

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria de Cultura e Le Petit apresentam:





TRAGO SEU AMOR EM SETE FILMES

Como vai ser?
O que importa?
O que irá acontecer?
O que sonhamos?

O cinema brasileiro vive sempre a saber como será o seu "amanhã".

"A cigana leu o meu destino
Eu sonhei
Bola de cristal
Jogo de búzios, cartomante
Eu sempre perguntei
O que será o amanhã?
Como vai ser nosso destino?"

Hernani Heffner (Gerente da Cinemateca do MAM-RJ) certa vez nos disse: "(...) *O Curta Circuito é uma rede de apaixonados por cinema que expressam seus interesses de forma profissional, engajada e afetuosa. (...)*"

Não podemos prever exatamente o que o amanhã trará, mas podemos nos preparar para enfrentar os desafios com coragem e esperança, pois assim foi o Curta Circuito nesses 23 anos de existência.

Ao longo de sete sessões, de maio a julho, vamos apresentar uma seleção de filmes que retratam as diversas formas de amar. Está tudo nas cartas, em todas as estrelas, no jogo dos búzios e nas profecias, desse nosso olhar sobre o passado, presente e futuro.

O futuro, desde já, já começou, e o importante é saber que o amor que nos move até a procurar respostas parte de um eterno (re)começo.

Nosso destino será como Deus quiser. Mas sempre com a certeza de que no final o amor vencerá!



CRÍTICOS



Daniel Salomão Roque

Historiador e jornalista. Escreve para a BBC News, e passou também pela revista VICE e Ponte Jornalismo. Atualmente prepara um livro sobre a história do banditismo urbano no Brasil.



Marcelo Carrard

Jornalista graduado pela PUC/RS, Crítico de Cinema com Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo.



Maria Trika

Cineasta, artista plástica, atriz, curadora e crítica de Cinema. Já realizou diversos filmes, video artes, exposições, performances e filmes instalativos como diretora, roteirista, atriz e diretora de arte. Por muito tempo escreveu para as revistas de cinema Rocinante e Cinética e possui diversos textos críticos e poéticos publicados em revistas online e físicas, catálogos de mostras e festivais e livros. Maria também é fundadora da produtora The Boche Filmes e realiza, desde 2015, trabalhos como pesquisadora, arte educadora e curadora.



Maria Caú

Professora, pesquisadora e crítica de cinema (filiada à Abraccine). Formada em Cinema pela UFF e Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ, é uma das editoras do site Criticos.com.br e trabalha como especialista em conteúdo audiovisual.



Fernando Oriente

Mestre em comunicação/audiovisual/cinema. É crítico, professor e pesquisador de cinema, 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.



Ailton Monteiro

Mestre em literatura comparada pela Universidade Federal do Ceará e é filiado à Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema e à Aceccine – Associação Cearense de Críticos de Cinema. Mantém o blog Diário de um Cinéfilo desde 2002 e participou dos livros 100 melhores filmes brasileiros, Documentário brasileiro – 100 filmes essenciais, Animação brasileira – 100 filmes essenciais e Trajetória da crítica de cinema no Brasil e dos catálogos Hitchcock é cinema e Curta Circuito 2018.



Eliska Altmann

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.

SUMÁRIO

10

Convidados

08

Filmes

12

Programação

**Local de
exibição**

13

14

As Feras

por Daniel Salomão
Roque

22

**São Paulo
em Hi-Fi**

por Marcelo Carrard



Elvis e Madona

por Maria Caú

28

Baixo Gávea

por Maria Trika

34

40

Minha Namorada

por Fernando Oriente

46

Canastra Suja

por Ailton Monteiro

64

Ficha Técnica

54

A Menina do Lado

por Eliska Altmann



As Feras

Dir. Walter Hugo Khouri | SP, 1995, 102 minutos

Quando criança, Paulo sentia uma paixão obsessiva pela prima, Sônia. Além de ser mais velha, ela mantinha um relacionamento com Silvia, razão de profundo sofrimento para o menino. Já adulto, Paulo revive o drama quando sua mulher, Ana, decide entrar para uma companhia de teatro.

São Paulo em Hi-Fi

Dir. Lufe Steffen | SP, 2016, 101 minutos

Documentário que resgata a era de ouro da noite gay paulistana nas décadas de 60, 70 e 80 – com as casas noturnas, as transformistas, os militantes, em plena época da ditadura militar.

Baixo Gávea

Dir. Haroldo Marinho Barbosa | RJ, 1986, 110 minutos

As questões existenciais de duas jovens que moram juntas e querem produzir uma peça teatral baseada no poeta português Fernando Pessoa. O Baixo Gávea é uma região do Rio de Janeiro repleta de bares onde atores e outros artistas costumavam se reunir.

Elvis e Madona

Dir. Marcelo Laffitte | RJ, 2010, 105 minutos

A partir de um encontro inusitado surge a história de amor entre Elvis, uma entregadora de pizza, e Madona, um travesti que sonha em produzir um espetáculo de Teatro de Revista, nascendo uma atração que logo se transforma em desejo, paixão e amor, numa trajetória que mistura muito humor, drama e alguma dose de suspense.

Minha namorada

Dir. Zelito Viana e Armando Costa | RJ, 1971, 86 minutos

“Minha Namorada” é a história de Maria, uma garota que, junto com seus jovens pais, pertence à moderna família brasileira. Noiva de um homem mais velho, sério e de ideias conservadoras. Maria vive numa estabilidade que seria perfeita se não aparecesse Pedro, um músico jovem, despreocupado e que personifica o verdadeiro amor e a verdadeira felicidade.

Canastra Suja

Dir. Caio Sóh | RJ, 2018, 120 minutos

Quem vê Batista (Marco Ricca) e Maria (Adriana Esteves) andando pela rua com seus três filhos, Pedro (Pedro Nercessian), Emília (Bianca Bin) e Rita (Cacá Ottoni), acha que o grande problema deles é a filha caçula que sofre de autismo. Porém, as questões dessa família são bem mais complicadas. Batista é um alcoólatra tentando abandonar o vício por insistência familiar. Maria é uma esposa dedicada que vive um caso tórrido com o Tatu (David Junior), namorado de sua filha Emília, que se faz de pudica, mas seduz Lucas (João Vancini), seu patrão. Pedro, o primogênito, está perdido na entrada da vida adulta. Durante a trama, o conceito familiar desaba aos poucos.

A Menina do Lado

Dir. Alberto Salvá | RJ, 1987, 83 minutos

Mauro (Reginaldo Faria) é um jornalista de 45 anos, que aluga uma casa em Búzios com o objetivo de terminar o livro que está escrevendo. Na casa ao lado da sua está Alice (Flávia Monteiro), jovem de apenas 14 anos que está em férias. Solitária e afável, aos poucos Alice vai conquistando Mauro que, contrariando todas as expectativas, se descobre apaixonado por ela.

CONVIDADOS



Cláudia Liz

Ícone dos anos 90, Cláudia Liz marcou uma época e tornou-se uma das principais top models brasileiras. Após a bem sucedida carreira de modelo, Cláudia trabalhou como atriz e apresentadora atuando em novelas e minisséries da TV Globo e no programa MTV a Go Go. Atualmente se dedica às artes visuais.



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.



Louise Cardoso

Formada pelo Teatro Tablado, do Rio, sob a direção de Maria Clara Machado, alçou fama e reconhecimento no cenário cinematográfico nacional com os longas Baixo Gávea (1986) e Leila Diniz (1987), pelos quais foi premiada como Melhor Atriz em duas edições do Festival de Brasília.



Igor Cotrim

Formando pela Escola Arte Dramática da USP. Ficou conhecido no país pelo personagem Boca do seriado Sandy & Júnior da Rede Globo. No cinema estreou no premiado Elvis e Madona de Marcelo Laffite, trabalho que lhe rendeu 6 prêmios de interpretação, onde faz o papel de uma travesti que se apaixona por uma lésbica (Simone Spoladore). Foi premiado no Cine PE pelo longa OS PRÍNCIPES de Luiz Rosemberg Filho. Lançou o livro de poemas Ali como Lá. Atualmente está na série REIS da Rede Record onde faz o personagem Asher.



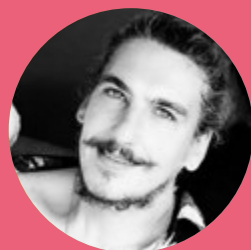
Marcelo Costa Santos

O cantor e compositor Marcelo Costa Santos, teve muitos sucessos nos anos 80. Abre Coração, Estrela do Meu Clip, De Fogo, Luz e Paixão (ao lado de Gal Costa) e muitos outros. Também atuou em filmes como: Minha Namorada, A Viúva Virgem, O Pica-Pau Amarelo e Rockmania.



Caio Sólh

Começou sua carreira no teatro e como poeta. Em paralelo, sempre esteve envolvido com a música e a sétima arte. Chamou atenção logo em sua estreia como cineasta em Teus Olhos Meus (2011), drama premiado com o Troféu do Público na Mostra de São Paulo. Deu continuidade à sua rápida ascensão com a comédia dramática Minutos Atrás (2013). Estabeleceu seu nome no cenário cinematográfico brasileiro em obras como Por Trás do Céu (2016) e Canastra Suja (2016).



Flávia Monteiro

Atriz, produtora, apresentadora, diretora. Com 38 anos de carreira, participou de 8 filmes, 14 espetáculos teatrais, 21 novelas, 7 séries e foi apresentadora de um programa musical. Iniciou sua carreira em 1986 com o pé direito: foi premiada no primeiro trabalho, como Atriz Revelação no Festival de Gramado, pelo filme A Menina do Lado, de Alberto Salvá.



Elisa Tolomelli

Responsável pela produção executiva de filmes de sucesso internacional, como Central do Brasil e Cidade de Deus, há 30 anos Elisa Tolomelli fundou a EH! Filmes, onde se consolidou como uma das principais produtoras de cinema do país.





PROGRAMAÇÃO

Belo Horizonte - MG

16/05 19:30

As Feras

Walter Hugo Khouri | SP, 1995, 102'

Bate-papo após a sessão com o crítico Daniel Salomão Roque e a atriz Cláudia Liz

30/05 19:30

São Paulo em Hi-Fi

Lufe Steffen | SP, 2016, 101'

Bate-papo após a sessão com o crítico Marcelo Carrard e o diretor Lufe Steffen

13/06 19:30

Baixo Gávea

Haroldo Marinho Barbosa | RJ, 1986, 110'

Bate-papo após a sessão com a crítica Maria Trika e a atriz Louise Cardoso





27/06 19:30

Elvis e Madona

Marcelo Laffitte | RJ, 2010, 105'

Bate-papo após a sessão com a crítica Maria Caú e o ator Igor Cotrim

04/07 19:30

Minha Namorada

Zelito Viana e Armando Costa | RJ, 1971, 86'

Bate-papo após a sessão com o crítico Fernando Oriente e o cantor Marcelo Costa

18/07 19:30

Canastra Suja

Caio Sóh | RJ, 2018, 120 minutos

Bate-papo após a sessão com o crítico Ailton Monteiro e o diretor Caio Sóh

25/07 19:30

A Menina do Lado

Alberto Salvá | RJ, 1987, 83 minutos

Bate-papo após a sessão com a crítica Eliska Altmann, a roteirista Elisa Tolomelli e a atriz Flávia Monteiro



LOCAL DE EXIBIÇÃO

MINAS GERAIS | Belo Horizonte

Cine Humberto Mauro - Palácio das Artes

Av. Afonso Pena, nº 1537, Centro

Classificação Indicativa 16 anos

Entrada Franca



1995



AS FERAS

UM BRASIL ENTRE QUATRO PAREDES

Por Daniel Salomão Roque

“Tendo superado a fase na qual a câmara é para o diretor um monstro pronto para atraí-lo e devorá-lo, Khouri já deixou em relação a ela os estágios da coexistência pacífica, da harmonia quase conjugal, e entrou na fase final do processo, na qual sentimos que a câmara participa organicamente de sua personalidade, integrando-se fisicamente no diretor. E, por pouco que pareça, é isto que faz de Walter Hugo Khouri o eventual pai do cinema brasileiro. Porque jamais haverá um filme brasileiro enquanto seu diretor não tiver em relação à câmara as mesmas sensações e sentimentos que tem pela sua mão ou por seu fígado.”

— **Gustavo Dahl**, *Importância de Khouri (1960)* ¹

A princípio, a câmera parece indecisa: rodopia de cima para baixo, em movimentos semicirculares, deslizando sobre poltronas, divãs, holofotes, estruturas metálicas. No plano seguinte, estabiliza-se: agora, vemos o cenário em sua totalidade, estático, ainda livre da presença humana, a despeito dos violinos e burburinhos ao fundo. “*As Feras* — um filme de Walter Hugo Khouri”, dizem os créditos. Nomes se sucedem, e as luzes, então, se dissipam.

Aparentemente, delimitamos um território — o palco será o espaço no qual os personagens chafurdarão no gozo e na angústia (é um filme de Khouri, afinal). A primeira cena logo confirma nossos presságios: ao som de Benny Goodman, uma jovem loura (Claudia Liz) caminha afobada pelas escadarias do teatro, justificando seu atraso aos colegas. Ela se chama Ana, mas ali, naquele perímetro, assumirá uma nova identidade — Lulu, cortesã europeia que atrai para si o desejo e a ira de todos os homens. Seu antagonista, o parrudo Wilson (Luiz Maçãs), tira medidas para um figurino, e pouco a pouco também se fundirá a um personagem — Jack, o Estripador, o incógnito serial killer de prostitutas da Inglaterra vitoriana. Eles ensaiam *A Caixa de Pandora*, peça de Frank Wedekind levada aos cinemas por G.W. Pabst em 1929, com Louise Brooks no papel principal.

Mônica (Branca Camargo), proprietária do estabelecimento e diretora do espetáculo, os instrui. Ela explica a Wilson sua breve, mas decisiva participação no ato final: primeiro, ele mata Lulu; depois, a Condessa Geschwitz, interpretada por Laura (Beth Prado). Sucedem-se explanações sobre a relevância da obra: “É uma parábola do poder e da profundidade do espírito feminino; a luta contra o massacre que o mundo quer impor contra nós”.

O olhar de Mônica é malicioso e sugere uma afetividade lésbica com as mulheres ali presentes; não por acaso, será ela a responsável por escavar os subterrâneos da narrativa, trazendo ao nível da superfície as pistas e segredos que tensionarão o enredo. De bate-pronto, já põe em xeque o caráter supostamente teatral daquela história: “Não foi fácil”, diz ela, sobre a abertura do teatro que coordena. “É um velho cinema que fechou, como tantos. Virou café-concerto, quase virava banco, igreja, mercado, enfim, essas coisas. Mas eu cheguei a tempo. Uma tia minha, que mora em Paris, me ajudou. Se não, não dava. Ainda não ficou pronto, mas acho que vai ficar bom”.

