expulsar os pobres de um prédio ocupado, para implantar ali um hotel – talvez um tema igualmente pesado, mas de forma mais discreta, e que,



como mencionado, pode até passar despercebido na trama, em um filme que ficou famoso como “o filme do Djavan”.

Hoje, já vejo *Para viver um grande amor* como o filme de Plínio (um filme sobre todos os Plínios e pais de Plínios que existem por aí afora) – o playboy ambicioso de camisa com jacarezinho, o jovem dos anos 1980 que virou o senhor conservador dos anos 2010. É ele o herdeiro do empresário carioca por trás da rede de hotéis internacional Manhattan Flats. O legítimo herdeiro do vilão da história (que não poderia deixar de ser também o pai do vilãozinho júnior). O pai de Marina, embora também um médico poderoso, como já mencionei, faz o tipo “rico bonzinho”. É muito sintomático quando, antes de a família de Marina fugir para Paris, um dos amigos de Vinícius, um menino afro-brasileiro (que permeia toda a narrativa com seus furtos “inocentes”), “Jackson” (nome clássico dos anos 1980, auge da influência de Michael Jackson), admite ter roubado um relógio de ouro do pai de Marina. Carlos Eugênio olha o relógio e responde “Fica para você”, deixando claro que ele é “rico, porém do bem”, um cara que se mistura. Um senhor empático.

E o mesmo menino afro-brasileiro é aquele que se joga na frente do avião para Paris, na pista de decolagem do aeroporto carioca, fingindo-se de morto, para que Marina saia correndo do avião e veja, aliviada, que Jackson está, afinal, vivo. É preciso dizer que, antes disso, há toda uma cena envolvendo mototqueiros espancando Jackson, uma cena que fica em aberto. Ponto de partida para Marina refletir que, diante de tudo aquilo (os problemas “de verdade” do povo), todo o resto é bobagem. Ao lado de Jackson está, é claro, Vinícius,



que não fala nada, apenas aproveita a sentimentalidade do momento e beija Marina. Nem poderia falar nada mesmo. Afinal, ele está muito alcoolizado, pois estava na fossa, e foi resgatado no bar pela amiga Maria, que estava resoluta em impedir que Marina partisse para Paris com um filho de Vinícius na barriga. “Aí já é contrabando”, diz o Carioca sobre o fato. No fim, Jackson consegue salvar a história de amor – cumprindo o papel de uma peça indispensável da engrenagem social carioca: a malandragem do bem.

Mais uma vitória do núcleo da favela, que é também o mesmo núcleo que ocupa o prédio que a elite quer de volta para fazer o seu hotel. Os empresários envolvidos com o Manhattan Flat, no entanto, cedem à resistência popular. Como é dito em uma cena de reunião entre eles, a companhia “pode contratar cinquenta capangas para expulsar os invasores do prédio, mas não pode contratar todo dia cinquenta capangas para vigiar o prédio constantemente” (no caso, de futuros ataques). Optam pelo mais barato, visando ao lucro em outros lugares do mundo. “O mundo é grande, mas a companhia também é!”, diz o pai de Plínio.

Uma das cenas mais bonitas do filme mostra uma quantidade grande de moradores da favela carregando móveis e utensílios, e entrando de fato no Manhattan Flat, para tomá-lo de vez. Jackson anda de bicicleta dentro do apartamento. Carioca pendura um quadro de flores na parede e se pergunta se Maria vai gostar. É tudo tão sutil e boa onda que mal dá para notar que se trata de uma invasão. Sobre a resistência popular, as músicas dizem mais do que os diálogos. “Quero ver quem vai tirar a gente daqui”⁶, canta Zezé Motta. Por outro lado, do início ao fim, todos dançam juntos, pobres e ricos, afro-brasileiros e descendentes de europeus. Fico imaginando a continuação do filme, quem sabe com Marina virando a produtora musical de Vinícius.

O grande amor que se quer viver é a democracia, a igualdade de classes e oportunidades. Na impossibilidade disso, o povo canta, dança, finge que é feliz, mas no outro dia vai lá cantar pra “sinhazinha” que tá na hora de acordar, pois “há muitas coisas pra fazer: tratar da cabeça e ler caderno B”⁷. *Para viver um grande amor* é a história de um povo humilde que precisa sobreviver, submetendo-se aos caprichos das classes sociais privilegiadas mas que, pelo clima da trama, está aparentemente muito bem. O papel dos fragilizados, mais do que servir o café, é fazer os privilegiados serem felizes. Mimar. E aqui volto à cena da empregada acordando a patroa, como uma espécie de despertador (máquina) em forma humana. Ao mesmo tempo, há também o carinho. Zezé Motta afagando o cabelo de Patrícia Pillar no final da cena. Isso faz a gente pensar que o contexto das relações ali (regidas pelo dinheiro) é complicado, mas que *Para viver um grande amor* é mais do que um manifesto, é também sobre várias histórias de ligação entre seres humanos, que coexistem também em dimensões que ultrapassam os rótulos étnicos e sociais.



Eu já havia visto o filme (em algum contexto entre Canal Brasil e Cine Ouro Preto), e nenhum dos aspectos ligados às relações sociais me havia chamado a atenção. Para mim, até um segundo momento, que acontece agora na Curta Circuito, o filme era também “o filme do Djavan sexy”. Hoje, Djavan me remete a todo um passado brasileiro entre batatas fritas e chopes e músicos de restaurante fazendo cover do cantor para tornar a vida dos casais de classe média menos entediante. E o que me chama mesmo a atenção é a empregada doméstica cantando que a patroa tem que acordar, pois está quase na hora de ir para o médico homeopata da menina. Toda esta leveza (homeopatia, poesia) guardada só para as



classes altas, tudo isso jogado assim na nossa cara, em forma de filme do gênero musical. Não é uma crítica negativa. Eu penso que é muito bom. Penso que é a coisa mais preciosa do cinema quando ele revela tanto de nós. Os filmes brasileiros dos anos 1980 fazem isso melhor do que qualquer outro cinema.

Para viver um grande amor é um filme do estilo *feel good*, porém com um contrabando de mensagens sociopolíticas muito forte. Não sei se foi um contrabando involuntário e inevitável, mas vindo de Miguel Faria Jr. acredito que não. E aí fica meio uma mistura entre os musicais da Atlântida dos anos 1940 e os filmes brasileiros de contracultura dos anos 1970. Bom, o que dizer de Chico Buarque como roteirista? É para deixar mesmo claro que nenhuma referência à situação política daquele momento é gratuita. Num estilo meio *Ópera do Malandro*, parece que as melodias entram para dar uma açúcarada no peso do conteúdo; porém, as letras, como já vimos, não deixam lugar para leveza. E repito: parece que o grande amor que precisa ser vivido se chama democracia, igualdade de classes, coisas que não temos até hoje no Brasil. Fica sempre esta atmosfera de sonho, de querer mais, de querer amar e ser feliz.

É a dimensão do “desejo”, como canta Djavan no filme.⁸ “Mais vale ser mendigo que ladrão” é quase uma promessa de que baixar a cabeça frente às injustiças do mundo é ser feliz. A ideia de se contentar, se adequar

ao que se tem. Ao mesmo tempo, há esse empoderamento (que não consigo decidir se é bom ou ruim – talvez seja apenas o que é, seguindo a vibe dos anos 1980) do socialmente fragilizado, pois é ele quem resiste e “traz alegria”. “Meu amor, abre a porta para a noite passar” (de “Imagina”)⁹, e tudo fica mesmo na imaginação, na música, no lirismo de uma cultura que é extremamente melancólica. Muito mais melancólica do que faceira e festiva.



6
7
8
9

“A Violeta” (Tom Jobim/Chico Buarque). Intérprete: Elba Ramalho.
“Sinhazinha” (Despertar) - (Chico Buarque). Intérpretes: Djavan e Zezé Motta.
“Desejo” (Djavan). Intérprete: Djavan.
“Imagina” (Tom Jobim/Chico Buarque). Intérpretes: Djavan e Olívia Byington.

Sempre achei que a melancolia à la Beatles da Bossa Nova nos define muito mais do que a alegria do samba. Mas, se a gente for pensar, nem o samba é tão alegre assim – como na trilha sonora de *Para viver um grande amor*, o samba muitas vezes tem um ritmo feliz escondendo um fundo muito trágico (vide Adoniran Barbosa, por exemplo – “Saudosa Maloca”, “O samba de Arnesto”, etc.). Mas Adoniran não está no filme. Ele é paulista, outro polo, outra cultura (eu diria até: outro país). Apenas Djavan. O superstar tropical que canta sobre desejo para casais sem desejo, que fala de menina que “não quer dar”, em uma época em que todas queriam “dar” para ele. Um ícone.

**“O MEU AMOR SOZINHO É ASSIM
COMO UM JARDIM SEM FLOR.
SÓ QUERIA DIZER A ELA
COMO É TRISTE SENTIR SAUDADE.
É QUE EU GOSTO TANTO DELA
QUE É CAPAZ DE ELA GOSTAR DE MIM.
O QUE ACONTECE É QUE
ESTOU MAIS LONGE DELA
DO QUE A ESTRELA A RELUZIR NA TARDE.”**

Assim canta Djavan em *Para viver um grande amor*, na letra de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes¹⁰. Mas não é aquela distância justamente o que nos aproxima quando falamos de relações íntimas? Quantos motéis sobreviveram à custa dos encontros dos patrões com as secretárias no Brasil? Enfim, todo o filme gira em torno do velho conto da menina rica que se apaixona por um rapaz pobre; uma história de amor de contrastes num país de contrastes.

Quando vejo, em *Para viver um grande amor*, o núcleo da favela dançando na casa do patrão, penso que é uma mistura muito nossa. Uma mistura que



não resolve nada, é verdade. O pobre não deixa de ser pobre, nem o rico de ser rico, mas existe uma relação de codependência, existe uma relação, enfim. O fragilizado convivendo não só com o privilegiado, mas dentro da casa dele, do ambiente privado onde o privilégio se desenrola, por meio da figura da empregada doméstica. E eles até cantam e dançam juntos... até se apaixonam! “Sabe você o que é o amor? Não sabe, eu sei! Sabe o que é um trovador? Eu sei! Sabe andar de madrugada?”¹¹ Enfim, são muitos ensinamentos que, teoricamente, os pobres têm a oferecer aos ricos. E existe uma quantidade enorme de músicas e filmes especificamente sobre

isso. Falo mais de pobres e ricos do que de “socialmente privilegiados/ fragilizados” porque *Para viver um grande amor* se parece às vezes com uma historinha infantil, em que tudo é explicado de forma muito simples e lúdica e, não querendo, a gente nem percebe o conteúdo político.

A fotografia é impecável, ao fazer uma espécie de etnografia audiovisual do carioca. A narrativa prende, a gente torce pelo Vinícius, a gente acha a Marina linda, e chata. Mas dá até um pouco de inveja. Os personagens paralelos também têm suas histórias para contar e são simpáticos e carismáticos. Tudo cumpre o seu papel. Mas o grande trunfo do filme é, sem dúvida, a personagem Olga, com Glória Menezes no papel da mãe de Marina. Uma madame enlouquecida e revoltada que, farta das injustiças sociais, atira as joias fora pela janela e vai à feira alertar o povo que o café vai subir. “E se eu dissesse que o feijão vai subir? Meu marido é poderoso! Eu sei do que estou falando!” Por isso, costumo mencionar, mesmo quando cineastas brasileiros (em geral, privilegiados) fazem filmes com classes sociais fragilizadas no foco, é sempre a caricatura da classe alta a mais honesta e divertida. Glória Menezes está fabulosa como a clássica personagem louca que, no fim das contas, é a mais lúcida de todos e todas. Ela é o convite (divertido) à lucidez que conduz o filme do início ao fim.

