

HATARI!
revista de cinema

Apresenta

Cinema Brasileiro

ANOS 80

Realização



NÚMERO 04 - 2016

Cinema Brasileiro **ANOS 80**

Revista realizada pelo Grupo de Estudo HATARI!
Projeto de extensão da FAP - UNESPAR Campus II Curitiba

HATARI!

revista de cinema

HATARI! REVISTA DE CINEMA é uma publicação HATARI!
Grupo de estudos de cinema da FAP/UNESPAR

CONSELHO EDITORIAL

Demian Albuquerque Garcia
Eduardo Tulio Baggio

EQUIPE HATARI!

Gabriela Quadros
Hanna Esperança
Lucas Jeison
Lucas Taras
Marcela Almeida
Pedro Favaro
Renan Turci
Tiago Lipka

CONVIDADO

Felipe Rocha

REVISÃO

Gabriela Quadros

PROJETO GRÁFICO

Renan Turci



SUMÁRIO

1	Introdução	07
	<small>POR EDUARDO BAGGIO</small>	
2	Que Bom Nos Ver	09
	<small>POR HANNA ESPERANÇA</small>	
3	ABoca '80 ou Candeias nos Anos 80	17
	<small>POR PEDRO FAVARO</small>	
4	O Fausto Brasileiro	23
	<small>POR TIAGO LIPKA</small>	
5	Política do Tesão: anotações sobre “O Império do Desejo”	31
	<small>POR LUCAS JEISON</small>	
6	O Indivíduo e o Coletivo na Obra de Arnaldo Jabor	35
	<small>POR LUCAS TARAS</small>	
7	Malandro canta em homenagem ao capital	43
	<small>POR RENAN TURCI</small>	
8	Cidade Oculta: a Sinfonia Visual da MetrÓpole	51
	<small>POR FELIPE ROCHA</small>	
9	A Dama do Cine Shanghai (1987) Guilherme de Almeida Prado	57
	<small>POR MARCELA DE ALMEIDA</small>	
10	É tudo mentira: a realidade de Anjos da Noite	63
	<small>POR GABRIELA GUADROS</small>	

INTRODUÇÃO

POR EDUARDO BAGGIO

A Hatari! Revista de Cinema chega a sua 4ª edição com o olhar voltado para o Cinema Brasileiro dos anos 80. Diante da revolução glorificada dos anos 60 e da marginalidade enaltecida dos anos 70, a cinematografia brasileira da década da redemocratização e do encerramento do ciclo da Embrafilme (1969-1990) sempre foi tratada como menor.

Porém, quando nos atemos a filmes desse período encontramos grandes potencialidades artísticas e políticas, como nos filmes de Suzana Amaral, Adélia Sampaio, Tizuka Yamasaki, Norma Bengell e Lúcia Murat. Cinco mulheres diretoras com seus cinco filmes de desbravamento, abordados por uma mulher de 19 anos, Hanna Esperança, que não passou pela ditadura, que não teve que lutar para votar, que pode, em teoria, vestir a roupa que quiser, mas que não aceita um meio artístico tão machista.

Os arredores da Rua do Triumpho marcaram o cinema brasileiro dos anos 70 e 80, com a conhecida e não demarcada Boca do Lixo. Pedro Favaro nos apresenta o cineasta que, provavelmente, mais represente o espírito da Boca, Ozualdo Candeias. Já Tiago Lipka trata de um filme específico, Filme Demência (1986), do também oriundo da Boca, Carlos Reichenbach, que fez sua subversão ao clássico de Goethe com uma brasilidade oitentista fascinante. Reichenbach ainda foi objeto das considerações de Jucas Jeison, que destacou Império do Desejo (1980).

A partir de questões políticas e econômicas do Brasil dos anos 80, Lucas Taras dialoga com dois dos mais destacados filmes de Arnaldo Jabor, “Eu Te Amo (1981) e “Eu Sei Que Vou Te Amar (1986), como possibilidades entre o coletivo e o individual. Partindo do mesmo contexto político-econômico e procurando ampliar as relações que dele surgem em Ópera do Malandro (Ruy Guerra, 1985), Renan Turci nos oferece uma análise muito particular deste filme e do processo de adaptação que o originou.

A “Trilogia Paulista da Noite” ou os filmes do “Neon-realismo” são objeto dos textos de Felipe Rocha, Marcela Patrício de Almeida e Gabriela Quadros. O primeiro destaca o simbolismo de Cidade Oculta (Chico Botelho, 1986) e nos lembra que o filme é, em grande medida, herdeiro da Boca do Lixo e assim aponta para relações importantes no Cinema Brasileiro dos anos 80. Outro tipo de relação é levantada por Marcela de Almeida ao tratar de A Dama do Cine Shanghai (Guilherme de Almeida Prado, 1987) e suas ligações com o próprio cinema e, em especial, como referência explícita ao A Dama de Shanghai (Orson Welles, 1948). Por fim, Gabriela Quadros discute a realidade e a mentira em Anjos da Noite (Wilson Barros, 1987) e mostra que trata-se de um filme potente e politicamente provocador, apesar do que diziam seus detratores.



" QUASE DOIS IRMÃOS "

PROD: TAIGA FILMES E VIDEO

ROLO # CHASSI METRAGEM

A100

4791

60M

250 D

QUE BOM NOS VER

Por Hanna Esperança

De 1897 até a década de 1960 apenas sete mulheres dirigiram longas no Brasil. Tudo bem, eram outros tempos. Vieram então os anos 70 e 80, junto com lutas políticas e a revolução sexual e algumas outras diretoras começaram a aparecer. Depois os anos 90, com o Cinema da Retomada, quando houve um crescimento considerável de mulheres na direção de longas. Somando tudo isso mais os anos 2000, chegamos ao número 84. 84 é até onde vai a lista de nomes de todas as diretoras que dirigiram longas no Brasil¹. Não, a lista não é de um período ou de uma década, é de toda a cinematografia brasileira. Em mais de 100 anos, apenas cerca de 84 mulheres conseguiram dirigir seus longas.

Visto esse panorama, pode-se dizer, mesmo assim, que os anos 80 configuram-se como um período interessante para as mulheres dentro do Cinema Brasileiro, um predecessor para o Cinema da Retomada. Vindo de outras funções dentro dos filmes nos anos 70 ou apenas dirigindo curtas, é na década de 80 que elas começam a surgir com seus primeiros longas. Suzana Amaral, Adélia Sampaio, Tizuka Yamasaki, Norma Bengell e Lúcia Murat compõem esse quadro tão pequeno de mulheres diretoras brasileiras. Com filmes importantíssimos não só para a representatividade das mulheres no Cinema Brasileiro, mas também como valor histórico nacional que caracterizou uma época e que devem ser lembrados, analisados e estudados de forma tão vigorosa quanto os filmes dirigidos por homens do mesmo período.

As palavras-chave para descrever os filmes dirigidos por mulheres nos anos 80 são, definitivamente, protagonismo feminino. Quase como um pacto necessário de se fazerem representar, de não serem mais coadju-

¹MARCELINO, Adilson. *Boom – Mulheres na Direção*.

Em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/criticas/visualiza/7/Boom-Mulheres-na-direcao>>. Acesso em: 05 de dezembro 2015.

vantes da própria história e, ainda, de se representar sob a própria perspectiva feminina. Suzana Amaral dirige *A Hora da Estrela* (1985), escolhendo adaptar uma obra literária que além da personagem principal ser mulher, também é escrita por uma mulher, Clarice Lispector. O que torna ainda mais interessante a adaptação é que Macabéa (interpretada por Marcelia Cartaxo), a protagonista da história, é completamente comum. Não é bonita ou sensual, é pobre em um emprego com salário reduzido, tem manias excêntricas e não tem nada de extraordinário em sua vida. Suzana Amaral mantém isso em seu filme, não altera as características da personagem ou de sua trajetória para deixá-la mais interessante ou atraente, já que é o fato de ser tão comum e ao mesmo tempo tão estranha com suas manias expostas que nos atrai, que nos faz simpatizar com Macabéa.

Já *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, leva ao filme não só o protagonismo feminino, mas também a temática da homossexualidade feminina, sendo um dos primeiros filmes brasileiros a focar inteiramente no assunto. Baseado numa história real, Adélia Sampaio nos revela um país ainda preconceituoso e calcado na religião quando Sueli (Wilma Dias) morre ao se jogar do prédio de sua esposa Fernanda (Monique Lafond). Fernanda é então acusada de ter matado Sueli e de ter levado a moça para o mau caminho e enfrenta um tribunal que irá julgar sua inocência, sendo exposta a todo momento pelos advogados e pela família religiosa de Sueli. Enquanto o tribunal ocorre, Fernanda relembra dos momentos com a parceira, como se conheceram, o casamento, as felicidades e infelicidades, reconstruindo assim, através de *flashbacks*, a história das duas mulheres.

Doloroso, *Amor Maldito* nos agonia ao mostrar Fernanda no tribunal

tão impotente enquanto dois homens decidem e expõem sua vida, sua sexualidade e ditam o que é verdade ou mentira sobre seus sentimentos em relação a Sueli, enquanto é constantemente chamada de imoral, suja e corrupta pelo simples fato de ser lésbica.

É difícil, até nos dias de hoje, achar um filme que trate da homossexualidade feminina sem sexualizá-la, sem torná-la um mero fetiche masculino pornográfico sob pretexto de representação. *Amor Maldito* consegue alcançar a representação necessária e discutir o assunto sem apelar para o sexo fetichista e raso. Muito mais do que isso, Adélia Sampaio se interessa em falar sobre o amor de duas mulheres, sobre as dificuldades de um relacionamento, sobre a impotência ao não conseguirmos ajudar aqueles que amamos e, ainda, fazer uma série de críticas ao tipo de mundo preconceituoso e misógino que, 31 anos depois, ainda temos que encarar.

Voltando a falar de protagonismo feminino, dois filmes se destacam nesse assunto: *Parahyba Mulher Macho* (1983), de Tizuka Yamasaki e *Eternamente Pagú* (1987), de Norma Bengell. Ambos retratam uma figura feminina histórica importante, sendo o primeiro sobre a poetisa e feminista Anayde Beiriz (interpretada por Tânia Alves) e o segundo sobre a militante e artista Patrícia Galvão, conhecida como Pagú (interpretada por Carla Camurati).