Talvez seja Khouri quem esteja falando por meio da personagem. No alvorecer da redemocratização, o cineasta emplacara um estrondoso sucesso comercial — *Eu*, jornada incestuosa de seu alter ego Marcelo, foi a segunda maior bilheteria do cinema brasileiro em 1987. *Forever* (1991), o filme seguinte, era um prolongamento do mesmo tema, agora com verba europeia e elenco estrangeiro; o longa-metragem, entretanto, mal chegou ao público, e os detratores de Khouri, sempre empenhados em atacá-lo pela suposta falta de brasilidade da sua obra, dessa feita estranhavam que personagens tão paulistanos estivessem falando em inglês.

Todavia, se *Forever* nascera dos escombros da Era Collor, seu sucessor dava as caras num cenário de verniz mais otimista. Khouri finalizou *As Feras* em 1995, data que os almanaques de cinema brasileiro eternizariam como marco zero da Retomada. As lamúrias sobre o fim da Embrafilme cediam terreno à euforia neoliberal pelo “novo” — novos incentivos, novos prêmios, novos polos, novas cifras. Os dois grandes êxitos daquele ano — *O Quatrilho* e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* — encobriam, porém, uma realidade menos lisonjeira: com salas em progressivo sucateamento, nosso mercado relegaria quase todos os seus filmes às exibições minguadas dos festivais.

“Ainda não levantamos voo”, admitira Khouri na época. “Estamos apenas ligando o motor. O essencial é filmar, senão você se sente frustrado, sem profissão”.²

Caminhando para a quarta década de carreira, o cineasta amargou nos tumultos daquela filmagem a consagração da má vontade ante o seu trabalho. Devido a atritos com o

2 - José Geraldo Couto, “Cinema nacional tenta renascer das cinzas” (Folha de S.Paulo, 31 de janeiro de 1994).



produtor Aníbal Massaini Neto, a quem atribuía uma tentativa de “transformar a coisa numa chanchada” e “nivelar o filme por baixo”,³ *As Feras* estrearia apenas em 2001, dois anos após *Paixão Perdida* — oficialmente, último título da filmografia khouriana. Os velhos embates ideológicos com setores da esquerda pareciam adormecidos, mas o sentimento de incompreensão persistia — dessa vez, alavancados por uma classe jornalística cada vez mais emburrecida.

“Lembra aqueles filmes nacionais da década de 80, [...] em que as telas eram invadidas por seios, glúteos e muita safadeza? Saudades desses tempos? Então corra para o New York 10, única sala que está apresentando *As Feras*, de Walter Hugo Khouri”, anunciava o *Jornal do Brasil*. A nota, como outras tantas veiculadas na mesma semana, não disfarçava o estranhamento com aquele filme supostamente perdido no bonde da história:

“O tema é lesbianismo. Mas não são só a nudez e as boas simulações de sexo daquela época que estão na tela. Dos anos 80 também vieram as cenas longas, os diálogos fracos e aquelas musiquinhas de saxofone rolando ao fundo. Há cortes de cena malfeitos demais, dublagens deficientes e momentos de desempenho patético do elenco coadjuvante. Cabe ao espectador decidir em que vai prestar atenção”.⁴

A despeito de certos problemas, que em nada se relacionavam com os arroubos novidadeiros do articulista, *As Feras* reluzia como um ovni no cenário da época. A Retomada, hoje sabemos, era um museu de cera onde se expunham cangaceiros bidimensionais, guerrilhas domesticadas e indígenas com sotaque do Leblon. Em meio a José de Alencar ressignificado pelo Projac, às favelas de estética publicitária, às cinebiografias de ritmo televisivo, à violência urbana filtrada pelas lentes da FAAP e pelas monografias da USP, aos regionalismos turísticos e à corrida servil por uma estatueta do Oscar, tudo o que esse filme tinha a oferecer eram pessoas com libido num ensaio teatral.

O contraste reeditava, em novas bases, um argumento surgido em 1958, quando Khouri despontou nacionalmente com *Estranho Encontro* — a ideia segundo a qual sua obra seria um projeto universalizante e, portanto, menor.

“Uma fita urbana, mesmo com toques cosmopolitas, pode ser tão ou mais brasileira que qualquer fita regional”, defendera-se na ocasião. “É desagradável ouvir ataques a um filme pelo fato de que poderia passar-se em qualquer lugar do mundo. O que deve interessar é seu teor de humanidade, sua autenticidade cinematográfica e psicológica. As características nacionais surgem como resultado natural no estilo dos realizadores, e esse estilo aparece apenas com o tempo e a experiência, depois que os diretores consigam conviver com os problemas reais do país”.⁵

Noite Vazia, o sexto longa-metragem do cineasta, cristalizaria em 1964 uma preocupação com a mentalidade das grandes metrópoles — mais precisamente, São Paulo e a sua falsa

3 - Denise Mota, “Disputa autoral atrasa ‘As Feras’” (Folha de S.Paulo, 9 de junho de 1997).

4 - Ulisses Mattos, “Peladonas dos 80” (Jornal do Brasil, 31 de agosto de 2001).

5 - Ely Azeredo, “Walter Hugo Khouri, um cinema latente e luminoso” (Jornal do Brasil, 9 de julho de 1958).

mitologia do progresso. Na trajetória convergente de dois playboys e duas prostitutas, trancafiados num apartamento de luxo após um breve encontro num restaurante, condensavam-se os temas que Khouri exploraria em todos os seus filmes vindouros: as relações entre sexo e dinheiro; a paisagem da capital paulista como materialização de um inconsciente coletivo; a inútil busca pela ascese através dos prazeres mundanos; o buraco existencial das elites na maior cidade do país.

Em todo esse escopo, a crítica oficial não enxergaria mais que uma diluição apátrida



de Bergman e Antonioni. Após décadas e décadas de equivalências pejorativas com o sueco e o italiano, Khouri endureceria sua retórica: “Eu atribuo a longevidade da minha carreira ao fato de ter aceito a miséria do cinema brasileiro”, disparou, meses antes de rodar *As Feras*.⁶

O crítico Pierre Kast (1920-1984), ligado aos *Cahiers du Cinéma* e ao Partido Comunista Francês, descreve a obra de Khouri como uma vasta e intrincada tapeçaria. Nesse tecido orgânico, cada longa-metragem assumiria a posição de uma estampa — ou, com o perdão da metáfora gasta, de uma peça num quebra-cabeças.

Assim, a menos que recuemos para longe, o drama khouriano será um estilhaço hermético. Seu verdadeiro entendimento derivaria não de uma análise afobada deste ou daquele filme em chave individual, mas de uma atitude contemplativa em relação ao todo. Uma excessiva proximidade aos detalhes obscureceria os padrões, os valores, o sentido e a significação do panorama. Trata-se, noutras palavras, de uma obra que se recompõe pela junção de fragmentos isolados.

“Não vi todos os seus filmes”, admite Kast. “Mas vi o suficiente para reconstituir esse estranho conjunto. Pode-se dizer, e já se disse muito, que todos os seus trabalhos se assemelham, o que para mim constitui um grande elogio. [...] Eu raramente encontrei, num projeto criativo, essa perseverança, essa unidade de estilo e de intenção, essa obstinação. Essa obra é, para mim, profundamente brasileira. Não é uma afirmação deformada por um ponto de vista europeu”.

Para horror de certos colegas e correligionários cariocas, Kast rechaça violentamente o mote que enxerga em Khouri uma negação dos valores nacionais. Mais do que isso: considera a tese míope, desajeitada e simplista.

“Singular visão, não muito distanciada do turismo e do pitoresco, de um lado; e do outro, de um imperialismo cultural que se quer decidir o que deve ser verdadeiramente brasileiro”, atestava. “O que nos diz então esta obra solitária, estendida como uma tapeçaria jamais acabada, tão paciente e obstinadamente construída?”⁷

6 - Marcelo Janot, “Cinema masculino em universo feminino” (Tribuna da Imprensa, 14 de setembro de 1993).

7 - “Paixão e Sombras na opinião de Pierre Kast” (Diário de Pernambuco, 3 de março de 1980).



Tais questionamentos figuram no press release de *Paixão e Sombras* (1977) — pelo caráter metalinguístico, o filme de Khouri que guarda semelhanças mais evidentes com *As Feras*. Em ambos os casos, testemunhamos narrativas sobre a feitura de outras narrativas, que se desdobram como histórias dentro da própria história.

Paixão e Sombras, lembremos, é quase um 8½ de baixo orçamento, encenado no fantasmagórico espólio da Vera Cruz: Khouri, não satisfeito em depositar no alter ego Marcelo outro lote de dores existenciais, ainda fez do personagem um cineasta apossado pelo bloqueio criativo, pelo assédio da TV à sua musa inspiradora, pela falência de um estúdio e sua iminente transformação em supermercado. Quase vinte anos depois, a crise se irradiaria dos polos produtores aos circuitos de exibição, mas *As Feras* nunca abre o jogo, tampouco exhibe a metástase para além do subtexto — em tese, é apenas um filme sobre teatro, sem nenhum alter ego facilmente identificável.

Certas ressonâncias, contudo, são dignas de nota. A primeira delas, tipicamente khouriana, diz respeito ao adensamento das tensões em microescala — poucos cenários, ênfase nos espaços fechados, quatro ou cinco personagens arquetípicos que se desesperam num tempo cronológico mais ou menos sintonizado com o do espectador. Em *Paixão e Sombras*, toda a ação transcorre no próprio set de filmagens, enquanto Marcelo aguarda a chegada de uma atriz que pode (ou não) arruinar seu projeto pessoal. *As Feras* desloca o drama para uma coxia igualmente sufocante, onde os atores, no decorrer de uma tarde, embaralham seus traumas aos dos personagens que encarnam.

Por fim, chegamos a um segundo eco — os efeitos destrutivos da realidade sobre as narrativas ficcionais. Para tanto, Khouri recorre aos expedientes de sempre: “Meu universo é o da figura feminina, vista por uma ótica quase amoral masculina”, declarou



certa vez.⁸ Aqui, o cineasta se apoia no vulto de Paulo (Nuno Leal Maia) — psicólogo cinquentão, professor de Ana e seu atual parceiro amoroso. O descontentamento com as aspirações artísticas da aluna, acrescido de uma insegurança com sua metamorfose em Lulu, o conduzirão a um trajeto persecutório na companhia de Wilson. Os homens se encontram nos bastidores do teatro — e sentem-se ameaçados.

“Hoje em dia, nunca se sabe”, discursa Wilson. “Elas andam impossíveis agora. Não escondem mais nada. Aliás, fazem questão de mostrar. Querem agredir a gente. Questionam, teorizam, filosofam. Escrevem artigos, livros. Fazem filmes, peças de teatro, programas de televisão. Elas estão se julgando as donas do mundo”.

Nesse flagrante privado de um Brasil protobolsonarista, o psicólogo retraído e o ator histriônico emergem como faces distintas de um mesmo problema. Khouri, esbarrando no didatismo, traduz em flashbacks as frustrações de suas crias: Wilson perdera a namorada para outra mulher; Paulo descobrira, ainda menino, a lesbianidade de sua adorada prima — porventura, tia de Mônica, a diretora da companhia teatral.

O recalque masculino culminará numa explosão de violência. Como previsto desde o início, Lulu e a Condessa Geschwitz morrerão apunhaladas por Jack, o Estripador. Os destinos de Ana e Laura, entretanto, permanecem incertos.

8 - Roberto Comodo, “Clima íntimo fora de competição” (Jornal do Brasil, 27 de julho de 1993).



2016



SÃO PAULO EM HI-FI

MEMÓRIA, ORGULHO E RESISTÊNCIA

Por Marcelo Carrard

Uma das funções mais nobres do Documentário é a de dar voz para aqueles que a História calou por muito tempo, dar visibilidade aos invisíveis, aos oprimidos. Esse resgate da memória acaba por oficializar, por registrar as narrativas que foram escondidas por injustiças e preconceitos arcaicos. Através da ordenação de depoimentos e imagens de arquivo compartilhamos de histórias reais contadas direta ou indiretamente por seus protagonistas revelando realidades muitas vezes surpreendentes, chocantes e reveladoras. A Memória e seu registro é a alma do Documentário. Se quisermos mergulhar no passado sem se utilizar de uma obra de ficção, podemos mergulhar nos documentários e nos cinejornais, sem falar no material de arquivo em *video tape* das redes de televisão e do material audiovisual das cinematecas.

Como um dos registros mais raros, principalmente no Brasil estão os relatos documentais que falam sobre a história e os registros políticos e sociais da Comunidade LGBTQIAP+. Existem os clássicos como: *Parágrafo 175* (2000), de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, onde o historiador Klaus Müller entrevista sobreviventes da perseguição nazista aos homossexuais por causa do Código Penal Alemão de 1871, *Parágrafo 175*. Esses mesmos diretores também foram os responsáveis por *O Outro Lado de Hollywood* aka (*The Celluloid Closet/1995*), um documentário que examina as várias representações de homossexuais nas telas de Hollywood e as atitudes por trás deles ao longo da história do cinema norte-americano.

No Brasil, produções recentes se destacam como: *Divinas Divas* (2016), dirigido por Leandra Leal; *Meu Amigo Claudia* (2006), dirigido por Dácio Pinheiro; *Lampião da Esquina* (2016), dirigido por Livia Perez e Noel Carvalho; *Dzi Croquettes* (2009), dirigido por Raphael Alvarez e Tatiana Issa; entre outros. De maneira mais específica sobre a borbulhante vida noturna Gay da Cidade de São Paulo, surge em (2012) *A Volta da Pauliceia Desvairada*, dirigido por Lufe Steffen, onde vemos um documentário épico sobre a vertiginosa e incansável vida noturna da São Paulo atual. Um *road movie* boêmio movido a festas, música, moda, redes sociais, beijos, política, amor e sexo. Tudo isso conduzido pela grande metrópole paulistana. Já em (2013) Steffen lança uma espécie de Prequel: *São Paulo em Hi-Fi*, um documentário histórico sobre a vida noturna gay de São Paulo durante os anos 60, 70 e 80. Como um de seus principais fios condutores, os depoimentos da saudosa Drag Queen: Kaká Di Polly.

A cronologia dos fatos históricos narrados em *São Paulo em Hi Fi* abrange as décadas de 60, 70 e 80. Boa parte desse período o Brasil estava vivendo sob um rígido regime de exceção de uma Ditadura Militar onde a população homossexual era uma das mais vulneráveis. Um vasto conjunto de depoimentos surge em cena narrando a História

da Noite Gay de São Paulo em ordem cronológica. O testemunho de personagens importantes da vida artística e intelectual paulistana como o cineasta e escritor João Silvério Trevisan, o Ativista Beto de Jesus e o ator e jornalista Leão Lobo estão entre os narradores que resgatam essas memórias. A costura desses depoimentos, com as imagens de arquivo, criam uma narrativa de grande força diegética em um relato afetivo com um fundo agri-doce de melancolia que encanta o espectador de maneira profunda.