Um convite que a gente pode aceitar ou não. Pois *Para viver um grande amor* é um filme que já cativa apenas como retrato das iluminações recíprocas entre várias artes (teatro, música e cinema). É quase inocente, com personagens tão caricaturais. *Para viver um grande amor* não lembra nenhum outro filme. É bastante como a figura do Djavan na música brasileira: um retrato original e fiel de época. O Brasil pré-Collor, ainda inocente em relação a tantas coisas e já trabalhando internamente, no cinema, ainda que de forma tímida, tantas outras velhas injustiças.



Para viver um grande amor é um resumo de toda a segregação de classes que as novelas brasileiras sempre mostraram, mas com um viés pouco crítico. A música, obviamente, é um personagem à parte. As canções sozinhas já contam uma história, e o conteúdo de crítica política está todo ali. *Para viver um grande amor* dá uma esperança acolhedora, de que as dificuldades podem ser superadas (como no caso da história de amor entre a menina rica e o compositor pobre), mas ao mesmo tempo deixa a sensação de estranhamento. Um sentimento de artifício, que ao mesmo tempo incomoda e fascina. Eu vejo ali muitas pessoas que passaram pela minha vida, e um Rio de Janeiro idealizado pelos meus avós (gaúchos que nunca foram ao Rio). Imagino que, para um estrangeiro, seja como os filmes de natal com neve para quem nunca viu a neve.

Em *Para viver um grande amor* é tudo simplesmente muito brasileiro, ou muito carioca. Realmente, é um filme difícil para quem não está inserido na cultura brasileira. No início, Plínio comenta com o pai que não quer sair do Brasil, que está bem no Brasil. O pai diz algo como: “Ah, que bem coisa nenhuma! Imagina só você no Haiti, aquelas ondas todas!” e Plínio responde: “Nao é Haiti, pai. É Havaí. Haiti é o cacete!” O diálogo é muito bom, tem uma energia agressiva típica das conversas entre pais e filhos da nossa cultura. Além do mais, ainda revela, de forma bem veemente, outra crítica à classe alta brasileira: eles podem ser ricos, mas são burros. Não sabem nem a diferença entre Haiti e Havaí.

E de que nos serve, afinal, tanta intelectualidade? *Para viver um grande amor* é também um pouco sobre viver e deixar viver, sobre deixar a música tocar e a vida correr. É sobre aquele clichê de que





dessa vida nada se leva, e de que a música e a poesia são nossos únicos bens. Todas as artes, na verdade. Mas a música é a música, a música é a mais universal de todas as artes. Você pode encontrar na vida alguém que não goste de cinema ou de poesia, mas dificilmente vai encontrar alguém que não goste de música. Por isso que o gênero musical é tão apelativo no cinema. Os maiores fãs de *Para viver um grande amor*, nota-se pelos comentários na internet, ainda são os fãs de Djavan. É a força da música. Afinal, você pode não gostar de Djavan, por exemplo, mas de algum tipo de música você sempre vai gostar. E ainda tem aquele papo de que os amantes podem discordar em tudo, mas precisam necessariamente ter o mesmo gosto musical, ou o relacionamento está fadado ao fracasso. Nada mais forte para representar aquela força do que o romance entre um cantor e alguém que aprecia o seu trabalho.



PARA VIVER UM GRANDE AMOR

Dir. Miguel Faria Jr | RJ, 1984, 103'

O filme, baseado na peça "Pobre Menina Rica", de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, conta a história de moradores de favelas cariocas que passam a ocupar prédios vazios do Rio de Janeiro, criando uma nova sociedade nos bairros abandonados pelos ricos. É nesse contexto que se dá o encontro entre Vinícius, um compositor pobre, e a menina rica Marina.

Com Djavan, Patricia Pillar, Paulo Goulart, Zezé Mota, Elba Ramalho, Nelson Xavier e Gloria Menezes.

GABRIELA WONDRAECK 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.





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Correalização



Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº 584/2018

Incentivo



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam

Stelinha



1990



Como veremos, 1990, data do lançamento de Stelinha, não foi um ano nada bom para o cinema brasileiro. Foi o último de funcionamento da Embrafilme, a empresa criada em 1969 no governo militar (em plena vigência do AI-5) para incentivar e formatar as atividades cinematográficas do Brasil. Ela alcançou grande sucesso, notadamente na distribuição, tornando-se competitiva diante das majors americanas. Nos anos 1970 estrearam cerca de 100 longas-metragens nacionais por ano e nossos filmes ocuparam cerca de 30% do mercado. Nem todos eram incentivados pelo estado. A Boca do Lixo era bancada pelos exibidores paulistas e teve uma produção de muito sucesso popular, cerca de um terço do total. A Embra, sediada no Rio e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, pelas razões óbvias procurava um “cinema de qualidade”.

Era esse o panorama até 1980 quando a extinção da censura prévia permitiu a aparição de filmes de sexo explícito, que inundaram as salas de cinema de produções nacionais e estrangeiras com enredo e cenas dignos da *Psicopathia Sexualis* de Krafft-Ebing ou das obras do Marquês de Sade. Isso forçou a Boca do Lixo a investir no gênero, abandonando sua produção que era erótica, porém não pornográfica. Ou seja, tinha nudez e simulação de atos sexuais (*soft core*), mas não sexo explícito com closes de genitálias em atividade (*hard core*). A Embra estatal não podia se atrever a tanto. Desemprego, falência e fuga da classe média das salas de exibição, além de suspeitas de corrupção. No ano seguinte, o novo presidente, o primeiro eleito democraticamente desde 1961, Fernando Collor de Mello, adepto do neoliberalismo econômico, cedeu à enorme pressão americana (Jack Valenti, o poderoso chefe da Motion Pictures International, veio pessoalmente ao Brasil para isso) e dissolveu a empresa e todos os órgãos reguladores, reduzindo praticamente a zero toda atividade cinematográfica.

Apesar da grande produção o gosto do público, entretanto, era muito concentrado. Dos quinze filmes de maior público entre 1970 e 1990 com mais de quatro milhões de espectadores dez eram com os Trapalhões, dois com Sonia Braga (*Dona Flor e A dama do loteação* - os campeões da lista), um com Xuxa, um policial (*Lucio Flávio*) e um de sexo explícito (*Coisas eróticas*). Foi um período de ouro, sem dúvida.

Em 1990, o ano que nos interessa, a produção nacional estava reduzida a cinquenta e nove longas, dos quais mais da metade (vinte e sete) de sexo explícito. Seus títulos já dizem tudo: *Comedor de damas*, *Devaneios eróticos*, *Ladrão erótico*, *Lago da sacanagem*, *Lambada lambida*, *Sítio dos prazeres*, *Tradutora boa de língua*, *O trikulhão* e por aí vamos. Filmes dirigidos para plateias masculinas de homens solteiros, desempregados na esmagadora maioria, que lotavam o circuito popular do centro das grandes cidades. Não raro as salas que os exibiam foram se transformando em locais de encontros amorosos in loco, sem distinção de sexo, com tanta atividade na plateia quanto nas telas.

Paradoxalmente os campeões de bilheteria continuavam todos dirigidos ao público infantil. Fizeram mais de um milhão de espectadores *Lua de Cristal* (com Xuxa Meneghel e Sergio Malandro, direção Tizuka Yamazaki) com 4,17 milhões; *Uma escola atrapalhada* (com Os Trapalhões e Angélica, direção Antônio Rangel) com 2,5 milhões; *Sonho de verão* (com Sergio Malandro e As Paquitas, direção Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes) com 1,7 milhões; e *O mistério de Robin Hood* (com Os Trapalhões e Xuxa Meneghel, direção José Alvarenga Jr.) com 1,3 milhões de espectadores. Nenhum outro filme fez mais de quinhentos mil, ou seja, os de renda média simplesmente desapareceram do mapa. E como são eles que asseguram a continuidade industrial da atividade, isso foi um sintoma do início do fim.

A produção não pornográfica para adultos de ambos os sexos se resumiu nesse ano num punhado de filmes dignos de nota e mesmo assim alguns bem decepcionantes. A refilmagem da peça *O Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, tão bem realizada por Nelson Pereira dos Santos em 1962 e agora dirigida pelo craque televisivo Walter Avancini, é um equívoco total, fracasso de crítica e público. Este filme ainda teve um destino ingrato. Foi distribuído internacionalmente numa versão dublada intitulada simplesmente *Boca*, cortada e editada pelo produtor americano Zalman King (de *Nove semanas e meia de amor*) e com muitas cenas adicionais dirigidas pelo francês René Manzor que nada tem a ver com a peça original. Também *Forever*, coprodução com a Itália, tendo no elenco o prestigiado americano Ben Gazzara e Vera Fisher, é um dos mais fracos do sofisticado veterano Walter Hugo Khouri e outro fiasco total na bilheteria, fato muito pouco frequente na obra desse prolífico cineasta paulistano.

Interessantes, porém despreocupados com o mercado, são: *Os sermões* (onde Julio Bressane fala do padre Antônio Vieira ao estilo do português Manoel de Oliveira) e *Césio 137*, do Roberto Pires (produção de baixíssimo orçamento sobre a contaminação nuclear acontecida em Goiânia). O divertido *O Escorpião Escarlate*, do Ivan Cardoso, inspirado no seriado radiofônico “As Aventuras do Anjo” e nos quadrinhos homônimos, é um dos poucos que reúne qualidade estética e diálogo com o espectador, mas a situação caótica do mercado dificultou muito a distribuição.

Chegamos a *Stelinha*, o nosso filme em questão. Mais tranquilo que *O Escorpião*, é também como esse um filme preocupado em dialogar com a plateia, onde a produção cercou-se de profissionais competentes e procurou uma boa história para apresentar ao mercado um produto digno do seu público alvo, o espectador médio da classe média. Alcançou o objetivo, pois recebeu dez prêmios no

Festival de Gramado, então o mais importante do país, cujo júri foi presidido por Nelson Pereira dos Santos.

Um dos principais acertos foi sem dúvida a escolha do tema, que gira em torno da importância que teve o rádio na vida brasileira. Realmente na década de 1940 e principalmente na de 1950, o rádio, e principalmente a estatal Rádio Nacional, foi um veículo de integração nacional abrangendo quatro núcleos de produção (noticiário, esportes, dramaturgia e música), todos eles realizados com a maior competência. Lembremos que a programação era ao vivo e, no caso dos musicais, havia mais de uma orquestra com seus maestros e um naipe de cantores contratados. Não se tocavam discos, por causa do chiado das 78 rotações (o LP só surge em meados dos anos 1950). Assim mesmo as músicas estrangeiras eram apresentadas por intérpretes nacionais, havendo os especialistas na música portuguesa, francesa, americana, latino-americana. Sem falar na música regional do norte e nordeste ao sul do país. O baião não teria tido o sucesso que teve sem o apoio das ondas do rádio. Tudo num auditório aberto ao público e transmitido para todo o Brasil.





Se na época brilhavam os intérpretes masculinos (Francisco Alves, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto), depois são mais cultuadas as mulheres (de Carmen Miranda a Dóris Monteiro, passando pelas duas Irmãs Baptista, Araci de Almeida, Dalva de Oliveira, Isaura Garcia, Carmen Costa, Ademilde Fonseca, Nora Ney, Ingrida Maria), cada uma com voz única e repertório próprio. Fez história a rivalidade entre os fã-clubes de Emilinha Borba e Marlene em torno da eleição da Rainha do Rádio em 1949, rivalidade que durou até a morte de ambas, cerca de 50 anos depois.