Anayde Beiriz foi amante de João Dantas, homem importante na história da Paraíba e do país por ter sido o responsável pelo assassinato de João Pessoa, e é este aspecto que muitas vezes é lembrado nos livros. Já no filme, Yamasaki se nega a mostrar apenas essa faceta. Anayde Beiriz não é e nem foi apenas amante de João Dantas, e é traçando a história da poetisa desde o começo, quando ainda era menina, que *Parahyba Mulher Macho* mostra quem foi essa mulher que possuía um espírito transgressor

e revolucionário. O corte de cabelo masculino, o envolvimento na política, a defesa pelo voto feminino, o ato de levar educação aos pescadores, a liberdade sexual, sua vivacidade e coragem. Todos esses aspectos são mostrados por Yamasaki, muito além de João Dantas. O relacionamento dos dois é sim explorado, afinal, um foi decisivo para a história do outro, mas lembrando sempre que Anayde Beiriz não se resume ao homem que amou.

Norma Bengell também escolhe apresentar uma faceta diferente de Patrícia Galvão em *Eternamente Pagú*. Apesar de sua literatura e o relacionamento da artista com o Modernismo e, principalmente, com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral estarem presentes por todo o filme, é a militância, a luta e indignação com o cenário político-social brasileiro de Pagú que ganha o maior destaque no filme. Com o país recém-saído da ditadura no período em que o filme foi lançado, era mais do que importante lembrar Pagú e, não só sua insatisfação, mas também sua coragem de agir, persistir e fazer mudar.

Os anos de ditadura deixam feridas até hoje em seus sobreviventes, seus familiares e qualquer um que tenha ouvido sobre o terror que foi esse longo período da história brasileira. *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, foi uma cutucada dolorosa em seu tempo e, hoje, não perdeu seu efeito, não ficou velho. É um filme necessário para que lembremos de não nos sentirmos confortáveis com o tempo que passou, de não esquecer da brutalidade que perdurou por tempo demais na história.

Lúcia Murat, assim como as outras diretoras aqui citadas, foi presa e torturada na ditadura. Lúcia Murat é uma mulher que sobreviveu. Mas como contar sua história se ninguém quer ouvir? Se as pessoas preferem o seu silêncio? É daí que *Que Bom Te Ver Viva* surge. Com o título auto-

explicativo, Murat junta em um único filme mulheres que sobreviveram e que, encontraram, finalmente alguém que quisesse ouvir: outras mulheres. Junto a essa parte documental, ainda temos o monólogo feito por Irene Ravache, que divaga através de uma personagem sem nome sobre ser mulher e ter sobrevivido à tortura. Já logo de início, num monólogo cheio de raiva, a personagem olha diretamente para a câmera, para nós, e diz “Todos vocês acham que a gente é diferente só pra fingir que nunca vão estar no lugar da gente, né? Uma forca pra cada um de nós em praça pública. Pode parar, pode parar! Guardem a minha pra quando eu tiver 80 anos! Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar! ”. E assim as mulheres que darão depoimentos para o filme são apresentadas uma a uma.

Parto na cadeia, menstruação no pau de arara, estupro, o uso do corpo como instrumento de tortura... experiências que só poderiam ser compartilhadas e compreendidas por outras mulheres. É a partir de uma perspectiva inteiramente feminina que Lúcia Murat irá dialogar com essas sobreviventes e questionar, sendo ela mesma uma, o modo como a sociedade as silencia e as tratam muito mais como vítimas do que seres humanos.

Mas o filme vai também além de relatos. Ele busca saber como essas mulheres lidam com terror da memória, com as cicatrizes, com os familiares e amigos perdidos, com a maternidade, os relacionamentos e o sexo. Elas sobreviveram à ditadura, mas como sobreviver depois dela?

Eu sou mulher e tenho 19 anos. Eu não passei pela ditadura, eu não tive que lutar pelo voto, eu posso, em teoria, vestir a roupa que eu quiser e cortar meu cabelo do tamanho que preferir. Ainda assim, por que as lutas de todas as mulheres representadas nesses cinco filmes parecem tão atuais? O preconceito, a sexualidade, o abuso que sofremos, a falta de

representação... mesmas lutas em contextos diferentes. Cinco mulheres com cinco filmes distintos, iniciando suas carreiras e montando território para as outras diretoras que estariam por vir, estampando em suas obras mulheres que lutaram, mulheres importantes e também mulheres comuns, sobreviventes. Pode não ser muito, mas é algo. Eu sou mulher e poder se ver representada em uma indústria machista é algo sim. É algo grande.

Afinal, essa é a nossa história e vocês vão ter que nos suportar.

Hanna Esperança

e. l. bianco

josé maria maria
claudete juberl
sílvia gles

candelas

A BOCA 'SO QU CANDEIAS NOS ANOS SO

Por Pedro Favaro

Candeias é um daqueles cineastas honestos ao mundo e ao que lhes é importante, o que torna o seu modo de filmar - cru, rude, sujo e desprovido de cosmética - muito mais interessante do que a idéia de que a arte reside na estética, ou seja, a estética considerada simplesmente como uma transgressão ou uma vontade de transgredir que supostamente promove uma intelectualização à obra. Candeias filma do jeito que filma por vontade própria, por achar necessário.

Não se sente vontade de viver em um filme de Candeias. São filmes hostis que não ostentam qualquer tipo de glamour. Porém, ele não tem medo da ficção, do surreal e de artifícios que supostamente distanciam da realidade crua presente em seus filmes. Pelo contrário, ele entende que são justamente esses momentos que nos aproximam daquilo que não se mostra, que não se fala, mas que se sente.

Ozualdo Candeias parece ser o cineasta mais fascinado pela Boca do Lixo e os tipos que por lá transitavam nos tempos de glória da Rua do Triumpho. Provavelmente, boa parte das fotografias que existem da Boca devem ter sido tiradas por ele, que tem dois curtas sobre a vida do lugar, Uma Rua Chamada Triumpho 1969/70 (1971) e BocaDoLixoCinema (1976), esse último definido como uma “reportagem” nos créditos iniciais. Uma Rua Chamada Triumpho é composto de filmagens de fotos tiradas por Candeias com uma narração que conta da rua e das pessoas fotografadas. No fim dos anos 80, porém, Candeias faz As Bellas da Billings (1987) numa época em que “a Boca já não é mais aquela”, como diz James, um dos personagens que perambulam pela cidade e pela vida. Essa é uma cena em que James e seu parceiro recém conhecido (um violeiro interpretado por Almir Sater) passam em frente ao Bar Soberano, o “bar dos artistas”. Nessa cena, Candeias desenvolve um olhar extrema-

mente nostálgico e belo, inclusive usando como trilha a música de A Margem. Ele filma companheiros cineastas como Carlos Reichenbach, Ody Fraga, Jairo Ferreira e ele mesmo olhando fotografias. Talvez, ao filmar isso, ele filme a cena mais convidativa do filme, afinal, nostalgia é saudade e essa saudade a gente, que assiste, também sente.

Candeias filma com um olhar de curioso. Curiosidade essa às vezes sem muito pudor e completamente desprovida de nojo. Candeias não coloca luvas ao entrar na cidade e nas pessoas – marginais - que lhe dão vida e que nela trabalham e sobrevivem. Tudo que acontece simplesmente acontece, não existem julgamentos. Por isso mesmo imagino o cinema dele como curioso. Curiosidade e interesse não existem a partir de julgamentos. Figuras recorrentes nos filmes dele são os aleijados. Candeias entendia que não precisava ser aleijado para filmar aleijados. Principalmente no *Bellas da Billings*, mas também em *A Opção*, Candeias exerce um fascínio pela figura do deficiente físico. Ele não julga, não ridiculariza nem os diminui. Ele filma com um olhar fascinado por aquele que arranja jeitos de fazer o que supostamente lhe seria impossível, viver normalmente, trabalhando, se locomovendo, inserido no dia a dia da cidade e na vida de outras pessoas.

Candeias tem 4 filmes realizados durante os anos 80. *A Opção*, ou as *Rosas da Estrada* (1981), *Manelão, o Caçador de Orelhas* (1982), *A Freira e a Tortura* (1983), e *As Bellas da Billings* (1987). Infelizmente, entre esses, o que assisti em melhor qualidade foi *A Freira e a Tortura*.

A Freira e a Tortura é um filme que difere dos outros filmes de Candeias, apesar de ficar bem claro que é um filme dele. O filme é uma adaptação de uma peça, porém muito mais contida do que a adaptação de *Hamlet* que Candeias faz em *A Herança* (1970). *A Freira e a Tortura* é um filme

de encomenda, uma história que talvez nunca pudesse ter vindo do próprio Candeias, mas que ele filma com honestidade ao cineasta (e pessoa) que é. O sexo, assim como em vários de seus filmes – e em todos deles dos anos 80 – é sempre presente e anti-erótico. Em A Opção, o sexo é um meio. Um meio de locomoção e um caminho necessário para outro tipo de vida. Em Manelão, o Caçador de Orelhas, o sexo é nada mais que uma necessidade física, animalesca e desprovida de qualquer significado além da felicidade irracional vinda do próprio ato. Em A Freira e a Tortura, o sexo é tortura psicológica e física. Em As Bellas da Billings, o sexo é somente presente nas duas irmãs de James, Aspásia e Verônica. Aspásia é virgem e sua mãe exige que ela case assim, enquanto Verônica é a “corrompida” (sexo nesse filme é corrupção, e só fazem aqueles já corrompidos). Por conta disso, Verônica às vezes se oferece, por pedido da mãe, para o namorado de Aspásia para “salvar” a virgindade da irmã. Essa família disfuncional, que vive de restos de comida (até as galinhas comem antes), é a família de James.