Na abertura de *São Paulo em Hi Fi* já temos o depoimento de Kaká de Polly, lembrando da primeira vez em que se travestiu como uma viúva para ir a uma festa. Em seguida, após esse breve depoimento, temos o título do filme em destaque com luzes iluminando as letras como a fachada de uma casa noturna. São destacadas as primeiras transformistas nos anos 60 que eram os artistas homens que se caracterizavam como Divas da música, com um diferencial: não existia dublagem naquela época, os artistas catavam de verdade. Ainda não existiam casas noturnas para Gays e Lésbicas, e os transformistas performavam para o público heteronormativo. Os depoimentos reveladores muito bem editados recordam os primeiros lugares de encontros entre homens, dos espaços culturais do Centro de São Paulo, a Galeria Metrópole, Rua Sete de Abril, Barão de Itapetininga, os Cinemas de Arte. Retratos de um Centro seguro que respirava cultura. A sexualidade clandestina é recordada nos depoimentos, os locais de encontros como os cinemas e os banheiros públicos e a dificuldade de se achar um hotel que aceitasse dois homens.

A primeira citação de uma Boate Gay em São Paulo era a Hi Fi que ficava na parte superior de uma loja de discos na Rua Augusta. Esse depoimento surge como ponto de partida para os registros da memória histórica da noite gay de São Paulo, além de linkar com o título do documentário. E, falando em Rua Augusta, o fio condutor da memória vai nos conduzir ao histórico, ao lendário: Medieval, a primeira grande Boate Gay paulistana, com shows glamourosos e uma estrutura mais profissional. A figura de Elisa Mascaro, dona da Medieval, é lembrada com carinho, como uma Mãezona Gay Friendly muito importante que aparece várias vezes durante o documentário.

As performances fellinianas que aconteciam na Medieval são recordadas em depoimentos detalhados como a noite em que a atriz Wilza Carla desceu a Rua Augusta montada em um elefante em meio ao delírio da horda de curiosos que se aglomeravam diante da Medieval. Outra Boate desse mesmo período foi a Nostro Mundo, na região da Av. Paulista, comandada pela Condessa, uma figura reverenciada em muitos depoimentos do documentário. A Nostro Mundo aparece no segundo segmento do longa: *A Noite das Taras* (1980) intitulado: *Peixe Fora D'Água*. A Cultura Pop dos anos 70 é reverenciada nos depoimentos: David Bowie, As Frenéticas, a novela *Dancin Days*, o filme *Os Embalos de Sábado a Noite*, entre outras referências relevantes para se compreender o comportamento, a ética e a estética daquelas pessoas, naquela São Paulo.

Outro importante resgate histórico presente no documentário é o surgimento da Boate Homo Sapiens, o popular HS. Relevantes depoimentos e material de arquivo recordam esse importante local e seu em torno de livre expressão homoafetiva. Astros da música, como Freddie Mercury, deram sua pinta básica no HS. Atualmente o local onde era o HS é ocupado pelo ABC Bailão, citado em *A Volta da Pauliceia Desvairada* que merecia um Doc só sobre ele com seu público de coroas e ursos. O lado mais hardcore do fim de noite é recordado com riqueza de detalhes quando é citado o Bar Val Improviso, imortalizado na letra de Cazuza para a canção do Barão Vermelho: *Só As Mães são*



Felizes. A narrativa embebida em empatia das personagens de *São Paulo em Hi Fi* com certeza é a grande força desse registro histórico afetivo que prende seu espectador com sua engenhosa montagem. Até o inevitável tema da Epidemia da AIDS é tratada de maneira sensível e sem apelos sentimentais gratuitos.

Outro destaque do documentário é o resgate da memória da Boate Corinto, da mesma proprietária da Medieval. No filme *Anjos da Noite* (1987), escrito e dirigido por Wilson Barros, com uma trama que mergulha fundo na noite paulistana com personagens que estão em busca de amor e aventura: Malu, uma modelo; Lola, a drag queen; Teddy, o vigarista; Guto, o repórter gay; e Marta, atriz veterana. No papel de Lola temos em cena o saudoso ator Chiquinho Brandão, que aparece em várias cenas na Corinto que culminam com um dramático monólogo. Os shows da Corinto eram realmente glamourosos, sempre aguardados quando aconteciam as noites especiais.

Para tornar o conteúdo de *São Paulo em Hi Fi* mais compreensível para as audiências mais jovens, é preciso uma passagem pelos anos 90, que irão linkar os dois documentários de Lufe Steffen: *São Paulo em Hi Fi* e *A Volta da Pauliceia Desvairada*. Nos anos 60 até os 80 os artistas homens que se travestiam em performances artísticas eram chamados de transformistas. Um Homem Gay era chamado de "Entendido" e uma Mulher Lésbica era chamada de "Entendida". Não se falava o termo "Namorado(a)", se usava o termo "Meu Caso". Não existiam as discussões de gênero, a linguagem neutra e a sigla LGBTQIAP+. Eram outros tempos, clandestinos, malditos, marginais e com péssima representação na mídia como um todo. Eram Dias de Ira. Com o passar dos anos 90 começaram a surgir os primeiros sinais. A Boate Nation, personagens como Bebete Indarte, os Djs: Mauro

Borges, Mau Mau, Renato Lopes. Começava a nascer em São Paulo, e depois no Brasil, a Cultura Club. As Boates passaram a se chamar Clubs e seus frequentadores eram os Clubbers. O DJ passava a ser o astro do Club, que imprimia a atmosfera e a identidade do Club; tornaram-se Pop Stars com o passar do tempo, uma herança de clubs como o Hacienda em Manchester, como é mostrado no filme *24 Hour Party People* aka *A Festa Nunca Termina* (2002), de Michael Winterbottom.

No lendário Club Massivo, na Alameda Itu, no Jardins, começava a ferver um novo fenômeno cultural onde as transformistas agora eram chamadas de Drag Queens, e figuras como Márcia Pantera, Léa Bastos, Alma Smith, Paulete Pink, entre outras, se tornaram as Rainhas da Noite Gay de Sampa. Sim, o adjetivo Gay, agora havia substituído o arcaico adjetivo Entendido(a). Havia o Club Underground Sra Krawitz, um clássico que acabou gerando dois filhotes: os Clubs Samantha Santa e A Lôca, na Rua Frei Caneca, que até hoje tem fama de ser uma Rua Gay. No Jornal Folha de São Paulo, a jornalista Érica Palomino iniciou uma coluna semanal intitulada: Noite Ilustrada, onde fazia matérias sobre essa nova cultura dos clubs que surgia em São Paulo, destacando as festas, personagens e bastidores dos clubs como a figura dos Hosts que destacou figuras como Johnny Luxo e festas como o After Hours: Hell's Club.

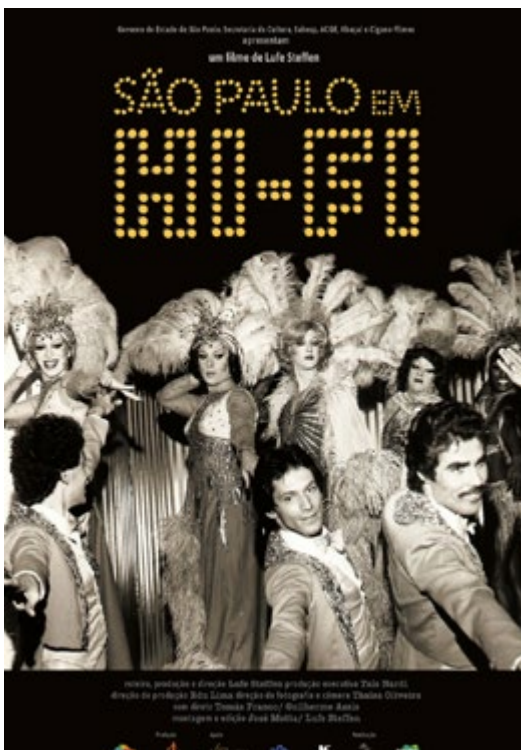
Foram nos anos 90, mais precisamente em 96, no Club Blue Space, que teve a primeira festa de Ursos em São Paulo, um grupo da Comunidade LGBTQIAP+ que iria crescer muito a partir desse momento. Começava a se construir o terreno para a realização das paradas do orgulho gay na Av. Paulista que a cada ano crescem mais e mais. Com a consolidação desse cenário e algumas conquistas e maior visibilidade e representação da diversidade da Comunidade LGBTQIAP+, surge o cenário borbulhante do Documentário *A Volta da Pauliceia Desvairada*. Dos anos 60 até aqui, São Paulo mostrou resistência. Retirou o "Manto Pesado da Invisibilidade", assumiu seu amor e seu tesão por seus iguais, mesmo que para isso muitos tombassem pelo caminho, heróis anônimos de uma luta muitas vezes desigual. Bem no início das paradas na Paulista, Kaká de Polly se



deitou em protesto no asfalto, pois não queriam permitir nossa marcha. O Ativista Beto de Jesus fez uma vaquinha para conseguir dinheiro para a primeira grande bandeira do arco-íris de uma Parada Gay na Av. Paulista. Foram os pioneiros, a linha de frente, os que dançaram a primeira música, os que se emocionaram com o show de brilhos e plumas no Medieval, os que se apaixonaram no Largo do Arouche, os que levaram um susto saindo do Val Improvise e se encantaram por aquele rapaz tímido que tomava um café na Galeria Metrópole, antes de ir ao Festival de Cinema Francês. Os primeiros soldados, são eles que são a alma e o coração de *São Paulo em Hi Fi*.

O Brasil se acostumou a ter pequenos levantes de Stonewall aqui e ali, mas ainda falta a revolução tão sonhada, aquele pé na porta exigindo um basta. Por um lado somos o país que mais mata LGBTs no planeta e por outro lado não somos unidos e vivemos em uma tentativa de construir uma comunidade sem união e respeito, etarista e gordofóbica, principalmente entre os LGBTs mais jovens que em muitos casos chegam a lembrar, com seu exibicionismo e consumismo, uma espécie de versão gay das Patricinhas de Beverly Hills.

É urgente que esse Estado de Coisas mude, pois sempre a geração seguinte foi melhor que a anterior; será que essa vai fugir à regra. Muito além do resgate da memória proposto em *São Paulo em Hi Fi*, temos uma reflexão sobre dois mundos diferentes, duas visões dos sonhos e anseios de duas gerações distintas. Uma com o sonho utópico da revolução em mente e outra mergulhada em um mundo que já as colocou em uma vida estruturada virtualmente. O que une a geração de *São Paulo em Hi Fi* e a Geração de *A Volta da Pauliceia Desvairada* é que ambas buscam amar e ser livres em um mundo que as oprime, em uma sociedade onde a heteronormatividade é difundida e imposta 24 horas por dia, sete dias da semana. O que essas duas gerações de LGBTs têm como ritual para exorcizar essa caretece toda? Dançar, se jogar em uma pista lotada como se não houvesse amanhã...



1986



BAIXO GÁVEA

BAIXO GÁVEA Dir. Haroldo Marinho Barbosa | 1986

E SE A POESIA TAMBÉM NOS AMASSE? OU CARTA PARA AS MULHERES HÉTEROS QUE "SE PUDESSEM SERIAM LÉSBICAS" OU O SEU AMOR FICOU SÓ COMIGO

Por Maria Trika

Baixo Gávea é um duplo desafio para mim:

Primeiro porque, no exercício da crítica, temos sempre um impasse: dizer do filme que se apresenta ao invés daquele que desejamos ver. O filme "desejado" tem mais a ver com uma fantasmagoria e projeção do que com a pulsão (por mais que isso também possa estar em jogo), criando um ponto cego definitivo nessa relação, obra espectador e obra sobre a obra. Prendemos nosso olhar e, a partir daí, a palavra escreve-se já assombrada. Mas atenção, o corpo bruto do filme, em sua máxima realidade, também é traiçoeiro. Pois sua dureza não é o bastante, é preciso um salto, uma distância, uma abertura mínima, por onde o ar da respiração de quem vê possa entrar e criar algo ali. Só assim um filme se mantém vivo. Dessa forma, o melhor caminho da escrita torna-se, idealmente, um equilibrar-se entre esses dois lugares, sem se cegar.

(um parêntese: poderia uma crítica sonhar outro filme a partir do que um filme deixa de ser? Uma crítica sobre o espectro do filme?)

Como segundo desafio - talvez esse seja mais geracional - tem o tempo. Vejo o filme em outro período do mundo, já bem distante dos paradoxos de quando ele foi feito. Aquilo que era uma revolução nos anos 80 hoje já perdeu o frescor, ganhou outra complexidade, fazendo com que as ausências se tornem mais visíveis do que a tal inovação de antes. Logo, quando o vejo com os olhos da história, o admiro. Quando retomo meu corpo e a minha trajetória e abro os meus próprios olhos, pelo cansaço talvez, chego a sentir uma quase raiva. Ambos os olhares projetam e desejam sobre as imagens. O desafio deste

texto será ver o filme com três olhos (o meu, o do mundo e o da escrita) buscando o que o filme apresenta, o que deixou de ser e o buraco entre os dois. Sem esquecer que serei corrompida pela lente objetiva e a do desejo durante todo o percurso.

O filme conta a história de Clara (Lucélia Santos), uma bem-sucedida diretora de teatro, que está realizando uma peça sobre Fernando Pessoa (Carlos Gregório) e Mário de Sá Carneiro, que é interpretado por Ana (Louise Cardoso), sua amiga e colega de apartamento. Clara é uma mulher cisgênero hétero, enquanto Ana uma mulher cisgênero lésbica. Clara procura o grande homem de sua vida, uma paixão, um amor enlouquecedor. Ana ama Clara.

Acompanhamos o processo e ensaios da peça, a amizade entre Ana e Clara, que lida com suas desventuras amorosas e um espelhamento entre as duas amizades e personalidades. Ana espelha Fernando pela firmeza, Clara espelha Mário em sua dramaticidade e intensidade. Ao mesmo tempo, Ana fala sobre sua paixão platônica como Mário(?), Clara consegue seu distanciamento mais racional e poético como Fernando. Esse espelhamento acaba por ser transgressor e reaçã ao mesmo tempo. Inova, pois coloca dois cânones como espelhamento de duas mulheres (sendo uma delas uma sapatão), dá a elas esse lugar superestimado ocupado pelos homens intelectuais. E torna-se meio reaçã pelo mesmo motivo.