Embora a imagem desses ídolos tenha sido divulgada pelas chanchadas num tempo em que não existia televisão ou ainda era restrita à elite, curiosamente toda essa dinâmica passa quase incólume como temática no cinema brasileiro. Temos a marchinha deliciosa de Lamartine Babo e Alberto Ribeiro do filme *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga,

1936) que diz “*nós somos as cantoras do rádio / levamos a vida a cantar / de noite embalamos teu sono / de manhã nós vamos te acordar*”. É emblemática a cena de *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) quando o compositor favelado Espírito da Luz (Grande Otelo) procura a cantora Ingrida Maria na Rádio Nacional para lhe mostrar um samba, que ela gravará e se tornará um grande sucesso. Mas durante o auge radiofônico destacou-se principalmente *É a maior!*, chanchada da Atlântida dirigida por Carlos Manga em 1958 satirizando a rivalidade Emilinha/Marlene (ou será Marlene/Emilinha?). Infelizmente é um filme desaparecido. Antes de 1990 merecem ser lembrados ainda *A estrela sobe*, 1974, o segundo longa de Bruno Barreto, adaptado do livro homônimo de Marques Rebelo, um sucesso de público e crítica. E *A rainha do rádio*, 1981, dirigido por Luiz Fernando Goulart, embora nesse caso a protagonista do filme seja uma locutora e não uma cantora, como nos outros. Sim, porque *Stelinha* é sobre uma cantora do rádio, veterana superestrela hoje decadente.

Na sinopse da ficha catalográfica do filme no site da Fundação Cinemateca Brasileira podemos ler: “Stelinha já foi rainha da MPB e ídolo do rádio. Hoje, decadente e solitária, circula pelas noites do Rio em busca de alguma emoção indo sempre além do último copo. Eurico é um roqueiro em ascensão. O encontro dos dois numa madrugada de Copacabana provoca em Eurico compaixão e fascínio por um ídolo de sua infância. Decide ajudá-la a voltar a cantar. O envolvimento dos dois dá força a Stelinha, mas também a torna cada vez mais dependente de Eurico. De qualquer modo é sua volta por cima. Desde que ela consiga adaptar-se a uma outra realidade, a um novo tempo.”

Entre os trunfos da equipe está o nome do escritor Rubem Fonseca como autor do argumento e do roteiro. Ele já tinha experiência desde o início dos anos 1960 quando colaborou nos documentários do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), um dos locais onde foi realizada a campanha contra o governo João Goulart que conduziu ao golpe militar. Mais tarde, tornou-se contista de sucesso e depois romancista, criando todo um gênero carioca com personagens duros e cafajestes, inspirado na sua experiência enquanto comissário de polícia. Em suma, um autor bem diferente dos outros da sua geração. Muitos críticos o consideram um grande inovador da prosa contemporânea. Teve contos adaptados para o cinema e colaborou na adaptação do roteiro dos seus *Lucia McCartney* (David Neves, 1971), *Relatório de um homem casado* e *A extorsão* (ambos de Flávio Tambellini, respectivamente em 1974 e 1975). Em 1976 seu livro *Feliz Ano Novo* foi proibido pela ditadura que apoiara e ao mesmo tempo obteve a consagração da crítica. *Stelinha*, o filme, parte de um argumento original, anteriormente recusado pelo programa Quarta Nobre, da TV Globo, posteriormente roteirizado, o seu primeiro não baseado na própria obra literária.

Stelinha, a personagem, é apresentada ao espectador bêbada



num bar. Isso nos remete a Dalva de Oliveira, Maysa, Isaurinha e/ou Linda Baptista, que sofriam (ou praticavam) o alcoolismo. Houve uma homônima cantora do rádio (Stelinha Egg), mas era a comportadíssima madame maestro Lindolfo Gaya e dedicada à música folclórica. Entretanto, o fã-clube e as faixas lembram Marlene, ngela Maria ou Emilinha Borba. A missa comemorativa do aniversário, entretanto, é exclusiva dessa última, que terminou sendo a maior referência do filme e da atriz, como veremos posteriormente.



É um personagem muito denso e bem construído, absorvente mesmo, e difícil, pois tem nove números musicais. Segundo o jornalista e escritor Eric Nepomuceno (Jornal do Brasil, 2/6/1991) o roteiro a descreve como “uma mulher envelhecida, usando uma maquiagem pesada (...) mais do que veterana, rosto tenso, marcado pela idade e pelo sofrimento, lupina e sôfrega. (...) Minucioso em cada detalhe do que escreve, Rubem Fonseca foi intencionalmente vago na descrição física dos personagens. (...) Quantas caras alguém

conseguiria imaginar a partir dessa descrição?”.

Em *Stelinha* a direção acerta várias vezes, a começar pela escolha da atriz protagonista. A primeira opção foi Marília Pera, que não estava livre para filmar (nesse ano fez *Dias melhores virão*, do Carlos Diegues). Chegou-se então a Ester Góes, uma atriz vinda do teatro Oficina, pouco frequente em filmes e mais conhecida por seu trabalho na televisão paulista. Creio não ser exagero incluí-la entre as ótimas interpretações femininas do cinema nacional ao lado da Odete Lara em *O Boca de Ouro e/ou Copacabana me engana e/ou A rainha diaba*, da Teresa Rachel em *Amante muito louca*, da Helena Ignez em *A mulher de todos*, Darlene Glória em *Toda nudez será castigada*, Marília Pera em *Pixote* e outras poucas. Mas desconfio que a excelente Marília, com seu estilo crítico e irônico sempre à beira do histrionismo, dificilmente daria a aura trágica e patética que o personagem permite. Seria outro filme.

Ester faz uma entrega total e sua composição é toda calcada na imagem de Emília Borba de uma maneira quase mimética, a ponto de a própria Emília ter percebido isso e comentado na imprensa. Embora na vida real La Borba nunca tenha vivido a derrocada pessoal da personagem, pois suas apresentações pessoais continuaram prestigiadas pelo seu legendário fã-club, uma das suas últimas aparições públicas foi vendendo seu disco independente numa barraquinha nas ruas do Centro do Rio, debaixo de um sol a pino. É improvável que, como no filme, uma rainha do rádio não fosse reconhecida num salão de cabeleireiro. Logo lá.

Ester Góes fala de como construiu sua personagem: “Não foi o mais difícil para mim, ao contrário, porque, sendo uma cantora, tinha aquela gama de cantoras que a gente ouviu desde criança. Ela vinha pela pele, pela boca, pelo olhar, por tudo, ela me tomava conta, não precisava nem me preocupar porque todo dia, quando eu ia pensar na cena do dia seguinte, aquilo fluía que era uma beleza. Realmente eu tive mais preocupações de técnica, porque tinha de fazer uma dublagem perfeita. Então, quando terminava o dia de filmagem, eu pedia o auxílio de um músico, que era um rapaz que vinha e me ajudava a preparar as dublagens. (...) Foi um trabalho minucioso porque eu sabia que o filme dependia disso, então foi a parte do esforço, mas a parte da interpretação veio tranquila, veio inteiraça. Foi uma coisa muito gostosa de fazer” (site Mulheres do Cinema Brasileiro, 2013).

Como contraponto temos Eurico, um jovem cantor de rock que a socorre no bar e resolve ajudá-la a retomar a carreira. Ainda segundo Nepomuceno, é “um jovem de 25 anos, vestido negligentemente de jeans... generoso e ingênuo”. Aqui temos problemas e não apenas porque Eurico não é nome de roqueiro (seria Rico ou Eric, pelo menos). Sua utilidade é fazer uma ponte com o público mais jovem, que só conhece o rádio “de ouvir falar”. Fascinado pela cantora, de quem sua falecida mãe foi grande fã, ele vai entrar em choque com duas namoradas consecutivas, ciumentas de sua relação com ela, com quem acaba se envolvendo, como que hipnotizado. Sim, porque Stelinha pode ser vítima, mas também é algoz. Não se chega perto dela impunemente. Mas, apesar da sinceridade da interpretação do Marcos Palmeira, Eurico é um personagem que se dilui diante da protagonista, reduzindo-se a pouco mais de um coadjuvante. Sua





carreira de cantor (portanto, o contraponto do rock versus sambacanção) é logo abandonada e ele se torna marginal dentro do enredo, com apenas um número musical. Poderia ter qualquer outra profissão e sua função de jovem otimista seria igualmente eficiente. Com menor destaque temos as duas namoradas dele e o presidente do fã-clubes dela, personagens coadjuvantes muito valorizados pelas então novatas Lília Cabral e Ana Beatriz Nogueira e pelo veterano Emiliano Queiroz, este um dos premiados em Gramado. Outros bons atores têm pequenas pontas: José Lewgoy, Rosita Thomaz Lopes, Pedro Cardoso, Guilherme Karan, Jorge Coutinho, Stella Freitas, Ilva Niño.

A visão pessimista de Rubem Fonseca sobre a raça humana nos afasta da comédia de costumes e, embora o diretor tenha definido o filme numa entrevista como um “drama bem humorado”, o resultado final está mais próximo do melodrama, a um passo do melodramalhão. Isso deve ser visto sem conotação pejorativa, pois

trata-se de um gênero muito comum nos filmes latino-americanos e no Brasil, no rádio e na televisão, embora raro no cinema. Os velhos fãs estão morrendo e tentam recriar em torno de sua diva os dias que não voltam mais. Stelinha pega homens na rua, homens baixos que querem explorá-la, agredi-la. Acaba dando uma facada num deles e foge. Completamente surtada vaga pelas ruas, é reconhecida pelos mendigos da região e o filme se encerra numa interpretação do difícil *Choro bandido*, de Edu Lobo e Chico Buarque, num terreno baldio, como se a antiga estrela finalmente cadente só fosse agora aceita pelos perdedores como ela, criaturas que o mundo esqueceu.

Não sabemos o que vai acontecer, cada espectador deve decidir como melhor lhe parecer. Pode ser um anticlímax, mas é uma bela sequência. Voltando a citar Nepomuceno “diretor Miguel Faria foi de uma fidelidade absoluta. Aliás foi mais do que isso: transformou o texto e a história no conto que Rubem Fonseca não escreveu. Stelinha ganhou até o que não tinha: um final belo, pungente e definitivo”. No original Stelinha acabava internada num asilo, como a Norma Desmond, do *Sunset Boulevard*, do Billy Wilder, outra estrela decadente que se envolve com homem mais jovem. De todo modo, o final atual, inventado na hora pelo diretor segundo sua informação direta, é bem melhor e demonstra uma compreensão da personagem que beira a compaixão e evita o moralismo.



Stelinha é o sétimo longa do diretor Miguel Faria Jr., que podemos considerar da segunda geração do Cinema Novo. Os anteriores variam entre policiais cariocas, adaptações literárias, psicodramas familiares e um musical. Pouca gente viu o primeiro (*Pedro Diabo ama Rosa Meia Noite*). O segundo, *Pecado mortal*, é um *grand-guignol* digno de Nelson Rodrigues e influenciado por Marco Bellocchio, causou polêmica, ódio e admiração. O terceiro (*Matei por amor*) nunca foi lançado comercialmente. O quarto (*Um homem célebre*) e o quinto (*Na ponta da faca*) também não repercutiram. Então, a partir de 1979 entrou em nova fase, mais madura e preocupada com a resposta do público. Nela o mais bem sucedido e de maior bilheteria foi *República dos Assassinos*, baseado no livro de Aguinaldo Silva, também autor do roteiro. É evidente seu interesse e dedicação pela música brasileira, não apenas em *Para viver um grande amor* (adaptação meio frustrada de *Pobre menina rica*, musical de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra) como nos curtas e documentários que dirigiu antes e depois do nosso filme em questão (Lamartine Babo, Waldemar Henrique, Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, em breve Antônio Carlos Jobim).



Trata-se, portanto, de um diretor eclético, com bom olho para formar um elenco e desembaraço na *mise-en-scène*, inclusive em produções ambiciosas como o posterior *O Xangô de Baker Street*, do *best-seller* de Jô Soares. Escolhe bem seus argumentos e escreve os próprios roteiros, que encena fielmente, sem grandes arroubos de genialidade desnecessária. *Stelinha* é a primeira vez que filma um roteiro que não é seu, curiosamente também o primeiro original do Rubem Fonseca.