James - não Jaime, que é nome de pobre - transita entre os marginais de São Paulo durante todo o filme, agregando quase sempre consigo o personagem de Almir Sater, que inclusive se mistura à família e é atraído por Aspásia, assim como ela é por ele. Atração essa incomum aos outros filmes de Candeias dos anos 80, justamente por ser uma atração do olho no olho, e não do olho na bunda. As Bellas da Billings é o penúltimo filme de Candeias, e realmente é possível sentir nele uma essência de “quase-último”, tanto pelo diálogo nostálgico com a Boca do Lixo quanto pelo olhar fascinado sobre os personagens marginais e a cidade de São Paulo, assuntos caros a Candeias dentro de sua filmografia. Se em As Bellas, São Paulo é onde o filme existe e o caminho é feito, em A Opção São Paulo é a chegada, onde o caminho acaba. Ao chegar, Candeias torna

seu olhar às pessoas que lá sobrevivem, ao caminho delas dentro da cidade. Caminho esse mais sem destino que um road trip a lugar nenhum, ou melhor, a qualquer lugar.

Grandes artistas não são aqueles que amam exclusivamente aquilo que é sólido e superficial na arte, mas aqueles que amam e se interessam pelas coisas da vida. Candeias sem dúvidas era interessado nas coisas da vida. Ele viveu como vários de seus personagens, talvez quase tão anônimo quanto, o que o possibilitou filmar sempre de igual para igual. Um cineasta marginal, fazendo um cinema marginal com pessoas marginais.



CINEMA OASIS

CINEMA TREME TREME HOJE. O TIGRE da IN
DEBRA PACEY

Jenão o meia nove

© FAUSTO BRASILEIRO ©

Por Tiago Lipka

“DIRETOR. Vós ambos, que me tendes tantas vezes

Em apertos e mágoas socorrido,
Dizei-me: Que futuro à nossa empresa
Agourais nestas terras de Alemanha?
Desejos tenho de agradar às massas,
Pois elas vivem, e viver nos fazem.
O teatro está pronto, esperam todos
Uma festa gozar. Já estão a postos,
Bem abertos os olhos, desejosos
De maravilhas ver. Sei por que modo
O público favor ganhar se logra,
Mas em tal embaraço nunca estive;
Não estão afeitos ao melhor, é certo,
Mas, por meu mal, têm lido imensamente.
Que havemos de fazer, por que pareça
Bem novo tudo, de conceitos rico
E demais agradável? (...)”

(Trecho do prólogo de Fausto)

“Agora, com a devida distância, eu posso afirmar que é possível dividir os meus filmes em duas vertentes distintas: a) os de teor intimista que investem num cinema dos sentimentos à Zurlini, no melodrama social á Fassbinder e sobretudo no realismo exacerbado de certos filmes de Buñuel e Rossellini. Amor, Palavra Prostituta, O Paraíso Proibido, Extremos Do Prazer, Anjos Do Arrabalde, Dois Córregos e Bens Confiscados são filmes desta vertente. Nestes filmes não há um espaço muito aberto para a ruptura formal; ao contrário, são filmes ‘concebidos no papel’, de construção antecipada muito sólida e onde o conceito de direção está mais próximo da idéia de ‘regência’. b) os que buscam fazer dialogar o ‘cinema popular’ com a ousadia formal e/ou a experimentação. Esses filmes enxergam cada uma das etapas da realização (escritura, filmagem, montagem e finalização) como uma aventura à ser explorada de forma inédita. Garotas Do ABC é um irmão gêmeo de Filme Demência, Império Do Desejo, Lilian M. e Alma Corsária, exatamente por trafegar entre o filme narrativo e sua ruptura constante.(...) Se você me perguntar quais os filmes que eu pessoalmente mais gosto como cinéfilo eu não hesito em dizer que são os da segunda vertente, exatamente porque são mais ‘imperfeitos’, mais ‘sujos’, embora os da primeira vertente tenham me dado mais prestígio.”

(Trecho de entrevista de Carlos Reichenbach para a Revista Época)

Lançado em 1986, Filme Demência não é só um dos trabalhos mais intrigantes de Carlos Reichenbach, mas também do cinema nacional como um todo. Como outros que enxergaram na obra de Goethe a possibilidade de discutir obsessões pessoais, como F.W. Murnau, Alexandr Sokurov e Thomas Mann, por exemplo, Reichenbach faz um estudo de personagem que, afetado por inúmeras circunstâncias sociais, encontra-se perdido em busca de uma utopia. Ironicamente, foi seu único filme produzido pela finada Embrafilme. Era 1985, época de grande crise financeira no país, e o cineasta havia conseguido o apoio financeiro - e com um bom orçamento, tanto que desejava rodar o filme com algum grande astro italiano como protagonista - mas o dinheiro demora a ser liberado, e há grandes conflitos entre a produtora e o diretor: na verdade, é só pelo apoio excepcional da equipe e dos dois atores principais que o projeto conseguiu ser finalizado. Curiosamente, Reichenbach adaptava a clássica história do homem que vende a alma para o Diabo. Vindo das pornochanchadas e do cinema marginal, o diretor dá as caras ao grande público com uma belíssima subversão de um clássico estabelecido.

Mas esta ironia se soma o fato de que Reichenbach expôs demônios ainda mais profundos em Filme Demência, cujo roteiro foi co-escrito por Inácio Araujo: parte de uma família de enorme fortuna do Rio Grande do Sul, boa parte deles de indústrias gráficas e editores, o cineasta perdeu o pai aos 13 anos de idade, e lentamente acompanhou toda sua herança escapar das mãos de seus parentes. Sua identificação com o protagonista do filme é óbvia e é trabalhada de formas diversas durante a narrativa, como na breve citação do mito de Faetonte, filho de Apolo que perdeu o carro de fogo que recebeu do pai como herança.

Vencedor de diversos prêmios importantes na época, como o de Filme

Inovador do Ano no Festival de Rotterdam e diversos no Festival de Gramado, Filme Demência conta a história de Fausto (Ênio Gonçalves, brilhante): depois da falência da empresa de cigarro que herdou de seu pai e após ser abandonado pela mulher logo depois de descobrir que ela estava o traindo, ele rouba um revólver e atravessa São Paulo à noite, passando por boates, bares, postos de gasolina, cinemas, muquifos, cruzando com personagens marginais e intelectuais, com um objetivo: encontrar o litoral que aparece em seus sonhos/visões e também frequentemente em fotos e cartazes por onde passa. Em meio a isso, é perseguido por visões de uma menina de mais ou menos 10 anos e, claro, Mefisto (Emílio Di Biasi) em três formas, além da “clássica”: como empresário (“Eu sei onde achar o Éden. Eu era o dono”), mendigo (“Miracelle”) e no final como uma senhora idosa (“O que está acontecendo agora não interessa” “O que interessa?” “Seguir o caminho”) - talvez em referência mais direta ao clássico de Goethe, onde Mefistófeles diz a Fausto logo no início que só pode se aproximar se ele aceitá-lo três vezes.

Apesar das várias referências a obras literárias e cinematográficas, da quase inexistente relação de causa e efeito em suas cenas - que acaba criando um tom episódico e surreal para a narrativa - Filme Demência apresenta um humor e ritmo da montagem que claramente buscam uma aproximação com o cinema mais comercial, que o roteiro teoricamente tenta evitar com suas escolhas. O uso da repetição dos signos em todas estas sequências (Mefisto, a menina, o mar/água, a imagem do litoral) também parece “facilitar o acesso” do grande público para suas ideias.

Poesias e discussões complexas caminham lado a lado com palavrões de quinta categoria, e a belíssima trilha sonora de Manoel Paiva e Luiz Chagas usa de instrumentos populares e diversos ritmos - mas é toda baseada na partitura da Oitava Sinfonia de Gustav Mahler.

na partitura da Oitava Sinfonia de Gustav Mahler.

Tecnicamente, é um filme com nítidas influências da Nouvelle Vague - em especial o estilo de montagem fragmentada que surge principalmente nos diversos monólogos de personagens secundários - algo que além de prestar uma das várias homenagens de Reichenbach a outros cineastas, também evita um ar teatral para estes momentos pontuais e poéticos. Há também algo “Felliniano”: ecos de *A Doce Vida* estão por todos os cantos - talvez o tom levemente surrealista, a ambientação, o figurino do protagonista. Ou talvez simplesmente porque se o Marcello de Fellini declamasse sua fala “somos tão poucos os descontentes com nós mesmos”, o Fausto de Reichenbach certamente acenaria, concordando.

Mas talvez a maior obsessão de *Filme Demência* seja a relação do protagonista com a representação: seja em interpretar seus sonhos (na extraordinária cena da conferência, tenta chegar ao mar, mas ele se afasta; mais tarde, descreve-se nadando mas sem conseguir chegar a terra firme), ou a crescente obsessão pela imagem do litoral - que será chamado de *Miracelle* por Mefisto -, Reichenbach aproveita esta oportunidade temática para brincar à vontade com o constante uso de referências a outros filmes e cineastas - característica que se apresenta em praticamente toda sua obra, sendo nada menos que apropriado que a figura de Mefisto surja pela primeira vez no cartaz de um filme no cinema - e suas aparições e desaparecimentos sejam sempre marcados por óbvios truques de câmera e/ou montagem. A ideia da representação surge como perfeita metáfora a um dos temas centrais do filme: a constante busca pela utopia, referenciada pelos poetas que aparecem na obra, mas também de formas mais sutis, como a marca de cigarro do protagonista que se chama Éden ou a própria imagem da menina na praia.

E trata-se de algo absolutamente perfeito que uma trama tão repleta de curvas e simbolismos se encerre com uma sequência de estrada em linha reta próximo ao litoral - e que em seu clímax, Fausto destrua um dos maiores signos associados a sua pessoa durante a obra: o espelho. Na história de Goethe, Fausto vende sua alma em troca de conhecimento, mas é apenas um brinquedo em uma aposta cruel entre Deus e Mefistófeles. Para Thomas Mann, foi um pianista capaz de tudo pela perfeição. Para Sokurov, um cirurgião obcecado em encontrar a alma no corpo humano. Para Reichenbach, Fausto anda pelas ruas e não sabe o que quer. É quase um personagem do Neorrealismo, atravessando a tela, caminhando sem objetivo, afligido pelo acaso. Chega a afirmar que sequer tem uma alma para vender. Filme Demência talvez seja sobre vazio espiritual. E nesse sentido, talvez a cena final seja menos um fechamento temático de suas complexas noções sobre a representação e mais sobre um pai encontrando enfim algum sentido para sua vida, mesmo que momentâneo: tranquilizar a sua filha de que o que a assustou foi apenas um pesadelo.