A coluna vertebral do filme é pautada pelas frustrações amorosas de Clara. Outra revolução: a personagem de Clara é uma mulher em lugar de poder (e, mesmo que seja julgada por ocupar essa posição, ela apresenta-se soberana perante os demais personagens masculinos da narrativa). Ela é muito dona e consciente do seu desejo e o expressa sem grandes questões. Eu sei, isso aí é o básico, né? Mas, se até hoje isso é uma raridade na vida e nas narrativas, imagine nos anos 80, meu amor! Clara sai com



diversos homens - sinceramente, um bando de boy lixo -, um machão que fala que mulher não pode "atizar homem", porque isso é coisa de prostituta e a estupra em seguida; passando pelo tilelê hareboa, vem falando de Ganesha, veganismo e desalinha todos os chacras; os metidos a psicólogos com aquele papo paternal INSUPORTÁVEL que quer acolher suas emoções e traumas só para foder seu psicológico; e, ainda, a masterpiece: o esquerdomacho cuzão metido a intelectual. Clara se apaixona pelo combo sofrimento das gatas hétero: soca fofo, enforca errado, geme fino e goza rápido, todos com o brinde de serem abusivos, tóxicos, imaturos e irresponsáveis afetivamente (Nossa, manas, sinto muito). No entanto, acompanhamos essa jornada da lama com pequenos respiros e ponto de força: Clara habla mesmo, impõe o que quer, mete o dedo na cara dos homens e mostra que não é obrigada a ser violentada e ouvir esse papo bosta.

MAAAS... Clara continua refém do amor; por isso (?) continua se colocando nessas situações e aceitando humilhações e vive suspirando pelos cantos em busca de um amor perfeito ou sofrendo por, mais uma vez, ter acreditado e ter "dado errado". Ana, quase uma santa (assim como toda sapa que já se apaixonou por hétero), está sempre lá de prontidão para ser colo e refúgio da amiga, ouvindo as mesmas ilusões e argumentações que Clara inventa para si mesma, inúmeras vezes, para manter seu delírio do amor romântico. Clara fala sozinha. Fala de si e para si o tempo todo. O discurso amoroso heteronormativo é uma repetição autocentrada, a mesma trama: ideal do amor; dedo podre; Deus, existe um amor pra mim?; dessa vez vai!; eita, era merda de novo e sofrência! É ingenuamente lindo e poético (sim! faz todo sentido o espelhamento!) o sonho, a fabulação do outro, o desespero, a angústia, a queda e as várias mortes e suicídios (sacrifícios?) por essa projeção, esse espectro chamado amor que nunca pode ser vivido e é, justamente assim, que se mantém vivo.



Mas e se Baixo Gávea fosse um filme sobre o amor?

Eu me rendo ao desejo: o que seria do filme se tivesse a coragem de sair do conto de fadas sobre si e olhasse para o amor?

Ok, a gata pode ser hétero em paz, o problema tá longe de ser gostar de homem (por mais que...), a questão encontra-se nessa lógica que serve como base da sua visão de amor (que é tudo. É o que dá valor, de fato, à vida) que é completamente podre e já nem te sustenta mais. Você vê o amor como uma forma de suicídio, um meio para o afogamento de si mesma (e, cofofo, cuidado, sapatão porque, se não estivermos atentas, reproduzimos o mesmo). Esse problema é formal. Seja no discurso, nas posturas ou nas escolhas do filme que também repete o mesmo gesto: dispersa as cenas onde um mínimo de afeto existe e foca toda sua energia e tempo com as cenas circulares da peça, dos dates merda, do sofrimento de Clara e sua cruel pergunta, "Se existe amor", ou melhor, "se existe um amor para ela" que repete, quase clinicamente, para seus amigos não héteros, o tempo todo.

É muito comum que em narrativas românticas (nas comédias românticas, principalmente) os personagens marginais, como, por exemplo, pessoas LGBTQIAP+, cumpram uma função apenas como muleta de apoio emocional, são os fiéis escudeiros que quase em devoção depositam seu amor para uma figura que não os percebe como indivíduos. E te respondendo, Clara: também buscamos o amor, mas no nosso caso ele sempre vem acompanhado da lógica do desvio, amamos quase que por contrabando.

Sonhemos: assumimos a narrativa, voltamos no tempo, gravamos de novo. Temos mais cenas delas, esses pequenos gestos cotidianos em dividir uma casa, em trabalhar juntas, essas conversas banais entre o café e o almoço onde o amor se prova. Chega, a peça é importante não pelos poetas, mas pelas mulheres que estão reescrevendo a si mesmas neles.

Será possível essa mana hétero amar, mesmo que não romanticamente, essa amiga sapatão como ela a ama?

Clara, olhe para Ana!

Pergunte a ela sobre amor.

Espelhe-se em Fernando e Mário e no que ele chamava de "amizade de alma". Esse encontro de almas gêmeas, loucura, parceria, amor e, sim, tesão (deslocados como um *bromance* ou não. É lindo que exista isso, mesmo que não realize ou que não seja um tesão unicamente sexual). A questão com Ana não é o amor platônico (por mais que possa estar aí). Ana olha e vê Clara, a admira, respeita, acolhe, cuida, apoia, fortalece. Isso é amor (para além do amor romântico e sexual). Ana apresenta à Clara o que ela não tem em nenhuma outra relação, seja com a mãe, no trabalho e, PRINCIPALMENTE, com o tanto de embuste de homem hétero (que s i n c e r a m e n t e parece que tem que fazer força para gostar de mulher).

Mas Clara e o filme encontram-se completamente cegos em seus fantasmas e nem sequer dão espaço, voz e escuta a ela.

Clara quase morre mais uma vez.

Ana é seu porto.

Um novo homem chega.

Clara volta à vida novamente e começa sua jornada ao limbo do amor.

Ana fica.

Sozinha, claro.

O filme, ao menos, a liberta. Dando-nos uma mísera cena que se abre para um respiro poético: quando ela sai do bar sozinha, e caminha no Baixo Gávea com o dia amanhecendo.

quem sabe assim
nessa pequena rachadura
algum amor
exista.



2010



ELVIS & MADONA

ELVIS E MADONA EM COPACABANA OU O DESEJO ENTRE MULHERES EM PRIMEIRÍSSIMO PLANO

Por Maria Caú

Num apartamento de Copacabana, uma mulher chora após ter sido agredida e roubada por um parceiro abusivo. Vem ao seu auxílio a pessoa encarregada de entregar a pizza que ela encomendara momentos antes do episódio, que, encontrando-a alquebrada, lhe oferece conforto emocional por um instante breve. Um instante que, malgrado sua brevidade, é a chama de uma relação amorosa transformadora, dessas que chacoalha por inteiro o cotidiano estabelecido e faz erodir as certezas dos apaixonados. Um amor que *bagunça* a vida – de um jeito maravilhoso e inesperado.

O parágrafo anterior poderia descrever o *meet cute* de uma comédia romântica tradicional. Alicerce bastante utilizado na estrutura deste gênero, chamamos de *meet cute* o encontro fortuito e faiscante entre mocinho e mocinha, geralmente uma situação engraçada, improvável, enternecedora ou carregada de simbolismo (muitas vezes, tudo isso ao mesmo tempo). Trens perdidos, esbarrões, salvamentos, coincidências absurdas que pontuam a magia do encontro de dois personagens, sinalizando a vontade soberana do destino de uni-los e clamando pela torcida do espectador. Acontece que *Elvis & Madona* não é, ao menos não no sentido estrito, uma comédia romântica. Em realidade, a inteligência da carpintaria dramática do primeiro (e, infelizmente, único) longa-metragem de ficção de Marcelo Laffitte é brincar com o(s) gênero(s) (nos campos cinematográfico e social), construindo uma comédia romântica dramática e burlesca com toques policiais que subverte os papéis geralmente atribuídos ao homem e à mulher nesses contextos. Assim, quem vem ao resgate de Madona, uma travesti irreverente e batalhadora, é Elvis, uma lésbica *butch* em seu primeiro dia como entregadora (cargo que, o chefe se apressa em declarar, nunca havia sido ocupado naquela pizzaria por uma mulher).

Em termos de representação LGBTQIAP+, treze anos (o tempo que transcorreu desde o lançamento do longa, em 2010, até os dias de hoje) são um mundo. Com seu jeito despretensioso e sem deixar de se inserir na tradição brasileira da comédia popular farsesca, que joga a todo tempo com o exagero, o filme inovou ao ser um



dos primeiros a retratar identidade de gênero e orientação sexual como esferas separadas. Num mundo em que esse debate pouco havia avançado, ter uma personagem que se define como travesti e que é também bissexual abriu as portas de uma discussão social mais ampla e importante, um debate para o qual a própria classe da crítica cinematográfica brasileira talvez ainda estivesse pouco preparada. Rer ler os textos críticos da época do lançamento do filme mostra a pouca familiaridade de seus autores com um linguajar respeitoso e inclusivo – um exemplo é o fato de a personagem de Madonna ser várias vezes citada a partir de pronomes masculinos –, mas também a parca compreensão da natureza da relação entre as personagens, descrita repetida e canhestramente como “uma amizade que, pouco a pouco, se transforma em amor”, um “relacionamento insólito” e uma “estranha combinação”. Isso reflete, está claro, o pensamento de um período

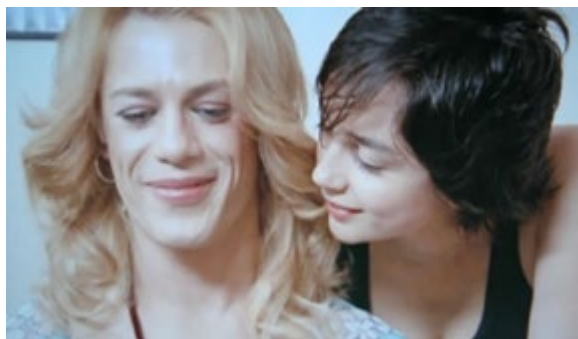
histórico que ainda cismava em perpetuar estereótipos, acreditando que todas as mulheres transsexuais só se relacionam romanticamente com homens e que todas as lésbicas que adotam um estilo classificado como masculino não se envolveriam com uma mulher que tem um pênis.

Revisitada em tempos mais esclarecidos, percebe-se que o grande trunfo da narrativa é apostar na naturalização da relação entre as personagens, uma paixão que se revela através da (essa *sim*) “estranha combinação” de uma delicadeza encantadora evidente mesmo entre as muitas brilhantes faíscas do tesão. Aqui se faz necessário pontuar que a paixão entre mulheres é amiúde retratada no cinema sob certa mistificação do desejo. Mesmo em filmes louvados na última década, com evidentes qualidades formais e narrativas, como *Retrato de uma jovem em chamas* (2019, direção de Céline Sciamma) e *Carol* (2015, direção de Todd Haynes), a atração sexual entre duas mulheres é retratada sob o prisma do “encontro de almas”, com o aspecto carnal dessa conexão parecendo pálido diante da equivocada ideia do desejo feminino como delicado, tênue, por vezes angelical, marcando talvez a superioridade das mulheres diante das tentações da carne. Nessa direção, pululam toques suaves, olhares comidos e alegorias visuais elegantes que, no entanto, acabam perpetuando a noção estereotipada do sexo entre mulheres como um ato necessariamente romântico e espiritual.

Em *Elvis & Madonna*, coloca-se o desejo de volta em primeiro plano, sem perder de vista a ternura. Essas duas facetas, aqui inseparáveis, explodem naquele que talvez seja o mais belo conjunto de planos de todo o filme. Fotógrafa semiprofissional, Elvis é convidada por Madonna para registrar um de seus shows, numa espécie de “inferninho” com cortinas furta-cor e garçonetes vestidas de anjo. A jovem chega bem no meio da performance da cantora, que ela começa imediatamente a registrar. Em dado momento,

uma das garçonetes se posiciona às costas de Elvis, como que lhe emprestando por um instante suas asas. Neste ponto, o diretor opta por um jogo plano/contraplano em câmera lenta que enfatiza uma troca de olhares que faz o tempo parar. No ponto de vista de Madona, Elvis, vestida inteiramente de preto e munida de longas asas angelicais, que contrastam com sua jaqueta de couro, captura sua imagem. Pelos olhos de Elvis, Madona surge em *contraplongée*, dominando o palco com cabelos esvoaçantes e vestindo uma réplica de um dos figurinos mais icônicos da fase inicial da cantora estadunidense de quem roubou o nome. Aqui, o Cupido coloca as asinhas de fora; a flecha é o *flash* que espoca da câmera. A troca de olhares entre essas mulheres é crucial para flechar também o espectador, conquistando sua torcida para o romance. Não por acaso, a partir deste ponto Madona vai se referir a Elvis também pelo apelido carinhoso de “anjinho”; adiante, quando a jovem engravidar, Angel será o nome escolhido para o bebê, de sexo ainda indefinido (uma ótima piada que o filme incorpora sem medo).

O flerte se desenrola da forma mais carioca possível: com as duas trocando confidências regadas a cerveja num boteco do Leme (apêndice do bairro em que a maior porção da trama se desenrola, Copacabana). No caldeirão de referências do filme, a mítica deste que talvez seja o bairro mais célebre do Brasil é evocada por diversas vezes, culminando na cena em que o editor do jornal para o qual Elvis trabalha como fotógrafo *freelancer* declara: “Tudo que acontece no mundo acontece antes em Copacabana”. Em uma das passagens de tempo que trazem uma sucessão rápida de imagens produzidas por Elvis, o último cinema do bairro que já foi coalhado de salas de projeção, fulgura. É o Roxy, joia de 1938, hoje fechada para talvez vir a abrigar uma “casa de espetáculos”. A imagem desse tesouro arquitetônico sublinha que Laffitte não almeja incorporar à obra apenas o imaginário político e social do bairro,



mas também a forma como o cinema brasileiro retratou esse espaço pleno de contrastes.

Pois é em Copacabana que floresce a paixão entre essas duas pessoas bastante diferentes, mas que têm em comum a solidão crônica impulsionada pelo distanciamento do seio familiar (e aqui se tematiza a rejeição que as pessoas LGBTQIAP+ muitas vezes experimentam). Com uma personalidade otimista e cheia de vivacidade, Madona

conseguiu construir um círculo afetivo que lhe presta acolhimento nos momentos mais difíceis – chama a atenção a cena em que os funcionários do salão em que ela trabalha como cabeleireira decidem fechar o estabelecimento para se dedicarem a um *make-over* que devolva à amiga a autoestima destruída por mais uma agressão do ex-namorado. Elvis, por sua vez, carrega a solidão que muitas vezes é marca dos motociclistas; vive sozinha num apartamento que a família, agora falida, se apressa para vender, sempre evitando as ligações cheias de cobranças da mãe.