Como comentamos acima, o filme tem muitos números musicais, integrados na narrativa como cartões de visita do humor dos personagens. Se o tema de Eurico (*Vamos tomar no blues*, do Paulinho Moska) é ingênuo como ele é, o mesmo não acontece com o repertório de *Stelinha*, bem mais denso. Vejamos:

“Se você não me queria, não devia me procurar / Não devia me iludir nem deixar eu me apaixonar”

(Monsueto Meneses e Ayrton Amorim)

ou *“Que depois de tudo que ele me fez / eu jamais deveria aceitá-lo outra vez”*

(Jayme Florence e Augusto Mesquita)

ou *“Não tem solução esse novo amor / um amor a mais me tirou a paz”*

(Dorival Caymmi)

ou *“Ah se eu ainda pudesse fingir que te amo / Ah se eu pudesse / Mas não quero nem devo fazê-lo pois isso não acontece”*

(Cartola)

ou ainda *“Não me culpe se eu ficar meio sem graça toda vez que você passar por mim”*

(Dolores Duran)

e *“Acabei com tudo, escapei com vida / tive as roupas e sonhos rasgados na minha saída”*

(Caetano Veloso)

São músicas muito conhecidas de intérpretes consagrados (Linda Batista, Linda Rodrigues, Dolores Duran, Roberto Carlos – entre outros) que facilitam a comunicação com o espectador ao mesmo tempo em que revelam a personagem. Sábias escolhas.



Mas é exatamente aqui que surgem os senões que impedem que o filme seja melhor do que já é. Se a música incidental de Edgard Duvivier funciona bem, o mesmo não se pode dizer da sua direção musical nos números da cantora. Embora competente, ela é demasiadamente *clean* e *jazzy* com seus arranjos sofisticados, que brigam com o conteúdo passional das canções. E principalmente pela dublagem da Ester Góes pela então iniciante Adriana Calcanhotto. Claro que esta canta bem, mas sua interpretação perfeccionista, “moderna” e neutra briga com a máscara da atriz, além de sua voz ser claramente a de uma pessoa mais jovem que a personagem. Falta vivência. Há um momento em que Ester no meio de um diálogo cantarola um trecho de canção e percebemos que era perfeitamente capaz de ter cantado todas. Se sua voz não é tão perfeita e tem algumas falhas, isso só enriqueceria a composição da

personagem, uma cantora que já ultrapassou seu período áureo. No caso de dublagem obrigatória, uma voz mais velha e cansada seria mais adequada, por sua vivência implícita. Esta é a falha mais citada pelos que assistiram ao filme, inclusive a maioria dos críticos. Falha felizmente bastante reduzida pela avassaladora emoção transmitida pela interpretação da atriz. Tiremos nosso chapéu a ela.

O lançamento comercial, como dissemos acima, aconteceu no péssimo momento da extinção da Embrafilme e se deu em junho de 1991, cerca de um ano depois da super premiação de Gramado, tempo necessário para desfazer o contrato e entregar a distribuição ao grupo Severiano Ribeiro. Sem dinheiro para divulgação, mal ficou uma semana em cartaz em dois cinemas da gentrificada Zona Sul, perfazendo míseros três mil espectadores. Em São Paulo não teve melhor sorte. A reação da crítica foi irregular. Arnaldo Jabor fez





elogios na Folha, Susana Schild foi simpática no Jornal do Brasil, O Globo deu bonequinho sentado (Rogério Durst), ao contrário do Luis Zanin Oricchio que arrasou no Estadão num excesso de mau-humor e grosseria.

Um manifesto de 28 intelectuais cariocas pediu sua volta ao cartaz. Gente de expressão como Antônio Callado, Antônio Carlos Jobim, Caetano Veloso, Carlos Diegues, Chico Buarque, Daniel Filho, Darci Ribeiro, Luis Carlos Barreto, Tônia Carrero, Walter Clark, etc. Voltou

então no Estação Botafogo. Tarde demais, porém.

Estas foram a gênese e a trajetória de *Stelinha*, um filme praticamente inédito e que não circula na internet. Pertence a um mundo tão remoto e ultrapassado quanto o da protagonista, pois o tempo não para. Lembrança de outros tempos que não voltam mais. Sua discrição é sua maior qualidade e certamente cresceu no correr dos anos. Merece ser visto tanto tempo depois para que seja finalmente apreciado sem preconceitos. Pois se nada tem de genial, nem pretende, situa-se sem dúvida bem acima da média.

STELINHA

Dir. Miguel Faria Jr | RJ, 1990, 112'

Stelinha foi uma cantora de sucesso na época do rádio. Hoje decadente, se envolve com um jovem roqueiro, que resolve ajudá-la a voltar a cantar. Essa amizade pode ser o início de uma nova vida para ela.

Com Ester Góes, Marcos Palmeira, Andre Barros e Lília Cabral.

JOÃO CARLOS RODRIGUES é jornalista e pesquisador. Autor de *O negro no cinema brasileiro* (quarta edição), *Cine Danúbio - páginas de reflexão sobre o cinema brasileiro* e *João do Rio: vida, paixão e obra*.





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Correalização



Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº 584/2018

Incentivo



CULTURA



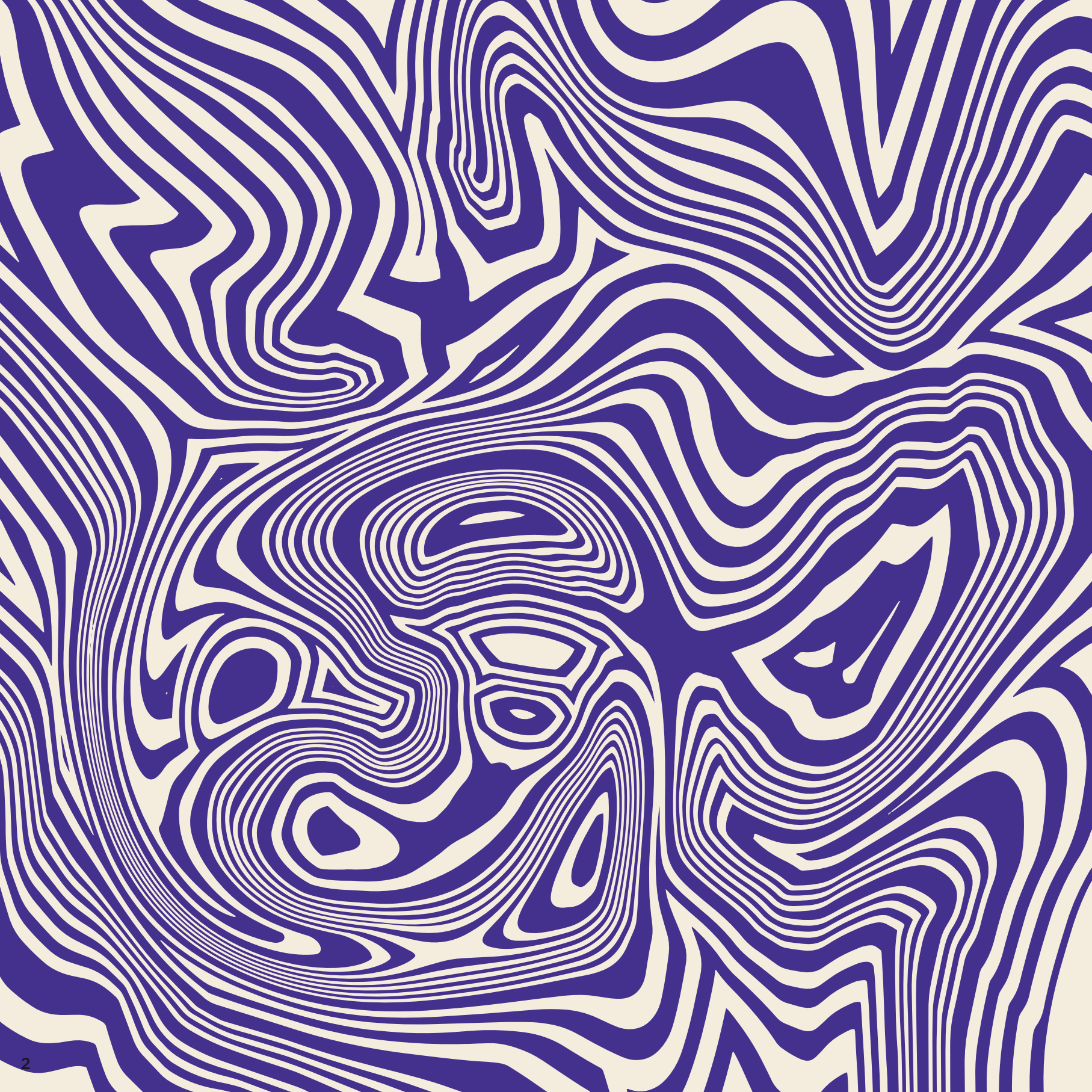
PREFEITURA
BELO HORIZONTE

GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam

UM TREM PARA AS ESTRELAS

1987



UM TREM PARA AS ESTRELAS

Por Eduardo Haak

Ver *Um trem para as estrelas*, Carlos Diegues, 1987, passados trinta e quatro anos dá aquela espécie de prazer que experimentamos ao contemplarmos, hoje, uma antiga catástrofe da qual, por alguma misteriosa razão, escapamos ilesos. Sim, como pudemos sobreviver ao final dos anos 1980 é uma questão em aberto. A década foi como uma daquelas festas que começam muito bem (1982, 83, no máximo 1984), mas que lá pelas tantas desandam – uma festa para a qual todos julgávamos possuir a senha de acesso, “hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier”, como dizia aquela musiquinha de final de ano da Globo; contudo, não tardamos a descobrir, nós, os supostos possuidores da suposta senha de acesso, que aquela coisa de “quem quiser, quem vier” não passava de uma filosofia inclusiva de araque. A saber: Scarlet Moon de Chevalier deixou de frequentar o píer de Ipanema quando este foi tomado pelo “craudinor” (*crowd*, multidão). O Asdrúbal Trouxe o Trombone implodiu quando, num fenômeno hiperinflacionário típico daquele tempo, já andava contabilizando perto de trezentos “membros”. A produção brasileira de instrumentos musicais viveu um de seus maiores booms logo após o Rock in Rio, 1985, não deixando desprovidos dos suprimentos necessários os cinquenta mil novos aspirantes a bateristas, baixistas e guitarristas que surgiam por mês (ou por semana) no período. Todo mundo querendo ser artista, levar a vida na flauta. E por aí vai. Contrariando Carlos Marx (“tradução de Nelson Rodrigues”), a(s) história(s) não necessariamente se repete(m) como farsa. Qualquer pessoa que já viveu algumas décadas sabe disso perfeitamente bem.

Apesar de eu apontar nessa abertura que *Um trem para as estrelas* provavelmente apresenta mais interesse, visto em 2021, para coroas saudosistas a fim de curtir uma onda nostálgica, dado que o tempo que decorreu desde sua realização o transformou num notável retrato

de época, não deixo de acreditar que o filme possa interessar aos mais jovens, aos que não têm referências pessoais daquele tempo. Nem tudo no filme é datado – e nem tudo que é datado (nesse ou em qualquer outro filme) é necessariamente perecível. Desde que o mundo é mundo, o permanente e o transitório vivem numa tensão dialética irresolvida (e irresolvível). Heráclito e Parmênides gastaram muita saliva nessa discussão sem sair do impasse-empate. (A coisa é mesmo uma espécie de Fla-Flu desde a Grécia Antiga, Clube de Regatas Parmênides versus Heráclito Football Club, zero a zero, dois mil e quatrocentos anos do segundo tempo.) No mais, não poucas pessoas confessam sentir saudade de épocas que não viveram. O fetichismo por objetos *vintage* é um fato mais do que observado. E por trás desse fetichismo sem dúvida está nosso pacto civilizacional, o acordo entre os mortos (passado), os vivos (presente) e os que ainda vão nascer (futuro). Só mesmo uma pessoa dotada de um grau muito patológico de provincianismo temporal seria incapaz de compreender um mundo desprovido de WhatsApp e com carros funcionando com treco chamado carburador.