GALANTE PRODUÇÕES E SERVIÇOS APRESENTA

O IMPÉRIO DO DESEJO

**POLÍTICA DO TÊXTO: ANOTAÇÕES
SOBRE "O IMPÉRIO DO DESEJO"**

Por Lucas Jeison

“O filme é como um campo de batalha. Amor, ódio, ação, violência, morte. É uma palavra – emoção.” (Samuel Fuller.)

“A propriedade é um roubo” (Pierre Joseph Proudhon)

Há quem diga que todos os grandes filmes tratam, no fundo, de um único grande tema: o cinema. No subdesenvolvimento econômico e estético do cinema brasileiro (estamos aqui no início dos anos 80), isso se torna ainda mais latente, pois o filme em si já é uma matéria bruta de resistência, busca e inconformismo. Nesse contexto, Carlão Reichenbach é o autor exemplar, cuja obra vai ser marcada pelo trânsito na Boca do Lixo, pelo contrabando de ideias, pela cinefilia que deságua na realização artesanal do muito com pouco (como no cinema de Mario Bava, grande herói de Reichenbach) e por uma liberdade poética de tintas literárias, filosóficas e eruditas, mas nunca esquecendo que o amor à vida que corre 24 quadros por segundo é o norte. Afinal, uma das máximas da rua do Triunfo era a de é melhor ter a mãe xingada do que ser chamado de intelectual.

Em “Império do desejo”, temos a materialidade de um certo ideário político que acompanhou ao menos duas décadas do cinema brasileiro, apresentado como síntese. Pois se os cinemanovistas fracassaram em seu contato com o público, a pornochanchada na virada dos anos 70/80 lotava os cinemas de rua, nos centros e periferias. E o projeto de Reichenbach passa por essas vias, onde popular, erudito, Godard, Roberto Santos, música clássica e Boca do Lixo podem conviver em pé de igualdade. Assim como os corpos que transitam pela mítica Ilha dos Prazeres Proibidos (1979), base conceitual e formal de Império do Desejo.

Temos a praia, ambiente que foi cenário de Barravento, Limite, A Mulher de Todos, como o ponto de encontro do casal de jovens beatnicks

que viajam sem rumo, e que gostam mesmo é “de não fazer nada”; a proprietária (portanto, ladra) de terras e que expulsa os moradores que não têm onde ficar; o advogado falcatrua que, apesar de “meio quadrado” gosta de jovens e tenta, ridícula e esforçadamente participar da libertação sexual antes de libertar a mente; e o poeta ermitão que mata a marretadas quem ousar invadir a ilha sem ter compreendido a essência dos prazeres proibidos. Ou seja, um espaço mítico marcado pelo signo da diferença, onde suaves travellings mostram a tentativa de homens e mulheres em integrarem-se à natureza selvagem. Algo que não é possível para todos.

Não apenas pelas múltiplas referências e citações disparadas ao longo do filme, mas pela sua própria existência e papel crucial dentro de um projeto de cinema em construção, mas já com estrutura, “Império do Desejo” contrabandeou (sob a superfície de “mais uma pornochanchada produzida pelo Galante”) subversão e radicalidade, mas sobretudo, um cinema maior, liberto e libertador. Ao seu final, tal qual o viajante após o orgasmo, pode se resumir o filme com um grito de felicidade.



**O INDIVÍDUO E O COLETIVO
NA OBRA DE ARNALDO JACOB**

Por Lucas Taras

A “década perdida” foi como ficou conhecida a década de 80 para os brasileiros, uma década de instabilidade político-econômica, quando o aclamado milagre econômico brasileiro chegara ao seu derradeiro fim engatilhado pela crise do petróleo, resultando no aumento de desemprego, em dívidas externas exorbitantes e numa crescente desigualdade social em todo o cenário nacional. Acompanhado desta situação econômica decadente vinha um igualmente decadente governo ditatorial, que para sobreviver à pressão popular das “Diretas Já” e do processo de abertura política que vinha se estabelecendo, recorria a táticas sórdidas (como o atentado Riocentro) para manter intacto o regime militar conservador de então. A crise enfrentada pelo país refletiu-se diretamente na produção cinematográfica nacional, o crescimento exponencial de espectadores e de renda (chegando a sobrepor produções estrangeiras) obtidos durante a década de 70 decaiu vertiginosamente ao adentrar na década perdida, resultando em uma redução no número de filmes produzidos e numa tentativa de recuperação financeira pautada em grandes jogadas de marketing e em produções mais comerciais voltadas ao entretenimento-espetáculo.

É neste cenário que Arnaldo Jabor lança duas de suas obras mais relevantes, “Eu Te Amo” (1981) e “Eu Sei Que Vou Te Amar” (1986), concluindo com estes dois filmes (seus únicos filmes na década de 80) a sua “Trilogia do Apartamento”, iniciada na década passada com “Tudo Bem” (1978). A premissa dos últimos filmes da trilogia gira em torno de reflexões sobre o amor e desilusões amorosas sofridas pelos seus respectivos personagens. Jabor ,no entanto, vai além de produzir um simples melodrama de classe média em que dois personagens se indagam sobre o amor em um apartamento de frente para a Lagoa Rodrigo de Freitas (Eu Te Amo) ou em uma casa luxuosa (Eu Sei Que Vou Te Amar), utilizando-os como alegorias para representações e discussões sociais pertinentes

à época. Sendo essa uma característica recorrente nos filmes da trilogia (talvez até mesmo uma característica autoral de Jabor), em “Tudo Bem”, temos uma situação em que uma família de classe média carioca deve conviver com os operários que estão reformando seu apartamento, funcionando como uma roupagem para a representação da crescente desigualdade social brasileira e suas lutas de classe.

Em “Eu Te Amo” e “Eu Sei Que Vou Te Amar” somos novamente confinados em um apartamento, com seus personagens ensandecidos pela loucura do amor, onde uma narrativa se desenvolverá de modo não convencional na forma de um fluxo de pensamento autoral pontuado por personagens confusos, assombrados por seus fantasmas e suas respectivas dualidades, refletindo em seus diálogos (ou monólogos) uma sociedade brasileira em processo de modernização e de importantes mudanças, realizando desta forma um exercício psicanalítico dos personagens (individual) ao mesmo tempo que realiza uma análise social (coletivo) do Brasil de 1980. Arnaldo Jabor consegue magistralmente realizar uma espécie de redução de escala ao transpor temas a serem discutidos sobre a realidade da sociedade brasileira da época e internalizá-los sem um único ambiente e em somente dois personagens, valendo-se de divagantes diálogos, simbolismos e comentários sarcásticos.

Esta correlação entre o individual e o social mostra-se mais presente, dentre os últimos filmes da trilogia, em “Eu Te Amo”. Como exemplo, tomo a cena de introdução do longa, em que Paulo (Paulo César Pereio) realiza uma paródia do Jornal Nacional. Olhando diretamente para seu espectador, Paulo discorre sobre a notícia da descoberta de uma massa informe e imunda encontrada no centro de Brasília, e que alguns jornalistas afirmam se tratar do fim do Milagre Brasileiro. Porém, Seu Serginho,

o faxineiro-chefe, declarou “Enfim apareceu a grande cagada nacional”. Tal frase pontua-se ao seu final com o icônico “plimplim” gerando uma crítica ambivalente tanto à mídia brasileira quanto ao cenário político-econômico brasileiro. Os próprios personagens podem ser interpretados como representações do contexto social. Paulo, um falido industrial, vítima do fim do milagre econômico, desiludido amorosamente após terminar um relacionamento com Bárbara (Vera Fischer). Maria (Sônia Braga), uma prostituta ou uma bacharela em letras? Que usa seu vestido de baile pela primeira vez em treze anos (uma alusão ao extinto AI-5), representando uma geração feminina que luta por seus direitos na década da revolução feminista, desiludida por seu relacionamento com um aviador casado (Tarcísio Meira), representação de uma classe conservadora falso-moralista em declínio.

A ideia de dualidade permeia durante todo o filme sendo utilizada sutilmente em aspectos imagéticos (simbolismos como espelhos, reflexos, manequins, etc) e deslocando-se de maneira ambivalente entre discussões envoltas num microcosmo (valores e sexualidade de Paulo e a indefinição da personagem de Sônia Braga que ora atende por Maria, ora atende por Mônica) e num macrocosmo (tradição x moderno, nacional x estrangeiro). Nota-se nitidamente esta relação dualística entre a cultura nacional e a influência da cultura norte-americana e sua respectiva visão estereotipada sobre o Brasil ao decorrer do filme. Os personagens declamam frases em inglês repentinamente, referenciam algum ícone estrangeiro em determinados momentos, representam uma visão estereotipada e preconceituosa sobre os brasileiros em uma cena em que Paulo e Maria comem frutas e agem como primatas tentando balbuciar alguma palavra enquanto Maria coloca as frutas na cabeça e dança como Carmen Miranda, reforçando desta forma uma discussão sobre o Complexo de

de Vira-Lata, termo cunhado por Nelson Rodrigues, que definia este complexo como

(...) a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima.

Complexo este que parecia tomar mais força na sociedade brasileira conforme adentrávamos na década de 80.

Jabor usufrui também da metalinguagem ao utilizar o filme como uma representação da situação cinematográfica brasileira da época, fundindo uma herança culta, realista e denunciativa de teor político-econômico do Cinema Novo da década de 60, com o cinema entretenimento-espetáculo e mais comercial que começara a surgir na segunda metade da década de 70 e que se tornara praticamente majoritário em relação a produção audiovisual brasileira da década de 80. Maria, em determinado momento do filme, começa a cantar Ewá Candomblé, como uma referência a algumas produções do Cinema Novo que utilizavam esse cântico (obras como “Terra em Transe” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”) como uma forma de resgatar referências culturais que representassem uma identidade brasileira, no decorrer de todo o filme temos este embate entre a tradição cultural nacional e a transformação em um produto comercial influenciada por forças estrangeiras.