Nos papéis centrais, a química entre Simone Spoladore e Igor Cotrim é incontestável. Se é preciso fazer a ressalva de que o filme foi produzido num momento histórico em que ainda não se debatia, mesmo no que diz respeito ao panorama internacional, a necessidade de termos atores transsexuais interpretando esses papéis, também cabe ressaltar que Cotrim dá a Madona uma mescla de potência e fragilidade que emociona. A travesti é autoconfiante e assertiva, mas também, por conta dos tantos revezes que passou, emocionalmente vulnerável, por vezes parecendo a ponto de quebrar. Já Spoladore constrói Elvis como uma mulher conformada com a solidão (ela inclusive se define como solitária) e que tem dificuldade em se entregar aos sentimentos despertados por Madona, paixão que a obriga a ampliar os claustrofóbicos contornos do seu mundo.

Isso posto, o principal conflito para a relação não está na porção policial da trama, que narra a perseguição do ex-namorado violento de Madona, João Tripé (Sérgio Bezerra), à dupla. Como motor narrativo, o embate interno de Elvis (antes, Elvira), que vem de uma família do interior que se pensa tradicional, é mais potente. Num dos momentos mais emblemáticos da narrativa, quando descobre que Madona costumava trabalhar no mercado do sexo, atuando em filmes pornográficos, Elvis se diz “burguesa demais para se envolver” com a artista e resvala na transfobia ao declarar: “Você não é uma mulher igual às outras, Madona”. Confrontacional, Madona demanda que Elvis diga por que tem vergonha dela, escancarando o preconceito da amada. Acaba ouvindo a declaração de amor de Elvis, que admite ter medo de viver a paixão. Embaladas pela fofíssima canção “Broto”, de Lan Lan e Os Elaines, as duas transam pela primeira vez. Cabe notar que as cenas de sexo, indispensáveis e dirigidas com sensibilidade, sublinham o fato de que o encontro entre essas duas personagens, que aqui e ali ganha ares cândidos, caminha sob a égide do desejo.

O charme do filme é construído com a ajuda de uma trilha sonora vibrante, em que surgem diversas canções de rock nacional, e de um enorme arcaibouço de referências à cultura pop e à música brasileira, em que se misturam menções ao rei do rock e à rainha do pop (obviamente), mas também a Chico Buarque, Kid Abelha, She-Ra, Banksy (que estampa as camisetas de Elvis) e Roberta Close, entre outros. Além disso, Lady Madonna, nome que nossa heroína utiliza para se apresentar nos palcos, é o título de uma canção dos Beatles que fala de uma mulher de poucos recursos que luta para conseguir criar os filhos. Para quem conhece a carreira anterior do diretor, as autorreferências também aparecem, com Buza Ferraz e Maitê Proença mais uma vez como um casal interiorano em crise (aqui, são os pais de Elvis), como na curta-metragem *Vox Populi*, de 1998, que também tem como um de seus personagens marcantes um homem que atende pela alcunha de João Tripé. Laffitte, que nasceu em Volta Redonda, no interior do estado do Rio de Janeiro, retrata bastante bem a hipocrisia da alta sociedade desses lugares.

Outra referência constante é Almodóvar, um cineasta que trabalha em suas obras a temática da urgência do desejo (dono de uma produtora que se chama, adivinhe só, El

Desejo). O tom geral, que joga com o farsesco, rende momentos divertidos e cria algumas quebras de expectativa engenhosas, que brincam com os tropos da comédia romântica. Numa delas, Elvis, que acabara de se despedir do pai, encenando uma reaproximação com uma conversa mais franca, chama por ele. Quando ele se vira, toca uma música suave e o espectador tem a certeza de que a jovem dirá algo tocante para sublinhar o amor entre pai e filha, mas ela apenas indica onde o carro dele está estacionado. Adiante, uma conversa entre Elvis e sua mãe traz uma inversão de expectativas que lança nova luz sobre a família da moça e sua rede de relações. Momentos como esses dão um toque lúdico e contemporâneo a uma narrativa que já prima pela construção de um universo encantador. Ao fim, uma pequena participação de José Wilker segue neste mesmo caminho, surpreendendo o espectador.

A gravidez de Elvis, importante ponto de virada da trama, adensa o conflito central e, mais uma vez, traz à tona um tema pouquíssimo explorado pelo cinema nessa época, que é o exercício da maternidade por mulheres lésbicas e transsexuais. Se, questionada sobre sua decisão de ter a criança, Elvis declara: "Talvez seja a idade, talvez necessidade biológica, talvez rebeldia", o filme, por sua vez, exerce a rebeldia de abordar a questão. A partir daí, a narrativa trata de outros assuntos considerados polêmicos de forma leve e direta, pondo em cena tanto o despreparo médico para lidar com a situação (num exame, Madona é confundida com uma amiga de Elvis e precisa dizer que é "o pai" da criança) quanto um debate sobre aborto. No entanto, é a naturalização do cotidiano das personagens que soa mais disruptiva para os padrões de então. São as cenas em que as duas jogam cartas, trabalham e seguem com o seu dia a dia enquanto esperam pelo bebê (a emoção de Madona durante uma ultrassonografia é um ponto alto), sempre expressando seu carinho mútuo, que impressionam, dizendo claramente: todo amor é válido e merece ser celebrado.

Se nos últimos anos cresceu a demanda por histórias de amor entre mulheres que não tivessem desfechos trágicos – solução muito utilizada nesse tipo de narrativa –, *Elvis & Madona* já deixava suas protagonistas viverem seu amor em liberdade e alegria mais de uma década atrás, num final feliz revolucionário porque ainda praticamente ausente de um cinema dito popular que, à época, engatinhava para tratar com naturalidade do amor romântico ou da atração sexual entre personagens femininas. Nesta bela obra, temos não um "relacionamento insólito", ou uma "estranha combinação", mas uma paixão angelical e carnal, plena de um desejo vibrante que arrebatava e conquista.



1971



MINHA NAMORADA

MINHA NAMORADA, DE ZELITO VIANA E ARMANDO COSTA

Por **Fernando Oriente**

Filmar os adolescentes tornou-se um dos temas recorrentes do cinema moderno a partir de fins dos anos 1950. Cineastas de várias partes do mundo passaram a dedicar seus trabalhos no registro das emoções, desejos, tormentos, amores, perdas e medos, assim como das alegrias, tristezas, esperanças, prazeres e agruras que marcam uma fase decisiva na vida de qualquer ser humano: os últimos anos da adolescência, o término do ensino médio e a expectativa em se tornar adulto. Longas com esses enunciados passaram a integrar uma parte considerável da filmografia europeia nas décadas de 1950 e 60 – com destaque para obras produzidas na França e na Suécia -, mas demoraram um pouco a serem produzidos no Brasil e, até hoje, são poucos os filmes feitos aqui que se debruçam sobre este universo.

O ano de 1970 marcou o lançamento de dois títulos seminais do cinema brasileiro que são protagonizados por adolescentes e têm o universo desses jovens como matéria discursiva: 'Marcelo Zona Sul' (de Xavier de Oliveira) e 'Minha Namorada' (de Zelito Viana e Armando Costa). Embora o longa de Oliveira seja mais lembrado atualmente, os dois filmes são obras fundamentais do nosso cinema não só por se debruçarem analítica e organicamente no cotidiano de jovens de classe média da cidade grande, mas por serem notáveis em sua totalidade discursiva e estética.

Para nós o foco será 'Minha Namorada', primeiro longa do grande Zelito Viana e único trabalho como diretor do roteirista e dramaturgo Armando Costa (cofundador do Teatro Opinião ao lado de Ferreira Gullar e Vianinha). Mas, antes de entramos no filme, é fundamental contextualizarmos a importância de Zelito Viana e o papel central que já desempenhava na época como um dos mais notáveis produtores do cinema brasileiro.

Zelito Viana

Zelito Viana nasceu em Fortaleza e mudou-se com a família para o Rio quando ele tinha quatro anos. Em 1964, enquanto cursava a faculdade de engenharia, fez amizade com o colega de turma Leon Hirszman que o levou para conhecer seu grupo de amigos cineastas, grupo esse composto pelos principais realizadores do movimento cinemanovista, como Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Dib Lutfi e Gustavo Dahl, entre outros. No ano seguinte, Viana funda a produtora Produções Cinematográficas Mapa, ao lado de Glauber, Saraceni e Walter Lima Júnior. O nome Mapa é o mesmo da revista cultural dirigida por Glauber quando



este ainda morava na Bahia.



Na Mapa, Zelito Viana produziu ou coproduziu alguns dos mais importantes títulos do cinema brasileiro ao longo das décadas de 1960, 1970 e início dos anos 1980. Entre eles, 'Terra em Transe', 'O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro' (de Glauber Rocha), 'A Grande Cidade' (de Carlos Diegues), 'Menino do Engenho', 'Brasil Ano 2000' (de Walter Lima Júnior), 'Azylo Muito Louco' (de Nelson Pereira dos Santos), 'Os Inconfidentes' (de Joaquim Pedro de Andrade), 'São Bernardo' (de Leon Hirszman), 'O Pica-pau Amarelo' (de Geraldo Sarno) e 'Cabra Marcado Para Morrer' (de Eduardo Coutinho).



Em 1970, Viana decide dirigir seu primeiro longa, 'Minha Namorada' – em que divide a direção e o roteiro com Armando Costa. Para o produtor, passar à direção era um caminho natural em sua carreira, como afirmou para Revista Filme Cultura em uma entrevista nos anos 1970. "Dirigir é uma consequência inevitável do trabalho de qualquer pessoa no cinema. Todas – eu disse todas – as pessoas que fazem cinema, desde o fotógrafo até o maquinista, têm vontade de dirigir; nem todo mundo consegue por razões econômicas. No meu caso era fatal que um dia passaria à direção. Faltava apenas perder o medo."



Após perder o medo e realizar 'Minha Namorada', Zelito Viana dirige mais quatro longas nos anos 1970: 'O Doce Esporte do Sexo' em 1971 - uma comédia erótica estrelada pelo irmão de Zelito, Chico Anysio -, 'Os Condenados' em 1975 – drama adaptado do livro homônimo de Oswald de Andrade –, 'Morte Vida Severina' em 1977 – um misto de documentário direto com ensaio baseado na obra de João Cabral de Melo Neto – e 'Terra dos Índios' em 1979 – documentário sobre a questão indígena no Brasil com roteiro co-assinado por Darcy Ribeiro. A partir da década de 1980, Viana passa a trabalhar na TV Globo, onde dirige, produz e roteiriza diversos programas. Na retomada dos anos 1990, Zelito volta a dirigir e produzir filmes para o cinema, como o drama histórico 'Villa Lobos: Uma Vida de Paixão', de 2000, e o documentário 'Augusto Boal e o Teatro do Oprimido', de 2010.

Em seus dois primeiros filmes como diretor, Viana realiza obras populares sem jamais cair em esquematismos ou fórmulas fáceis. Tanto no drama de comportamento 'Minha Namorada' quanto na comédia de situações eróticas 'O Doce Esporte do Sexo', Zelito consegue injetar leveza, humor e dramaticidade de forma direta e, ao mesmo tempo, discutir e analisar características típicas da realidade social brasileira, tudo isso sem jamais desprezar ou subjugar a inteligência do espectador.

Com 'Os Condenados', Zelito Viana complexifica seu cinema,

tanto em estilo quanto em discurso, para analisar criticamente a realidade social brasileira por meio da vida de um proletário envolvido com uma prostituta e outros membros do lumpesinato na São Paulo dos anos 1920. Já em 'Morte e Vida Severina', o diretor faz sua primeira incursão no documentário – que utiliza ao longo do filme ao lado de situações encenadas baseadas na obra canônica de João Cabral de Melo Neto – para discutir a terrível situação do povo pobre do nordeste. E em 'Terra dos Índios' parte para o documentário direto para analisar a tragédia dos povos indígenas no Brasil.

Minha Namorada

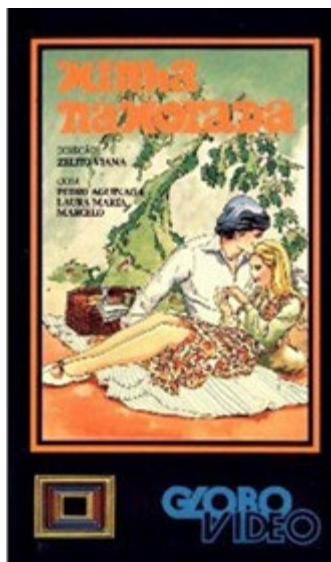
Lançado em 1970, o longa 'Minha Namorada' pode parecer se tratar, numa análise superficial, de um filme leve sobre os dramas amorosos e a descoberta da sexualidade de Maria (Laura Maria), uma adolescente de classe média da zona sul do Rio de Janeiro. No início da narrativa vemos a jovem ao lado de seu namorado de longa data Fernando (Pedro Aguinaga), um jovem mais velho, empregado estavelmente em um escritório. Maria leva a vida entre a escola, as aulas de francês, os passeios com o namorado e sua relação tranquila com os pais – Carminha (Fernando Montenegro em seu terceiro papel no cinema) e Aldo (Jorge Dória).

Ao conhecer Pedro (Marcelo) - um colega do curso de francês nascido em Nazaré das Farinhas (cidade na Bahia, próxima a Salvador), que mora de aluguel com um amigo e faz curso preparatório para o vestibular, vivendo uma vida financiada pelo pai – Maria se apaixona pelo estilo descolado do rapaz, um típico adolescente de classe média, mais pobre que o playboyzinho Fernando, mas que curte rock, Caetano Velozo, toca violão e se diverte em baladas regadas à bebida, música e baseados. Ao lado de Pedro, Maria vai descobrir os prazeres do amor e do sexo. Ela se entrega de corpo e alma ao jovem, perde sua virgindade com ele, abandona Fernando e passa viver seus dias sempre ao lado daquele que vemos ser seu primeiro amor verdadeiro.

Como pano de fundo entra a relação de Maria com seus pais. A mãe descobre uma cartela de pílulas anticoncepcionais na gaveta da filha e passa a criticar a garota. Enquanto isso, o pai demonstra compreensão para com ela e a acolhe com afeto. As questões do choque de gerações é atenuada no filme. Zelito e Costa têm a feliz escolha em caracterizar os pais de Maria como compreensivos, o que foge ao lugar comum no cinema de pais repressores e agressivos. Mesmo em sua angústia contida com a nova realidade da filha, Carminha jamais chega a tomar medidas extremas de punição para com a garota.

Essa solução dramática - que foge um pouco da realidade da época, em que maioria dos pais achava muito grave uma adolescente perder a virgindade com 16 anos - serve para os diretores se desviarem do conflito de gerações e se debruçarem intensamente no cotidiano de Maria – suas descobertas sexuais, sua conquista crescente de liberdade, a intensidade de seu primeiro amor, suas perambulações pelas ruas do Rio. O que vemos é uma evolução do crescimento da jovem, um amadurecimento - um pouco inconsequente – de uma garota de classe média urbana em início dos anos 1970, com todo o peso das conquistas comportamentais e de liberdade individual que a juventude dos grandes centros urbanos experimentava desde a segunda metade da década de 1960.