Pois bem. Estamos no Rio de Janeiro, segunda metade dos anos 1980. “Rio de Janeiro” pode induzir o leitor ao equívoco de pensar imediatamente em *joie de vivre*, praia, sol. Não, nada disso. Estamos num Rio *noir*, quase blade-runneriano. Numa feliz e notável escolha de direção, Diegues não mostra nenhuma vez no filme qualquer paisagem clichê da Cidade Maravilhosa. Helicópteros sobrevoam cemitérios de carros, aglomerados de prédios comerciais recortam a linha do horizonte – a paisagem parece um pouco a de Los Angeles *downtown* vista a distância. Estamos, em suma, num Rio sem praia, sem Garota de Ipanema, sem o consolo e as compensações do belo. Vina (Vinícius, Guilherme Fontes) é um jovem saxofonista que vive entre uma *gig* e outra (ora acompanha Cazuzza, ora Fausto Fawcett, etc.). Tudo o que herdou do pai, já morto, foi um sax tenor e uma pilha de estropiados discos de jazz. Mal vê a mãe, Camila (Betty Faria), que é dançarina do show “As Mimosas Eróticas”. Mora com um tio, técnico de rádio e TV (“Instituto Universal Brasileiro”), num mostrengo modernista plantado no subúrbio, Guadalupe, espécie de versão carioca do Gropiusstadt berlinense, lar de Christiane F. Namora Nicinha, Eunice, Ana Beatriz Wiltgen, garota bonitinha com ar inocente que trabalha como vendedora numa loja de surf. De um dia para o outro Nicinha some, não aparece mais no emprego. Vina vai à polícia e narra o ocorrido. O delegado Freitas (Milton Gonçalves) se interessa bastante pela história de Vina, o Orfeu do sax, e não dá mais sossego para ele.

A trama de *Um trem para as estrelas* alude remotamente ao mito de Orfeu e Eurídice, o jovem tocador de lira que vai ao mundo dos mortos resgatar de lá sua amada. Remotamente, sim, porque Vina praticamente nada tem de Orfeu. Interessa-se por Nicinha apenas como espectadora de seus arroubos narcisistas. Nicinha, se é que já foi apaixonada por Vina, no momento não é mais. Vina nem percebe, hipnotizado pela própria discursão solipsista e pelo som

do próprio sax. A busca que ele empreende a partir daí parece meio duvidosa. Vina ora parece aflito, ora entediado ao tentar esclarecer o sumiço da moça. No fundo preferiria deixar o assunto pra lá, mas o delegado, que intimamente aposta na não inocência de Vina no caso, está determinado a tirar a história a limpo, “Você não deve nada, não, né, garoto? Pensa bem. Todo mundo tem um esqueleto guardado no armário”.

No périplo a que se lança meio a contragosto, Vinícius-Vina se deparará com uma sequência de impressionantes criaturas em seus instantes de minúsculas (ou imensas, impossível decidir) fulgurações, todos habitantes de um universo que aparentemente deixou de ter qualquer integridade e inteligibilidade: o pai de Nicinha (Zé Trindade), que passa os dias sentado num dos elevadores do Edifício Paulo de Frontin, bebendo suas cervejas e fazendo suas cantorias (a cena parece cômica, uma típica situação de chanchada, mas no contexto expressa apenas desespero e horror); a mãe de Nicinha (Miriam Pires), uma velha histérica viciada em TV cuja presença cênica, soberba e horripilante, evoca a aparição da mãe-caveira de Norman Bates em *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960; um jornalista bêbado (José Wilker) que, em avançado estado de embriaguez, fica pedindo insistentemente ao “maestro” que toque *Blue moon*, isso durante um show do Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros, num bar todo decorado com néon e mobiliário em estilo Memphis (Wilker, claro, é ignorado, e Fausto prossegue narrando a história da sereia silicone copacabanense que vive despejando purpurina nas macumbas mofadas); um também jornalista (Daniel Filho), jornalismo popular, id est, marrom, sensacionalista, fazendo praticamente o mesmo papel que fez em *Beijo no asfalto*, Bruno Barreto, 1981: o de Amado Ribeiro, o jornalista mais cafajuste da face da Terra; uma beldade meio maluca (Betty Prado), que dirige um Ford Escort XR-3 conversível e que curte levar umas bofetadas durante o sexo; um



drogado morador de rua, que explica para Vina que antigamente a Terra vivia em eterna primavera, mas aí um cometa passou muito perto daqui, o que alterou o eixo de rotação do planeta, disso tudo resultando o término de nosso estado paradisíaco.

Um desses personagens fulgurantes é olhado de perto e por um período de tempo mais estendido durante o filme. Trata-se de Eduardo (Dream, Taumaturgo Ferreira), vizinho e amigo de Vina, aspirante a playboy nova-iorquino – mas, enquanto Nova York não chega, ele vai tocando a vida como feirante e tutor da mãe cega e

demente (a velhinha vibra com a promessa do filho de que ele está juntando dinheiro para comprar uma televisão em cores para ela; Jorge Luís Borges falava da ironia de Deus, que havia lhe dado, ao mesmo tempo, uma biblioteca com cem mil volumes e a “noite”, a cegueira). Dream é um tipo gente boa, sempre eufórico (“extrovertido ululante”) em suas expressões de afeto, um garotão cheio de ginga, *bróder pra lá, bróder pra cá*, alguém que imediatamente nos cativa e por quem passamos a torcer, embora saibamos que o tipo não é lá muito confiável e que aquela ginga toda mal oculta o senso que

ele tem da própria impotência existencial. Com aquela ideia fixa e delirante de Nova York, Dream se deixa levar pela conversa de um amigo barra pesada (Jacaré, Marcos Palmeira), a quem resolve acompanhar num assalto. Dream acaba arrastando Vina para a empreitada, embora este hesite consideravelmente em participar dela – acaba indo mais para tentar proteger o amigo, de quem conhece as vulnerabilidades todas. As coisas, é lógico, dão muito errado no assalto, Dream é baleado, passa uma noite debaixo de uma ponte em companhia de Vina, sem poder buscar assistência médica, dada a circunstância em que levou o tiro. Os dois acabam tomando o metrô, Dream já à beira da morte, “Vina, fala comigo, diz qualquer besteira”, ele diz, amedrontado, sentindo a vida se esvaír de seu estropiado corpo (“*Stop, David, I’m afraid, my mind is going, I can feel it*”). A interpretação de Taumaturgo é bastante tocante, lamentamos sua morte como lamentamos a morte de Ratso Rizzo (Dustin Hoffman), em *Midnight cowboy*, John Schlesinger, 1969. (Como lamentamos, igualmente, a “morte” do HAL 9000 em 2001, Stanley Kubrick, 1968.) Ratso e Dream de fato se parecem, ambos adoráveis pequenos vigaristas com ambições semelhantes (Ratso, nova-iorquino, sonha com uma utópica e solar Flórida. Dream, carioca, sonha com uma utópica e feérica Nova York), ambos comovedoramente frágeis. (Lembro-me de ter visto na ocasião do lançamento do filme, 1988, uma entrevista de Taumaturgo para a jornalista Paula Dip. Taumaturgo disse que, para fazer a cena da morte de Dream, concentrou-se nos sentimentos de pesar que então experimentava em relação a um amigo que havia falecido recentemente, que a energia canalizada por essa focagem acabou lhe fazendo muito mal.)

O caso do desaparecimento de Nicinha acaba se resolvendo sem a interferência de Vina – o delegado Freitas descobriu que a menina com cara de inocente vinha traficando drogas e a prendeu em



flagrante. Concede que ela veja Vina tocando (com Cazusa) antes de levá-la para o presídio, já sabendo que “Orfeu” e “Eurídice” irão fugir. Sorri quando os dois elementos de fato empreendem a fuga. Freitas, deus do submundo (Hades), por certo sabe mais do que é dado aos comuns mortais saberem, daí que deve ter tido suas razões para agir como agiu. Atitude benevolente e paternal? Desprezo por contraventores tão chinfrins como aqueles? Ou ele simplesmente deu corda para que aqueles dois acabassem, de alguma maneira, se enforcando um pouco mais adiante? Quem sabe? Freitas deve saber. Nós, contudo, meio que boiamos com sua decisão.

Interessante que Vina explicitamente protagonize o filme – tenha



maior “posse de bola” –, mas que os coadjuvantes constantemente roubem seu protagonismo. Ao menos no quesito peso, “força gravitacional”, empuxo versus arrasto aerodinâmico. Milton Gonçalves particularmente esmaga-o quando contracenam, como na aterrorizante cena do banheiro da delegacia, quando o pobre Vina tenta esconder debaixo do pé a ponta de um cigarro de maconha que caiu de sua carteira. Outro aspecto curioso do personagem Vina é sua considerável inibição sexual – no fundo ele não está muito aí para a namorada, perde o rebolado quando Betty Prado pede algo mais “vigoroso”, demonstra um considerável conflito edipiano ao procurar, todo perturbado, não

olhar para a mãe nos trajes mínimos com que ela se exhibe no show “As Mimosas Eróticas”. Há, sem dúvida, um flanco inexplorado aí. Talvez se empreendêssemos a devida exploração acabaríamos encontrando, no fundo dessa caverna, o Nelson Rodrigues trepado num caixote de querosene Jacaré pontificando que o brasileiro é um subdesenvolvido – não só, como também, um subdesenvolvido sexual.

Acrescentando algo sobre Freitas (sem dúvida o personagem mais consistente e interessante da história), o esmagamento sistemático que impõe ao débil Vina pouco tem a ver com a diferença de tônus basal que há entre ambos. A verdadeira diferença entre um e outro reside no fato de que Freitas, nesse mundinho de insustentáveis levezas do ser do final dos anos 1980, ousa manter os pés firmemente plantados na realidade. Ele sabe que ser é ato, não uma substância estática dada a ser contemplada, que só conhecemos as coisas (e a nós mesmos, na medida do possível) quando não nos negamos ao papel de agentes no mundo (enquanto Vina insiste no erro de Narciso, que é o de se congelar numa autocontemplação hipnótica e esterilizante). Freitas insiste em buscar desvendar as coisas que de fato ocorreram, pouco importando que o mundo tenha virado as costas à ideia mesma de verdade objetiva. E, de certa forma, tenta trazer o hesitante e assustadiço Vina para sua causa. Sim, cooptar aquele garotão que sequer sabe lidar com mulher – “Esse negócio de paixão pra mim é coisa de veado, homem que é homem sente é tesão” –, para que ele adira à “vida como ela é”, talvez seja uma das ambições didáticas de Freitas. “Antigamente a gente tinha autoridade, garoto”, por fim ele diz, numa fala que pode parecer a mera lamentação de um membro do aparato de segurança pública que perdeu muitas de suas prerrogativas (com a redemocratização), mas que em sua camada verdadeiramente substancial é a fala cheia de sabedoria de alguém que sabe que o princípio da realidade não



vai poder ser negligenciado por muito mais tempo. “Qualquer hora vão precisar da gente de novo”, profetiza ele.