Na sequência final do filme temos talvez uma representação mais concreta e decisiva sobre o futuro da produção nacional e o futuro do próprio Brasil. Paulo dispara seu revólver contra um espelho, destruindo a dualidade e assumindo um dos lados. Em seguida Paulo e Maria se entregam um ao outro em uma envolvente cena, culminada simbolicamente por

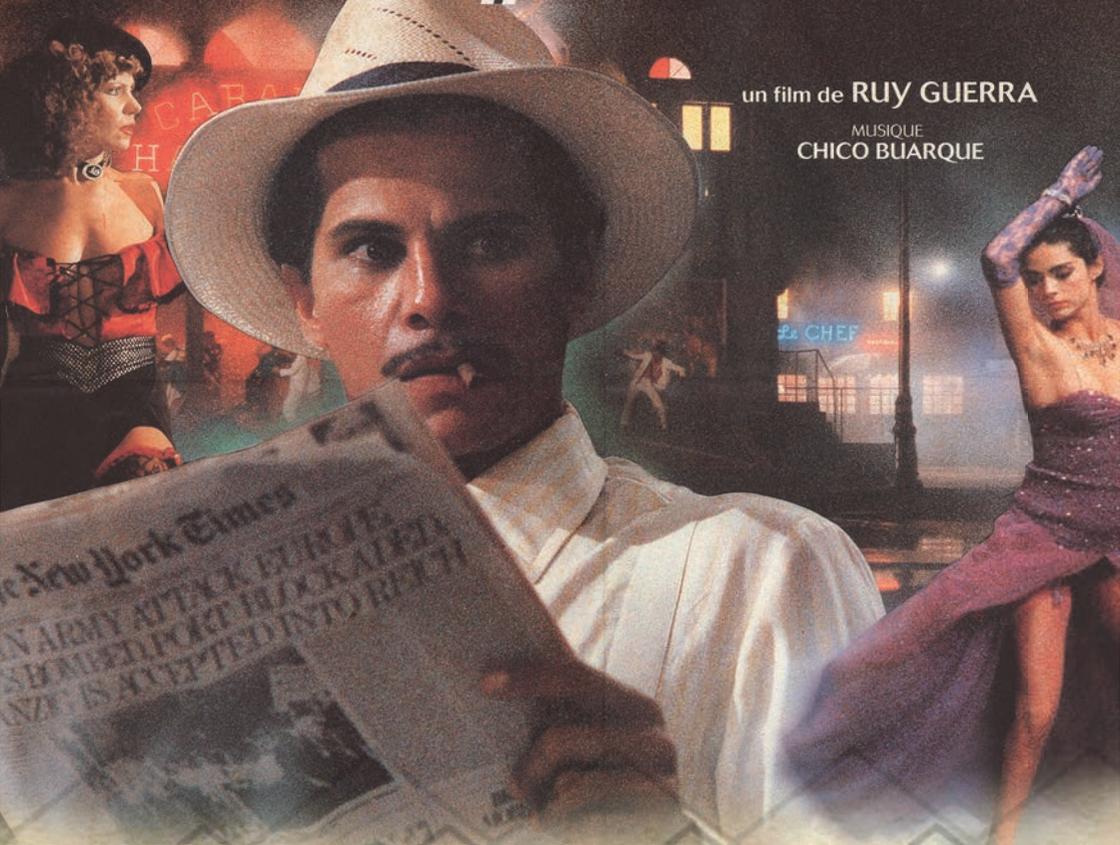
uma voz off narrando um comercial de sabonete, uma Sônia Braga quebrando a quarta parede e olhando para nós, espectadores, agradecendo ao público como se estivesse em um programa de variedades, concluindo com uma cena final em que Paulo e Maria dançam e cantam em uma rua molhada, cercados por vitrines como se estivessem em um musical, um gênero hollywoodiano por excelência, da década de 30, assumindo desta forma a artificialidade comercial do espetáculo. Sendo o próprio filme um produto desta onda de filmes espetáculo, ainda que consiga fundir esta relação entre o comercial e o “culto”, que vinha na década de 80.

“Eu Te Amo” teve uma produção, muito bem orquestrada por Walter Clark, que visava atingir grande bilheteria através de um amplo jogo de mercado por televisão, rádio e até mesmo pela moda com uma etiqueta com o nome do filme promovida por Sônia Braga. Tornando-se desta forma uma das maiores bilheterias nacionais e sendo comercializado posteriormente em solo estadunidense.

Embora “Eu Sei Que Vou Te Amar” mantenha momentos que remetam a um discurso social, estes se apresentam com menos frequência comparando-se com os filmes predecessores, tendo mais em foco o conflito interno emotivo das personagens interpretadas por Fernanda Torres e Thales Pan Chacon. Porém, mesmo pendendo mais para uma análise individual sobre os personagens e suas reflexões sobre o amor, Jabor conclui a trilogia do apartamento com uma crítica social feita a sua maneira mais autoral possível, utilizando um sarcasmo tragicômico nonsense na sequência final do filme, em que os personagens estão completamente enlouquecidos pelo encarceramento psicológico emotivo, quando o personagem de Thales Pan Chacon caminha com um pequeno polvo preso em seu pé e Fernanda Torres, amedrontada, grita “Olha o polvo!”. Tha-

les então responde-a bradando “O povo, finalmente a senhora se lembra do nosso povo, do povo brasileiro”, terminando o filme com ambos os personagens envoltos por um grande polvo (ou seria povo?) em uma praia. Desta forma irônica e ambígua Arnaldo Jabor conclui sua trilogia do apartamento.

Lucas Taras



un film de RUY GUERRA

MUSIQUE
CHICO BUARQUE

EDSON CEBUARI / CLAUDIA OHANA / ELBA RAMALHO / NEY LATORRACA
LUIZ MARQUEZ / GIL ANTONIO / RUY GUERRA / OPERA DO MALANDRO / CHICO BUARQUE

O MALANDRO CANTA EM HOMENAGEM AO CAPITAL

Por Renan Turci

O malandro é um ícone do brasileiro, fato este inegável, tendo como exemplo até o Zé Carioca, o malandro em penas. Então, por que não fazer uma história totalmente brasileira – ou quase - com esse personagem? Assim nasce a “Ópera do Malandro”, obra escrita por Chico Buarque e baseada na “Ópera dos Três Vinténs”, de Bertolt Brecht.

Pela distância histórica das versões, algumas adaptações são feitas pelo contexto histórico-sociais diferentes. Nessa época de Ditadura Militar, a peça da “Ópera do Malandro” é encenada pela primeira vez, em 1978, ano em que o AI-5 é retirado da constituição. Em 1985 ocorre a queda do governo militar e essa história volta ao público em formato de filme. Além disso, tem-se a irônica presença dos EUA fortemente colocada nos anos 80, mesmo tendo sido esse país o responsável pelo período de terror brasileiro, investindo grandes quantias de dinheiro – o Milagre Econômico brasileiro – para que o Brasil não se tornasse comunista.

Falando em capital, esse é o assunto principal que permeia a obra de Chico Buarque, como ele próprio diz em sua entrevista de 1978 para a revista “Isto É”:

“A peça enfoca o fim do capitalismo autoritário e a entrada no país do capital estrangeiro.(...) Não há mais lugar para as pequenas falcatruas, as mais “inocentes”. Você tem que pensar alto quando vai cometer uma malandragem. O clima envolve opressores e oprimidos, a decadência de uma época...” (Buarque, 1978)

Isso se dá na obra com Max Overseas, o malandro, que trabalha fazendo contrabando de itens dos EUA para o Brasil. Tudo se altera quando Ludmila/Teresinha aparece e faz com que seu negócio se transforme em uma firma de importação com capital estrangeiro, além de estar

apaixonada por ele e querer se casar. O pai dela, Duran/Strudel, fica furioso e procura de todo modo acabar com isso, planejando inclusive matá-lo.

Alicerçados nessas bases, a história e estilo dos personagens se alteram. Inicialmente, é necessário falar de alguns personagens específicos como Lúcia/Margot, as quais, embora a relação com Tigrão fosse diferente – filha/ex-mulher respectivamente, têm a mesma importância nula em ambas as obras. Nelas, as personagens foram encarnadas por Elba Ramalho, o que faz parecer que o papel existe somente para ela cantar e ter números musicais.

No filme, outra personagem desnecessária é Genival, o qual só conta a Max sobre Ludmila, nem cantando sua música completa – Geni e o Zepelim. Contudo, na peça esta personagem apresenta importância para a narrativa, sendo, além do elemento que faz a história continuar ao contar onde Max se esconde, acrescenta a crítica sobre “estadunização”, vendendo sempre produtos advindos diretamente dos EUA para Duran e sua mulher – que consideravam estes produtos muito melhores e mais chiques que os nacionais, ou se surpreendendo com eles por não existirem aqui.

Já Chaves/Tigrão, diferentemente dos personagens antes citados, possui importância nas duas obras. A diferença dos dois, no entanto, é o grau de amizade com Max, sendo no teatro ela forte, enquanto no cinema é algo mais gasto, inclusive pela presença de Margot. Mas isso explica-se pelo contexto histórico, pois em 1978, início da abertura política, Chico Buarque não poderia fazer críticas tão duras ou colocar o representante da justiça de forma negativa e pejorativa – como o faz no filme -, então coloca-o como grande amigo de Max, uma analogia aos laços ainda for-

temente amarrados entre os militares e o Brasil naquele momento. Já em 85, esses laços já estão afrouxados, inclusive com a abertura política em seu ápice, fazendo a relação dos dois ser diferente, mais fria.

Outra com diferenças na personalidade é Teresinha/Ludmila, sendo a troca de nomes muito bem utilizada. A primeira tem aparência mais inocente, querendo simplesmente casar com Max por amá-lo. Enquanto isso, a outra é muito mais inteligente, querendo-se casar com o malandro para denominá-lo pai da criança que estava em seu ventre, sendo o verdadeiro pai seu antigo professor. Porém, mais que isso, toda a manipulação que ela realiza em Max para concordar com a empresa de importação é bem evidente no filme, enquanto na peça ela não faz nada. Ou seja, a personagem da obra da telona é muito mais profunda e forte do que a outra.