“Minha Namorada” é um filme marcado pelo movimento de seus personagens – bem



como pelo movimento dentro dos planos. Um movimento constante pelos espaços da cidade, pelos deslocamentos espaço-temporais do tempo diegético da narrativa fílmica para que os adolescentes – principalmente Maria e Pedro – possam estar juntos e viverem ao máximo suas descobertas e seus prazeres. Esse movimento é traduzido na tela pelas inúmeras sequências em que acompanhamos a protagonista caminhando pelas ruas, se encontrando com Pedro e com ele passeando, assim como pelas idas e vindas de Maria à escola, ao curso de francês, a sua casa e à casa de Pedro. Essas sequências são unidas com leveza e ritmo por uma montagem elíptica, em que as sequências isoladas assumem um peso narrativo próprio e são contrapostas por novas cenas que surgem na tela sempre em função dos movimentos e deslocamentos dos personagens, bem como por seus dramas individuais.

Zelito Viana e Armando Costa conseguem intercalar de maneira notável cenas em que a câmera observa o constante movimento dos personagens e seu simples estar no mundo com pontuais e marcantes sequências em que os dramas são trabalhados de maneira mais intensa e os aspectos existencialistas e psicológicos dos tipos afloram na tela.

São fundamentais algumas destas sequências, como a parte do filme em que acompanhamos Maria e Pedro num apartamento alugado, em que sozinhos se entregam por completo ao seu amor e a seus prazeres. Vemos o casal passar uma semana transando, bebendo, se divertindo na laje do prédio e isolados do mundo lá fora – um hiato de tempo em que existem apenas um para o outro e vivem ao máximo seus desejos e sua cumplicidade. É um momento que antecede a inesperada volta de Pedro a Bahia, chamado por seu pai. O jovem, sabendo de sua partida inevitável, aluga esse pequeno apartamento sem contar nada para Maria sobre seu destino imediato. É como se, para se despedir de seu amor, eles tivessem que viver ao máximo a relação intensa que construíram, nem que seja por apenas uma semana.

Outras sequências são introduzidas pelos diretores para que, em meio à condução ágil e leve da diegese, possamos nos aprofundar na complexidade existencial e nas características psicológicas e comportamentais dos personagens, bem como ampliar a densidade dos dramas. Numa sequência-chave para entendermos os pais de Maria - bem como o fato de Carminha e Aldo serem muito mais compreensivos com a filha do que se podia esperar de um casal de classe média em 1970 – vemos os dois deitados na cama conversando sobre a filha. Na cena, em que a ternura é impressa pelos diretores na tela de maneira suave e sensível, Aldo aconselha sua esposa a parar de querer viver a vida de sua filha e com isso atrapalhar e complicar tanto a existência de Maria como a sua própria. Após ouvir o marido, Carminha sorri e transparece finalmente compreender o inevitável processo de amadurecimento da filha.

Nesse ponto do filme, Pedro já voltou para a Bahia e Maria saiu de casa para viver com uma amiga e, ao retomar a convivência com Fernando, consegue um emprego numa escola primária cuja dona é uma amiga de Fernando. Ao mesmo tempo em que vemos

claramente a protagonista amadurecendo e vivendo as responsabilidades de uma vida mais adulta – com seus deveres (escola e trabalho ao mesmo tempo) e com a liberdade que este novo momento traz ao seu novo cotidiano - percebemos Maria angustiada com sua nova realidade e as incertezas que esta lhe provoca, bem como fica claro o quanto a jovem ainda ama Pedro e sente demais sua ausência, algo que ela procura recalcar numa melancolia contida.

São esses momentos tão bem compostos por Viana e Costa, intercalados com a energia leve que prazerosamente toma conta das sequências observacionais sobre o cotidiano dos adolescentes, que fazem de 'Minha Namorada' um filme que vai muito além de um simples drama observacional sobre jovens e seus conflitos com a vida. Sem abandonar a leveza e a agilidade da condução narrativa, os cineastas conseguem imprimir, com muito talento e sensibilidade, comentários mais densos sobre os personagens e suas situações dramáticas. O discurso do longa nunca foge de ser direto e de fácil absorção por parte dos espectadores. Um cinema popular e inteligente, que toca em questões complexas sem perder o ritmo contagiante de uma evolução que cativa e envolve a quem assiste.

É impossível não enaltecer a forma orgânica com que 'Minha Namorada' retrata os adolescentes. O filme tem um tratamento horizontal em relação a seus personagens jovens, respeita seus dramas, seus conflitos, seus impulsos e desejos. Esse afeto dos diretores por seus tipos dramáticos é potencializado por um belíssimo happy end, em que a possibilidade improvável de Maria e Pedro de estarem juntos é materializada na tela por uma deliciosa sequência em que acompanhamos o retorno do jovem da Bahia para o Rio e o reencontro dele com Maria, uma sequência vigorosa em que a felicidade dos dois namorados novamente juntos passa da tela para nós.

Nada no filme é forçado, mesmo as situações arquetípicas e os lugares comuns são tratados pelos diretores com originalidade e leveza; como potência e não de maneira engessada e caricatural. Filmado com uma câmera ágil, repleto de travellings (sendo vários deles captados com a câmera na mão), movimentos de aproximação em direção aos rostos dos personagens que terminam em expressivos close-ups, intercalados por planos gerais e planos de situação, 'Minha Namorada' transborda movimento e a energia inquieta do estar no mundo desses jovens. Um filme leve e cativante, que em sua aparente despreensão em nenhum momento se esquivava de complexificar os personagens e seus dramas.

Um filme que ainda não teve seu verdadeiro reconhecimento, 'Minha Namorada' é um registro delicioso de uma geração de adolescentes que vivia sua juventude com toda a entrega que seus desejos e impulsos permitiam para que mergulhassem de cabeça nos prazeres e percalços dessa fase tão especial na vida de todos nós.



2018



CANASTRA SUJA

O JOGO DA OCULTAÇÃO

Por Ailton Monteiro

Cinema para quem? O que leva o circuito exibidor a tratar alguns filmes com tanto desrespeito, especialmente os brasileiros? Tudo bem que é fácil entender que a fila precisa andar, levando em consideração a quantidade gigante de lançamentos. Mas a verdade é que os filmes brasileiros não estão sendo lançados; estão sendo arremessados. Muitos desses filmes só encontram um único horário e se são lançados em cinema de shopping só duram mesmo uma semana e pronto. Não há tempo para o boca a boca. Trata-se, infelizmente, do caso de Canastra Suja (2016), de Caio Sóh, cineasta que até então eu desconhecia, justamente por não ter seus filmes exibidos em circuito local.

Esse parágrafo acima foi o texto inicial de uma postagem para meu blog sobre o quarto longa-metragem de Caio Sóh, visto pela primeira vez por mim em junho de 2018. Indignado que estava por ter um filme tão singular relegado a uma única semana em cartaz com um público pequeno, comecei meu texto de revolta destacando esse problema da distribuição. Se fosse uma obra hermética, um filme mais difícil de acompanhar, não lamentaria tanto o público mais esvaziado, mas *Canastra Suja* entra num território de mais fácil compreensão, pelo menos superficialmente falando, e, portanto, de abertura para públicos maiores.

Não sabia quem era Caio Sóh, e já fiquei impressionado com seu trabalho, não apenas pela semelhança da trama com o trabalho de dramaturgos como Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, mas também pelo fato de o filme remeter a um cinema mais cru, mais parecido com as produções brasileiras das décadas de 1970 e 80, que tanto aprendi a amar.

Canastra Suja levou apenas cinco meses para ficar pronto. O diretor teve a ideia, convidou o elenco e a equipe técnica, e muito rapidamente o primeiro corte já estava pronto. Não houve patrocínio (os únicos recursos externos vieram do Canal Brasil), o elenco não recebeu cachê, mas promessas de participação na bilheteria – seus nomes aparecem como produtores nos créditos.

Canastra Suja é o retorno do realizador ao tom mais naturalista de seu primeiro filme, *Teus Olhos Meus* (2011), que também traz questões envolvendo o destino, ou a ironia do destino, como se os personagens fossem criações de um deus um tanto sádico – não à toa o nome da produtora de Sóh se chama “Sinceramente Cínicos”, o que parece dar o tom de ambiguidade de tratamento com os personagens e seus rumos. No primeiro filme, há um envolvimento entre dois homens de idades diferentes, um envolvimento que se mostrará proibitivo apenas ao final da trama. Em *Canastra Suja*, há a questão da

gravidez de uma das personagens femininas e o quanto muita informação é negada ao espectador, que também se vê quase tão desconfortável e cego quanto os heróis da história.

Canastra Suja começa “às cegas”, com a família procurando se animar enquanto os créditos aparecem, com letras brancas em fundo preto, muito parecido, inclusive, com os créditos iniciais de *A Morte de um Bookmaker Chinês* (1976), de John Cassavetes. Depois dos créditos, a primeira imagem que vemos é a da fachada da casa, uma casa simples e com os muros sujos, com uma pichação escrita “vexame”. A câmera acentua uma instabilidade (há deliberadamente a falta de um tripé), e logo vemos que se trata de uma câmera subjetiva. Uma pessoa, ainda não revelada, se aproxima da casa, que é aberta por Pedro (Pedro Nercessian). A pessoa adentra, muda, o espaço e encontra os demais membros da família com um olhar sério. Caso de Maria (Adriana Esteves), que está sentada no sofá com a filha mais nova e autista Rita (Cacá Ottoni), que deita a cabeça em seu colo. A câmera subjetiva segue Pedro pelo corredor escuro até outro cômodo onde vemos Emília (Bianca Bin) segurando um bebê e olhando para a câmera com certo pesar. Seguimos Pedro, desta vez para outro cômodo, ainda mais rústico, que mais tarde veremos se tratar do próprio quarto do rapaz. Ele fecha a porta e somos tomados pela escuridão. Corta para o primeiro capítulo, com uma carta de baralho de Reis – todos os capítulos são iniciados com uma carta de baralho.

Esse primeiro capítulo nos apresenta a Batista (Marco Ricca) ouvindo o depoimento de um homem mais velho sobre o fundo do poço vivido na época em que sofria com a dependência do álcool. Batista está ingressando no Alcoólicos Anônimos. É o seu primeiro dia, primeira reunião, ele se vê desconfortável. O filme introduz o primeiro conflito familiar: um homem comum em sua luta contra o álcool.

Do lado de fora da reunião, está a família de Batista. Pedro está inquieto e não quer esperar muito pelo pai; Emília alimenta Rita com uma tangerina, Maria olha para o celular. São instantes definidores da construção dos personagens, mas que são apenas o ponto de partida para uma apresentação crescente. Mais à frente conhecemos Tatu (David Junior), peça fundamental da trama, que não faz parte da família, mas que está presente na vida de Emília (é seu namorado), de Pedro (é seu amigo mais próximo), de Maria (é seu amante) e até de Rita, como veremos ao final.

Para a apresentação de Tatu, vemos o personagem como o mais centrado de todos. Ao contrário, por exemplo, de Pedro, que não sabe direito o que fazer da vida, embora saiba que quer sair da pobreza e que não quer seguir os rumos do pai; de Emília, que usa sua beleza e graça a fim de alçar melhores possibilidades de vida, com seu chefe, dentista; de Maria, que se sente infeliz numa vida de mãe dedicada e que não tem direito a diversão e lazer; e do próprio Batista, que, mesmo estando satisfeito com seu emprego humilde de manobrista em edifício de luxo, vez ou outra se sente tentado a usar o álcool como fuga da realidade. Diferente deles, Tatu aparece com discurso seguro, corpo musculoso, relógio caro, moto e roupas caras, que não se sabe de onde vêm, sendo ele um simples dono de uma borracharia.

A câmera na mão parece instintiva na hora de escolher qual personagem focar. Só “desenha” com a câmera, evitando bastante um tipo de linguagem da teledramaturgia brasileira mais tradicional, e o costumeiro campo/contracampo é usado apenas em momentos pontuais. Seu trabalho com a câmera é de maior inquietação, como o já

citado estilo de Cassavetes, autor costumeiramente referenciado em críticas sobre *Canastra Suja*. Na cena de Emília com seu chefe (João Vancini), por exemplo, a câmera parece se guiar pelo sentimento de ansiedade de ambos.

A montagem, por sua vez, a cargo do próprio diretor, limita o que devemos saber e é elemento essencial da construção do suspense, que se dilata à medida que vamos chegando à conclusão da narrativa. Não o suspense hitchcockiano, que mostra as cartas e evita o *whodunit*, mas aquele criado a partir de situações de tensão, muitas vezes geradas por problemas de comunicação: o teste de gravidez, o clube de michês e o celular roubado são exemplos de pontos cegos da trama. Nesse jogo de aparências, “disfarçando as evidências”, para citar a canção do karaokê no epílogo, *Canastra Suja* vai ganhando sua aura ambígua de perversidade e cumplicidade. O fato de seu título ter saído de um jogo de baralho, em que esconder o jogo é fundamental, faz todo o sentido na proposta.

Em determinado momento, flagramos o próprio Pedro pichando o muro da casa. Nesse instante, é fácil julgá-lo como o personagem mais desprovido de caráter da história. Frustrado pelos fracassos, ele estaria amaldiçoando a si mesmo e à própria família. Bem diferente de Tatu, que se sente no topo da cadeia alimentar, Pedro é a figura patética e impotente, pela incapacidade de chegar a uma vida economicamente mais confortável, sem ter se esforçado o suficiente, como costuma lhe dizer o pai.

Um dos grandes méritos de Caio Sóh na criação de *Canastra Suja* é ter conseguido dar conta de tantos personagens com tanta habilidade. Como bem disse Andrea Ormond em sua crítica sobre o filme na *Revista Cinética*, a trama poderia muito bem ser estendida para uma série de televisão, explorando mais atentamente cada personagem, todos bastante ricos em suas complexidades. No entanto, a história cabe muito bem em suas duas horas de duração e em nenhum momento parece haver uma barriga, em nenhum





momento temos uma cena que não precisa estar ali.

Talvez seja importante nos lembrarmos do primeiro longa-metragem do cineasta. Diferente do segundo e do terceiro filmes, respectivamente *Minutos Atrás* (2013) e *Por Trás do Céu* (2016), que são adaptações de peças de teatro de autoria do diretor e que nos apresentam também ao Caio Sólh dramaturgo e mais interessado na força da palavra poética, *Teus Olhos Meus*, junto com seu irmão mais charmoso *Canastra Suja*, é um filme que opta por um tipo de dramaturgia mais naturalista. O primeiro filme nem tinha tanto interesse assim na beleza plástica, até pela falta de um equipamento de filmagem de melhor qualidade e pela vontade urgente do diretor de criar o seu filme.

Uma informação curiosa é que Caio Sólh não começou com um curta, como geralmente acontece com a maioria dos diretores de cinema, mas logo com um longa-metragem. Em entrevista disponível no YouTube, ele conta que as pessoas diziam: puxa, por que você não começa com um curta? E ele disse: porque a minha história é longa, tem que ser um longa. Ou seja, para esses projetos pensados para o cinema, Sólh é um cineasta que tem desejos ambiciosos. Sendo *Teus Olhos Meus* o primeiro filme de um jovem diretor, cheio de angústias, cheio de ideias, esse conjunto de angústias e ideias se apresenta na figura do personagem de Emilio Dantas chamado Gil, jovem rebelde que adora escrever nas paredes pensamentos que lhe vêm à cabeça, como se aquilo fosse uma necessidade tão grande quanto comer, beber ou fazer suas necessidades fisiológicas. Como Gil, Caio Sólh era (ou é?) esse sujeito que também ficou famoso pelo hábito de escrever nas paredes, até mesmo nas paredes das casas dos amigos. Como se fosse necessário desaguar esse processo de ideias que surgem como presentes que precisam ser materializados de alguma forma.

Azul Serra, diretor de fotografia que depois seria mais lembrado por enfatizar uma beleza plástica com luz e cores mais vivas, como nos dois filmes da Turma da Mônica, *Laços* (2019) e *Lições* (2021), ambos de Daniel Rezende, e em *Aos Teus Olhos* (2017), de Carolina Jabor, conta em entrevista ao site da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) que, logo no primeiro dia de filmagem de *Canastra Suja*, enquanto filmava





uma cena com Adriana Esteves, viu que “ela podia parar em um lugar ótimo para a luz.” A ideia inicial do diretor de fotografia era estabelecer uma marca, mas depois percebeu que não era esse o filme que estava fazendo. Ele conta que entendeu que o que importava nesse filme “não era a melhor luz ou o melhor ângulo, mas preservar uma fluidez e liberdade para que os atores estivessem presentes, plenos e entregues a todo o momento.” Ou seja, esse testemunho já ajuda a nos dar uma dimensão do aspecto muito próprio do filme de Caio Sóh. Também podemos lembrar que o diretor de arte do filme é Moa Batsow, que tem em seu currículo uma parceria bem-sucedida com Júlio Bressane, em filmes como *Cleópatra* (2007) e *Beduíno* (2016), e que se viu tendo que lidar com um trabalho cenográfico muito mais econômico, principalmente na composição da casa onde vive a família principal, caracterizada por sua humildade. Esse trabalho técnico-artístico mais voltado para os aspectos visuais do filme acentuam a intenção do diretor de aproximar sua obra de um tom mais áspero.

Sendo a família uma fonte inesgotável de assuntos mal resolvidos que costumam ir com frequência ao divã, o filme de Caio Sóh aproveita muito bem esses mal-entendidos que podem servir de traumas para os personagens, embora, com a falta de uma clareza maior em certas intenções, parte dos interesses e desejos dos personagens fique um pouco à sombra do que é escondido. Mas, se muita coisa fica nas sombras, a raiva e a revolta são elementos explorados com veemência pelos personagens.

Em determinada cena, Maria externa muito bem suas frustrações de maneira verbal ao filho Pedro, mas apenas depois de se ver numa situação de humilhação seguida da consciência de que o ato terrível de amarrar a filha autista na cama para poder fazer sexo com Tatu na borracharia poderia ser atenuado se levamos em consideração o trabalho árduo de mãe e esposa dentro de uma família com problemas sérios e que se agravam ao longo do filme.

Batista, em reunião do A.A., diz que bebe e fica um pouco agressivo, e sabemos que um pai alcoólatra é capaz de desestabilizar toda uma família. Batista começa o filme tendo

consciência de que é importante para ele dar um passo à frente em busca da cura e do caminho para uma harmonia em seu lar. Ao ser demitido do emprego de maneira injusta, porém, é fácil nos solidarizarmos com sua revolta, com sua tristeza, com sua impotência diante das decisões daqueles que mandam nos destinos da classe trabalhadora; é fácil compreender seu retorno à bebida. Já os irmãos Pedro e Emília se veem numa posição de dificuldade de sair da herança social.

Canastra Suja pode ser um filme para rir, para chorar e para se angustiar, e muitas vezes tudo ao mesmo tempo. Além de ser um filme que surpreende o espectador com suas revelações, guardadas para o final, quando as cartas são postas, enfim, na mesa. Caio Sóh trabalha num registro de ironia, que é uma tradição brasileira, já que temos escritores que lidam com esse viés, como Machado de Assis, o já citado Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Rubem Fonseca, Luiz Fernando Veríssimo, etc. No cinema brasileiro temos uma tradição de ironia especialmente no cinema marginal, em Rogério Sganzerla, em Júlio Bressane, em Carlos Reichenbach. Se Caio Sóh bebeu ou não desses autores, em maior ou menor grau, isso talvez nem venha ao caso, pois esse elemento parece já estar presente na alma brasileira, em seu jeito muito próprio de demolir ídolos e heróis. E *Canastra Suja* é esse rir de nervoso, esse chorar com os absurdos, esse tensionar com um sorriso no rosto.



1987



A MENINA DO LADO

SER OU NÃO SER LOLITA?

Horizontes de expectativa da ideia de amor no caso de A Menina do Lado

Por Eliska Altmann

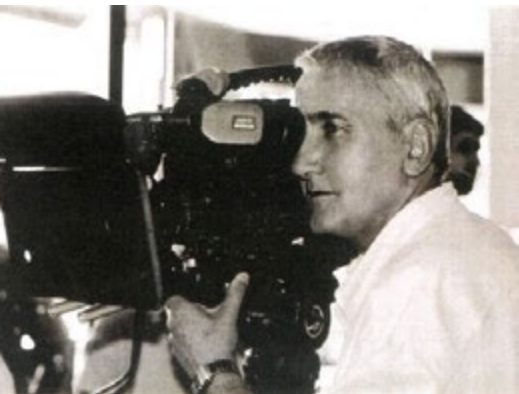
“O que acontece quando um homem de 45 anos, intelectual de renome, e uma garota de 14 anos se apaixonam perdidamente – e quando este amor é levado às últimas consequências? Como encarar a família, a sociedade, como impedir que seus próprios preconceitos não destruam o amor? É esta a ideia central de *A menina do lado*, desenvolvida com humor e leveza por seu diretor. Com tratamento realista, esta singular história de amor tem trilha sonora de Tom Jobim e se desenrola em Armação de Búzios, um dos pontos mais bonitos do litoral do Rio de Janeiro”.

Veiculada pela Funarte – Dossiê Filmes Brasileiros/Fundação do Cinema Brasileiro, a sinopse do filme e seus questionamentos nos fornecem um caldo de reflexão costurado a outras perguntas aparentemente elementares, tais como: O que é o amor? Como traduzi-lo em palavras ou imagens? Estaria ele situado num reino indizível ou inarrável? Seria o amor um sentimento natural, social ou cultural? Haveria regras sobre suas formas de conduta? Quem ou que ordens as regeriam? Quais seriam os limites ou constrangimentos para suas práticas?¹.

Longe de buscar respostas definitivas para tamanha imensidão, perseguiremos neste ensaio imaginações daquele afeto a partir da recepção da obra de Alberto Salvá, de modo a desvendar olhares sobre uma forma de amar no Brasil dos anos 1980.

Quanto ao momento histórico, o país em plena redemocratização, vale notar uma primeira

1 - Ou ainda: Quem se arriscaria a estabelecer a idade ideal para a relação amorosa? Quantos ainda veem com perplexidade, repugnância ou deboche a relação entre um casal cuja diferença de idade chega a mais de 30 anos? Essas duas últimas questões levantadas por Helena Carone e Márcia Vieira, no Caderno B/ Especial de domingo, em 04/10/87.



especificidade verificada no roteiro do longa-metragem: a preocupação com a construção do personagem principal como um “**homem sério** – escritor, militante político, casado e com dois filhos”, conforme indicado na ficha de inscrição do filme no 16º Festival de Cinema de Gramado².



Talvez a precaução com o perfil de Mauro (Reginaldo Faria), jornalista que se recolhe numa casa praiana para escrever um livro sobre as décadas antecedentes da vida política no país, quisesse conferir ao espectador certa segurança; afinal, não se trataria de um “corruptor de menores” ou um “cafajeste” – adjetivos conferidos ao próprio cineasta por Afanázio Jazadji, radialista e deputado federal do PDS-SP, “conhecido como furibundo defensor da moral e dos bons costumes”³.



A segunda curiosidade, evidenciada na produção do filme, foi a escolha da “inexperiente” Flávia Monteiro para o papel de Alice “num teste com 219 garotas”. Nove entre dez matérias mencionam o fato de a atriz ser estreada (“vemos nascer uma estrela”, etc.) e “ter que aprender rápido tudo sobre o amor”⁴. Nas diversas entrevistas publicadas à época em meios de grande circulação, Monteiro reitera sua experiência: “Eu não tinha ideia como era, como as pessoas se sentiam. Só tinha visto no cinema”⁵.

A terceira especificidade, que aqui receberá holofotes, se situa no campo da recepção⁶.

2 - Fonte Funarte – Dossiê Filmes Brasileiros/Fundação do Cinema Brasileiro. Pesquisa realizada em fevereiro de 2023. Grifo nosso. No evento, Reginaldo Faria ganhou o Kikito de melhor ator, e Flávia Monteiro, Menção Honrosa como atriz revelação.

3 - Ver Enor Palano, Folha da Tarde, São Paulo, 26/07/1988. “Para Afanázio, toda nudez da menina do lado será castigada. O radialista pede proibição do filme de Salvá”.

4 - Frase retirada de matéria assinada por Fernando Spencer: “Surge uma nova estrela em A menina do lado”. Diário de Pernambuco, 22/4/88, p. 5.

5 - Idem.

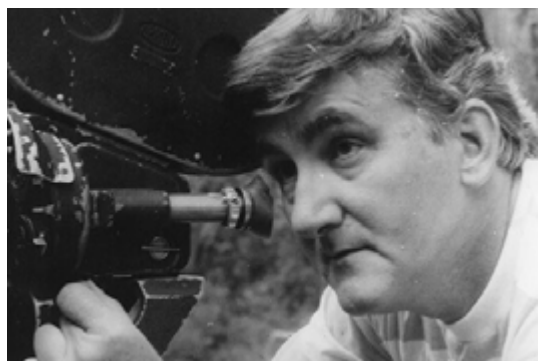
6 - Para uma ampliação desta noção, a contar com plateias de modo geral, vale ressaltar a faixa etária de sucesso do filme, mencionada em algumas matérias, como a intitulada “Flávia Monteiro: a musa do outono brasileiro”, assinada por Carmem Moretzsohn, no Correio Braziliense de 09/04/88: “A princípio, seria um filme intimista. Mas o tratamento foi tão leve que o longa está sendo encarado como um filme para jovens, com o público predominantemente constituído por

Vejamos, então, algumas leituras cotejadas com base em aproximações regularmente feitas por críticas entre a fita de Salvá, cineasta nascido na Espanha franquista e naturalizado brasileiro, e o romance de Vladimir Nabokov, escritor russo-americano emigrado, devido à Revolução Russa, primeiramente para Londres e Berlim:

“A história de amor entre um quarentão e uma adolescente já é conhecida. *Lolita*, o livro de Vladimir Nabokov, foi adaptado para o cinema em 1962, por Stanley Kubrick, e causou escândalo na época ao contar a história do grisalho James Mason, confuso e apaixonado, pela adolescente em cuja casa era hóspede, a desinibida Sue Lyon. O mesmo tema volta às telas na versão de Alberto Salvá para *A menina do lado*, que tem Reginaldo Faria no papel de escritor quarentão que se apaixona pela jovem Flávia Monteiro (foto), estreante no cinema. O filme terá pré-estreia, hoje, à meia-noite, no Leblon-2”. O trecho foi publicado no Caderno B, do Jornal do Brasil, em 27/2/88, junto ao “tijolo” de divulgação do longa, que continha a chamada: “Você já viu muitas histórias de amor. Como essa, nunca!”. Naquele mesmo sábado, o crítico Ely Azeredo escreveu a seguinte nota no Segundo Caderno de O Globo:

“É ninfeta, mas sem as experientes manhas da *Lolita* de Nabokov, a Alice, interpretada pela estreante Flávia Monteiro em *A menina do lado*, de Alberto Salvá. O cineasta – principal responsável pela comédia *Como vai, vai bem?* e pelo dramático *Um homem sem importância* (no qual dirigiu esplendidamente Oduvaldo Viana Filho e Glauce Rocha) – criou o roteiro a partir de sua história *Alice*, que conquistou o primeiro prêmio em concurso literário promovido pela revista *Status*, em 1982”⁷.

7 - O conto erótico de Alberto Salvá, *Alice*, quase se tornou título homônimo do filme. Sobre o tema, André Setaro destacou no jornal *Tribuna da Bahia*, em 26/4/88, anedota similar à registrada por Kennedy Michilles, no *Jornal do Comercio* (Recife, 27/4/88), narrada pelo autor/cineasta quando conheceu uma jovem escritora: “Ela, como tantas outras pessoas, havia lido o conto. ‘Tenho um presentinho pra você’, disse. Salvá tomou o envelope nas mãos e dentro dele havia um conto: Mauro. Ou seja, o texto de



Alguns dias depois, naquele verão carioca, a seção “O filme em questão”, do Jornal do Brasil de 04/03/88, publicou a seguinte crítica de David França Mendes: “*A menina do lado* consegue tratar com originalidade um tema já muito explorado pelo cinema e pela literatura, de *Lolita* a *Pretty Baby*, quando reduz os elementos da história ao essencial: os dois amantes. A dimensão social é praticamente apagada pelo isolamento dos protagonistas, evitando justamente aquilo que mais aborrecia o espectador – o desfilir dos preconceitos e das condenações, a velha lengalenga do amor impossível. O amor em *A menina do lado* é possível e é conduzido por uma trilha musical como raras vezes se vê no cinema brasileiro”.