Sobreviver a uma catástrofe – sobreviver a um período de tempo especialmente ruim, por exemplo – pode nos dar uma sensação ilusória de que “o pior já passou”. Lázaro escapou da primeira morte, todos sabemos, mas certamente não escapou da segunda. (Períodos de tempo especialmente bons podem ser igualmente catastróficos; sempre ouvimos falar da sobrevivência apática vivenciada por pessoas que tiveram algum grande apogeu logo no início da vida, apogeu

esse que passou, aí a pessoa se arrastou por trinta, quarenta anos de um insopitável anticlímax.) Vinícius e Nicinha escaparam daquele aperto específico que vivenciaram, delegado Freitas, etc., assim como, muito provavelmente, acabaram escapando da realidade compressiva e deprimente do Brasil do final dos anos 1980, e assim foram indo, tocando o barco, anos 1990, anos 2000, 2010, 2020. Interessante imaginar o que a vida, passadas mais de três décadas, pode ter feito aos personagens de *Um trem para as estrelas*. Imagino Vina hoje: cinquenta e tantos anos, radicado em São Paulo já há

tempo o bastante para ter incluído em seu vocabulário expressões como o famigerado “ô meu”; divorciado, três filhos, representante comercial (vende produtos para bebês – fraldas, chupetas, mamadeiras); não toca mais sax; não conseguiu parar com a maconha, apesar de algumas tentativas, o que muito lamenta, dado que sua memória atualmente se assemelha a um buraco negro; fez cirurgia bariátrica quando seu peso passou de 150 kg (bem magro quando jovem, não parecia que um dia Vina viria a ter sérios problemas de obesidade); não se dá muito bem com nenhum filho (um se pretende youtuber, outro se pretende designer de jogos de computador, outro é metido com grupos políticos radicais e faz transações nebulosas com criptomoedas). E, claro, imagino Nicinha: cinquenta e tantos anos, sem filhos, tentando sobreviver fazendo consultas astrológicas on line; cabelos pintados em casa; teve uma fase meio ninfomaniaca, mas já faz quase cinco anos que não faz sexo (entrou em menopausa antes dos cinquenta e decidiu não fazer reposição hormonal); duas falências no currículo; um curso superior de psicologia não concluído (o que não a impede de apresentar-se eventualmente como “coach”). Isso posto, cabe aqui a pergunta: o pior já passou? Pois é, parece que “o pior” nunca passa. E o “pior” de antigamente, olhado com suficiente distanciamento temporal, já



não nos parece tão ruim assim. Na verdade parece até bom.

De fato, é meio difícil dizer o que era caracteristicamente ruim em 1988 (a data, claro, é uma figura de linguagem que resume o período). Os fatos objetivos de então não parecem melhores ou piores do que os de qualquer outro tempo. Afinal, a realidade sempre é composta por coisas boas e coisas péssimas. A ruindade de 1988 talvez estivesse menos nos fatos observáveis do que numa espécie de má vontade generalizada, infiltrante e debilitante, que contagiou todos os aspectos do real. Uma certeza, compartilhada por quase todo mundo, quanto à prevalência do pior. Uma espécie de niilismo barato, R\$ 0,99, usado como moeda corrente, dinheirinho trocado para as pequenas despesas do dia a dia, dinheirinho fiduciário, dinheirinho sem lastro, nulo, dinheirinho de esmola, um monte de notas de baixo valor e um monte de moedas ensebadas (“Pô, qual é?, assaltou alguma igreja?”), Ferris Bueller dando uma notinha de cinco dólares ao hostess do restaurante besta de Chicago, o hostess olhando para a notinha com cara ne nojo, notinha de cinco dólares americanos, notinha de cem trilhões de dólares do Zimbábue, cada um por si, todo mundo na lona. Etc., etc. Talvez não exatamente por

acaso existiu em Belo Horizonte, em 1988, uma boate de grande sucesso chamada *The Great Brazilian Disaster*. Talvez não por acaso a telenovela de maior sucesso em 1988 tenha sido *Vale tudo*, cuja sinopse pode ser enunciada como “pessoas mais ou menos horríveis fazendo o tempo todo coisas mais ou menos horríveis”. Talvez não por acaso o Bateau Mouche IV tenha naufragado na Baía de Guanabara no réveillon de 1988, num dos maiores tributos à negligência, imprudência e imperícia já vistos neste país. (O caso Bateau Mouche, para além de sua concretude trágica, sua “tragédia de erros”, suas mortes, revelou ter uma dimensão fortemente simbólica de fatalidade, de inevitabilidade do pior, simbolismo esse que acabou ocupando o imaginário de um país inteiro.) Talvez não por acaso o humor brasileiro tivesse no período um de seus momentos mais férteis e desabridos (e engraçados) – se tudo vai irremediavelmente mal, possivelmente só nos reste mesmo cantar aquele tango argentino “Pediatras peronistas elegem Nenem” (Carlos Saul Menem), ou a marchinha de carnaval “Wilza Carla explode na terça-feira gorda”, ou o grande sucesso de Oswaldo Montenegro “O humor engraçado de Mongol” (Oswaldo Montenegro e seu parceiro Mongol eram alguns dos mais frequentes alvos das gozações de *O planeta diário*).

E, sem dúvida, não por acaso o programa de



TV de maior sucesso naquela época (estreou em 1989) foi o *Documento especial*, da Rede Manchete, que explorava o grotesco, o demencial, o extravagante, o horrendo, o “quanto pior, melhor”, programa cuja estética mundo-cão, circo de horrores tinha razoável afinidade com o conteúdo explorado por Diegues em *Um trem para as estrelas*. A coincidência não é tão espantosa assim, já que essa propensão ao bizarro e ao monstruoso estava no ar, volatizada e atmosférica (Jean Baudrillard, um dos maiores intérpretes daquele tempo, dizia que, por alguma misteriosa razão, havíamos perdido nossas pulsões eletivas, nossas constelações de gosto, ficando no lugar apenas nossas repulsões, nossa negatividade, nosso rejeitar violento de tudo). Seria temerário afirmar isso na ocasião (como, aliás, era temerário afirmar qualquer coisa numa época tão insidiosa e escorregadia), mas não deixava de existir nesse culto ao desencanto radical e nas suas expressões mais tangíveis (o surfe ferroviário era uma delas, tema explorado, aliás, num dos episódios de *Documento especial*) a busca por um princípio de sanidade, ainda que por vias bem tortas. “Sim, a realidade é horrenda, mas ela é o que é. Pelo menos não estamos sendo enganados por nenhum desses charlatães que vivem dizendo belas e mentirosas palavras. Nunca mais ninguém vai fazer a gente de trouxa.” (O que é uma bobagem, claro. Sempre somos feitos de trouxas, de uma maneira ou de outra.) No quesito usos e costumes, trato entre semelhantes, todo mundo esculhambava todo mundo e isso não rendia processos a ninguém (o que pode soar como música para nossos contemporâneos ouvidos, dado que o ativismo judicial virou uma das pragas dos tempos presentes). Havia uma aspiração ao jogo aberto até mesmo na publicidade comercial, muito irônica (e divertida) no período, “Sim, bróder,

GRUPO SEVERIANO RIBEIRO

APRESENTA

CDK APRESENTA

14 ANOS

FINAL DE CANNES 1987

UM FILME SOBRE A BARRA PESADA QUE É VIVER NUMA GRANDE CIDADE BRASILEIRA, NESTE FINAL DE SÉCULO.

UM TREM PARA AS ESTRELAS

FILME DE CARLOS DIEGUES

com GUILHERME PONTES, MILTON GONCALVES, TAUMATURGO FERREIRA, ZÉ TRINDADE, ANA BEATRIZ WILGEN, MIRIAM PIRES, FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS

Participação Especial: JOSÉ WILKER, BETTY FARIA, DANIEL FILHO, CAZUZA

Música de GILBERTO GIL

DOLBY STEREO

CINEMA

SESSÃO A MEIA NOITE LEBLON 1 - LEBLON 2

PRÉ-ESTREIA - DIA 19/09

AS BRUXAS DE EASTWICK
Com Jack Nicholson
(14 anos)

DIABO NO CORPO
Diretor: Marco Bellocchio
(18 anos)

é claro que a gente está te enganando, mas bola pra frente, relaxe e goze". Todo mundo falava o que achava que tinha de falar e o.k., afinal um discurso é um discurso, no fundo irreduzível a qualquer outro discurso. O apelo (utópico, é claro) à liberdade irrestrita estava na boca até dos bisonhos Menudos, que viviam cantando "não se reprima" (ao que acrescentávamos, "mate sua prima, com estricnina"). Tratava-se de liberdade, sem dúvida, ainda que meio capenga (e suspeita). (Livre como um táxi, como dizia o Millôr.) Em suma, havia uma interessante, ainda que arriscada, atitude de largar as rédeas, deixar tudo correr pra ver simplesmente aonde a coisa ia dar. "A vida é uma vasta experiência que ainda não atingiu seus objetivos" como está escrito-pintado num quadro do artista plástico Wesley Duke Lee (Wesley faz uma ponta em *Cordélia*, *Cordélia*, Rodolfo Nanni, 1971, no papel de um fotógrafo; seu desempenho é divertidamente péssimo, assim como divertidamente péssimo é o desempenho de Cazuza interpretando Cazuza em *Um trem para as estrelas*; nada contra não-atores esbanjando canastrice na tela, isso nos lembra o quanto nós mesmos somos canastrões em nossas vidinhas, o quanto parecemos desajeitados quando nos vemos gravados em vídeo). Voltando ao "Wesley", "mil novecentos e oitenta e oito" foi uma vasta experiência que não atingiu objetivo algum porque a teleologia, a finalidade última das coisas, talvez não passe de uma ilusão, pernicioso como toda ilusão..

(Ou não.)

O grande mérito daquele tempo talvez tenha sido o de não chamar o pior por outro nome, não o eufemizar. Nem Carlos Diegues, caracterizado por um "humanismo esperançoso" em boa parte de sua obra (a revista *Mad*, sem dúvida maldosamente, chamou-o uma vez de Cacá Piegas), cedeu à tentação – não há qualquer concessão à esperança em *Um trem para as estrelas*. (Quer dizer, até há. Há saídas apontadas, prevalências, dado que não é a mesma coisa



alguém ser "Vina" e alguém ser "delegado Freitas" – quem sabe mais, pode mais –, mas a coisa não chega a se materializar no filme como algo que pode ser chamado de esperança. Simplesmente porque isso não interessava muito na ocasião. Não só como também, nossos traumas relacionados à degeneração de autoridade em autoritarismo eram relativamente recentes, portanto, era melhor manter a atitude de suspeita em relação a qualquer tipo humano mais autoral – ou seja, antes o anódino Vina assoprando seu sax do



que um sargento nos berrando “alto lá”.) Voltando à esperança: mesmo os episódios mais alegoricamente esperançosos do filme – a chuva de comida numa favela durante a crucificação de uma suposta “santa”, a decisão da personagem de Tânia Bôscoli de num único dia ir para a cama com todos os homens que conseguisse para gerar um filho independentemente de quem fosse o pai (alegoria de que a vida, apesar de tudo, deve continuar), mesmo esses apelos à esperança têm, no filme, um matiz marcadamente irônico, quando

não mordaz – afinal, a decisão da bela Tânia é estapafúrdia, para dizer o mínimo, e a chuva de feijão e arroz não foi nenhum milagre, mas um simples descarte de comida estragada sobre uma favela, descarte sugerido, aliás, pelo delegado Freitas logo no início do filme, “deem tudo para os pobres, pelo menos eles morrem de barriga cheia”.

Por não eufemizar o horrendo, Diegues realizou em *Um trem para as estrelas*, talvez seu melhor e mais corajoso filme.

UM TREM PARA AS ESTRELAS

Dir. Carlos Diegues | 1987, 103'

Depois de uma noite de amor incrível, a namorada de um saxofonista some. Enquanto a procura nas ruas do Rio de Janeiro, ele vive uma série de aventuras inusitadas.

Com Guilherme Fontes, Milton Gonçalves, José Wilker, Betty Faria e Taumaturgo Ferreira

EDUARDO HAAK nasceu em São Paulo, em 1971. Já publicou alguns livros, quase todos de literatura ficcional: "Tem uma coisa sobre mim que acho justo você saber" (2011), "Adulteração" (2017), "Apartamentos" (2018), "Rubem Fonseca" (ensaios críticos, 2019), "Memorando" (ensaio autobiográfico, 2020), "Extensões" (2021).