Max Overseas, em contrapartida, tem seu personagem enfraquecido entre as duas obras. Em 1978, durante as cenas, suas falas e ações demonstravam quão escorregadio o malandro era com toda sua esperteza. Em 1985, pouco se mantém da malandragem de Max, sendo criadas cenas para se tentar acrescentá-la, sem sucesso, como a do bilhar ou ele encontrando os “estadunidenses” no cais.

Sobre a história mesmo, em suma, é a mesma: com o casamento, a empresa de importações e o pai da garota querendo exterminar o malandro. As diferenças marcantes mesmo são a metalinguagem e o final.

A metalinguagem e o final estão intimamente relacionados, uma vez que a maior parte dela está ali. O ponto é que a ironia realizada na peça não aparece no filme – pelo menos não da mesma forma -, e, mais que isso, enquanto no primeiro o malandro morre, no outro ele se casa e continua vivendo feliz. Assim pode-se ver como foi feita a ironia no filme, o viver feliz para sempre, ferramenta de todo filme de comédia romântica e

maior parte dos musicais – ambos com carga dos EUA fortíssima. Então se se tem um final non-sense na peça, em que todos cantam ópera, o outro é tanto quanto pelo fato do malandro conseguir se casar com a filha de seu nêmeses e herdar todo dinheiro e bens dele.

Pós ampla comparação de ambas as obras, percebe-se o melhor refinamento da obra na peça. Isso porque podemos considerar que o filme é feito de momentos, afirmação essa muito pertinente, demonstrada pelos números musicais bem realizados e com canções que agradam o público de um modo geral não tendo, no entanto, valor narrativo. Um exemplo desses números é o número da batalha da mesa de sinuca com a música “Desafio de Malandro”.

Podemos classificar o filme dessa maneira: no 1º ato – um pouco mais da meia hora inicial de filme – temos as apresentações dos personagens e as ligações que um tem com o outro; no 2º - a hora seguinte – temos o plot em si, contando a história do envolvimento de Max com Ludmila, os quais terminam em um casamento frustrado; o 3º - últimos 15 minutos de filme – seria para a realização do que antes deu errado, o casamento.

Tendo isso em mente, percebe-se que nem todas as cenas e personagens possuem importância para narrativa. Inicialmente, no 1º ato, há a tentativa de mostrar Max como um malandro em cenas como a do cinema e da lavanderia, que não precisam existir, uma vez que a personagem poderia ter sido melhor trabalhada em suas ações em cenas de maior importância narrativa. Se avança e inicia o 2º ato com o plot da aposta na mesa de sinuca, endividando Max que perdeu e está sem dinheiro. Daí se tem dois personagens que levam esse plot, Sátiro e Margot, um que cria o problema e a outra, soluciona, ou seja, ambos desnecessários, uma vez que esse plot não acrescenta em nada à narrativa. Outras cenas

desnecessárias de Margot são o retorno dela com Tigrão – que irá gerar um 3º ato ruim – e seu número musical, ao qual Max assiste no cinema, mesmo ele sendo ótimo no aspecto metafórico para o contexto da época. Por fim, o último ato se perde na questão da paixão de Max e Margot, a qual fica hesitante em relação a partir com ele ou ficar, tornando o filme cansativo e monótono.

Em contrapartida, o cenário é espetacular, grandioso, com certa falsidade, lembrando o teatro e, também, os antigos musicais megalomaniacos da década de 40, também com muitos neons azulados e vermelhos, dando ao filme um aspecto bem dos anos 80.

Por fim, temos a possibilidade de uma leitura da obra que representa o grande embate nacionalidade x “estadunização”. Enquanto na peça não há esperanças para o pobre malandro, em decadência e fraco em 78, como o país que ele representa nesse período, somente seguindo as ordens de Teresinha, no filme em 85 o malandro consegue superar sua miséria e fracasso unindo-se a ela – representante dos EUA – a qual ele, como o Brasil, era manipulado, para conseguir continuar forte e sobreviver para o futuro.



CIDADE OCULTA: A SINFONIA VISUAL DA METRÓPOLE

Por Felipe Rocha



Cinema Brasileiro dos Anos 80
HATARI!



“Enquanto você e eu dormimos o sono dos justos, entre luzes e sombras de ruas perdidas começam algumas de muitas histórias”. A ideia de representar na tela o universo noturno de uma grande metrópole implica a presença de personagens incomuns, que agem diferente ou simplesmente não são vistos à luz do dia. Mais do que simplesmente diferentes, as pessoas retratadas em “Cidade Oculta” (1986) formam um grupo heterogêneo, que, ao se chocarem uns com os outros, ajudam a criar o caos da cidade que se esconde nas sombras.

São Paulo é uma cidade extremamente sensorial e o cineasta Chico Botelho transporta essa característica para dentro do filme, fazendo imagem e som disputarem a atenção do espectador plano a plano e, paradoxalmente, criando uma estranha harmonia. Os planos são sujos e barulhentos, mas de alguma forma tudo se encaixa, dando ao filme a atmosfera necessária para que sejam contadas as histórias daqueles personagens que vivem enquanto a cidade dorme.

A música, inclusive, mostra-se elemento essencial na criação desse clima desconexo, futurista e urgente, de forma a quase tornar-se mais um personagem que tem algo a dizer e tenta se fazer ouvir. Por vezes diegética e quase sempre incômoda aos ouvidos, ela é um ponto de vida pulsante nesse lugar decadente, que respira morte, corrupção e imoralidade.

“Cidade Oculta” resgata a estética marginal que tanto marcou o cinema paulista através dos filmes da Boca do Lixo, que, na segunda metade dos anos 1980, já não tinham a mesma força de antes. Mas, assim como a cidade que busca retratar, o filme não se limita a um único elemento e busca inúmeras referências, seja nos filmes noir ou nas ficções científicas. Dessa maneira, Chico Botelho acaba por apresentar ao espectador uma obra que não permite classificações simples ou fáceis, expandindo assim suas possibilidades. assim suas possibilidades.

O anti-herói Anjo, vivido por Arrigo Barnabé, que também é responsável pela trilha sonora, é apresentado logo nos primeiros minutos já como um homem perdedor. Primeiro é visto em uma reportagem de TV sendo preso em uma operação no combate às drogas. Em seguida, já solto após sete anos na cadeia, revira o esgoto, num prenúncio do que faria mais adiante, quando teria contato com as pessoas que, direta ou indiretamente, levaram-no à prisão.

Anjo se atira nesse submundo escuro e feio e obriga o espectador a acompanhá-lo. Ele procura seu lugar naquele universo enquanto tenta entender sua hierarquia através de outras personagens como o bandido Japa e o policial Ratão. O máximo de contato humano que Anjo consegue é com Shirley Sombra, que parece ser a mais centrada dentre todas aquelas pessoas, mas que se mostra tão perdida quanto qualquer um deles.

Em flashback, através das memórias de Anjo, os acontecimentos que o levaram à prisão são mostrados. Trata-se de uma breve cena, dividida em diversos pedaços e espalhada ao longo do filme – por vezes teimando em aparecer em momentos onde o presente é infinitamente mais importante. Anjo se prende a essa lembrança em vez de seguir em frente e, ao mesmo tempo em que isso causa um pouco de frustração devido às quebras de tensão no filme, por outro lado faz completo sentido dentro da cabeça perturbada do personagem e dentro daquele universo.

O filme aposta bastante no simbolismo, seja ele através do anel que passa de mão em mão e que veio literalmente da merda, seja ele através das cartas de tarô que Shirley consulta esporadicamente. Ambos trabalham lado a lado na construção de algo que representa tanto o ambiente onde aquelas pessoas estão inseridas quanto a inalcançável possibilidade de fuga dali.

“E quando a noite termina, termina também a nossa história. Enquanto outras começam.”Ao final do filme, pouco restou em relação ao início no que diz respeito às histórias individuais. No entanto, aqueles que não foram capazes de superar os obstáculos que enfrentaram darão lugar a outros, que provavelmente terão o mesmo destino. Aos que sobreviveram, como é o caso de Shirley Sombra, a noite seguinte não demorará muito a chegar.



A DAMA DO CINE SHANGHAI (1967)
GUILHERME DE ALMEIDA PRADO

Por Marcela Almeida

Lucas (Antônio Fagundes) não fuma. Um vício que ele não tinha antes de entrar no Cine Shanghai naquela quente noite paulista, ele diz. Sua voz, em off, narra os motivos para ir ao cinema enquanto vemos um homem entrar em um apartamento escuro - um sinal em neon brilha do lado de fora da janela com os dizeres: Shanghai. Lucas explica que nessa noite de verão - “quando o calor deixa tudo imóvel” - ele foi ao cinema para escapar da realidade.

O homem, no apartamento, se aproxima de uma mesa e vê um punhal que reflete a luz da rua. Do cômodo ao lado sai uma mulher, eles planejam o assassinato de seu marido. Os amantes, que encheram os primeiros minutos do filme, estão em outra tela, na tela de dentro do cinema em que o protagonista assiste ao filme em cartaz - A Dama do Cine Shanghai.

O filme de Guilherme de Almeida Prado presta uma homenagem explícita ao filme A Dama de Shanghai, de Orson Welles, lançado em 1948. Além de quase emprestar o nome do americano, o filme brasileiro faz um jogo com a história de Welles (baseada no livro *If I Die Before I Wake* de Sherwood King). Nas duas narrativas a voz do protagonista nos avisa que estamos prestes a ver o momento em que suas vidas mudaram de rumo e no centro dos problemas está uma mulher. As *femmes fatales*, interpretada no filme de 1948 por Rita Hayworth e no de 1987 por Maitê Proença, usam dos seus poderes de sedução para atrair homens como Michael O’Hara (1948) e Lucas (1987) para seus planos de assassinato.