No mês seguinte, no Planalto Central, o Correio Braziliense veiculou duas matérias assinadas pelo mesmo jornalista – Sérgio Bazi: “*A menina do lado* é, ou pelo menos parece ser, mais uma variação do tema consagrado por Vladimir Nabokov no romance *Lolita* – filmado por Stanley (Nascido para matar) Kubrick em 1962. É uma história de amor entre Mauro, um jornalista quarentão, e Alice, uma solitária garota de 14 anos [...] O diretor, Alberto Salvá, diz que não conhece o livro e se inspirou não só num fato real como também em sua própria experiência”⁸ (14/4/88, Seção Cinema/Estreia, “*A menina do lado*. O quarentão e a ninfeta”). “Sem a pretensão de ser o François Truffaut do cinema brasileiro, Alberto Salvá tampouco tem vocação para o porno-chique. Na verdade, *A menina do lado* é um filme despretensiosamente intimista e discretamente erótico. Tem competência estética e uma boa dose de ousadia moral. As praias desertas estavam esperando pelos dois. Ele é Mauro [...] faz a linha intelectual sério e contido e escreve seu primeiro livro (“sobre política, essas coisas”). Ela é uma *Lolita* atirada e deliciosamente imatura, que altera tragadas num baseado com colheradas de sorvete. Através de sutilezas como essa Salvá contorna o lugar-comum das histórias de amor que envolvem grande diferença de idade” (“O lirismo numa história banal”. *A menina do lado* Crítica, 20/4/88)⁹.

Ao norte do país, na ocasião da estreia do filme em Belém, o jornal O Liberal publicou duas notas em 15 e 17 de abril do mesmo ano: “*A menina do lado* [se] pretende uma linha popular e cativante do cinema nacional. É um filme simples sobre o romance de um cinquentão com uma ‘ninfeta’, espécie de *Lolita* tropical”. “Stanley Kubrick abriu a discussão em torno do problema de relacionamento amoroso entre uma jovem e um homem maduro a partir de *Lolita* (1962). A versão brasileira está neste filme de Alberto Salvá, com roteiro do próprio cineasta e de Elisa Tolomelli” (Luzia Miranda Alvarez – 2º. Caderno e Panorama).

De volta ao Sudeste, Amir Labaki carrega um pouco as tintas em sua crítica para a *Ilustrada*: “O argumento é conhecido. Escritor quarentão se apaixona por bela adolescente. Isso mesmo: mais uma variação em torno de *Lolita*, de Nabokov, desta vez situada em Búzios. Ao invés de focar a história sob a ótica trágica presente no filme de Stanley Kubrick, Salvá optou por fazer um filme leve, uma comédia romântica. Poderia ter criado uma pequena obra-prima. Mas ficou muito, muito longe disso” (“*A menina*

Salvá sob a ótica de Alice. A jovem escritora era Elisa Tolomelli que foi convidada para roteirizar a história. ‘Foi um casamento perfeito [...] E agora, como iria se chamar o filme? Alice? Mauro? Alice e Mauro? Eduardo e Mônica? Estava um pouco difícil, mas nada que não pudesse ser resolvido’”.

8 - Vale lembrar que Salvá, à época com 49 anos, estava casado com a assistente de direção e corroteirista do filme, Elisa Tolomelli, de 26.

9 - A menção ao cineasta francês se deve ao seu filme *A mulher do lado*, de 1981.



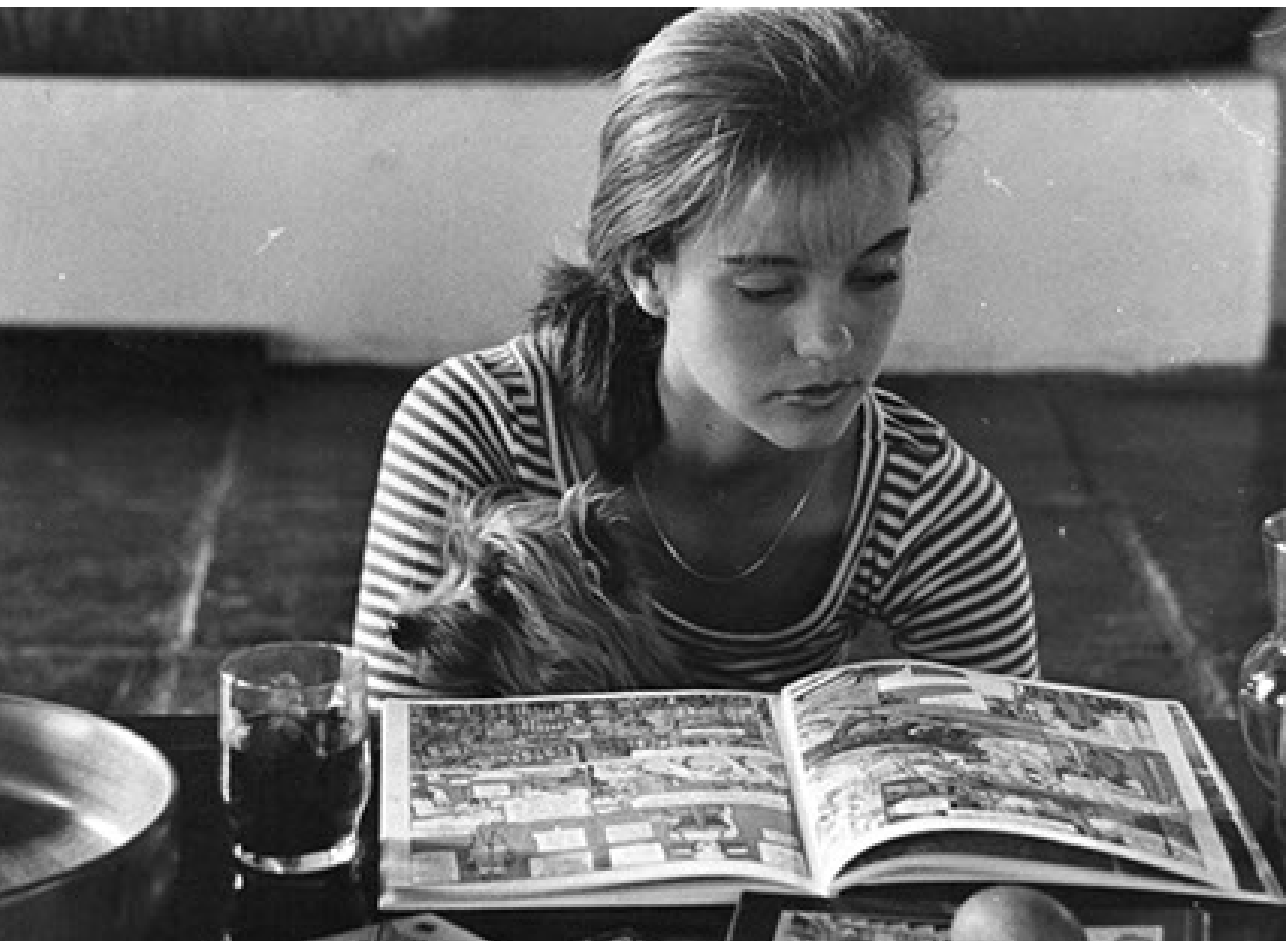
do lado, de Alberto Salvá, é um 'bom filme ruim'". Folha de S. Paulo, 25/6/88, p. 34)¹⁰.

Poderíamos seguir evocando mais e outras matérias e críticas com o mesmo teor comparativo, difundidas em todos os cantos do Brasil há pouco mais de três décadas. Com isso, concluiríamos, de forma simplista e precipitada, que *A menina do lado* "é" uma versão brasileira da obra russo-americana. No entanto, se considerarmos que uma obra, qualquer que seja, não possui fixidez (apesar de trazer certo discurso implícito em sua linguagem), e que suas interpretações variam conforme os horizontes de expectativa de cada tempo e lugar em que o espectador se situa e faz a ela perguntas, observaremos que as aproximações são repletas de contrastes. Perceberemos, igualmente, transformações e até contraposições àquelas leituras com o passar dos anos.

(Interessante sublinhar que o próprio romance *Lolita*, logo depois de lançado, foi tratado como uma trama de amor – e humor. Ao longo do tempo, a obra recebeu interpretações estético-formalistas, nas décadas de 1960 e 1970, até ser recepcionada, a partir dos anos 80, com ênfase em aspectos éticos e morais – violação, abuso, pedofilia, etc.)¹¹.

10 - Ainda daquele Estado, vale mencionar trechos de duas críticas – a primeira publicada na Folha da Tarde e a segunda, na Revista Afinal. No texto intitulado "Flávia, a Lolita de Ipanema", Rogério Menezes escreve: "Os que uivaram de prazer ao ler o livro de Nabokov e ver o filme de Stanley Kubrick – ambos *Lolita* – terão um certo deleite em assistir *A menina do lado*, direção de Alberto Salvá, a partir de amanhã nos cinemas de São Paulo" (Folha da tarde, 10/08/1988). Já na seção "Cinema" da mencionada revista, Dirceu Soares faz referência a uma "polêmica injustificada porque apenas conta de novo a história de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, só que em uma ambientação tropical" (9 de agosto de 1988, p. 18-19).

11 - Para mais detalhes, verificar Denize Lazarin: "As mudanças de paradigma na crítica de *Lolita* de Na-



Com essa perspectiva em mente, faremos um salto temporal para o século 21, mirando as (poucas) leituras contemporâneas do filme de Salvá. Dezessete anos depois das críticas vistas acima, Andrea Ormond, cirurgicamente iconoclasta, afirma que

“Apesar de parecer óbvio, é errado buscarmos uma aproximação entre *A menina do lado*, de 1987, e o sempre citado *Lolita*. O romance de Vladimir Nabokov, que deu origem ao filme de Kubrick (e a uma refilmagem recente), trata do fetichismo doentio de um homem de meia-idade por uma adolescente. Em *A menina do lado*, percebemos uma verdadeira relação de amor, mútuo, entre os protagonistas – ainda que, evidentemente, sujeita a nuvens e trovoadas”. Para Andrea, “existem diferenças imensas em relação ao romance nabokoviano. O filme brasileiro, dirigido por Alberto Salvá – realizador que já frequentou as páginas deste blog em *Um homem sem importância* – não mostra a história de uma criatura perversa, uma quase-diva, quase-demônio, corporificada no rosto ingênuo de criança. Isto é trabalhado por Kubrick” (*Estranho Encontro*, segunda-feira, outubro, 03, 2005)¹².

Curioso notar ainda que, cinco anos depois do artigo de Ormond, em texto intitulado “*A Menina do Lado* aborda sexualidade adolescente”, o crítico da Folha de S. Paulo, Inácio Araújo, nem chega a mencionar qualquer comparação, ressaltando, isto sim, o contexto político e econômico da produção:

“*A menina do lado* foi um dos últimos sucessos nacionais antes do fim da Embrafilme, em 1990. Foi feito três anos antes disso. No final do Plano Cruzado, as bilheteiras haviam despencado. Após a ditadura, terminava a cumplicidade da classe média com filmes que criticavam os militares. E as ‘majors’ andavam escondendo seus filmes e a fonte da Embrafilme secava. No entanto havia filas para ver a história da adolescente que seduz o galã maduro (Reginaldo Faria). O filme de Alberto Salvá era mais ou menos. Mas o fantasma da sexualidade adolescente está lá” (*Ilustrada*, 24 de maio de 2010)¹³.

Em *A transformação da intimidade – sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*, o sociólogo britânico Anthony Giddens explica o que o impeliu a escrever o livro: “Comecei a escrever sobre sexo. E me deparei escrevendo quase outro tanto sobre o amor; e sobre os gêneros masculino e feminino” (1993, p. 9). Ao destringir as mudanças sociais do chamado “amor romântico”, que colocava as mulheres “em seu lugar” – o lar” (idem, p. 10), rumo à emergência do que chama de “sexualidade plástica” – descentralizada e liberta de instituições como a família e de necessidades de reprodução – Giddens nos ajuda a entender a não fixidez das formas de amar (Não fixidez, esta vista na própria recepção de uma obra e seus horizontes de expectativa).

Antes de terminar, para complicar: apesar das contradições e transformações observadas nas leituras de *A menina do lado*, pode-se dizer que de forma (quase) unânime matérias e críticas julgaram o filme “uma história de amor” por meio de atributos como “lírico, poético, sensível, dramático, sincero, sonhador, delicado, envolvente...”.

bokov”, em Revista Água Viva, v. 5, n. 3, set.-dez. 2020.

12 - Para mas detalhes, ver <http://estranhoencontro.blogspot.com/2005/10/menina-do-lado.html>

13 - Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405201003.htm>

Resumo da película (e da noção de amor por ela despertada em sua recepção crítica):
“Quando duas pessoas estão bem juntas, elas ficam bem... juntas”¹⁴.

*

(Que a temática da 23ª. edição da Mostra Curta Circuito seja visionária num Brasil que renasce em 2023. E que o amor – para além de uma “afeição profunda por uma pessoa” – nos guie, revolucionariamente, em direção a uma “sociedade amorosa”. Em outras palavras, que o niilismo da cultura contemporânea do desamor seja transmutado pelo amor como ação e construção ética, conforme desejava bell hooks¹⁵).

14 - Frase dita por Paulo Maurício (Sérgio Mamberti) no filme.

15 - Em “Tudo sobre o amor: novas perspectivas”. São Paulo: Editora Elefante, 1ª. ed., 2021.



FICHA TÉCNICA



REALIZAÇÃO

Le Petit

DIREÇÃO

Daniela Fernandes

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

PRODUÇÃO

Vinícius Correia

RECEPTIVO

Juliano Ito

PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

DESIGNER

Paulo Marcelo OZ

ILUSTRAÇÃO

Paulo Marcelo OZ

WEBSITE

Marcelo Saldanha
Daniel de Carvalho
Thiago Oliveira

ACOMPANHAMENTO GRÁFICO

Natália Oliveira Nunes

GRÁFICA

Rona

REGISTRO VIDEOGRÁFICO

Rodrigo James
Artur Coelho Satuf Rezende



VINHETA

Santa Claquete

COMUNICAÇÃO

Imprensa Bárbara Prado

Redes Sociais Rodrigo Valente e Mariama Lopes(DOIZUM)

Fotografia VAL+WANDER Fotografias

Vídeos e Making Of Rodrigo James, Cotonísio Comunicação

PODCASTS

Rodrigo James

MIMOS LE PETIT

Concepção Daniela Fernandes

Ilustração Paulo Marcelo OZ

Execução Janaína Ianomani, Daniela Fernandes, Dbnho Saboaria e Libretto

CENÁRIO

Bárbara Schall

TARÓLOGA

Ana Paula Pacheco

CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

Coordenação Editorial Daniela Fernandes

Designer Paulo Marcelo OZ

Ilustração Paulo Marcelo OZ

Colaborador Laly Cataguases

AUDIOBOOK

Locução Flora Silbersechneider

Gravação Barral Lima – Un Music

ARTIGOS

Ailton Monteiro, Daniel Salomão Roque, Eliska Altmann, Fernando Oriente, Marcelo Carrard , Maria Cau e Maria Trika

Dedicado para Afonso Gallindo, eterno membro da família Curta Circuito

Patrocínio



Parceria



Apoio Cultural



Apoio



CULTURA E
TURISMO



MINAS
GERAIS

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.



Correalização



MASCOTE

Realização



Esse projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Projeto nº2234/2021

Incentivo



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

TRABALHANDO POR UMA cidade + feliz