CURTA 2021 CIRCUITO

Patrocínio



Sambatech

Correalização

FRUTILLA
FILMES

MASCOTE

Apoio

CANAL
BRASIL

Realização

le petit

PROJETO REALIZADO PELA
SOCIEDADE CIVIL COM
RECURSOS OBRIGADOS DA
POLÍTICA DE FOMENTO À
CULTURA MUNICIPAL

Esse projeto foi realizado
com recursos da Lei Municipal de
Incentivo à Cultura de
Belo Horizonte.
Projeto nº 584/2018

Incentivo

LMIC
LEI MUNICIPAL DE
INCENTIVO À CULTURA

CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

Prefeitura de Belo Horizonte e Le Petit apresentam



CURTA ²⁰²¹ CIRCUITO

EDITORIAL

DANIELA FERNANDES Diretora da Mostra Curta Circuito

A sessão da Curta Circuito começou em 2001, mas foi em 2010, num “belo dia”, que rolou nosso primeiro “show”: a exibição de um longa-metragem do Simonal. Hoje, vinte e um anos depois da estreia, estamos aqui pra Lee “dizer que aquele sonho cresceu”. Temos uma história construída na relação entre música & cinema, o que nos trouxe momentos maravilhosos. Se as canções nos remetem a soltar a voz, em 2021 cabe cantar a plenos pulmões, com atenção pro refrão: “é preciso estar atento e forte”! Sem medo de temer.

Veja, como um cinema mudo, perdido em tantas atrocidades, crimes que vêm sendo cometidos no Brasil nos últimos anos, mais do que chegou a hora de dar voz, de todas as formas: na música, no grito. Não vai ter cala-boca!

Seja pela dor extrema das vidas perdidas, das águas que afogam os filmes históricos, ou das chamas que queimam nossas memórias, tudo isso é combustível pra inflamar nosso peito, nossa voz, nosso grito, porque “de repente a gente brilhará”! “Com amor, com tudo”!

O nosso pop é mais do que musical - ele é das massas de brasileiros que não se calam. A estes tempos terríveis, aos crimes que nos infligem, aos que colocam em prática a pior fama de mau: “digo não, digo não, digo não, não, não”.

Cinema e música nos libertaram em tempos de isolamento. A arte foi nossa salvação. Acredite: “pode seguir a tua estrela”. Venha curtir um circuito virtual com a gente!

Nossa programação está recheada de histórias e da presença de personagens femininos marcantes da filmografia brasileira, dos anos que trazem som, cor, vivacidade, liberdade e postura.

Vinte e um anos também significam os encontros que amamos. Sonhar alto, enxergar adiante. Não importa o meio, se estamos aqui. Empurra o sofá da sala e vem!

A eles: não passarão.

“Agora só falta você, iê, iê”.



CURADORIA

POR ANDREA ORMOND E CARLOS ORMOND

Em 2021, a mostra Curta Circuito apresenta sete histórias da música no cinema brasileiro. Em anos anteriores debatemos filmes populares (2017), violência (2018), fé, magia e mistério (2020). Agora se soma a eles um rosário especial, com sete *causos* sobre música.

Durante o século XIX, o Imperador Dom Pedro II – primeiro brasileiro a falar em um telefone – trouxe a eletricidade para o país. A rádio, também nascida no século XIX, estreou apenas na República. Serviu de presente para as comemorações do centenário da Independência, em 7 de setembro de 1922. A inauguração ficou a cargo do presidente Epitácio Pessoa, o mesmo que vetaria a presença de jogadores negros na seleção de futebol. Como podemos perceber, nossa República sempre foi criativa: mais de trinta anos separavam aquele momento desde a abolição da escravatura. Afinal, “certas leis não pegam”.

Por sorte, Pixinguinha – nascido homem livre em 1897 – teve tempo de compor o choro “Um a zero”. A canção refere-se ao campeonato sul-americano, vencido pelo Brasil em 1919, com gol de Arthur Friedenreich. Friedenreich era a cara do país a ser escondido: ascendência alemã e brasileira, pele escura. Obviamente, foi vetado do *scratch* e voltou apenas em 1922, para ser novamente campeão, pois o mundo é um sarcástico moinho.

É de Pixinguinha a canção “Carinhoso”, ouvida em *Acabaram-se os otários*, o primeiro filme brasileiro com som, lançado no distante 2 de setembro de 1929. Dirigido pelo folclórico Luiz (Lulu) de Barros, *Acabaram-se os otários* não era inteiramente sonoro, contava com momentos de *playback*. Gravavam-se os sons em um disco, o disco era levado ao cinema e uma vitrola tocava os sons gravados no disco.

A sincronização era precária, com marcas no filme e no disco, mas fazia a delícia do público. Idem no *Cantor de Jazz* (1927), parente seminal e norte-americano de *Acabaram-se os otários*. No filme, a Warner Brothers

utilizou o método Vitaphone, da Western Electric. Anos antes, alguns sons haviam chocado a plateia de *Don Juan* (1926) – estrelado por John Barrymore, avô de Drew Barrymore, a menina de *E.T.*, o *extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg. *Aurora* (1929), de F. W. Murnau, viria a ser produzido pelos estúdios da Fox com outro método, o Movietone: som registrado dentro do filme, ainda que novamente em alguns trechos e não em toda sua extensão.

Os Professores Pardais vão subindo à tona, inclusive no Brasil. Italiano radicado em Minas Gerais, Paulo Benedetti criou a cinemetrofonia, sincronização entre fonógrafo e orquestra (década de 1910). O carioca Antonio Medeiros criou uma câmera nacional, na oficina no Largo dos Leões (década de 1910). Humberto Mauro cutucava uma câmera Kodak (década de 1920). Ciclos regionais, fora da capital federal do Rio de Janeiro, aparecem em Belo Horizonte, Cataguases, Recife, São Paulo, Campinas, Porto Alegre, Ouro Fino, Guaranésia. Tudo conspirava para que o som fosse morar dentro das salas de cinema.

Pelo final dos anos 1920, o país acostumara-se ao fenômeno dos “cantantes e falantes”. Cantores – especialmente líricos – soltavam o gogó atrás das telas para dublar os filmes. E tome *O Guarani* e outros itens típicos das prateleiras silenciosas. Grande parte do cinema mudo foi perdido, uma vez que as películas eram produzidas em nitrato de celulose, inflamáveis ao extremo, objeto de pesadelo para todo pesquisador. Por reconstituição histórica – através de panfletos, por exemplo –, sabemos que comédias, crimes e adaptações literárias eram o mote do cinema. Como o cânone romântico prevalecia, nada mais natural do que vermos Peri e Ceci. Qorpo Santo era demais para os produtores.

Lentamente, uma cultura pop cresceu em torno do cinema e se refletiu nos rocamboles históricos do Brasil. Nos primórdios, Octávio de Faria – e até mesmo um imberbe Vinícius de Moraes – pontificava no jornal *O Fan*: um veículo hermético para falar sobre um fenômeno que é essencialmente

de massas, o cinema. Por outro lado, personagens migram do cinema para a literatura e não apenas da literatura para o cinema. Deixando os exemplos mais óbvios de lado, vale lembrar que Júlia Lopes de Almeida incluiu o cinematógrafo em suas crônicas, com a naturalidade de quem toma um suco de caju. *Palácios* – salas grandes – e *poeiras* – salas pequenas – recebiam o público.

Na música, muitas águas e lança-perfumes rolaram desde o início da era do rádio. Turmas diferentes: do auditório da Rádio Nacional, das jovens tardes de domingo na TV, do videoclipe, dos festivais, do rock, da MPB, do profano, do sagrado. Junto com aquelas tribos também surgiram ideais diferentes de mulheres e de homens, criaturas perfeitas e imperfeitas no caos da mencionada e alucinada República. A indústria fonográfica firmou-se como o pão com manteiga no café da manhã. De lá para cá, não se consegue pensar no Brasil contemporâneo sem o cinema misturado à literatura e à música, em todos os cânones possíveis – folhetim, história em quadrinhos, canção de dor de cotovelo, filmes reverenciados, filmes esquecidos, grandes festivais, sarjetas fumegantes.

Para esta edição da Curta Circuito, montamos um roteiro de sete filmes que demonstram extremos e, ao mesmo tempo, se misturam.

Stelinha (1990) conta a história de uma antiga diva do rádio, que se envolve com um rapaz nascido durante a ditadura militar de 1964, que não conheceu Marlene e Emilinha nos tempos áureos. *Bete Balanço* (1984) é a ode afetiva ao BRock, o som que provavelmente o rapaz de *Stelinha* ouviria. Tem um sururu de videoclipe e revolução de costumes – a garota transa com homem e com mulher, além de fumar cigarros controvérsicos. *Ritmo alucinante* (1975) serve de documentário para o festival que realmente aconteceu, o Hollywood Rock, repleto de roqueiros jovens – entre eles, Lulu Santos, integrante da banda Vímara – e “quadrados”, como Cely Campello. *Corações a mil* (1981) usa a nesga de ficção para acompanhar a turnê de Gilberto Gil e banda. A ficção entra aqui como subterfúgio para a plateia matar a vontade de Gil, na época em sucesso retumbante. *Um trem para as estrelas* (1987) mostra o fracasso de um saxofonista envolvido em puro cinema policial, enquanto *Para viver um grande amor* (1983) recria *Pobre menina rica* – musical de Vinícius e Tom –, com a violência urbana

sob outra perspectiva. Sem fugir do universo popular, *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa* (1969) traz o ídolo que, de tão ídolo, pode se dar à brincadeira de bancar o James Bond. Note-se a presença de Erasmo Carlos, que aparece, já em outra encarnação, no palco de *Ritmo Alucinante*.

Nosso recorte da curadoria conta não especificamente a *história da música*, mas *histórias de música (e de músicos) no cinema brasileiro*. Logo, é precioso lembrarmos, por exemplo, a cena de *Stelinha* em que a atriz Esther Góes – gestos aos pedaços e ao mesmo tempo inteira, segura, como só as grandes interpretações conseguem transmitir – canta “Qui Nem Jiló”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, para fãs suburbanos. Entender o filme, o ocaso da personagem, é entender aquele momento sublime. Apesar de dublada por Adriana Calcanhoto nas cenas de canto, Esther realiza a profissão de fé de uma ex-cantora de sucesso. Aqueles são seus últimos admiradores, aquelas são as últimas chances que a vida lhe oferece. Passados mais de trinta anos, a cena permanece. *Stelinha* pode ressurgir do éter, em 2021, carregando a delícia de sua cruz em algum recanto do país, que ninguém estranhará. A cantora é mais do que uma pessoa; é um inconsciente, um arquétipo que fixamos sobre a fama e a perplexidade que o sucesso deixa quando vai embora.

Notem, na introdução de *Corações a mil*, a antítese de *Stelinha*: próximo dos quarenta anos de idade, assoberbado de energia e carinho, Gilberto Gil brilha na abertura do filme como quem cuida de um jardim eterno. A banda e o público trabalham para ele, senhor de todas as emoções e narrativas. Quase conseguimos enxergar, no Gil adulto de 1981, o idoso conciliador do presente. O diretor Jom Tob Azulay fabrica todo filme a partir daquele êxtase inicial, entregando a premissa para, aos poucos, desfilar ideias. Nem parece um trabalho difícil. Aceitar Gilberto Gil como ídolo de massas, após sua entrega no palco, torna-se um exercício que pouco cansa o espectador. Basta se deixar levar pela mão – ou pela música.