A presença da personagem feminina sedutora e perigosa é uma das características dos filmes noirs, assim como narrativas tortuosas, com personagens misteriosos, crimes a serem resolvidos e um protagonista, homem, na figura do anti-herói. A Dama do Cine Shanghai usa de todos esses traços para contar a história de Lucas, um agente imobiliário, ex-

lutador de boxe, na cidade de São Paulo, que entra no cinema e conhece uma mulher misteriosa e sedutora, Suzana. Enquanto ele vê Suzana sentar em uma das poltronas, acompanhada pelo lanterninha, uma mulher muito parecida com ela, idêntica, confabula com seu amante na tela do Cine Shanghai. A princípio a semelhança entre essa mulher e a atriz Laila Van não é importante e Lucas passa noites esperando Suzana no restaurante Chuang Tzu, onde ela disse que o encontraria. Em uma dessas noites, Lucas se mete, sem querer, em negócios da máfia. Ele é acusado de assassinato e a identidade de Suzana parece uma pista direta para o verdadeiro culpado.

O mundo de A Dama do Cine Shanghai é uma São Paulo artificial iluminada por letreiros em neon. Dividem com ele essa ambiência mais dois filmes da década de 80, Cidade Oculta (Francisco Botelho, 1986) e Anjos da Noite (Wilson Barros, 1987), formando a Trilogia da Noite Paulistana na vertente estilística do Neon-Realismo. Esse lugar de Cidade Oculta, de Anjos da Noite e de A Dama do Cine Shanghai é habitado por pessoas que parecem voltar à vida a cada noite e morrer durante o dia assim como um filme que revive sempre que rodado e morre no fim dos seus créditos.

Em todas as sessões do cinema, a doppleganger de Suzana, no filme dentro do filme, arquiteta a morte de seu marido e convence seu amante a cometer o assassinato por ela. Sua imagem dupla é um disfarce, ela usa uma máscara de si mesma, um reflexo, assim como a femme fatale de Rita Hayworth mostra, na sala de espelhos, suas várias faces escondidas, uma dentro da outra. Alguém com tantas imagens, tantos reflexos não pode ser confiável. Seus duplos emoldurados são lembranças satíricas da mulher real.

A Suzana, “em carne”, repete a história projetada, uma criatura que

escapa de suas telas à procura de novas vítimas para recomençar e terminar o roteiro em que está presa. Uma vez na tela do Cine Shanghai, para os espectadores ali sentados, e então, novamente, na minha tela.

Faz parte de A Dama do Cine Shanghai essa reverência a outros filmes que criam cenas, parece, pelo prazer de cria-las, de vê-las vivas. Quando Lucas e Suzana, atrás do verdadeiro culpado pelo assassinato de que está sendo acusado, entram em uma festa de casamento no jardim de uma bela casa e conversam com o anfitrião, um homem mais velho com um sotaque forte, o filme parece ter mudado. As cores são outras, os atores os mesmos, mas seus nomes são diferentes. Todos ali desempenham mais de um papel, o dono do restaurante Chuang Tzu é um fotografo no casamento, Bolívar (José Mayer) é o mafioso que Lucas conhece no restaurante chinês e é também o amante de Laila no filme que Lucas assiste, mas no casamento ele é Miguel, apenas um convidado acompanhado de sua mulher. Lucas também desempenha outro papel, ele se apresenta como Tenente, o homem que Bolívar e seus capangas confundem com ele no Chuang Tzu. A sensação é de que entramos em um outro filme, em A Dama do Cine Shanghai sempre temos a impressão de que, com o mudar das cenas, penetramos em uma película dentro da película em uma eterna sucessão de histórias que de alguma forma se complementam.

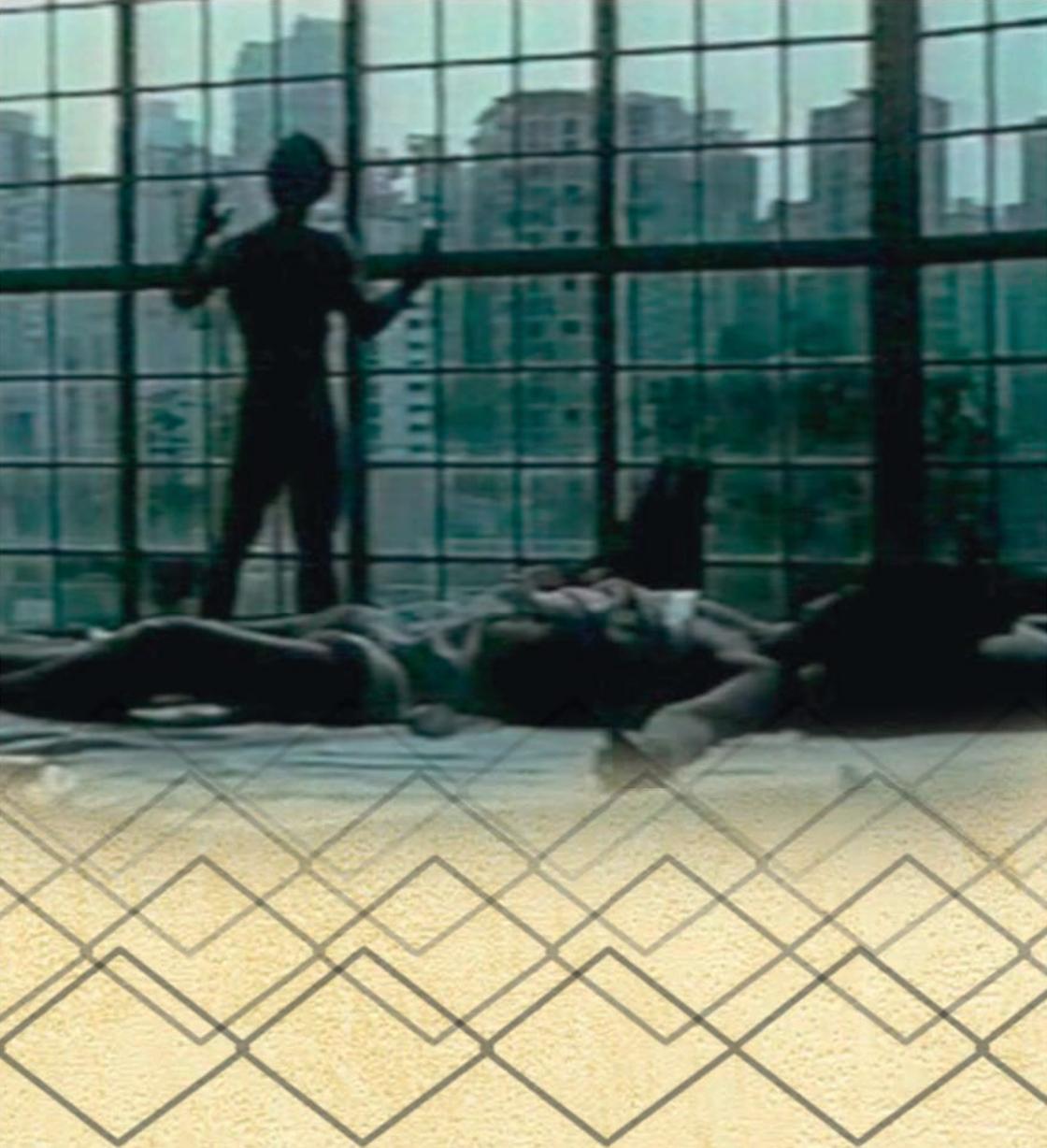
Em certo momento, Lucas descobre ter cometido um grande engano. Ele acabou matando um homem inocente no lugar de assassinar Desdino. Nesse momento a película engasga e queima abrindo um buraco, Suzana nunca existiu, Suzana é Laila. “Não tenho tempo para explicar”, diz Desdino no quarto escuro da primeira cena do filme. Não tem tempo, mas também não existe necessidade, um filme não precisa se explicar e esse

com certeza não se preocupa em fechar todos os buracos do mistério, não importa.

O cine Shanghai é um lugar mágico, onde a realidade e a ficção se entrelaçam e são difíceis de discernir. Prado mostra seu fascínio por filmes e pela ilusão do cinema, ele cria uma narrativa com um desenvolvimento absurdo que começa dentro desse lugar de sonhos, onde o impossível não é questionado e os espectadores abaixam suas guardas para entrar naquele universo de histórias projetadas. No caso do protagonista, a história que se desenrola na tela é muito próxima do que acontece em sua vida, talvez ele tenha abaixado sua guarda demais, talvez ele nunca tenha saído do cinema.

Entre os créditos, Lucas, usando a camisa florida com que o vemos pela primeira vez, sai do cinema com um sorriso no rosto e usa o pôster do filme - A Dama do Cine Shanghai - para riscar um fósforo e acender seu cigarro negro. Fumando, ele anda pelas ruas de São Paulo. Como a lenda chinesa que conta o japonês, ora dono do restaurante Chuang Tzu, ora fotógrafo de casamentos, “o sábio que um dia sonhou que era uma borboleta e acordou sem saber se era um homem que sonhava ser borboleta, ou então uma borboleta que agora sonhava ser homem”, não sabemos se Lucas sonhava estar no filme ou se sonhava que podia sair dele. Dentro de um cinema tudo é possível.

Marcela Patricio de Almeida



É TUDO MENTIRA: A REALIDADE DE ANJOS DA NOITE

Por Gabriela Quadros

Anjos da Noite, de Wilson Barros, de 1987, é um dos três filmes que compõem a chamada trilogia da noite paulistana, junto com Cidade Oculta (1986), de Chico Botelho, e A Dama do Cine Shangai (1987), de Guilherme de Almeida Prado.

Um dos aspectos que os três filmes têm em comum reside no uso da cidade de São Paulo durante a noite como cenário para o desenrolar das narrativas, uma noite recheada com letreiros em neon e personagens sem receio algum de viver enquanto o sol não nasce novamente. E é exatamente a partir daí que surgem os pontos mais atraentes de Anjos da Noite: seus vários personagens e suas relações com a realidade.

Com uma cena inicial muito bem sucedida e que é capaz de prender o espectador logo de cara, vemos Lola, bem de perto, proferindo um monólogo forte e impactante enquanto tira a peruca e a maquiagem. Logo, a câmera se afasta e nos é revelado um corpo dentro de uma banheira, com muito sangue. O sentimento agora é outro. À medida que a câmera se afasta ainda mais, as paredes finas começam a denunciar do que realmente se trata. Finalmente, o palco é completamente revelado. Se trata do ensaio de uma peça. Essa montanha russa de ilusões engana o espectador a princípio, mas também serve como um aviso “é mentira, é tudo mentira”.

“Chega de fantasias, chega de mentiras, chega! Lola maravilhosa, a rainha da noite, das madrugadas, dos risos, dos aplausos... Ah, os aplausos... A bicharada enlouquecida porque Lola é divina, a maior! Mentira! Tudo mentira! E essa pica aqui no meio das minhas pernas? Foi assim que te amei, calhorda. Como homem! O segredo de Lola é o encanto de Lola - Lola é um homem. Eu sou um homem. Um homem como você, seu puto. Eu mijo em pé como você. Quer dizer, como você mijava, né, não mija mais.”

Ainda na primeira cena, Jorge Tadeu, personagem de Antônio Fagundes, diretor de teatro, nega o pedido do ator de que não houvesse água na banheira sob o argumento de que “ (...) não dá pra gente fazer uma coisa, fingir que tem água aqui, assim sem ter, entendeu?”, defendendo um modo de representação realista.

Me faz um favor. Olha à tua volta. O que você vê? É um palco que você vê? É um teatro que você vê? Não, não e não. O que você vê é um apartamento e você tá morto na banheira desse apartamento. E é nisso que eu quero que eles acreditem.

E aponta para as cadeiras da plateia do teatro. Porém, não é apenas à plateia que se refere esse movimento. Enquanto Jorge Tadeu aponta para as cadeiras vazias do teatro, Barros faz com que aponte, também, para o espectador do filme, através de um posicionamento estratégico de câmera. Afinal, por que a necessidade de um “realismo paranoico”, como Cadu, o ator da peça, diz. Qual a necessidade da água na banheira uma vez que todos os futuros espectadores da peça certamente estarão cientes de que se trata de uma encenação? A água na banheira não tornaria o assassinato real.

“Espero que pelo menos você se divirta muito. Que aventura louca. Tenho certeza que você vai gostar. Damas da noite, dançarinos baratos, garotos de aluguel, doces travestis, tarados, gangsters, tímidos e mascarados: Meus anjos da noite. Mas não leve tão a sério, é só brincadeirainha”

66 É o que diz Malu, personagem de Zezé Motta, enquanto sai de um quarto comum e entra em um corredor escuro, guiando a jovem Cissa para a sala de suas tapes. Um convite tentador, uma saída para outra rea-

lidade. Mas o que é real, afinal?

Apresentando os personagens de seus vídeos, Malu apresenta os personagens do filme. Os anjos da noite, que vivem no centro da noite paulistana iluminada pelas luzes neon, e se encontram em situações muitas vezes não naturais.

“A minha preocupação é muito mais com a ficção enquanto uma mentira que reflete a realidade do que com um realismo que não diz muita coisa sobre essa realidade, a não ser uma reprodução dela” (Um Filme na Noite, 1997). Com essa afirmação, Barros justifica todos os artifícios opacos que utiliza em seus filmes, seja a luz neon forte, os personagens cientes de sua posição dentro do cinema - ou das tapes. Essa estratégia de usar da mentira, do não-real para tratar de temas importantes funciona muito bem no filme, cuja estrutura metalinguística e de difícil localização espaço-temporal por parte do espectador se encaixa em um conceito de pós-modernismo, muito forte no cinema da época.

É comum que uma característica apolítica seja atribuída a filmes pós-modernos. Contudo, por mais que as questões trazidas pelo filme estejam distantes das tratadas no Cinema Novo, por exemplo, apolítico é um adjetivo deveras forte e limitador. Em uma década em que a aids ganhava força e não havia o mínimo de conhecimento por parte da maioria da população sobre a doença, retratar personagens gays diferentes entre si, com ambições e vidas diferentes, sem recorrer aos estereótipos existentes até hoje e, sobretudo, sem tratá-los como homossexuais antes de tratá-los como pessoas, é, sem dúvida, uma grande maneira de se posicionar politicamente.

Esse posicionamento culmina na minha cena favorita do filme. Uma cena que provoca, que dá voz a um personagem que normalmente não

tem permissão para dizer as suas verdades. Logo após Lola apresentar-se, fazendo sua emocionante versão de *Ne Me Quitte Pas*, na frente, inclusive, de sua irmã que veio do interior apenas para vê-lo, a polícia invade o local e a tira a força, levando-a para rua. Onde escapa, vai em direção à câmera e, sob a chuva que dispersa o neon que preenche o quadro ao fundo, profere as seguintes palavras, num monólogo forte e provocante:

Eu não fiz nada, porra. Eu não fiz nada. Por que eu? Porque eu sou veado? Por quê? Porque eu me visto de mulher e acredito nisso? Eu sou a fantasia barata de todos vocês. E vocês, o que é que olham com essas caras de imbecis? Seu bando de bundas-moles, passivos. Mesmo com toda a promiscuidade, vocês nunca deixaram de ser bem comportados. Eu conheço o sonho de todos vocês, seus veados, frouxos. Suas esperanças são pobres, miseráveis, hipócritas. Vocês gostariam mesmo é de ser mulherzinhas e maridinhos. Se pudessem, vocês teriam um bando de filhinhos, uma fileira de adoráveis monstrinhos para reproduzir essa merda toda!

O final desse monólogo já é visto pela TV, do quarto branco de Malu, em uma de suas tapes. Mais uma vez, fundindo qualquer conceito de realidade, ficção e linearidade que o espectador poderia ter formado acerca da narrativa a essa altura do filme.

Quando se fala em neon-realismo e suas ligações com gênero, vêm à mente principalmente o noir de *A Dama do Cine Shangai*, com seu protagonista anti-herói, a femme fatale e os cenários noturnos e claustrofóbicos de uma cidade grande. Ou ainda a sensação futurista e um tanto quanto noir de *Cidade Oculta*. Porém, um dos momentos mais bonitos de *Anjos da Noite* faz homenagem a um gênero diferente: o musical. Em

referência assumida à famosa sequência de dança de A Roda da Fortuna, com Cyd Charisse e Fred Astaire, Marta Brum e Fred dançam no MASP, envolventemente.

Aliás, envolver é o verbo de Marta Brum. A personagem de Marília Pêra, apesar de não ser minha favorita - posto que pertence a Lola -, é, sem dúvidas, a mais envolvente do filme. Em cada cena que está presente, seus movimentos falsos e exagerados são capazes de aproximar ainda mais o espectador, por mais paradoxal que isso soe.

A relação de Marta com a realidade também é bastante interessante. Por seus movimentos que parecem ensaiados - como se ser atriz não fosse apenas sua profissão, mas um modo de viver -, mas principalmente pelo modo como lida com a falsidade, como se fosse natural. Isso está presente em suas ações, na cena de dança, na dramaticidade colocada na ação de pedir um táxi, nas pérolas falsas e culmina quando ela se utiliza de uma ferramenta cinematográfica para se locomover: “Vamos fazer como no cinema, quando eu contar até três você fecha os olhos”. Ela saiu das telas da TV e dos palcos propriamente ditos, mas aparentemente seu palco não termina na beirada de um tablado em um teatro. Seu palco é o mundo inteiro.

A autorreferência e a utilização de metalinguagem também são elementos constantes no filme. Ruas que são teatros. Teatros que são apartamentos. Atores que interpretam atores. Crimes que são encenados. Ou não são? Na primeira cena do filme, há uma peça de teatro sendo ensaiada. Na cena, um personagem está morto na banheira de um apartamento. Mais tarde, em um apartamento igual ao cenário da peça, vemos a mesma situação. Há ainda, no início do filme, um assassinato em um engarrafamento. CORTA!. ”Aposto que é mais uma porcaria que andam fazendo

E tem gente dizendo que o cinema brasileiro tá numa fase ótima. Que besteira!”, diz uma moça irritada com o congestionamento dentro de um carro. Porém, logo mais, Malu confessa ao telefone como o homem errado foi morto no trânsito.

Sendo assim, Anjos da Noite, além de dar um espaço merecido a esses personagens da noite, sem julgamentos ou estereótipos, é também um filme sobre representação, ilusão e realidade. Em muitos momentos, confundindo, fazendo-nos crer que algo é real, apenas para logo em seguida desmascarar sua própria artimanha e revelar que não, nem tudo é o que parece. E não há mal nenhum nisso, afinal, como as pérolas de Marta Brum, se é verdadeiro ou não, não importa. O que importa é que é lindo.

Gabriela Ribeiro

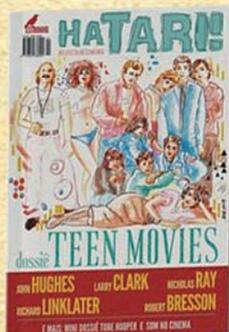
Em sua 4ª edição, a HATARI! Revista de Cinema traz para seus leitores textos que estudam filmes brasileiros com enfoque na década de 80. Se dizem que o cinema nacional desse período foi pouco representativo, os textos aqui presentes demonstram o contrário, mostrando a riqueza de filmes importantes.

OUTRAS VERSÕES



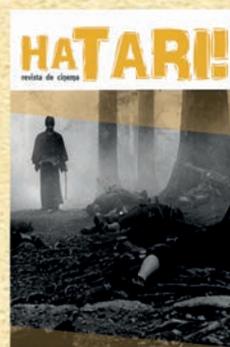
WESTERN

Com textos sobre gêneros como Howard Hawks, John Ford, Anthony Mann, abordando Western e as mulheres em seus filmes e com entrevista exclusiva com Rodrigo Areias.



TEEN MOVIES

Além de falar de diretores importantes para os Teen Movies, como John Hughes, aborda também filmes icônicos como o Clube dos 5 e Juventude Transviada.



CINEMA JAPONÊS

De filmes preto e branco até os animes contemporâneos, essa edição explora parte da vasta filmografia desse cinema tão aclamado e particular.