Do final dos anos 1960, *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa* é também um filme de premissas. Ainda que muitas sejam discutíveis, como o título que promove apenas Roberto de protagonista, nublando injustamente as presenças de Wanderléa e Erasmo Carlos. Muito antes da

internet, das facilidades de trânsito e comunicação, a história se passa em diversos lugares do planeta, entregues ao público com a facilidade de um pirulito de morango. Mas é na cena final, do trio cantando “É Preciso Saber Viver” enquanto percorre, no Rio, a Avenida Niemeyer em direção ao Leblon, que resiste o encantamento da direção de Roberto Farias. O alívio, a sensação de dever cumprido misturados à alegria juvenil de quem parece estar apenas iniciando sua jornada pelo mundo, arrematam uma trama divertida e revigorante.

Bete Balanço e *Um Trem Para as Estrelas* merecem ser vistos como fenômenos dos anos 1980, uma época em que a TV, bem como os videogames, aos poucos iam modificando a linguagem do cinema. Temos o jovem diretor Lael Rodrigues em *Bete Balanço* e o já veterano Cacá Diegues em *Um Trem Para as Estrelas* buscando soluções e recomeços.

Façamos aqui uma pequena digressão a respeito da presença feminina nas escolhas da curadoria, que não foi acidental: Stelinha é a mulher, a artista na encruzilhada do destino; Wanderléa, o elemento feminino colocado entre duas potências masculinas; Su, a personagem de Regina Casé em *Corações a Mil*, é a fã que conhece o artista tão bem quanto ele próprio; e Bete Balanço, vivida por Débora Bloch, uma das forças do imaginário no BRock 80, ao ponto de ser citada em outros filmes e ter a imagem gravada como retrato de época. Bete era a jovem que os jovens dos anos 80 gostariam de ser: pragmática, talentosa e de sexualidade livre. Seu relacionamento lésbico com Bia (Maria Zilda) era um aprendizado, embora não fosse mostrado em riqueza de detalhes. Vamos nos ater, portanto, ao que Lael Rodrigues conseguiu dizer sobre o efêmero casal. Já foi muito mais do que as novelas da Globo como *Vale Tudo*, por exemplo, conseguiam sugerir meia década depois.

Nicinha (Ana Beatriz Wiltgen), namorada de Vina (Guilherme Fontes), passa a maior parte do tempo desaparecida em *Um Trem Para as Estrelas*. Assim como *Bete Balanço*, Vina quer ser famoso, admirado por um talento que acredita ter, mas que a vida cotidiana não confirma. Impulsionado a encontrar a namorada, encontra talvez a maturidade. Já Marina (Patrícia Pillar) em *Para Viver um Grande Amor* (1983) é a *pobre menina rica* que busca no amor de um músico pobre a redenção. A direção de Miguel Faria Jr., na cena da invasão do Rio Manhattan Flat,

parece dialogar com o Cinema Novo e o CPC da UNE. Referências dos anos 1960, contrabandeadas para a modernidade dos 80, sem perder um levíssimo tom de encantamento e ingenuidade.

E, por último, *Ritmo Alucinante* (1975). A filmagem de um festival de música, o Hollywood Rock, acontecido na metade da década de 70, tempo em que “roqueiro brasileiro tinha cara de bandido” e sobrevivia à obsessão por um novo Woodstock. São imagens tão díspares do presente, tão distantes de nossa realidade atual, que em nada se diferem do fantástico, de um conto de E.T. A. Hoffman. Vejam a andrógina Rita Lee, com a banda Tutti Frutti, ou Raul Seixas performando em nome da Sociedade Alternativa, para entenderem que entre o século XX e o XXI se abriram profundezas quase sobrenaturais.

Após a revisão ou descoberta destes sete filmes, a Curadoria da Curta Circuito deseja proporcionar aos espectadores não só enredos e sonhos musicais, mas principalmente um resgate histórico de cada uma das produções. Para isso selecionamos sete pesquisadores brasileiros de relevância nacional e internacional, que escrevem o catálogo, e promoveremos encontros dos pesquisadores com participantes dos filmes.

Ao final da Curta Circuito de 2021, honrando a tradição da Mostra, esperamos que todos vocês abram novas portas de experiências e emoções, que conheçam pessoas e renovem motivações através dos filmes. Vivemos tempos terríveis que, mais dia, menos dia, passarão. É hora de resistir e fazer a nossa parte.

ANDREA ORMOND é crítica de cinema e pesquisadora. Escreve na Revista Cinética. Autora do blog *Estranho Encontro* e da trilogia de livros *Ensaios de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI*.

Curadora da Curta Circuito - Mostra de Cinema

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 da Curta Circuito - Mostra de Cinema

CRÍTICOS

FERNANDO ORIENTE é crítico, professor e pesquisador de cinema. É editor e crítico do site de cinema Tudo Vai Bem e colaborador 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.

RICARDO SCHOTT é repórter de música e entretenimento do jornal O Dia, criador e editor do site popfantasma.com.br, e tem passagens por publicações como Bizz, International Magazine, Scream & Yell, Laboratório Pop, Mundo Estranho, Billboard Brasil, Rolling Stone, Vida Simples, Backstage. Tem um livro escrito, "Heróis da guitarra brasileira", ao lado de Leandro Souto Maior (saiu pela Irmãos Vitale em 2015). Também é um dos colaboradores do livro "1973 - O ano que reinventou a MPB", organizado por Célio Albuquerque. Ganhador do Prêmio Petrobras de Jornalismo 2015 na categoria Regional - Reportagem Cultural.

ELISKA ALTMANN é pesquisadora e professora do Departamento de Sociologia do IFCS/UFRJ. Autora do livro "O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles" - Contra Capa/Faperj, 2010. Idealizadora do projeto CineCríticos: www.cinecriticos.com.br. Atualmente, organiza a coleção "Cinema em livro: Eduardo Coutinho", editada pela 7Letras. Escreve artigos sobre temas como movimentos culturais, cinema, crítica cinematográfica e América Latina.

LUFE STEFFEN é cineasta, roteirista, jornalista e pesquisador. Dirigiu os documentários "São Paulo em Hi-Fi" (2016) e "A Volta da Pauliceia Desvairada" (2012). Realizou a série de TV "Cinema Diversidade" (2017), inspirada em seu livro "O Cinema que Ousa Dizer Seu Nome" (2016). Ministra cursos sobre cinema LGBT e cinema brasileiro jovem dos anos 1980, entre outros temas. Atualmente finaliza seu 1º longa de ficção, o musical queer ambientado nos anos 80 "Nós Somos o Amanhã".

EDUARDO HAAK nasceu em São Paulo, em 1971. Já publicou alguns livros, quase todos de literatura ficcional: "Tem uma coisa sobre mim que acho justo você saber" (2011), "Adulteração" (2017), "Apartamentos" (2018), "Rubem Fonseca" (ensaios críticos, 2019), "Memorando" (ensaio autobiográfico, 2020), "Extensões" (2021).

JOÃO CARLOS RODRIGUES é Jornalista e pesquisador. Autor de O negro no cinema brasileiro (quarta edição), Cine Danúbio - páginas de reflexão sobre o cinema brasileiro e João do Rio: vida, paixão e obra.

FILMES

WWW.CURTACIRCUITO.COM.BR

11 | 10 BETE BALANÇO

Dir. Lael Rodrigues | 1984, 72'

Bete Balanço é uma rebelde adolescente do interior de MG que vai tentar a sorte como cantora de rock no Rio de Janeiro. Chegando na cidade maravilhosa, ela se decepciona com as dificuldades do início da carreira.

12 | 10 ROBERTO CARLOS E O DIAMANTE COR-DE-ROSA

Dir. Roberto Farias | 1970, 94'

Os astros Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa fazem uma excursão até o Japão. Lá chegando, Wanderléa adquire uma antiga estatueta que põe no encalço dos três uma quadrilha de bandidos, liderada pelo misterioso Pierre. Para se livrar dela, o trio conta com a ajuda de um samurai. Segunda parte da trilogia musical estrelada por Roberto Carlos.

13 | 10 RITMO ALUCINANTE

Dir. Marcelo França | 1975, 84'

“Registro do show Hollywood Rock realizado em fevereiro de 75, que reuniu mais de 40 mil pessoas no campo do Botafogo no Rio de Janeiro. É o primeiro filme do gênero no Brasil, mostrando a explosão da música jovem ao ar livre. Um depoimento sobre o rock, enquanto forma musical e fenômeno sociológico e, sobretudo, com nova proposta de comportamento”

14 | 10 CORAÇÕES A MIL

Dir. Jom Tob Azulay | 1983, 85'

Jairo, comunicólogo, tipo intelectual e desligado, e Su, a super-tiete, são a dupla central desta comédia musical. Ele, detentor de um discurso

OS FILMES COMEÇAM ÀS 20H, E FICAM DISPONÍVEIS NO SITE POR 24H

ininteligível, trabalha para importante agência de comunicação social, da qual recebe a difícil missão de descobrir “a fórmula secreta” usada pelo ídolo Gilberto Gil para conquistar as plateias. Ela, apaixonada pelo astro, não perde um único show.

15 | 10 PARA VIVER UM GRANDE AMOR

Dir. Miguel Faria Jr | RJ, 1984, 103'

O filme, baseado na peça “Podre Menina Rica”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, conta a história de moradores de favelas cariocas que passam a ocupar prédios vazios do Rio de Janeiro, criando uma nova sociedade nos bairros abandonados pelos ricos. É nesse contexto que se dá o encontro entre Vinícius, um compositor pobre, e a menina rica Marina.

16 | 10 UM TREM PARA AS ESTRELAS

Dir. Carlos Diegues | 1987, 103'

Depois de uma noite de amor incrível, a namorada de um saxofonista some. Enquanto a procura nas ruas do Rio de Janeiro, ele vive uma série de aventuras inusitadas.

17 | 10 STELINHA

Dir. Miguel Faria Jr | RJ, 1990, 112'

Stelinha foi uma cantora de sucesso na época do rádio. Hoje decadente, se envolve com um jovem roqueiro, que resolve ajudá-la a voltar a cantar. Essa amizade pode ser o início de uma nova vida para ela.



CURTA 2021 CIRCUITO

REALIZAÇÃO Le Petit DIREÇÃO Daniela Fernandes PRODUÇÃO EXECUTIVA Cláudio Constantino CURADORIA Andrea Ormond CONSULTORIA DA CURADORIA Carlos Ormond PRODUÇÃO Vinícius Correia PROJEÇÃO DIGITAL Jaqueline Del Debbio - FRAMES ILUSTRAÇÃO Paulo Marcelo OZ DESIGNER Paulo Marcelo OZ e Thaísa Pires WEBSITE Frederico Batista e Lara Luz Penumbra GRÁFICA Rona VINHETA Vinicius Testa e Vitor Testa - OS TESTAS | Mascote . Trilha sonora original – Barral Lima – Un Music COMUNICAÇÃO Imprensa: Bárbara Prado | Redes Sociais: Rodrigo Valente – DOIZUM Comunicação | Fotografia: VAL+WANDER Fotografias | Vídeos e Making Of: Rogério De Castro | Clipagem: Interclip WEBINARS Gravação|Edição: Rodrigo James PODCASTS Gravação|Edição: Rodrigo James | Locução: Roberto Marcondes CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO Coordenação Editorial: Daniela Fernandes | Designer: Paulo Marcelo OZ e Thaísa Pires | Ilustração: Paulo Marcelo OZ | Colaborador: Laly Cataguases | Artigos: Andrea Ormond, Carlos Ormond, Eduardo Haak , Eliska Altmann, Fernando Oriente, Gabriela Wondracek Linck, João Carlos Rodrigues, Lufe Steffen, Ricardo Schott CADERNO DE CRÍTICA|ÁUDIO BOOK Locução: Flora Silbersechneider Gravação|Edição: Barral Lima Un Music

Patrocínio



Correalização



MASCOTE

Apoio



Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº 584/2018

Incentivo



CULTURA



GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA