

VAI E W3A

Entrevista inédita com

Martín Rejtman

Um ano das Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas
Cine Clubinho | Paul Newman Diretor | Cine Improvisado
Retrospectiva 2022

Nº 1 • 2023

revista de CINEMA do Centro Cultural Unimed-BH Minas

1



Ministério da Cultura e Supergasbras apresentam
Vai e Vem e Ciclo de Cinema Supergasbras

O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade disse que “só quem assistiu à infância do cinema no Brasil pode avaliar o que era essa magia dominical das fitas francesas e italianas, sonho da semana inteira”. Há um ano, o Centro Cultural Unimed-BH Minas, que em 2023 completa uma década de funcionamento, inaugurou duas Salas de Cinema. A partir daquele momento, o sonho minastenista de ser um espaço completo para a cultura e oferecer para o mineiro acesso completo às artes se concretizava.

Integrante do Circuito Liberdade, importante complexo cultural da capital mineira, o Centro Cultural Unimed-BH Minas, por meio de suas Salas, acolhe todos os públicos com preços acessíveis e oferece uma programação que apresenta o melhor dos filmes comerciais e os mais interessantes do cinema de arte. Temos a alegria de também levar filmes de realizadores mineiros projetando a arte do Estado para a população.

Afirmando o compromisso minastenista com a democratização da cultura, ressaltamos a importância das nossas Salas como disseminadoras da sétima arte fora do circuito fechado dos shoppings. Somos um espaço que fomenta memórias afetivas em um ambiente voltado para a cultura e a sua apreciação.

Neste um ano de funcionamento, já exibimos 13 mostras. Com o apoio da Supergasbras, nossa grande parceira, criamos o Ciclo de Cinema, com uma programação que contemplou seis exposições temáticas, sendo três inéditas: “Paul Newman Diretor”, “Martín Rejtman” e “Cine Improvisado”. Além de mostras infantis e retrospectivas que trouxeram ao público o desejo de rever filmes que saíram de cartaz, apresentando-lhe a experiência da Sala de Cinema.

Em cada uma dessas exposições temáticas, oferecemos um conjunto de experiências que envolvem oficinas, bate-papos e debates com especialistas renomados. Ainda, completando o Ciclo de Cinema Supergasbras, elaboramos esse registro tangível, a revista *Vai e Vem*, que apresenta textos sobre as mostras assinados por jornalistas especializados e pensadores do cinema a fim de contribuir para a discussão da sétima arte na cena da capital. As revistas serão enviadas para escolas, universidades e estarão disponíveis na nossa Biblioteca.

Por meio de ações simples, porém inventivas, reconhecemos o sucesso dos dez anos do Centro Cultural Unimed-BH Minas e reforçamos o nosso orgulho de ser Minas Tênis Clube. Reafirmando o nosso compromisso com o povo e a cultura mineira, o *slogan* “Cultura em todos os cantos. Arte para todos os públicos!” cumpre o propósito minastenista de disseminação da arte e da cultura com transparência, acolhimento e de forma ampla e acessível para todos.

Desejo a todos uma boa sessão em nossas Salas de Cinema.

Carlos Henrique Martins Teixeira

Presidente do Minas Tênis Clube
Junho/2023



EXPEDIENTE

CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS

Presidência

Carlos Henrique Martins Teixeira

Direção de cultura

André Rubião

Gerência de cultura

Wanderleia Magalhães

Coordenação de programação cultural - cinema

Samuel Marotta

Produção executiva

Lorena Oliveira Correa e Samia Arantes

Assistência de produção executiva

Stephânia Amaral e Amanda Bastos

Estagiário - Cinema

Felipe Pires

Assessoria de imprensa

Comunicação do Minas Tênis Clube

VAI E VEM revista de cinema

Coordenação editorial

Samuel Marotta e Glaura Cardoso Vale

Colaboração em coordenação editorial

Ursula Rosê/le/Sanar Produções

Produção executiva

Ana Carolina Antunes

Design gráfico e diagramação

Ana C. Bahia/Relicário Edições

Produção editorial

Glaura Cardoso Vale/Rosa de Areia

Assistente editorial

Lui Nascimento

Textos

Malacaxeta - Arte, Educação e Design, Taquara Arte e Comunicação, André Felix, Carol Macedo, Carolina Santana, Elisângela Dantas, Evie Mota, Fabrício Cordeiro, Gabriel Aquino, Gabriela Albuquerque, Gustavo Kattah, João Dumans, Júlia Katharine, Kênia Freitas, Leonardo Mouramateus, Leticia Marotta, Livia Cabrera, Lucas Barbi, Luís Fernando Moura, Luiz Pretti, Marcelo Cordero, Marden Machado, Maru, Nina Gazire, Nina Rocha, Patrícia Bizzotto, Paula Kimo, Paulo Santos Lima, Pedro Kalil, Pedro Pimenta, Pérola Mathias, Renan Rovida, Ricardo Aleixo, Samuel Marotta, Vitor Graize. Entrevista: Affonso Uchôa e Martín Rejtman

Revisão

Maria Fernanda Moreira

Ilustrações

Iaci Carneiro, Sara Lambranh e Roberto Bellini/Vasto Mundo

Fotografias

Alexandre Homem, Elisa Jardim, Everett Collection/Shutterstock, Gerardo Naumann, Janine Moraes/Sallum Produção, Mark Reinstein/Shutterstock, Maykel Douglas e Orlando Bento

Foto da capa

Leticia Marotta

EDITORIAL

É com imensa satisfação que lançamos a primeira edição da *Vai e Vem*, a revista das Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas.

A programação das Salas alterna-se entre lançamentos comerciais, por meio de cine-semanas, e mostras e retrospectivas, tais como os seis eventos que preencheram o Ciclo de Cinema Supergasbras: Cine Clubinho/Retrospectiva Infantil, Paul Newman Diretor, Cine Improvisado, Retrospectiva Martín Rejtman e Retrospectiva 2022.

A primeira edição da *Vai e Vem* foi concebida como um apanhado crítico das mostras que contemplaram o Ciclo neste primeiro ano de existência das Salas. Buscamos sobretudo a diversidade de pensamentos e estilos. Nesse sentido, contribuíram para a revista profissionais de vários segmentos da realização cinematográfica – direção, programação, crítica, técnica, pesquisa, educação –, assim como da literatura e da música.

Alguns propósitos nortearam esta publicação desde a sua concepção até o fechamento da edição: o primeiro e mais significativo é a opção por realizar uma revista de cinema como alternativa aos tradicionais catálogos. Soma-se a isso a recomendação editorial de que os textos atendessem a um público amplo em suas abordagens. Em outras palavras, elaboramos uma revista que poderia ser encontrada na banca da esquina.

Entendemos que esses traços fazem desta uma revista de leitura fluida e prazerosa, e que, conseqüentemente, alcançará um número maior de interessados em adentrar nesse universo fundamental para a cadeia produtiva do audiovisual que é a crítica cinematográfica.

O nome *Vai e Vem* se inspira em uma cena do filme homônimo de João César Monteiro: o diretor, sentado num banco de praça, avista uma grande árvore e esta surge projetada no seu olho. É esse o último plano do seu último filme.

Boa leitura!

Samuel Marotta

(Programador das Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas e Editor da *Vai e Vem*)

Glaura Cardoso Vale

(Coeditora)

As opiniões expressas nos artigos e nas imagens são de responsabilidade do(s) autor(es), não refletindo necessariamente a posição institucional do Minas Tênis Clube.

Minas Tênis Clube | Centro Cultural Unimed-BH Minas

Rua da Bahia, 2.244, Lourdes | Belo Horizonte/MG

CEP: 30.160-012 | Tel.: (31) 3516-1394

www.minastenisclube.com.br

e-mail: centrocultural@minastc.com.br

Tiragem 1mil exemplares

Impressão Rona | **Distribuição** gratuita

Belo Horizonte/MG, Ano 1, Nº 1, junho/2023

06

DARIA UM FILME - OS CINEMAS DE RUA QUE CONTAM A HISTÓRIA DA CIDADE

Nina Rocha

16

CINE CLUBINHO

- 18 BRINCAR NAS ASAS DA CORAGEM**
Carolina Santana
- 20 COMO FAZER O SEU TAUMATRÓPIO**
Iaci Carneiro
- 22 DIANTE DO CINEMA E DA EDUCAÇÃO**
Paula Kimo

26

PAUL NEWMAN DIRETOR

- 28 ENCONTRO COM O PASSADO PRESENTE**
Paulo Santos Lima
- 30 MEU PAI, ETERNO AMIGO**
Pedro Pimenta
- 31 A INFLUÊNCIA DOS RAIOS GAMA NO COMPORTAMENTO DAS MARGARIDAS**
Gustavo Kattah de Lima
- 34 PAUL NEWMAN, ATOR E REALIZADOR**
Renan Rovida
- 37 PAUL E JOANNE, A DIFÍCIL ARTE DE AMAR E ATUAR**
Julia Katharine
- 39 O PREÇO DA SOLIDÃO**
André Félix
- 43 A VIDA (NÃO) ORDINÁRIA DE WANDA**
Pérola Mathias
- 46 SE AFOGANDO EM UM MAR DE ROSAS**
Maru
- 49 RECRIANDO A EXPERIÊNCIA DO CINEMA POR MEIO DA AUDIODESCRIÇÃO**
Gabriel Aquino

52

CINE IMPROVISADO

- 54 A MÚSICA DAS LUZES**
Luiz Pretti
- 58 ACASO, NUANCES, VITALISMO E IMPROVISAÇÃO**
Patrícia Bizzotto

62

RETROSPECTIVA MARTÍN REJTMAN

- 64 REJTMAN VISTO DAQUI**
João Dumans
- 66 ENTREVISTA**
Martín Rejtman e Affonso Uchôa
- 76 VIDA E ÉPOCA DE SILVIA PRIETO**
Leonardo Mouramateus
- 79 LUVAS MÁGICAS: O PRECARIADO E A AUSÊNCIA DO CORPO**
Nina Gazire
- 81 UM TIRO NA CABEÇA, OUTRO NO ESTÔMAGO**
Gabriela Albuquerque
- 84 RAPADO (1992), OU NOITES BRANCAS NA AMÉRICA LATINA**
Lucas Barbi

88

RETROSPECTIVA 2022

- 90 O CINEMA COMO EXERCÍCIO DE DESBANALIZAÇÃO DO BANAL**
Ricardo Aleixo
- 94 AFTERSUN: TODA BUSCA É UM OLHAR**
Letícia Marotta
- 97 POR MAIS HISTÓRIAS DO CINEMA**
Carol Macedo e Pedro Kalil
- 100 10 FILMES DE 2022 POR DEZ PROGRAMADORES**
Elisângela Dantas, Evie Mota, Fabrício Cordeiro, Kênia Freitas, Lívia Cabrera, Luís Fernando Moura, Marcelo Cordero, Marden Machado, Samuel Marotta e Vitor Graize

DARIA UM FILME

OS CINEMAS DE RUA QUE CONTAM A HISTÓRIA DA CIDADE

e um ano das Salas de Cinema do
Centro Cultural Unimed-BH Minas

Nina Rocha

Salas escuras, assentos de diferentes formatos, um projetor. Muitas histórias dentro e fora de uma tela nos ajudam a compreender e falar sobre recortes temporais e espaciais da nossa sociedade. Os lugares físicos que possibilitam que dramas, comédias, aventuras, ficções e romances impossíveis cheguem ao público pelo audiovisual também são uma parte dessas memórias. Em Belo Horizonte, nossa lista de espaços é extensa: Progresso, Alvorada, México, Guarani, Regina, Roxy e Nazaré são alguns dos muitos nomes que se confundem com o passado do município e trazem um saudosismo e a sensação de que a cidade deixou algo de sua história para trás.

É improvável iniciar conversas sobre as 200 salas de exibição que já existiram em Belo Horizonte sem invocar sentimentos de nostalgia: todo mundo que transitou pela cidade antes da década de 1990 tem uma história sobre cinema de rua para contar. Encontros de amor, filmes inesquecíveis, a performance de um grande ator, o cheiro da pipoca ou o sabor das guloseimas

FOTOGRAFIAS DOS CINEMAS DE RUA
JANINE MORAES



vendidas pelos baleiros fazem parte da memória sensorial de quem esteve em diferentes momentos da capital mineira.

Essas lembranças vêm acopladas de um endereço: por mais que a passagem do tempo comprometa a precisão das recordações, não é raro esbarrar com relatos como o de Leôncia Vieira, que teve sua primeira experiência em uma sala de rua em Belo Horizonte. Foi ainda recém-chegada na cidade, depois de vir do interior do estado, que a comerciante entrou em um cinema pela primeira vez. Entrou em um prédio antigo, na praça Raul Soares, próximo de onde morava com a sua irmã mais velha, e assistiu a um musical. Foi no Cine Candelária que ela se encantou com animais que cantavam uma canção que ela recorda até hoje, aos 66 anos.

Apesar de não saber qual era o nome do filme, a experiência está presente em suas lembranças até hoje. “Foi a coisa mais encantadora. As diversões no interior eram diferentes. Fiquei apaixonada com as cadeiras

bonitas, os bichos falando, a tela enorme, me perguntando como o filme foi feito”, conta a comerciante. Ela só não se recorda se a película tinha cores: “Ficou guardado na memória. Só não lembro se era colorido ou se eu colori”.

Depois da mudança definitiva para Belo Horizonte, Leôncia passou a colecionar memórias de outros filmes e outras salas, já “contaminada” pela cidade: na lista estão salas como o Cine Odeon, Cine Floresta, Cine Santa Efigênia e o Cine Brasil, cinemas que dividem lugar na memória com caminhadas, baleiros, lanterninhas e ainda tem gosto de caldo de cana e pastel da Galeria do Ouvidor.

“Ir ao cinema era o passeio completo”, recorda Leôncia, que não consegue estabelecer a mesma relação com as salas situadas em shoppings: “Não é um lugar para gente, é para o consumo. Gosto mais da rua, do ar natural. Antes era só ver o cartaz na rua, entrar e ver o filme. Hoje os cinemas estão lá em cima e você precisa passar por vários pisos para chegar neles. Não tem a mesma graça”.

Um cinema por bairro

Os cinemas em shopping são hoje maioria: setenta salas estão espalhadas pelos *malls* na cidade, sem contar os que estão na região metropolitana. Apesar do número generoso para atender a demanda de cultura e entretenimento da população belorizontina, o cardápio de filmes ofertados não é tão variado: por serem muitas vezes franqueados pela mesma rede, os títulos em cartaz se repetem e não possibilitam tanta diversidade ao público, que acaba se tornando refém dos *blockbusters* ofertados pelas grandes distribuidoras.

O professor de Cinema de Animação e Artes Digitais da UFMG Daniel Werneck destaca que a predominância das produções de Hollywood não é um fenômeno recente, e sim um movimento que acompanha a curva de consumo da mídia. “O auge desta curva foi nos anos 40, e na década de 1980,

ir ao cinema já começava a se tornar exótico, como ir em um museu. Passa a ser um acontecimento, e não parte do cotidiano”, enfatiza.

A expansão do entretenimento doméstico, a partir das fitas VHS, DVDs e Blu-Rays, entra numa conta à qual hoje também se soma os serviços de *streaming*. É nesse momento que o domínio dos cinemas de rua perde espaço para os shoppings, ambiente muito mais propenso ao consumo do que à cultura, segundo o professor. “Os cinemas de rua tinham um senso de comunidade. Ver um filme era parte de um ritual de sociabilidade, uma experiência compartilhada. Hoje temos um serviço no shopping, sem o foco cultural”, destaca Daniel.

Nem sempre a realidade foi essa: entre as décadas de 1930 e 1980, os bairros primogênitos de Belo Horizonte tinham, em sua maioria, uma sala de cinema para chamar de sua. Foi assim



CINE ELTORADO/RUA DA PLATINA

“
Os cinemas
de rua tinham
um senso de
comunidade.
Ver um filme
era parte de um
ritual de socia-
bilidade, uma
experiência
compartilhada”.

com o Floresta, Serra, Horto, Calafate, Carlos Prates, Lagoinha, Padre Eustáquio, Santa Efigênia, Concórdia, Cachoeirinha e tantos outros. O comunicador Thiago Souza pesquisa a história da cidade a partir das paisagens urbanas registradas no projeto Cidade Invisível e considera que esses espaços eram pensados para trabalhadores do bairro não precisarem se deslocar para o centro para terem acesso à diversão. “Foram construídos para os operários. A partir da ocupação destes lugares, também passam a ter pessoas para consumir os filmes”, comenta.

Thiago considera que os movimentos de modernização que culminaram no fechamento desses espaços acabam apagando o passado e gerando grandes perdas para a história da cidade, das pessoas e dos próprios bairros, uma vez que todo o entorno das salas se fortalecia pelos hábitos da população de ir aos cinemas: havia

fotógrafos lambe-lambe, que faziam imagens dos casais, sorveterias que complementavam os passeios e vários estabelecimentos comerciais que tornavam a experiência mais completa. “Isso é parte da história de vários belorizontinos, inclusive a minha. Meus avós tiveram o primeiro encontro no Cine Floresta”, conta Thiago.

Resquícios de uma cidade: aqui tinha um cinema

Não é só na memória da população que os cinemas deixam marcas: apesar de muitas das edificações que abrigavam as salas terem sido demolidas, muitos dos cinemas ainda seguem se misturando com a paisagem da cidade. Nem sempre é fácil identificá-los. A maioria ganhou novas caras e novos usos. Por serem lotes grandes, que





recebiam um público médio de 800 espectadores, o espaço disponível acabou tornando-se objeto de desejo do mercado imobiliário, especialmente para empreendimentos que necessitam de áreas vastas.

Existe uma história comum compartilhada por muitas das salas de rua de Belo Horizonte: viraram estacionamentos, igrejas cristãs, oficinas de carro, bancos, lojas de varejo. São raras as construções que exercem a sua função original, mas muitas ainda carregam suas principais características, identificadas pelo arquiteto Artur Lacerda: piso com inclinação, pés direitos altos, pilares para delimitar a circulação, presença de um balcão ou mezanino e uma grande área de projeção, necessária para a exibição das películas.

Por terem sido construídas em momentos diferentes do século XX, os prédios não representam nenhum estilo arquitetônico específico, mas os prédios em *art déco* podem ser reconhecidos por meio das fachadas geometrizadas com linhas limpas e são assinados por nomes fundamentais da arquitetura da

cidade, como Raffaello Berti, responsável pelos projetos de cinemas como o Metrópole, México, Santa Tereza e Floresta, além de obras icônicas como a prefeitura de Belo Horizonte, de Nicola Santolia, arquiteto do Cine Candelária.

A importância desses lugares para a vida urbana fica evidente quando observamos que, mesmo após mais de vinte anos do fechamento do Cine Pathé, um ponto de ônibus na Avenida Cristóvão Colombo ainda carrega seu nome e continua sendo uma referência de localização. Artur destaca que é preciso compreender a durabilidade dos espaços onde os cinemas estavam. Os edifícios vivem mais que as pessoas. É preciso entender suas infraestruturas e transformações e que os espaços podem abrigar vários usos, sendo transformados sem perder o valor”, ressalta ao comentar a necessidade de se preservar esses lugares como patrimônios da cidade e das pessoas.

O arquiteto defende que isso não significa que a função desses espaços deva ser retomada: eles



podem sim ganhar novos usos que atendam à necessidade da população, trazendo novas possibilidades de encontros, como é o caso do Cine Progresso, que hoje é uma academia no Padre Eustáquio, e o Cine Santa Efigênia, que se transformou na casa de shows Autêntica. Mesmo com diferentes atividades comerciais, suas estruturas seguem preservadas. “O caminho para a conservação pode ser esse. Muita gente fica no saudosismo, sonhando que todos os espaços voltassem a ser cinema, mas o mercado não é assim. Nas áreas centrais já temos acesso a outros bens culturais. Precisamos entender que a preservação e conservação pode ser outro uso. O pior é um lugar abandonado ou com atividades que comprometem os edifícios, como uma garagem. O dano que um carro faz a um edifício é muito pior”, defende.

O emblemático Cine Pathé, na Savassi, é um dos cinemas que teve esse fim. Em comum com tantas outras salas da cidade, o imóvel se destaca regionalmente por estar em ruas estratégicas. Durante mais de quarenta anos, o cinema teve

seus dias de glória e glamour em um imóvel de quase mil metros quadrados. No livro homônimo, a socióloga Celina Albano resgata a trajetória da sala a partir das histórias e também de sua vivência, relembando que o Pathé passou por diferentes fases, sendo a de cinema de arte uma das mais marcantes.

Celina relembra que o Pathé era um dos grandes programas da cidade e frequentá-lo era um ritual. “Ninguém ia para o cinema com qualquer roupa. Era um espaço de sociabilidade e encontros”, diz. Ela destaca que a sala conquistou um público cativo ao criar um circuito de filmes alternativos, que buscavam ali os trabalhos de diretores *cult* que não entravam em cartaz nos demais cinemas da cidade. “Era muito gratificante gostar tanto de algo e poder ter aquilo à sua disposição”, comenta saudosa.

A socióloga aponta que é difícil pensar na ocupação da região Centro-Sul sem lembrar o Pathé e outros estabelecimentos em sua volta, como bares e padarias que transformaram o bairro

da Savassi em um espaço comercial. “Conhecer os cinemas é conhecer a cidade”, afirma. Apesar de várias tentativas do poder público e privado de reativar o Pathé, o lugar continua sendo um estacionamento, uma perda considerada grande por Celina. “Se fosse revitalizado, a Savassi teria outra cara. O cinema impulsiona a vida na cidade”.

Saudades do que não vivi

Além das marcas concretadas no semblante da cidade, os cinemas de rua também persistem no imaginário coletivo, até mesmo de quem não os conheceu nos tempos áureos de sessões lotadas e filas que dobravam os quarteirões planejados no centro. Sofia Marinho e Sarah Hellen nasceram depois que o Cine Pathé fechou as portas em 1999, mas, ao pesquisar sobre a memória do audiovisual em Belo Horizonte, acabaram se envolvendo com o cinema de rua e suas histórias.

Em busca de evoluir o argumento de um roteiro para o trabalho de conclusão do curso de Cinema, as alunas se viram diante de memórias que estimularam a deixar um projeto ficcional de

lado e partir para a produção de um documentário sobre as salas de rua de Belo Horizonte. O curta-metragem *Dona* (2022) traz alguns dos relatos de pesquisadores, profissionais e espectadores que transmitiram para as produtoras o brilho nos olhos pelas lembranças que o cinema de rua reacende.

A partir de inúmeras tardes rondando o centro da cidade, as amigas transformaram a percepção de edificações para a de lugares repletos de histórias a serem descobertas. “São detalhes que passam despercebidos, hoje conseguimos olhar e ver que as pessoas deixam seu carro ali, onde já foi um cinema, onde as pessoas sentavam para ver um filme”, conta Sofia, que cresceu escutando casos dos seus pais, que viveram na juventude a cena cultural dos anos 1980 na cidade. Durante a produção do filme, Sarah se apegou mais à história do Cine Metrópole e à luta contra sua demolição. Enquanto pesquisava e encontrava fotos em preto e branco do espaço que antes sediou o Teatro Municipal, ela fantasiava as cores e se encantava com a grandeza do lugar. “Nós acabávamos sonhando com a memória de outras pessoas, que não é nossa, mas que nos passavam

CINE PATHÉ/RUA CRISTÓVÃO COLOMBO



“
Se fosse
revitalizado, a
Savassi teria
outra cara.
O cinema
impulsiona a
vida na cidade”.



CINE ART PALÁCIO/RUA CURTIBA

de forma tão bela, que parecia real. Eu podia jurar que a gente ia sair e encontrar o Metrôpole, o Candelária, o Pathé”, conta a cineasta.

Mesmo com a passionalidade do assunto, o entendimento das jovens é de que os cinemas de rua são uma memória a ser preservada, mas que não funcionaria hoje diante dos moldes que o mercado audiovisual vive. “Não dá para lutar contra o que a gente tem hoje. O cinema de rua não tem como sobreviver como um cinema de shopping, ou uma plataforma de *streaming*. A gente tem que aceitar. Como tudo na vida, uma coisa nasce e outra morre”, diz Sofia.

Apesar da percepção um tanto melancólica, para elas, o papel dos cinemas de rua acaba se consolidando. “O cinema acaba cumprindo seu papel de ser memória, mesmo que alguns ciclos tenham sido interrompidos precocemente. O ciclo de alguns acabou, mas eles não podem ser esquecidos”, comentam. E enfatizam a necessidade de se valorizar os cinemas de rua que se adaptam

e atualizam constantemente para continuarem existindo na cidade. “Ainda bem que temos os que ainda resistem, como o Cine Santa Tereza, o Humberto Mauro, e o Belas Artes, que saem do circuito comercial e têm seu público”, refletem as cineastas. E, recentemente, essa lista aumentou.

Ponto de virada e um ano de salas

Desde que a reforma da Unidade 1 do Minas Tênis Clube foi planejada, um Centro Cultural foi pensado para possibilitar lazer, cultura e entretenimento para Belo Horizonte. A ideia inicial contava com um teatro, galeria de arte, biblioteca, Centro de Memória e salas multimeios. Em 2008, as salas de cinema foram incorporadas a um projeto que, ao longo dos 14 anos que separam a concepção da estreia, foi constantemente atualizado para acompanhar não só as evoluções tecnológicas da época,

mas também uma lacuna deixada pela longa história do cinema de rua em Belo Horizonte.

O Cine Pathé e o Usina de Cinema foram palcos de memórias cinematográficas dos belorizontinos em momentos diversos, mas dividiram um espaço geográfico estratégico na região Centro-Sul. É bem nessa fronteira, pouco antes da Rua da Bahia se tornar a Rua Carangola, que a cidade ganha duas novas salas, no Centro Cultural do MTC. Viabilizadas a partir de uma parceria com a Unimed-BH e o Instituto Unimed-BH, as salas contam com 41 lugares cada e apresentam ao público uma estrutura moderna com projetores de 4K DCP e sistema de som 7.1 Dolby, criando um ambiente tecnológico e aconchegante que reforça a experiência de imersão nos filmes em cartaz. “É sempre uma alegria chegar no corredor que dá acesso às salas e encontrar as pessoas comprando ingressos, olhando a programação, perguntando sobre o que está por vir, dando sugestões. Sabemos que temos muito para fazer ainda, principalmente no que diz respeito à formação de plateia. Estamos só no começo”, comenta Wanderleia Magalhães Azedo, gerente da divisão de cultura do MTC. O começo que Wanderleia comenta é marcado pela aposta na diversidade das produções contemporâneas e clássicas. “Conversamos muito sobre a importância de se pensar uma programação que abrigasse a produção feita no nosso estado e que desse também chance ao público de ver os filmes nacionais e estrangeiros que não encontram espaço nas salas dos shoppings. Queríamos ainda, por meio das mostras, contar um pouco da história do cinema e também ajudar a fomentar as atividades ligadas ao segmento”, complementa.

O desafio de oferecer uma programação atrativa e que ao mesmo tempo cumpra o papel de formação e resgate histórico tem sido bem sucedido graças aos esforços de curadoria e programação. À frente da seleção do que chega às telas das duas salas do Minas Tênis Clube, o programador e curador Samuel Marotta conta que busca equilibrar os filmes em cartaz alternando filmes de sucesso e filmes alternativos, levando em consideração o comportamento do público.

“Ao mesmo tempo que buscamos oferecer uma programação formativa que dá conta da história do cinema e traz filmes contemporâneos,

também procuramos privilegiar a produção local e o cinema mineiro”, diz Samuel. Ele considera que estilos cinematográficos diferentes não se excluem e formam uma programação mais diversa quando coexistem nas mesmas salas.

A sala já recebeu grandes sucessos, como *Avatar* e *Top Gun*, mas algumas das sessões mais requisitadas foram as exibições de longa-metragem nacional *Marte Um*, filmado em Contagem. “Quando passamos a pensar nas sessões comerciais, pensamos que tínhamos que preencher uma lacuna de filmes alternativos, fora do circuito. Mas isso não impede que exista uma curadoria dentro dos *blockbusters*”, explica Samuel. Ele também traz sua experiência como realizador para pensar em ações de formação: “Fazer cinema é muito maior do que fazer filme. É só uma das engrenagens do processo”, destaca ao defender a necessidade de sessões comentadas, debates, oficinas e outras atividades no MTC.

Em seu primeiro ano de funcionamento, o cinema recebeu quinze mostras, buscando sempre o diálogo entre os longas-metragens em cartaz com outras atividades do Centro Cultural, como exposições, *masterclasses*, palestras e shows. Esse é um dos triunfos destacados por André Rubião, diretor de cultura do MTC. “Buscamos promover uma experiência imersiva dentro de uma determinada temática. Um exemplo é a mostra que abriu o cinema, sobre o Clube da Esquina. Tivemos exposição na galeria, shows. A gente ocupou o Centro Cultural como um todo com essa temática, e isso é muito enriquecedor para valorizar uma intersectorialidade que contempla todos os espaços”, afirma.

Carlos Henrique Teixeira, presidente do MTC, acredita que é esse encontro de pluralidades culturais que enriquece ainda mais as experiências envolvendo arte que a instituição proporciona por meio do Centro Cultural. “O cinema é uma das expressões artísticas mais populares e acessíveis e, por isso, as salas de cinema são equipamentos tão importantes do nosso complexo cultural”, ressalta. A ocupação média de 60% das salas é um dos indicativos de que a estreia do MTC no mercado cinematográfico é um sucesso que continuará contando com o apoio da instituição e de outros parceiros para prosperar. “Nossa

No dia 10 de março de 2023, as Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas completaram um ano de funcionamento.

Samuel Marotta, Wanderleia Magalhães e André Rubião | FOTO ORLANDO BENTO



FOTO DIVULGAÇÃO



“
Conversamos muito sobre a importância de se pensar uma programação que abrigasse a produção feita no nosso estado e que desse também chance ao público de ver os filmes nacionais e estrangeiros que não encontram espaço nas salas dos shoppings. Queríamos ainda, por meio das mostras, contar um pouco da história do cinema e também ajudar a fomentar as atividades ligadas ao segmento”.

perspectiva é sempre a melhor. Trazemos uma programação variada, exibimos *blockbusters*, filmes de arte, sessões de 13h às 21h, com preços acessíveis. Oferecemos para o espectador o contato com a arte”, diz o presidente, que acredita que esse primeiro ano é só o começo de uma boa história – ou até mesmo de um bom filme. ✨

NINA ROCHA É JORNALISTA E ESCRITORA.

CINE CLUBINHO

PÍLULA CURATORIAL

Com uma programação para lá de especial, a mostra trouxe filmes clássicos do cinema brasileiro infantil, além de produções recentes aclamadas pelo público e pela crítica. Uma mostra criada em comemoração à semana das crianças. Além dos filmes, a Cine Clubinho contou com diversas atividades formativas para escolas públicas de Belo Horizonte.

BRINCAR NAS ASAS DA CORAGEM

Carolina Santana

O medo é uma sensação que tomou conta de nossas vidas durante a pandemia e, certamente, é uma sensação com a qual temos que lidar ao longo da vida em diversos aspectos. Ao pensar sobre o medo em minhas pesquisas em educação/cinema/arte, penso nos performáticos processos de cura do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, que em seu filme *Psicomagia* (2019) cura pessoas que têm fortes traumas. O que me lembra as pesquisas de Lygia Clark (*Memória do Corpo*) que, com a criação de objetos relacionais e de estruturação do *self*, promove curas através das sensações do corpo. Há ainda a exposição *O nome do medo* da artista visual Rivane Neuenschwander, que tem o medo como propulsor de criações com crianças que, ao ressignificá-lo, reinventam o mundo.

Ancorada nessas referências e em outras que mencionarei adiante, criei ações educativas para debater com as crianças o filme *Tito e os Pássaros* (Gustavo Steinberg, Gabriel Bitar, André Catoto Dias, 2019). A história do filme narra uma pandemia que é simbolicamente nomeada de “O Surto”. Uma metáfora em que a população é tomada por uma epidemia que, assim como a que vivemos, gerou um grande medo em todos. A cura dessa epidemia se revela ao descobrirem serem os pombos os possíveis detentores de uma resposta. O fascínio pelas aves do protagonista Tito é herdado do pai, Rufus, cientista que trabalhava na construção de uma máquina capaz de decifrar a “língua dos pássaros”.



O texto “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, de Jorge Larrosa Bondía, foi traduzido por João Wanderley Geraldi e publicado na *Revista Brasileira de Educação*, Nº 19, em 2022.

A narrativa nos inspirou a investigar sobre o medo e a coragem. Pra refletir sobre o assunto, nos inspiramos no texto “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, de Jorge Larrosa. Nele, o autor faz uma reflexão sobre como atribuímos sentido ao que somos e ao mundo que nos circunda a partir das palavras. Um fragmento: “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras.”

A ação educativa se iniciou com as crianças nos contando o que acharam do filme e nos contando sobre os medos que tinham. Conversamos com elas sobre como as palavras são importantes para nomear não somente o medo, mas também

a coragem. Pedimos que cada um escolhesse palavras para combater seus medos e sugerimos que pudessem brincar com as letras, criando composições visuais divertidas para combatê-los. Os alunos colaram essas palavras em asas feitas em tecido. As asas foram criadas pela equipe da Malacaxeta como um modo de brincar com a metáfora do filme.

Foi incrível vivenciar os processos de brincar com a mágica da palavra. A investigação nos proporcionou vivenciar junto das crianças a alegria de viver a coragem, e não o medo, coletivamente. Nasceram ali asas/palavras que reorientavam os corpos contra o medo, e pelos poros da palavra brincamos sobre as asas com a coragem. ✨

CAROLINA SANTANA É ARTISTA VISUAL, EDUCADORA E GESTORA DA MALACAXETA, NÚCLEO DE ARTE, EDUCAÇÃO E DESIGN.

COMO FAZER
O SEU

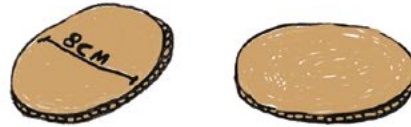
Taumatrópio BRINQUEDO ÓPTICO

POR IACI CARNEIRO

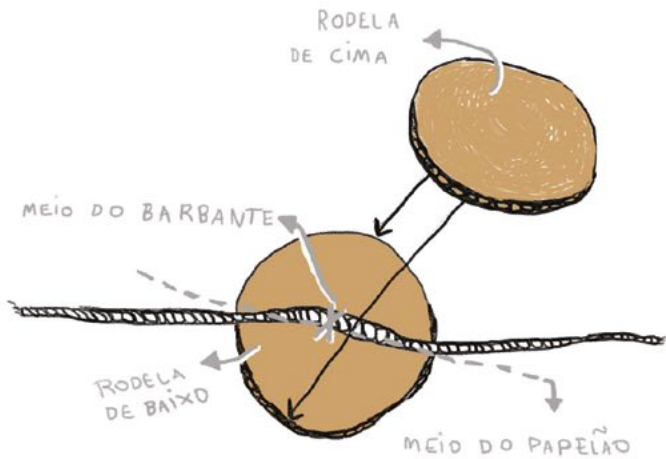
VOCÊ VAI PRECISAR DE:

- 1 FOLHA DE PAPEL A4;
- 1 PEDAÇO DE PAPELÃO;
- LÁPIS E CANETAS DE SUA PREFERÊNCIA;
- 1 PEDAÇO DE BARBANTE DE 30 CM;
- COLA BRANCA;
- TESOURA.

- 1 COMECE CORTANDO DOIS CÍRCULOS DE 8 CM DE DIÂMETRO NO SEU PAPELÃO.

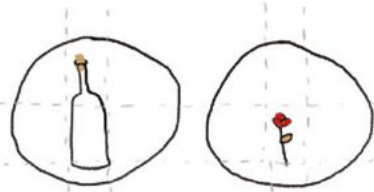


- 2 FAÇA O MESMO COM A FOLHA A4. VOCÊ VAI FAZER DOIS DESENHOS Nesses CÍRCULOS DE PAPEL.



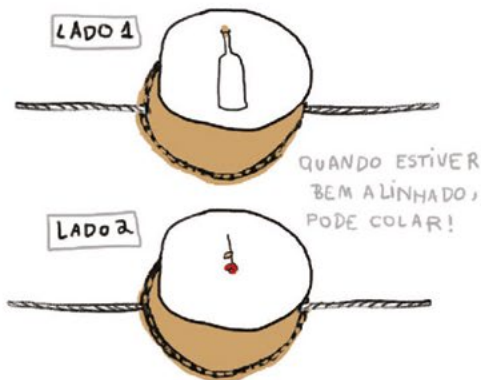
- 3 ANTES DE COMEÇAR O DESENHO, COLE O BARBANTE ENTRE OS DOIS CÍRCULOS DE PAPELÃO E DEIXE SECANDO. É IMPORTANTE QUE ESTEJA BEM NO MEIO, COMO NA IMAGEM AO LADO.

4) VOCÊ VAI PRECISAR FAZER DOIS DESENHOS QUE SE ENCAIXEM ENTRESI: UMA ARANHA E UMA TEIA, UM PÁSSARO E UMA GAIOLA (...). O IMPORTANTE É QUE SE ENCAIXEM PARA O BRINQUEDO FUNCIONAR. UM EXEMPLO:

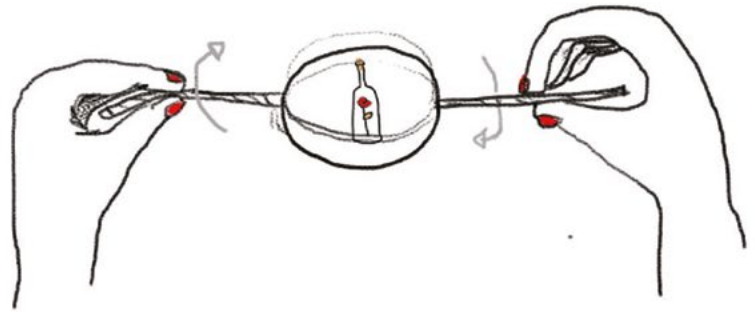


USE SUA CRIATIVIDADE!

5) PEGUE A ESTRUTURA DO SEU BRINQUEDO, QUE FICOU PRONTA NA ETAPA 3. VOCÊ DEVE PRESTAR MUITA ATENÇÃO, PORQUE UM DOS DESENHOS PRECISA SER COLADO DE CABEÇA PARA BAIXO. ASSIM:



6) SEU TAUMATRÓPIO ESTÁ PRONTO! PARA FAZÊ-LO FUNCIONAR, SEGRE NAS EXTREMIDADES DO BARBANTE COM AS DUAS MÃOS E GIRE!



COM O MOVIMENTO, AS DUAS IMAGENS SE ENCONTRAM E SE TRANSFORMAM EM UMA SÓ. ISSO SE DÁ GRAÇAS AO CONCEITO DE PERSISTÊNCIA VISUAL OU PERSISTÊNCIA RETINIANA, QUE DIZ QUE UMA IMAGEM PERMANECE POR UM CURTO TEMPO NA RETINA. COM A VELOCIDADE DO GIRO, AS IMAGENS SE UNEM NA NOSSA VISÃO!

pronto!

DIANTE DO CINEMA E DA EDUCAÇÃO:

SE VER, SER VISTO
E VER UM MUNDO
À NOSSA VOLTA

Paula Kimo

Certa vez, em uma oficina de cinema, dentro de uma unidade de atendimento socioeducativo para adolescentes em conflito com a lei, a câmera filmadora assumiu a função de espelho. Num contexto de privação de liberdade, os jovens não tinham acesso à própria imagem. Não havia espelhos naquele lugar e a autoimagem só era alcançada em chapas de metal que refletiam imagens embaçadas daquelas pessoas. Uma juventude já “embaçada” nos folhetins e noticiários da imprensa. O convite era fazer um filme de um minuto sobre as histórias individuais na perspectiva de um projeto de futuro. Afinal, eram adolescentes privados da liberdade, afastados do convívio familiar e comunitário, e qualquer projeto educativo que participasse daquele ciclo deveria mirar o futuro. Também dizendo, estamos aqui dentro, mas espelhamos algo lá fora. Esse era o mote da oficina, mesmo sabendo que um filme não daria conta das lacunas deixadas pela inexistência de políticas públicas para os jovens egressos. Todavia, antes de acessar esse lugar da memória no sentido de uma revisão do vivido para projeção da expectativa (social) de reinserção na vida da cidade, a câmera revelou uma imagem que faltava no presente.

Usávamos filmadoras Mini DV com fitas magnéticas e o *preview* da câmera (aquele quadro onde se visualiza a prévia da imagem antes da

gravação) se caracterizou como um lugar divinal de conceder àqueles meninos o direito à própria imagem. Quando descobriram que o *preview* podia voltar-se para o próprio campo filmado e que o rosto podia ser a imagem produzida, os meninos apontaram a câmera e a visualização da imagem para si mesmos. Assim, eles puderam se filmar e se ver ao mesmo tempo. Ver o próprio olhar, conhecer o contorno do sorriso naquele lugar, conferir cravos e espinhas que surgiram nos últimos tempos, entender como crescia o cabelo depois de ter sido raspado, como estavam os músculos do braço, dentre outros passeios pelo corpo desacostumado com a autoimagem. Apesar das experiências anteriores com cinema e educação em escolas e projetos sociais, foi ali, onde faltava uma imagem basilar, que o cinema apontou um lugar fundador na interseção com a educação. Um lugar onde os sujeitos puderam se ver e se reconhecer, constituir um campo de identidade e, a partir dele, conceder à imagem um lugar de sentido direcionado ao outro, à uma comunidade de espectadores.

Produzir um filme nessa interseção é, em princípio, um convite a voltar-se para si mesmo. Recolher no mundo aquilo que lhe pertence – no caso daqueles jovens, a própria imagem, embaçada no convívio social, era o que faltava e precisava ser restituído. Era preciso aparecer para si mesmos antes de produzirem aparências que pudessem ser vistas. Retomar esse lugar subjetivo para que fosse possível direcionar imagens para o mundo lá fora, encontrar naquilo que restava de cidade um lugar próprio da sua existência, digno (no sentido de promover dignidade mesmo) de ser partilhado em comunidade, potente quando se abre visibilidades invisíveis. Naquele contexto, a partir do lugar subjetivo de cada um, o ato de fazer filmes se constituiu como um gesto de formação do olhar. Em outras ocasiões, esse caminho do cinema pela educação adquiriu novas nuances, mas a relação entre o sujeito que filma e a imagem que ele apresenta ao mundo sempre passou por esse voltar-se para si mesmo. Refazer a própria imagem, restituir histórias de vida, reorganizar os anseios de uma comunidade, sempre na perspectiva de se conceder ao mundo outras aparências, mas claramente assumindo esse lugar duplo em que o realizador é antes espectador do próprio filme.

“

Olhar para si mesmo, lançar um olhar no mundo, olhar para o mundo. Não é de hoje que a câmera filmadora assumiu seu viés político-pedagógico adentrando escolas, grupos, coletivos e organizações sociais”.

Nesse movimento o cinema pode conceder à educação um dos dispositivos para formação do olhar. Olhar para si mesmo, lançar um olhar no mundo, olhar para o mundo. Não é de hoje que a câmera filmadora assumiu seu viés político-pedagógico adentrando escolas, grupos, coletivos e organizações sociais. Da câmera que filma a autoimagem de adolescentes em um contexto de privação de liberdade ao celular que registra o cotidiano de uma ocupação de moradia, a imagem participa de processos de reconhecimento daquilo que é próprio do sujeito e da comunidade, e que por isso mesmo não podem ser deles sequestrados. Assim, também é acionado um lugar de disputa de sentidos, em que o cinema, aliado à educação, se coloca como meio de luta e resistência.

Trazendo o debate para uma outra perspectiva, pensar as relações entre cinema e educação pode também ser uma forma de retomar o papel dos filmes e das salas de cinema no contexto da educação pós-pandemia. Voltar ao cinema e refazer o caminho pela cidade em busca de outras imagens nos parece fundamental quando observamos uma geração que preenche o cotidiano com referências imagéticas dinâmicas e pasteurizadas nas redes sociais. A começar pela duração das imagens, o contraste entre o conteúdo audiovisual compartilhado nas redes sociais e um filme apresentado

“

A sala de cinema é tida não apenas como espaço de experiência estética, mas também lugar de identificação e estranhamento, de interpretação e invenção, de partilha e construção de conhecimentos”.

numa sala de cinema nos choca de forma absurda, abrindo distintos lugares de experiência e convocando a nostalgia do tempo que se abre a partir da imagem cinematográfica. É preciso desacelerar ou aumentar a duração. O corpo que rascunha coreografias disparadas por vídeos de 15 segundos no TikTok também pode apaziguar seus movimentos concedendo aos olhos o papel da dança.

E para dizer dessa dança, a imagem e a palavra são elementos que constituem tanto a relação entre o cinema e a educação quanto alguns processos de desenvolvimento humano, e também estão na base do diálogo sobre as relações entre cinema e educação. A criança olha o mundo antes de aprender a falar. Vê o mundo por meio das imagens que se formam na sua retina e também pelas imagens que começam a representar as coisas. Um repertório de imagens começa a ser formado antes da identificação das coisas do mundo por meio das palavras e da construção de sentidos por meio da linguagem. Mas esses dois movimentos são complementares. Quando a palavra chega, ela nomeia, explica e amplia os significados daquilo que nos afeta primeiro pela visão. Diante das imagens, a palavra nos concede o direito à interpretação, ao pensamento crítico e à construção de conhecimentos.

Esse exercício, que relaciona imagem e palavra, pode ser feito num passeio à sala de cinema no contexto da educação. O filme, ali colocado como obra cinematográfica, produto artístico e bem cultural, assume a função de dispositivo pedagógico. A sala de cinema é tida não apenas como espaço de experiência estética, mas também lugar de identificação e estranhamento, de interpretação e invenção, de partilha e construção de conhecimentos. A imagem cinematográfica afeta, cria lacunas e acessa memórias. A palavra interpreta, faz a mediação e estabelece ligações. Uma aula ou uma conversa mediada por um filme abre uma série de caminhos para o educador que relaciona filme e projeto político-pedagógico, filme e realidade da comunidade, filme e experiência de vida, filme e o novo inesperado. Também nos ambientes não escolares, o filme como dispositivo pedagógico é um espaço-tempo poético que insiste na relação e na experiência. Exemplo disso são os movimentos sociais que trazem o ato de ver filmes às assembleias e espaços de formação, os grupos e coletivos que traduzem os anseios de uma comunidade a partir de filmes fabricados nas lutas, o pensamento e a cultura crítica que se produz por meio da prática cineclubista.

Seja por meio da escola, seja por meio dos espaços culturais e organizações sociais, o retorno ao cinema pós-pandemia e a retomada dos processos de produção e distribuição dos filmes num viés educativo forjam a fugacidade das imagens TikTok que atravessam os processos de formação das infâncias e juventudes na contemporaneidade. Retoma-se a cadência de imagens que duram e resistem, e por isso concedem ao corpo uma dança por si mesmo, pelo encontro com o outro, pela memória e pela experiência. Forma-se uma comunidade a partir dos atos de fazer e ver filmes, convocando a mediação educativa em detrimento do consumo individualizado das redes sociais e dos formatos defasados de ensino-aprendizagem. Essa dimensão educativa do cinema, em que é possível se ver, ser visto e ver um mundo à nossa volta na perspectiva da formação do olhar, nos parece um caminho interessante para o começo de uma conversa. ✨

PAULA KIMO É REALIZADORA E EDUCADORA SOCIAL.

CURUPIRA

CURUPIRA
ANDA
CO
PE
COMTRABO



ILUSTRAÇÕES SARA LAMBRANHO

PAUL



PÍLULA CURATORIAL

Entre os dias 3 a 9 de abril de 2022, exibimos a Mostra Paul Newman Diretor. Um dos grandes astros da história do cinema hollywoodiano deixou também sua marca atrás das câmeras. Os primeiros filmes de Newman, *Rachel, Rachel* (1968), *Uma Lição para Não Esquecer* (1970) e, sobretudo, *A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas* (1972), vêm ao mundo como irrupções no contexto de produção no qual o ator era a principal estrela. Além dos filmes de Newman, a mostra também contou com outros dois títulos, *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977) e *Wanda* (Barbara Loden, 1970), sessão a qual demos o nome Diálogos.

NEW- MAN



ENCONTRO COM O PASSADO PRESENTE

Paulo Santos Lima

Astro de Hollywood que conquistou o status de galã e, mais importante, de grande ator, Paul Newman é uma espécie de mito. E de relíquia do século XX, na medida em que sua imagem é parte de um imaginário gerado pelo cinema do centênio passado. Newman, contudo, foi além como artista no mundo, deslocando-se, por meia dúzia de vezes, para atrás da câmera como diretor. Um gesto idêntico ao da pioneira Ida Lupino, assim como de astros como Clint Eastwood, Jodie Foster e Ben Affleck, que, no caso de Newman, foi de realização de um grande cinema íntimo, sensível, dedicado a esmiuçar a natureza humana, suas emoções e contradições. O encontro que teve com Joanne Woodward, que se tornaria sua esposa até sua morte, em 2008, seria a maior contribuição criativa ao seu cinema. Em seus filmes, havia antes de tudo um espaço para o drama das relações humanas que jamais deixaria o elenco se sobressair à cena. Mesmo no caso de *A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas* (1972), a intensidade da atuação de Joanne Woodward jamais seria um daqueles maneirismos à la Marlon Brando vez ou outra comuns na escola moderna de atuação. Importante lembrar do telefilme *Caixa de Surpresas* (1980), um caso de “direção invisível” que reiterava a precisão de Paul como diretor para falar sobre assuntos fortes, como morte, via encontro entre atores em cena. É um Paul Newman, supostamente, pouco atraente para o conhecimento de todos, pois eram filmes extraordinários justamente pelo

que possuíam de contenção visual – o que na verdade é maestria estética, à altura da vida, algo que só os grandes artistas conhecem e fazem.

A longa introdução situa a Mostra Paul Newman Diretor como um projeto ideal de formação. A começar pelo recorte da mostra, uma escolha de Samuel Marotta, programador do Centro Cultural Unimed-BH Minas, que me convidou para ministrar o curso sobre Newman. As aulas contextualizaram não apenas Paul Newman junto à sua geração, como também explicaram uma determinada história do cinema desse país. A exibição de trechos de filmes com Newman atuando e outros entrecos dos filmes da mostra, além do ótimo documentário *The Last Movie Stars* (Ethan Hawke, 2020), sobre ele (e, mais importante, sobre quem de fato foi a grande atriz Joanne Woodward), pretendeu tornar o assunto mais visível e atraente aos participantes. Estes, no caso, dividiam-se entre cinéfilos e estudiosos, alguns jovens e outros de meia idade, e foi muito interessante o modo particular como cada um via Paul Newman. O resultado disso pode ser conferido nos textos de Pedro Pimenta e Gustavo Kattah de Lima, publicados na sequência. A “relíquia” citada mais acima diz respeito a algo fundamental hoje, que é (re)ver sob o imaginário contemporâneo a experiência do século passado, em suas contradições e absurdos, mas também sua poesia e encanto. Os encontros promovidos com a cineasta Ana Carolina e com a atriz, diretora e pesquisadora Julia Katharine, ambas indicando nos seus comentários por que Paul Newman fez algo extraordinário em seu tempo, foram um casamento fundamental com as outras atividades da mostra. Paul Newman, sua genial companheira Joanne Woodward e seus filmes permanecem um tema forte sobre exemplos dissidentes e críticos à regra heteronormativa, moralista, racista e machista que dominava, sob raros questionamentos e críticas, o século que se foi. No mais, a Mostra Paul Newman Diretor é mais uma atividade urgente desse centro cultural que tem chamado as pessoas para a cinefilia e para uma sala de cinema, o melhor local possível de encontro. ✨

PAULO SANTOS LIMA É PROFESSOR, PESQUISADOR E CRÍTICO DE CINEMA.

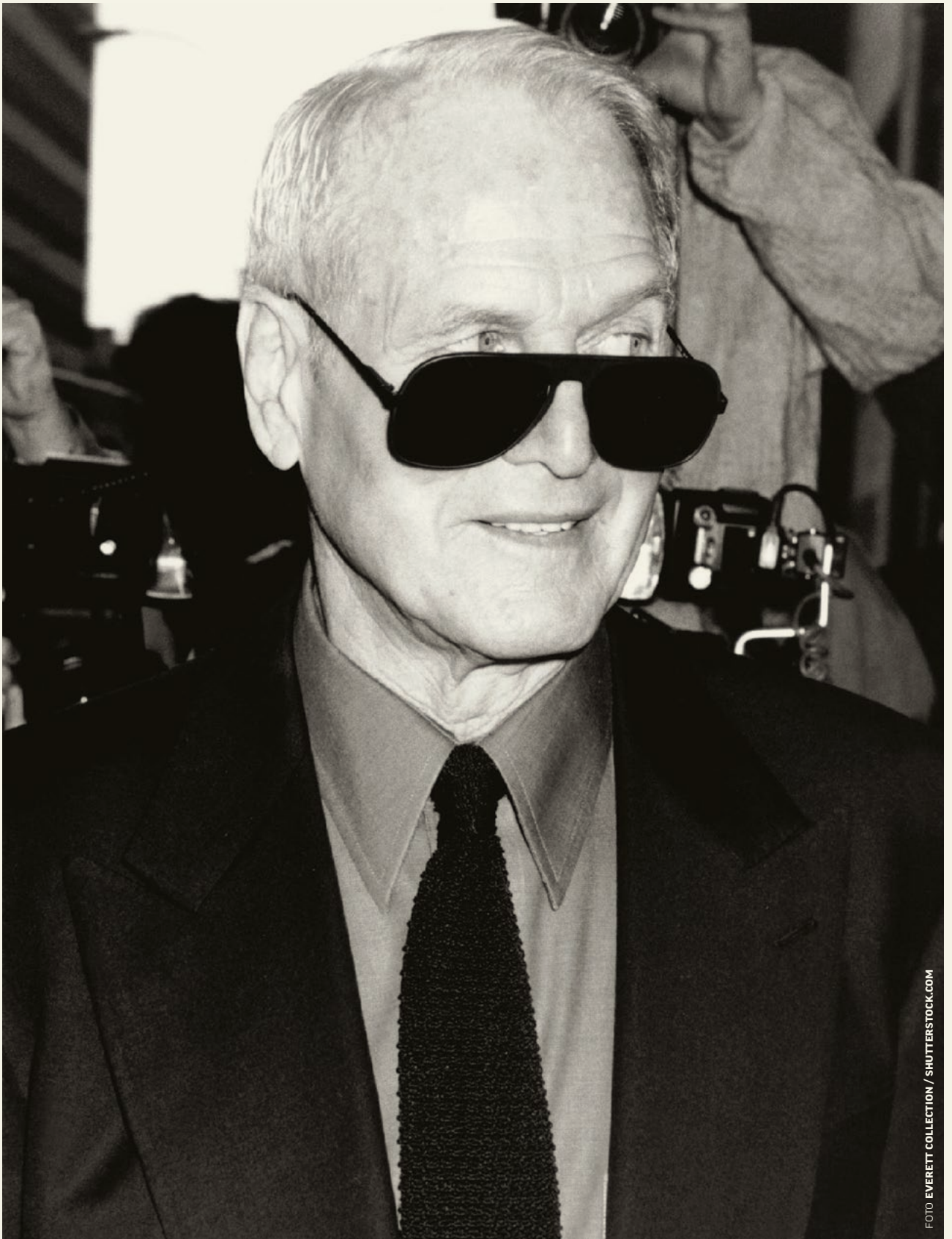


FOTO EVERETT COLLECTION / SHUTTERSTOCK.COM

Meu Pai, Eterno Amigo

(Harry & Son, Paul Newman, 1984)

Pedro Pimenta



Toda a temática de *Meu Pai, Eterno Amigo* (Harry & Son, 1984) se desenha já na sequência dos créditos iniciais. A câmera nos situa em um cômodo escuro, no interior de um edifício ruinoso em vias de demolição. A luz explode de repente, quando uma bola de demolição oblitera as paredes. Harry Keach (Paul Newman), veterano da construção civil e recém-viúvo, nos é apresentado do interior da cabine do guindaste, operando o calmo movimento da esfera de aço.

O filme constrói um olhar preciso para a desmesura entre os edifícios e máquinas agigantadas, de um lado, e a fragilidade humana rodeada por escombros, de outro. O conjunto dos elementos sugere sempre a onipresente sensação de desastre iminente. O mesmo fora feito já nas cenas que envolviam o trabalho do corte de madeira em *Uma Lição para Não Esquecer* (1971), também dirigido e estrelado por Newman. As enormes toras de madeira, quando içadas por máquinas avassaladoras que apequenam os seus operadores, resultam em imagens em que se insinua sempre a ameaça latente da catástrofe.

Repentinamente acometido de uma doença que o leva à demissão, Harry deve lutar não apenas contra a própria obsolescência, implacavelmente declarada pelo mercado de trabalho, mas também contra o desagregamento do que resta de sua família, em ruínas desde o falecimento da esposa Jenny. Enquanto se esforça por manter o seu status de trabalhador produtivo, o seu filho Howard (Robby Benson) resiste como desajustado, perseguindo a sua vocação como escritor nos interstícios de postos de emprego mal sucedidos.

Pai e filho, *Harry & Son*, encerram, no seu mútuo desencontro, todo o circuito da sociedade civil norte-americana. Contra o discurso da invasão dos bárbaros, que busca explicar a crise dos valores tradicionais pela presença insidiosa de uma ameaça externa, o título original do filme é um primeiro indício de que as causas da crise da família são na verdade bastante familiares. Convertida em sociedade anônima, ela assume os contornos da lógica empresarial. De Howard se exige a renúncia às aspirações pessoais e o cumprimento do papel enquanto elo da cadeia produtiva; de Harry é cobrado não apenas o ressarcimento dos danos e prejuízos causados pela perda da mãe, mas igualmente a prestação de contas de seu próprio envelhecimento. São motivos econômicos que levam, por exemplo, Sally (Judith Ivey), irmã de Howard, assim como o seu marido Andy (Robert Goodman), a um almoço familiar na casa do pai. A ela interessa se apoderar de uma porcelana da família; ao marido, por sua vez, aproveitar a janela de oportunidades oferecida pela doença de Harry, de modo a convencê-lo da necessidade de um seguro de vida.

A morte de Harry, quando chega finalmente, não aparece como tragédia, e menos ainda como oportunidade econômica. A cena é, com efeito, desprovida de qualquer excesso dramático. Sem trilha musical, um único acorde inicial não faz mais que demarcar a certeza do ocorrido, para logo ceder lugar ao som das ondas e do vento. A morte é transfigurada e se torna a revivificação utópica daquela esperança por uma vida autêntica, manifesta em Howard e na

família por ele repentinamente forjada. É por certo o nascimento do filho de sua companheira, Ellen Barkin (Katie Wilowski), o ponto de virada que inaugura um novo momento no filme, distante da cidade, do trabalho e das máquinas.

Buscando sempre trazer à luz o elã espiritual que coliga os sujeitos humanos, Newman se atenta não apenas ao trabalho com o *método* e com a direção de atores, cuja excelência resulta de sua carreira

formidável como ator. Ele dirige o seu olhar igualmente às coisas, à mediação das máquinas e monstros de aço, à ameaça sempre repostada de que, em meio às ruínas, seja da natureza em frangalhos, seja das montanhas entulhadas de ferro e concreto, enrijeça-se por definitivo aquele fluxo vital que cada uma de suas obras se esforçou por conservar. ✨



ATIVIDADE FORMATIVA

A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas

(*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-moon Marigolds*, Paul Newman, 1972)

Gustavo Kattah de Lima



Em 1971, o Prêmio Pulitzer de drama era concedido ao dramaturgo norte americano Paul Zindel pela peça: *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*. Um ano depois, Paul Newman lançava seu terceiro filme com o mesmo nome enigmático e irreverente. Tratava-se de uma adaptação delicada estrelada pela atriz Joanne Woodward, esposa de Newman, e Nell Potts, filha do casal. Na trama, Beatrice Hunsdorfer (Joanne Woodward), uma viúva de meia idade excêntrica que sofre de instabilidade

emocional e alcoolismo, tenta cuidar sozinha das filhas, em meio a uma casa que vive desorganizada e caótica, em um bairro humilde de Nova York.

Sem perceber, a mãe acaba descontando nas filhas suas frustrações e amarguras da vida adulta. Isso acaba gerando duas reações distintas de cada uma das filhas. Ruth, a irmã mais velha, sofre de uma espécie de negação da própria condição e tenta intuitivamente se esquivar de concluir qualquer coisa que se assemelhe à imagem da mãe. Dessa forma,

acaba canalizando toda a sua energia para a rebel- dia. Matilda, a irmã mais nova, por outro lado, tem uma reação contrária à da irmã mais velha. Ao se deparar com a amargura da mãe, se enclausura em seu universo particular e dedica seus dias a cuidar de seu coelho de estimação e a estudar e realizar experimentos científicos. Dentre eles, cultiva em casa um conjunto de margaridas e observa quais reações elas apresentam ao serem expostas aos raios gama.

Trata-se de um filme gravado em poucas locações. A narrativa é simples, sem grandes reviravoltas ou complexos arcos dramáticos, porém toda a trama é muito bem sustentada pela encenação das atrizes que sabem dosar o tom dramático e, às vezes, até cômico ou tragicômico das cenas.

Em um primeiro momento, pode parecer que a nar- rativa demora para avançar, porém, aqui, o que mais interessa não é exatamente a narrativa. Ao assistir a esse filme, é preciso ter em mente que o que mais

importa nele é o acompanhamento dos personagens. O que mais atrai o diretor não é tanto a trama, ou a experimentação de linguagem; a performance das atrizes é o foco central. Mais do que qualquer outro elemento ou recurso expressivo. Essa não é uma característica isolada desse filme – se faz presente também em outras obras de sua filmografia. Essa “generosidade” com o ator é uma característica que talvez apenas seja possível existir em diretores como Paul Newman, que antes de iniciar sua carreira como cineasta já havia construído uma relação íntima com a atuação.

Através da câmera, Newman evoca o olhar do espectador para as sutilezas das expressões das atri- zes. Afinal, apesar de possuir certas características e referências teatrais, principalmente em relação às escolhas da direção de arte, em termos de atuação, as performances são extremamente naturalistas. No entanto, à medida que a trama avança, Matilda des- cobre que os efeitos podem ser fatais.

No final, se torna visível a metáfora maior pre- sente no título. Um sentido que podemos atribuir é o de que a mãe, por um lado, é representada pelas forças destrutivas dos raios, e Matilda, por outro lado, seria a inocência e a fragilidade das margaridas, que são impotentes e passivas aos “raios” da mãe.

A partir desse filme, é possível assistir a uma direção discreta, porém, eficaz. Newman não é um cineasta obcecado em deixar a sua marca enquanto diretor e seu nome registrado como tal. Mais pró- ximo de um pai que se preocupa com os passos que o seu filho dá ao aprender a andar, ele conduz de longe, atento às modulações de talentos que fazem o espetáculo acontecer. ✨

A peça de Paul Zindel foi encenada no Brasil com o título *Efeito dos Raios Gama nas Margaridas do Campo*, em 1973, sob direção de Sergio Britto, tradução de Barbara Heliodora e Eva Todor no papel de Beatriz.



FOTO BRUCE ALAN BENNETT / SHUTTERSTOCK.COM

PAUL NEWMAN,

ATOR E
REALIZADOR

Renan Rovida



Paul Newman não estava entre minhas referências até pouco tempo atrás, mas se tornou, imediatamente, quando entrei em contato com seu cinema. Tenho lá uma teoria, a de que atores quando dirigem são marginalizados no cinema, pois desafiam os poderes da própria indústria: executam duas funções que exigem muita dedicação física e espiritual nas filmagens. Por isso, um pouco diminuídos na história do cinema, são postos à margem – a não ser que não tenha como negá-los, como no caso de Charles Chaplin, Orson Welles, Elia Suleiman e outros poucos que conseguiram se impor a muito custo. E o acesso aos filmes é dificultado. Talvez este texto, escrito por um ator e cineasta, seja apenas um átomo dessa história.

Newman começou a atuar na década de 1950 e dirigiu seu primeiro filme para o cinema em 1968 (*Rachel, Rachel*). Talvez porque, além de querer contar suas próprias histórias com seu ponto de vista, também vislumbrasse um espaço mais fértil para a atuação do que os filmes que fazia como ator.

Harry e Son (1984), protagonizado por Newman, é um filme formidável que surpreende e se destaca não apenas pelos diálogos inusuais no cinema americano – como quando Harry (interpretado por Newman), ainda no início do filme, pergunta a um colega no boliche “Você é o Hitler?” no momento em que lhe cobra 5 dólares, para que Harry possa abandonar o jogo –, mas também pelas situações contraditórias em que as reações das personagens fogem das convenções e dos clichês dos dramas que o próprio cinema americano nos condicionou e nos conformou a copiar na realidade.

São personagens pobres e trabalhadores dos Estados Unidos, que não “deram certo” dentro da meritocracia. E com esse gesto cinematográfico ele entorta, complexificando os dramas filmados, ao mesmo tempo que areja e revigora o cinema

independente norte-americano, ou o que ficou conhecido como a Nova Hollywood.

O silêncio nas narrativas de Newman, bem como as ações físicas, materializam os problemas que os filmes, em geral, colocam. Ainda em *Harry e Son*, quase todos os conflitos são deflagrados no corpo, em ações físicas e ou relações materiais: o jogo de jantar que se quebra; a vertigem quando Harry sobe no topo do prédio; o quase acidente na obra em que trabalhava e os sintomas da doença que causam a demissão de Harry, definido por ele mesmo como um machado que bate em sua nuca. São detalhes – como o leite que se toma ao invés de cerveja depois da demissão e o parto no táxi como consequência da falta de dinheiro e de acesso a serviços básicos como a saúde – que deixam seu cinema especial.

Seus filmes se alimentam diretamente do melhor do teatro de Tennessee Williams e Anton Tchekhov, em que os problemas são fisicalizados no espaço e nas ações e deixam o cinema dramático mais profundo, exigindo dos atores e atrizes uma atuação à altura, enquanto a *mise en scène* parece tentar acompanhar e enquadrar os movimentos naturais dos corpos nos espaços pelo tempo que precisarem. É aí que as atuações ganham corpo, voz, tempo e espaço e saltam aos olhos e ouvidos, arrebatando corações e fazendo refletir. Quase conseguimos sentir o cheiro das personagens dos filmes de Newman.

A atuação de Joanne Woodward é de uma força e de um domínio do ofício e da linguagem cinematográfica só encontrada nas grandes atrizes e nas melhores atuações da história do cinema.

Importante ressaltar esse gesto no cinema de Newman, assim como em vários cineastas da Nova Hollywood, de trabalhar com amigos, com a família, com afetos e com relações além do contrato de trabalho da indústria. Isso porque acreditavam no cinema que faziam, como a personagem Matilda acredita nos átomos e na grande transformação que a ciência pode trazer para a humanidade.

Joanne, em *A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas* (1972), nos oferece uma das melhores atuações do cinema americano. Ela dá vida a Beatrice, uma personagem que tenta sobreviver e continuar sonhando, desnaturalizando o mundo que, em certa altura, ela diz odiar. Beatrice, interpretada por Joanne,

utiliza de ironia e de humor para não sucumbir e para combater as situações difíceis e traumáticas de sua vida. Já quando experimenta uma peruca na segunda sequência do filme, e primeira da personagem, ela nos deixa desesperados e intrigados com a profundidade dessa mulher que irá interpretar. Assim como também nos faz rir, quando está desesperada acudindo a filha Ruth, dando-lhe um cigarro depois de um pesadelo. E nos emociona e nos faz refletir sobre tudo que está em jogo na vida dessa mulher. E mais uma vez, é por meio do silêncio que Beatrice age e reage de maneira inesperada de uma personagem de cinema. A caminhada ao palco no anfiteatro da feira de ciências, tanto na ida como na volta, e o sorriso que dá à Matilda, depois da troca de olhares que elas têm, quando Matilda descobre que foi a mãe quem matou seu coelho, são de uma força, expressividade e fragilidade ímpares, raras no cinema.

Nunca é apenas uma coisa que se expressa em seu olhar, em seu sorriso, em cada situação da personagem, mas, como a vida, são muitas as sutilezas e os sentimentos misturados. Parece uma criança brincando de atuar. Mas com uma consciência de construção e progressão dramática do que nos oferece em cada cena, aliada a um reagir espontâneo, incontrolável e incontornável... Nada é demasiado. No limiar do risco, ela equilibra sua Beatrice, sem medo de se expor.

A personagem vive uma “meia-vida”, como ela mesma diz, se comparando às margaridas expostas ao raio-gama, mas não deixa de sonhar, mesmo que seja para se enganar e também às filhas com as mentiras estruturais da sociedade americana, em especial, da cultura empreendedora.

Com isso, Newman consegue nos mostrar a falência de um projeto de país desde os tempos escolares até a aposentadoria, mesmo filmando as situações mais clichês do cinema americano, pois isso se dá sempre de maneira nova. É como se as personagens quisessem viver os próprios clichês construídos pelo cinema, mas o que ele filma é a contradição dessa situação.

Isso é muito e grande, como um farol... Sempre a orientar. ✨

RENAN ROVIDA É ATOR E REALIZADOR.



PAUL E JOANNE,

A DIFÍCIL ARTE DE
AMAR E ATUAR

Julia Katharine



Se pensarmos em casais de atores brasileiros, equivalentes ao casal estadunidense Paul Newman e Joanne Woodward, alguns nomes me vêm à mente, sem que eu precise me esforçar muito; Paulo Goulart e Nicete Bruno, Tarcísio Meira e Glória Menezes, Carlos Zara e Eva Wilma, Fernando Torres e Fernanda Montenegro, Mauro Mendonça e Rosamaria Murtinho, e muitos outros. A lista é imensa e deve ser ainda maior, pensando nos casais de gerações mais jovens. Sempre me encantei com romances que nascem do amor incondicional e comum de ambos pelo mesmo ofício e, especialmente, pelo ofício ao qual me sinto devota. A atuação. Um ofício que nos permite viver outras vidas que, sem nós, existiriam apenas nas mentes de quem as imaginou.

Quando fui convidada para ser uma das debatedoras da Mostra Paul Newman, fiquei honrada e me debrucei sobre toda a filmografia de Newman, especialmente como diretor. *A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas* (1972) foi o filme escolhido para eu debater e o meu favorito, para o meu deleite. Talvez seja o filme mais difícil da filmografia de ambos. Paul se inspirava em sua mãe e Joanne detestava a personagem,

Beatrice Hunsdorfer, uma mulher amargurada e vulgar. Sim, hoje, poucas pessoas se lembram de que além de um dos maiores astros do cinema mundial de todos os tempos, Paul Newman também foi um diretor no cinema, e gosto de pensar nele assim, não usando o termo cineasta, mas diretor. Um diretor generoso e apaixonado pelo ofício do ator.

Joanne Woodward foi sua maior musa e atriz de todos os filmes que Newman dirigiu. Desde que

se conheceram, no início dos anos 1950, Newman e Woodward perseguiram o sonho de serem estrelas do cinema, e não apenas isso, queriam ser grandes atores. Cada um com seu método e opinião sobre o que é atuar, buscavam oportunidades para desenvolverem suas habilidades em filmes para TV, peças de teatro e cinema. Joanne teve mais sorte e, logo, tornou-se uma atriz prestigiada e famosa por seus trabalhos, tanto na TV quanto no teatro e cinema. Tempos depois, Paul teve sua grande chance no cinema, no filme *Marcados pela Sarjeta*, e todo resto é história – e para quem não conhece, indico a série *The Last Movie Stars* (2022), dirigida por Ethan Hawke.

De *Rachel* (1968) a *The Glass Menagerie* (1987), Newman dirigiu apenas seis filmes. Diretor de atores, era apenas um observador, não fazia questão de grandes firulas cinematográficas. Seu maior interesse era pela atuação, como quando assistia às aulas no Actor's Studio e seus colegas, atores como Geraldine Page, Julie Harris, James Dean, Marlon Brando e Eli Wallach, só pra citar alguns, trabalhando com textos de grandes e novos dramaturgos, como o genial Tennessee Williams. E pode se dizer que cada um de seus filmes fala sobre sua vida, sobre suas raízes, seus dramas e o mesmo sobre Joanne.

Joanne – perseguindo personagens complexas e grandes como o seu talento, reconhecido mundialmente, e sendo um contraponto a sua vida pessoal, como mãe e esposa de um astro do cinema de primeira grandeza, papel que era dela no início, e que passou a ser dele – evidencia o machismo estrutural ao qual o cinema e a televisão se mantêm fiéis. Paul, refletindo sobre sua vida e diversos traumas, por meio de uma dramaturgia que privilegia o ator, criou um espaço para que sua musa pudesse exercer o seu ofício maior, sua vocação, o que, porque não dizer, os uniu como no início, quando atuar e amar eram indissociáveis para eles.

O cinema de Paul Newman é um estudo sobre o ofício do ator. E também uma declaração de amor pelo ofício e pela sua musa Joanne Woodward. ✨

JULIA KATHARINE É ROTEIRISTA E CINEASTA.



O PREÇO DA SOLIDÃO



THE EFFECT OF GAMMA RAYS ON MAN-IN-THE-MOON MARIGOLDS (Paul Newman, 1972, 100 minutos)

André Félix

Escrevo este texto em Março de 2023, exatos 51 anos após a estreia de *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*, que no Brasil ganhou o título de *O Preço da Solidão*. A impressão que tenho é de que o filme entrou num limbo para a crítica e público até este momento, mesmo sendo dirigido por Paul Newman, uma das maiores estrelas de Hollywood de todos os tempos. Se contarmos 51 anos para trás, a partir do ano de lançamento desse filme, estaremos no auge do cinema silencioso, o que no caso coloca o cinema feito na década de 1970 hoje no meio do caminho temporal entre nós e o Primeiro Cinema.

The Effect... está provavelmente no mesmo limbo de incontáveis obras primas, como *Strangers When We Meet*, de Richard Quine, que tem Kirk Douglas e Kim Novak como protagonistas, *Ruby in Paradise*, de Victor Nunez, belíssimo filme que tem o protagonismo de uma jovem Ashley Judd, e *You Can Count on Me*, do Kenneth Lonergan, que tem Laura Linney e um jovem Mark Ruffalo como protagonistas. Todos esses filmes não se enquadram nem na “revolução do plano”, parafraseando Pascal Bonitzer, nem têm um





grande apelo ideológico. Não podem ser colocados como vanguardas de temas espinhosos, nem são obras disruptivas na estrutura narrativa, nem da *mise en scène*. São filmes que significam pouco sobre e para a época em que foram lançados. São corpos estranhos na antologia.

Cheguei a esse filme por conta de uma matéria da revista eletrônica de cinema *À Pala de Walsh*, em um texto de 2016 sobre *Glass Menagerie*, filme do mesmo Paul Newman de 1987 que me instigou a assistir a toda obra do diretor. As comparações da parceria Paul Newman/Joanne Woodward são constantes com outra dupla que tinha uma ligação de mesma natureza: John Cassavetes e Gena Rowlands. Porém o cinema de Cassavetes e Rowland, como se sabe, tem menos no seu foco principal uma dramaturgia clássica – se interessavam mais pelas atitudes e posturas das personagens que por fazer funcionar a perfeição de um sistema dramático. Joanne Woodward e Paul Newman, assim como o casal Cassavetes/Rowlands, vêm da tradicional escola de atores Actors Studio, que tem Stanislavski e seu “sistema” de memória emotiva como fundamento.

Maternidade como uma questão de caráter

Na sequência inicial temos a pequena Matilda (Neill Potts) em casa, a cuidar de plantas com uma calma e precisão científica, e, em paralelo, Beatrice (Joanne Woodward), que está de frente para um espelho, provando perucas em uma loja de departamentos. Nenhuma das perucas fica bem em Beatrice. Mesmo assim, ela insiste em levar. As duas moram junto a Ruth (Roberta Wallach), primogênita de Beatrice, numa casa suja e caótica. A montagem paralela expressa de um jeito elegante o duelo que se dará entre mãe e filha. Beatrice é performática, extrovertida, faz das suas dores e decadência uma forma de alimentar uma personagem de si própria. Vemos, primeiramente, personagens do passado de Beatrice a classificando como engraçada. Paradoxalmente, Beatrice tem medo de que as pessoas na escola possam rir de suas filhas, pois, conforme suas próprias palavras, “estariam rindo automaticamente dela”. Beatrice não consegue, ou já perdeu, a capacidade de discernir sobre o lado da risada alheia. Ela cria

O Preço da Solidão foi o título de lançamento de *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* no Brasil. A produção da mostra Paul Newman Diretor optou pela tradução corrente: *A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas*.

“

A montagem paralela expressa de um jeito elegante o duelo que se dará entre mãe e filha”.

suas filhas sozinha e são elas o atestado de seu caráter como ser humano

Já Matilda (que é interpretada pela filha de Woodward e Newman na vida real) é uma criança introvertida, estranha e naturalmente brilhante. Tem uma devoção disciplinada por seu professor de Biologia, que a estimula a fazer experimentos e comprovar métodos. Matilda tem uma relação com a mãe de hesitação. O olhar da menina para a mãe está entre a ternura, o medo e a análise científica. Contra uma América que estava vivendo a ressaca do fim de um sonho de projeto coletivo (Beatrice), Matilda se tornava ali uma renovação modular das formas de sonhar, e o átomo pode provocar mutações “Para muito além dos nossos sonhos...”, diz Matilda. Por um certo ponto de vista Matilda denuncia o Vale do Silício.

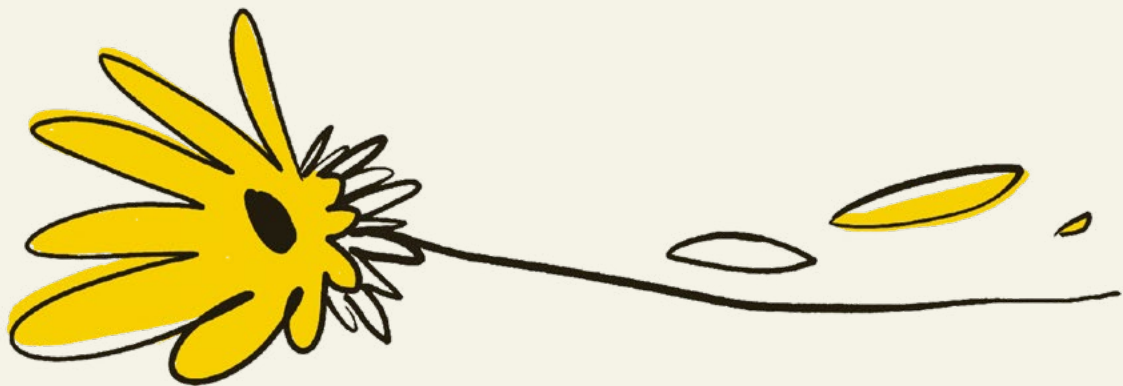
A Superação do Dilema Americano

A indústria do cinema americano estava em transição por conta do fim dos estúdios (e, conseqüentemente, o fim do *Production Code*) e a ascensão dos *Movie Brats*. No entanto, os principais filmes daquela geração ainda tratavam, em sua maioria, do pesadelo em que o país estava mergulhado. Talvez *The Effects...* seja um corpo estranho nessa cinematografia, pois, assim como o *free jazz*, há nele uma busca pela expansão para além da circunstância. O centro ético de sua dramaturgia aponta para uma nova América, mais eficiente, menos lúdica, mais cínica. Esse tipo de dilema vai aparecer só nos anos 1980, com *Back to the Future*, de Robert Zemeckis, *Gremlins*, de Joe Dante, e *Videodrome*, de David Cronenberg.

Beatrice tira sua renda de negociações que faz por telefone através de anúncios no jornal e de alugar um quarto para idosos em estado avançado de senilidade. A chegada da idosa Nanny se torna um fantasma para Ruth e Beatrice. As duas, cada uma a seu modo, começam a construir o projeto de evadir daquela situação insalubre. Ruth pelo caminho tradicional da descoberta do desejo. E a notícia de que Matilda foi selecionada para a final de uma feira de ciências desorganiza Beatrice. Ela não pode decepcionar a filha. Ela precisa achar as palavras certas, mas parece ter ido muito longe em sua própria amargura e solidão.

No final, o último duelo. Beatrice mata o coelho de Matilda e deixa o cadáver exposto no seu quarto e esta, como num ato de revolta, leva o coelho e o coloca deitado no quintal. Seu olhar agora é de coragem – rejeita os planos da mãe (como um tipo da Medéia) de sufocamento e entropia. Ela não odeia o mundo. A experiência com os raios gama a fez entender a energia atômica e, como Sun Ra, a descobrir que *Space is the Place*. ✨

ANDRÉ FÉLIX É DIRETOR E ROTEIRISTA DE CINEMA E TV E SAMBISTA. NEGRO, CARIOCA E SUBURBANO.



SARA LAMBRANHO É ARTISTA E ILUSTRADORA.

A VIDA (NÃO) ORDINÁRIA DE WANDA

Pérola Mathias

Wanda é uma mulher ordinária, vivendo uma vida ordinária num mundo não menos ordinário. Mas o que faz a personagem, criada e interpretada pela diretora e atriz Barbara Loden, ser considerada tão extraordinária pela crítica e pelo público (ainda que o filme, desde seu lançamento, tenha encontrado as dificuldades intransponíveis do cinema autoral independente realizado por uma mulher)?

Ao dar título ao único filme dirigido por Barbara Loden, a personagem Wanda se torna não apenas a protagonista de uma história específica, mas o todo que a engloba. Ou seja, a obra em si. A banalidade de sua história é apenas aparente, assim como o é a estética crua do filme, rodado em 16mm, com apenas dois atores principais, sem nenhuma trilha sonora. Como costumam dizer algumas máximas filosóficas, quando a história de uma realidade específica deixa transparecer as barreiras que a cercam, ela se torna universal. Essa é a potência da personagem em questão. Além dela ter sido elaborada por uma mulher – o que a difere, essencialmente, de personagens icônicas do cinema criadas por diretores homens.

Uma das inspirações de Barbara para *Wanda* foi uma matéria de jornal sobre uma mulher condenada pela justiça por um assalto a banco que, ao ouvir do juiz a sentença de prisão, o



Em *Wanda*, surgem as eternas questões: o que é e o que vale uma mulher na vida moderna? E o pobre, especialmente no país chamado de berço da democracia capitalista ocidental? A resposta é: nada”.

agradeceu. Por que alguém agradeceria por ser privada de sua liberdade? Talvez porque esse alguém não tenha nenhuma perspectiva de vida. Assim também é Wanda. Uma mulher deslocada e sem expectativas, que vagueia sem rumo ou objetivo e que não cumpre nenhum papel social a ela destinado: abandonou o marido, os filhos, a casa; não tem emprego, tampouco dinheiro; e nem planos de futuro. Ela está sempre sobrevivendo ao seu agora.

Outra inspiração para *Wanda* foi a vida da própria Barbara Loden, segundo ela mesma. No livro *Suite for Barbara Loden*, a autora Nathalie Léger recupera uma fala da cineasta em que ela diz que a personagem foi construída a partir de como ela, Barbara, entendia a vida das outras pessoas: *Everything comes from my own experience. Everything I do is me.*

Barbara Loden nasceu em 1932, na Carolina do Norte – estado o qual ela considerava um “país caipira”. Não à toa, ela fugiu de sua cidade (onde, sem perspectiva, era abusada por um tio) com um bando de circo, chegando em Nova York em 1949, aos dezessete anos. Trabalhou como modelo e fez pequenas atuações ao longo da década de 1950. Sua carreira como atriz

ganhou notoriedade com o papel de Maggie na peça *After the Fall*, de Arthur Miller, dirigida pelo seu futuro marido, o cineasta Elia Kazan.

Ao comparar sua vida com a de Wanda em entrevistas, Barbara dizia que, se ela não tivesse fugido de seu Estado, teria acabado virando a mulher que Wanda rejeitou ser. Porém, o cenário da jornada errante de Wanda é a Pensilvânia dos anos 1970 – ano em que o filme foi lançado –, um dos principais polos industriais norte-americanos de produção de carvão. E é rodeada de pilhas do mineral cinza escuro e de trabalhadores das minas que a conhecemos.

Sem família, sem amigos, Wanda perambula de bar em bar, aceita quando um homem lhe paga uma cerveja e acorda em motéis. Ela passeia pelo shopping olhando as vitrines e sabe que nada daquilo poderá lhe pertencer. Depois de dormir numa sala de cinema e ser roubada, ela sai à deriva e entra em um novo bar. Aqui temos a principal virada do filme. Deixamos de acompanhar Wanda como se estivéssemos assistindo a um documentário sobre uma única personagem e adentramos num segundo momento da trama. É quando entra em cena Michael Higgins, interpretando Mr. Dennis, que acabara de assaltar o tal bar. Sem perceber a situação, Wanda o acompanha noite a fora e pelos dias seguintes, e o filme ganha ares de *road movie*.

A relação entre Wanda e Dennis é tensa. De um lado, há uma inocência de sua parte acerca daquele homem e tentativas de que ele se interesse minimamente por ela. De outro, a constante preocupação que o criminoso vive de ser encontrado, o que extravasa em falas violentas. É nos confrontos entre eles que os atores magistralmente moldam as personalidades de seus personagens, com inúmeras improvisações em cima do roteiro no qual Barbara trabalhou por cerca de nove anos.

Alguns diálogos e gestos são marcantes no universo que Barbara Loden recria, da precariedade da existência no mundo capitalista. Como quando os protagonistas param em um campo na estrada para comer. Dennis avalia a aparência de Wanda, diz que seu cabelo está horrível e que ela deveria usar um chapéu. Ela responde que não tem um chapéu e acrescenta: “eu não tenho nada, nunca tive e nunca vou ter”. Dennis diz que

ela é estúpida: “se você não quer nada, você não terá nada. Se você não tem nada, você é um nada. Pode muito bem estar morta. Você não é nem uma cidadã dos Estados Unidos”. E ela responde: “acho que estou morta, então”.

O provável destino de Wanda é o mesmo da mulher condenada da matéria lida por Barbara. Até aí, sua vida oscilou entre a autodepreciação e a recusa a ficar presa ao papel social a ela imposto. Ela não se revolta, nem se desespera diante de sua condição. Pelo contrário, parece absorver a rejeição. A não ser nas ocasiões em que a violência se torna iminente ou concreta: quando Dennis lhe dá um tapa; quando ele tenta prepará-la para o assalto; e na cena final, em que ela sofre uma tentativa de estupro.

Em *Wanda*, surgem as eternas questões: o que é e o que vale uma mulher na vida moderna? E o pobre, especialmente no país chamado de berço da democracia capitalista ocidental? A resposta é: nada. O grande paradoxo é que, além de o indivíduo (especialmente a mulher), cujo único bem é a força de trabalho, colocar-se a serviço da exploração, almejando um dia o pertencimento à classe

burguesa, é cobrado dele um comportamento padrão, mesmo ele estando fora dos espaços de poder e de decisão da vida social. É preciso que ele seja doce, subserviente, esforçado, honrado, honesto, de família.

Nada em *Wanda* remete a algum tipo de heroísmo. Ela não foi taxada de “louca” e sequer tentou mostrar ao mundo que estava rompendo padrões, como a personagem interpretada pela própria Barbara Loden em *Splendor in the Grass*, de Elia Kazan. Ou fez como as protagonistas de Paul Newman vividas por Joanne Woodward em *A Influência dos Raios Gama no Comportamento das Margaridas* ou *À Margem da Vida* – mães descompensadas que foram abandonadas pelos maridos. O ponto em comum, entre elas e todas nós, são os males aos quais podemos estar sujeitas em algum momento: abandono, submissão, solidão, violência, entre muitos outros. ✨

PÉROLA MATHIAS É SOCIOLOGA E ATUA COMO JORNALISTA MUSICAL.



SE AFOGANDO EM UM MAR DE ROSAS

OU: O INFERNO DOS LUGARES COMUNS

Maru

“Mar de rosas” é uma expressão antiga, dessas que sempre estiveram por aí, mas nunca se soube quando e onde surgiram. Significa uma situação ou um ambiente pacífico, favorável a todes nele envolvides, onde se encontra comunhão e tranquilidade. De acordo com o *Dicionário Priberam*, trata-se de “uma situação feliz ou sem adversidades”. Algo muito diferente do que se vê no filme homônimo de Ana Carolina, que acompanha as desventuras de Felicidade e Betinha em seu *road movie* às avessas. Tem uma coisa interessante sobre as expressões e ditos populares: talvez por seu caráter anônimo, popular, e talvez por estarem aí há muito mais tempo que nós, parece que elas são envoltas por uma aura de verdade, de autoridade. E essa já é a primeira ruptura realizada por Ana Carolina: num filme repleto de microcorrosões ácidas e (como não?) dolorosas do *status quo*, seu tom é dado, logo nos primeiros minutos, pela contraposição do seu título idílico com a situação de



extremo desconforto que é a longa viagem entre São Paulo e Rio realizada por Felicidade (Norma Bengell), seu marido Sérgio (Hugo Carvana) e a filha do casal, Betinha (Cristina Pereira), que, por sua vez, viaja indiferente à já tão rotineira discussão conjugal entre o marido desinteressado e a esposa que deseja “colocar os pingos nos is”. Estamos então apenas no princípio da série de corrosões e esvaziamentos dos lugares comuns realizados magistralmente por Ana Carolina.

O filme é lotado de expressões tão populares quanto aqueles pingos. Somente na sequência em que Felicidade e Betinha viajam com Bardi, ele, como um bom cidadão de bem e autoproclamado detentor da palavra, lança: “um homem prevenido vale uma farmácia”, “quem avisa amigo é”, “o castigo anda a cavalo”, “o que arde cura, o que aperta segura”, “o trabalho dignifica o homem”, “trabalho e família, família e trabalho”, “minha vida é um livro aberto”. Culmina com a máxima “água mole em pedra dura tanto bate até que...”. Ao deixar a sentença em aberto de propósito, Felicidade a completa e Bardi anuncia a pegadinha: “...desiste”.

Algo importante é preciso ser dito sobre os aspectos formais de *Mar de Rosas*. Apesar de o roteiro e das atuações realizarem um movimento cíclico de aumento da tensão e do surrealismo, a

câmera permanece sempre estática, clássica em seus enquadramentos de plano e contraplano durante as longas sequências dentro do carro e de *pans* controladas e elegantes nas sequências externas. A estaticidade dos planos, quando nos adentramos na casa de Niobi (Myriam Muniz) e Dirceu (Ary Fontoura), torna o quadro então palco de um teatro do absurdo. A falta de contraplanos durante essa estadia revela, como muito bem observou Leslie March, uma “desconexão intransponível entre essas pessoas”, como se confirmasse a “impossibilidade de haver ali uma comunicação racional”. A partir dessas escolhas formais, em que a câmera atua de maneira sóbria e afastada dos personagens, é dado ao espectador o lugar de observador privilegiado, analítico, de toda a loucura crescente na saga dos personagens.

É estranho pensar em como esse filme nunca teve a atenção que merece. Ana Carolina propõe um diálogo extremamente profundo sobre uma das facetas dominantes da família burguesa e um olhar sobre as mulheres que nunca havia sido lançado antes no cinema brasileiro autoral, feito quase que exclusivamente por homens brancos cis de esquerda. E faz tudo isso com extremo rigor técnico, com composições muito bem filmadas pelo olhar preciso da diretora e de Lauro Escorel,

MAR DE ROSAS (ANA CAROLINA, 1977) | DIVULGAÇÃO



Leslie March faz uma brilhante análise da trilogia de Ana Carolina em seu livro *Brazilian Women's Filmmaking - From Dictatorship to Democracy*, lançado em 2012 pela University of Illinois Press.

Mar de Rosas foi o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher, após o Golpe Militar de 1964, que chegou com sucesso às telas de cinema (*Os Homens que Eu Tive*, 1973, de Teresa Trautman, foi censurado por justificativas morais). Essa informação foi retirada da crítica de Catherine Benamou ao *Mar de Rosas*, cuja tradução em inglês é “A Bowl of Cherries”, feita para o livro *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*, lançado em 1998.

e de forma muito inventiva, misturando uma construção narrativa linear, que seria a jornada da mulher que tenta fugir da cena do crime, com inserções circulares de surrealismo crescente que possuem alegorias muito finas do momento socio-político: lançado oito anos após o AI-5, o filme foi produzido em um Brasil profundamente machista e sob o jugo dos militares, cuja propaganda política era baseada na busca pelo “progresso”, na concepção mais positivista que o termo pode ter, e cujo autoritarismo se encontrava refletido em grande parte das relações profissionais e familiares. Mesmo assim, *Mar de Rosas* e *Ana Carolina* não são tão lembradas quando se olha para a história geral do cinema brasileiro, e não apenas para um recorte da história que mire especificamente obras da nossa cinematografia dirigidas por mulheres (sejam elas cis ou trans). Como um lembrete do clima moral dominante da época, em 1979, dois anos depois do lançamento de *Mar de Rosas*, *Doca Street* seria praticamente inocentado em seu primeiro julgamento pelo assassinato de Ângela Diniz por “legítima defesa da honra”.

Mar de Rosas me encanta com sua insistência em escancarar o vazio das palavras, das “verdades” propagadas e aprendidas acerca do que seria importante na vida, do que seria uma boa família, boas condutas, sonhos socialmente aceitáveis.

Como tudo o que Felicidade possuía era tão bom, se ela era tão infeliz? Estava conversando com um amigo esses dias sobre a importância de se “resetar” o significado das palavras que, assim como durante o “mar de rosas” dos anos 1970, também vêm sendo tacanhamente sequestradas de seu sentido mais profundo. “Bem”, “liberdade” e “família” são palavras que, ao redor de todo o mundo, vêm sendo preenchidas pela cada vez mais organizada extrema-direita com violência, egoísmo e intolerância. O primeiro passo, o da negação do que oprime e machuca, podemos aprender com Betinha, a partir de todos os seus microterrorismos ao longo da jornada, com a “banana” que ela dá no final, não apenas para a mãe e Bardi, que nesse momento já representava uma figura paterna, mas para a sala de cinema, onde estavam os espectadores que carregavam em si muito ou pelo menos algo daquele *status quo*. Os outros passos, que acredito estarmos dando a cada dia, são (re)erguer e dar vida às nossas próprias palavras. Que elas deem conta de traduzir de forma mais verdadeira o que somos e de que maneira queremos nos relacionar como sociedade. ✨

MARU É TÉCNICO DE SOM DIRETO E ASSISTE FILMES.

RECRIANDO A EXPERIÊNCIA DO CINEMA POR MEIO DA AUDIODESCRIÇÃO

Gabriel Aquino

Eu via. Via com meus olhos até os dezesseis anos de idade. De lá para cá, já são quatorze anos de cegueira. E hoje, aos trinta anos, posso dizer que encontrei na cegueira minhas melhores experiências de vida.

Não é papo de superação ou autoajuda. É somente a constatação de que em toda perda temos ganhos, ganhos que podem nos levar a experimentar a vida de maneira inovadora, multissensorial, com todo potencial de sensações e possibilidades que o mundo nos oferece. Para mim a cegueira é isso: um horizonte imenso de possibilidades que se descortinam a partir da falta da visão.

Então sinta o cheirinho de pipoca no ar, sente-se confortavelmente na poltrona, leia ou escute cada palavra deste texto, e venha comigo desvendar um mundo de possibilidades para pessoas com deficiência visual no cinema.

Nasci com uma doença ocular chamada glaucoma, uma das maiores causas de cegueira no mundo. Durante a infância foram várias cirurgias realizadas buscando retardar a perda da visão. Aos oito anos de idade já havia perdido a visão direita e iniciado gradualmente a perda da visão esquerda. De modo abrangente, esse é um quadro que chamamos de baixa visão. São pessoas que possuem algum grau de dificuldade visual que não pode ser imediatamente corrigido com o uso de óculos ou lentes. Inúmeras dificuldades surgem na vida de pessoas que, assim como eu, passam por esse quadro.

São muitas as variáveis da perda visual entre as pessoas com baixa visão. No meu caso, eu precisava sentar cada vez mais perto da televisão; precisava de telas menores que coubessem no meu estreito campo visual. Nas telas maiores, se eu olhasse para um personagem à esquerda, eu não via o outro à direita. E se precisasse ler a legenda, eu não via nenhum dos personagens. Enquanto isso, com o rosto praticamente colado à tela, eu vivia escutando:

– Tira o cabeção da frente, eu quero ver também – dizia meu irmão, confortavelmente sentado no sofá.

Mesmo com toda a chateação e dificuldade, durante a infância e parte da adolescência, eu me divertia muito com os filmes do *Mr. Bean*, me apavorava com a menina de *O Chamado* e vibrava com as corridas em *Velozes e Furiosos*. Cenas clássicas, como a do Zé Pequeno correndo atrás da galinha em *Cidade de Deus*, se imortalizaram na minha memória.

Os anos foram passando e a minha visão foi diminuindo. Minha experiência com filmes foi ficando cada vez mais restrita e desinteressante. Alugar um filme ou pagar um ingresso de cinema para tentar me divertir, e acabar não aproveitando praticamente nada e ainda sair cheio de dúvidas, não valia a pena:

– Como aquele cara morreu? O que aconteceu naquela cena do trem? O que era o objeto dentro da caixa? – eu perguntava, injuriado por não ter entendido nada.

Quando finalmente fiquei cego, acabei me afastando de todo conteúdo audiovisual. Se enxergando pouco já era difícil, imagina agora enxergando nada? Foi um momento de ruptura, de isolamento, de negação de um entretenimento que parecia não pertencer mais ao meu dia a dia. Por outro lado, eu queria continuar participando daqueles bons momentos em família, em que dávamos risadas ou gritos de medo dos mais diversos filmes da Tela Quente. Vez ou outra meus familiares se arriscavam a me descrever algo que acontecia na tela:

– Ah lá, olha lá, ó, o cara! Nó! Pulou! – meu pai dizia enquanto assistíamos a um filme de ação.

Completamente sem técnica nem conhecimento de tradução intersemiótica, o que meus



GABRIEL AQUINO | FOTO ALEXANDRE HOMEM

pais faziam na sala de casa, sem saber, era começar a me preparar para um recurso maravilhoso que eu viria a conhecer anos depois.

Foi na universidade, em um projeto de extensão chamado Cinema ao Pé do Ouvido, que eu me deparei com a audiodescrição pela primeira vez. E foi horrível! Juro, eu não entendi nada. Que voz era aquela junto dos filmes, falando um tanto de coisa no meio das cenas?

Meu cérebro ainda não estava preparado para a explosão da tradução das imagens em palavras. Mas fui persistente. Filmes e mais filmes depois, eu já estava completamente viciado na audiodescrição. Queria consumir cada vez mais filmes, desenhos, séries e todo tipo de conteúdo que eu havia abandonado por não conseguir compreender o que acontecia nas cenas, principalmente naquelas sem diálogos.

Por meio de narrações rápidas e eficientes em curtos espaços de tempo de uma cena, a audiodescrição busca responder “o quê?”, “quem?”, “como?” e “onde?”. Os ambientes, as roupas, os trejeitos, as expressões faciais, diversos elementos compõem uma unidade descritiva, na tentativa de tornar essas informações acessíveis a quem não as pode ver.

Longe da audiodescrição querer igualar a experiência de quem assiste a um filme com a visão à experiência de quem o assiste com a audição. É preciso deixar claro que são experiências

distintas, mas que se integram, se comunicam. E que permitem estar, numa mesma sala de cinema, pessoas cegas e pessoas que enxergam. E que permitem essas pessoas saírem da sala de cinema, sentarem-se juntas em um café e discutirem sobre o mesmo filme.

Ouso dizer que hoje, por meio da audiodescrição em meus fones de ouvido, tenho acesso a uma tela infinitas vezes maior que a de qualquer cinema, com cores vibrantes e em altíssima definição. São imagens produzidas diretamente em meu córtex visual. A trilha sonora, os ruídos e sons ambientes, juntamente aos diálogos, dão vida e brilho às mais diversas cenas em minha mente. Posso sentir o frio do oceano gelado no naufrágio do *Titanic* ou enfrentar a vastidão do espaço viajando na Millennium Falcom. O duro é quando lançam uma série nova de um mundo pós-apocalíptico cheio de zumbis e nem ao menos se preocupam em fazer audiodescrição para que possamos morrer de medo junto com todo mundo. ✨

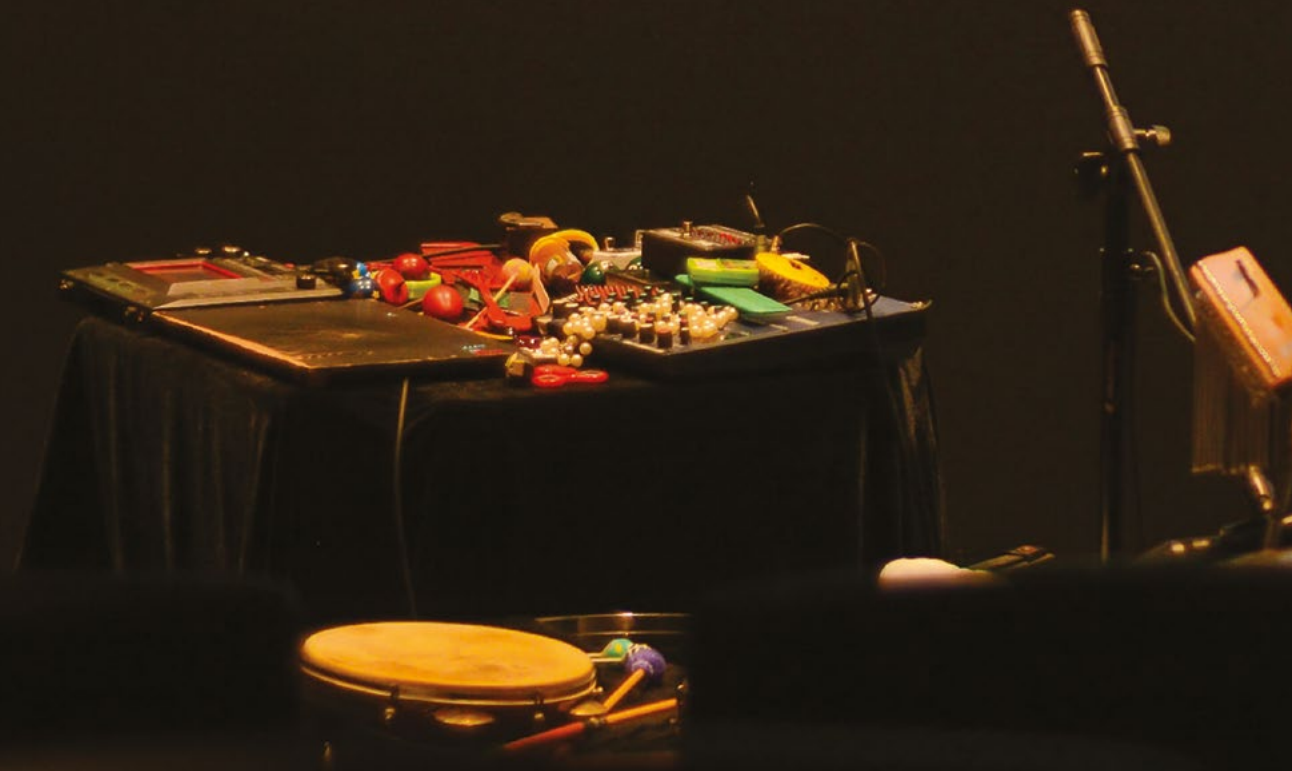
GABRIEL AQUINO É PEDAGOGO E CONSULTOR EM ACESSIBILIDADE. PERDEU A VISÃO AOS DEZESSEIS ANOS E DESCOBRIU NA CEGUEIRA SUA MAIOR ALEGRIA. DESDE ENTÃO TRABALHA PELA ACESSIBILIDADE E INCLUSÃO DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NO ÂMBITO CULTURAL, EDUCACIONAL E DIGITAL. FUNDADOR DA EMPRESA VIAS ACESSÍVEIS, OFERECE SERVIÇOS DE AUDIODESCRIÇÃO, CONSULTORIAS, PALESTRAS E CAPACITAÇÕES EM ACESSIBILIDADE.



PÍLULA CURATORIAL

Cine Improvisado – Música das Luzes é um convite para ouvirmos as imagens e vermos os sons, experimentando uma relação com o cinema em que o olhar e a escuta se encontram para dançar. A música das luzes explode para fora da tela do cinema e se senta ao nosso lado. Cada sessão contou com a exibição de filmes acompanhados de música e intervenções artísticas ao vivo, transformando a sala de cinema em uma área de improvisação pulsante e criativa.

CINE





A MÚSICA DAS LUZES

Luiz Pretti



Música

A música está sempre presente. Uma das primeiras lembranças que tenho é a de, ainda muito novinho, três ou quatro anos, quando íamos dormir na casa da minha prima e, na hora do banho, ela levava um radinho de pilha para dentro do box. A imagem do rádio traz ainda duas outras lembranças à mente. A de estar sentado no carro ao lado de minha vodrasta, o cheiro de cigarros mentolados e perfume no ar, enquanto ela ouvia a apuração das escolas de samba e anotava tudo numa tabelinha. E a primeira e única vez que meu pai me levou ao estádio para ver o Flamengo jogar – a senhora ao nosso lado ouvia o jogo pelo rádio e xingava os jogadores sem parar: sua voz disputando o espaço sonoro com o narrador na rádio, uma batalha improvisada. Poucos anos antes, Hermeto Pascoal já tinha nos demonstrado como as narrações futebolísticas nas rádios são solos cantados. Para o mago dos sons, tudo é música, e ele está certo.



FOTO ALEXANDRE HOMEM

...a: Hermeto
...al & Grupo
... - Tiruliruli
...astered)

A música está sempre presente, na intimidade do chuveiro, em devaneios solitários, em rodas de capoeira, de samba, nas giras, nos estádios de futebol, nos churrascos de domingo, em festas, populares ou não, nas barricadas, nos encontros amorosos, na voz e violão dos bares, no luau feito por amigos em férias de verão, nas salas de espera em consultórios médicos e, pasmem, até mesmo em salas de concerto ela está presente. Inclusive agora, enquanto escrevo, ouvindo Connie Crothers e Jemeel Moondoc. Enfim, ela está sempre lá, nos acompanhando, generosa e solidária, desafiadora e reconfortante. Não podia ser diferente com os filmes – lá ela também está sempre presente. Quantas cenas de filmes ficaram na minha memória por conta da música que estava tocando? Sérgio Ricardo ou Villa-Lobos em Glauber, Gonzaga em Rogério ou “Terra”, de Caetano, em *Orí*, da Raquel Gerber. A música está sempre presente. William Parker em uma música sua para o Ornette Coleman diz: *music never starts music never stops* (“música nunca começa música nunca para”).

Cinema

Na infância tenho apenas uma lembrança forte na sala de cinema: chorando ao ver dois ratinhos, separados pela força do destino, cantarem um para o outro enquanto olham para a mesma lua redonda no céu (pois é, eles provavelmente estavam vendo um queijo cabuloso, morrendo de fome). Enquanto crescia, o cinema não estava presente no chuveiro, nem na rua, na praia, no estádio ou nas festas. E a vocação popular do cinema já havia sido soterrada e substituída pela televisão. Foi quando começamos a levar o cinema para dentro de casa. Uma televisão tubo 17 polegadas foi a janela de entrada para muitos dos filmes que marcariam minha relação com cinema. De um lado, a TV e o VHS fizeram do cinema uma presença cotidiana e ampliaram o acesso a filmes (ainda mais para quem tinha o privilégio de alugar as fitas com o Julio Miranda). De outro lado, o que se perdeu foi algo da experiência coletiva. Pensar então no momento atual, com o fim de muitas salas e a proliferação de telas individuais, ainda mais no mundo pós-pandemia da Covid-19, nos obriga a fazer um esforço para retomar as práticas sociais agregadoras que o cinema pode oferecer. Estarmos juntos, deixarmos um pouco de lado o *eu* em prol do *nós*.

Cine Improvisado

Ouvir o cinema, ver a música. Transformar a sala de cinema em um lugar de encontro, de reunião, algo mais parecido com as rodas, com o sentar ao redor de uma fogueira, como me disse um amigo na primeira sessão da mostra; enfim, um espaço para estarmos juntos, compartilhando uma experiência na qual estejamos não como espectadores, mas como participantes. Promover o encontro entre as artes sem que uma ou outra seja mais importante. Criar um espaço de abertura para novas formas, sem as amarras de padrões pré-definidos, onde é permitido, por exemplo, tirar o som dos filmes.

Na primeira temporada do “Cine Improvisado: música das luzes”, no cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, tivemos três sessões com a participação de musicistas e artistas de Belo Horizonte que compuseram e executaram músicas ao vivo



FOTO ALEXANDRE HOMEM



FOTO ELISA JARDIM



FOTO MAYKEL DOUGLAS

(de improviso) para filmes que eram projetados na maior parte das vezes sem o som original. Tivemos o prazer de ver/ouvir Patrícia Bizzotto, Nathalia Fragoso, Shari Simpson, Henrique Iwao, Caio Campos, Vanessa Aiseó, Marcos Alves, Gabs Santana, Marco Scarassatti e Ricardo Aleixo. Os filmes para os quais eles tocaram foram: *Imbu + Piedra, Papel o Tijera*, de Francis Alys; *Sabará*, de Clarissa Campolina; *Bubbles*, de Joacélio Batista;

Casa de Barro, de Clarisse Alvarenga; *Da Janela do Meu Quarto*, de Cao Guimarães; *Phantom of Nabua*, de Apichatpong Weerasethakul, *Medo no Escuro*, Ivo Lope Araújo, *A Quem o Tempo Pertence*, filme-montagem em que articulei imagens de arquivos de épocas variadas, pesquisa feita por Julia Fagioli com filmes realizados em Belo Horizonte nos últimos dez anos.

Ao longo das três sessões, buscamos construir um ambiente mais despojado para a sala de cinema. Os debates, após cada uma delas, foram conduzidos como conversas, estabelecendo diálogos e expandindo a experiência do momento. A primeira sessão foi dedicada às crianças, que compareceram e até puderam tocar os instrumentos ao final. A segunda foi dedicada a *Medo no Escuro*, único filme brasileiro feito sem a banda sonora, fazendo que o filme só possa ser exibido com acompanhamento musical ao vivo. A última sessão foi dedicada à uma BH que não costumamos ver nas imagens e nas histórias oficiais. A intervenção performática, musical, poética de Ricardo Aleixo e Marco Scarassatti reinventa a cidade, ou melhor, mostra a cidade que realmente existe, escondida dos cartões postais e esquecida pelo poder, convida as margens para o centro, acorda fantasmas adormecidos, nos revela os habitantes, aqueles que a construíram e mantêm tudo isso de pé.

Cinema: música das luzes

Foi lendo um livro do Julio Bressane, ainda adolescente, que me deparei com esta expressão do Abel Gance para descrever o que é o cinema: “música das luzes”. Nunca reli o texto do Julio, o livro deve estar com meu irmão, mas essa bela descrição nunca me saiu da cabeça. Que lindo é isso, as luzes dançando no ar até atingirem a tela e virarem música. Faz pensar em Brakhage, que fazia filmes para serem projetados sem som. A música já está lá, mesmo sem ele. É a música em vias de se fazer ver/ouvir. Esse é o convite, experimentar o cinema ainda no processo de encontrar sua forma. Música que é cinema, cinema que é música. Deu *match*. ✨

LUIZ PRETTI É MONTADOR, DIRIGE FILMES GERALMENTE NA TORÁ (NÃO POR OPÇÃO), TOCA MÚSICA IMPROVISADA.



ACASO, NUAANCES, VITALISMO E IMPROVISACÃO:

ENSAIO SOBRE
ESTAR PRESENTE

Patrícia Bizzotto



FOTO/DETALHE ALEXANDRE HOMEM



Outro dia estava conversando com meu companheiro sobre a difícil tarefa que ele teve de “dar aula de cinema” para uma turma de adolescentes de um colégio, durante o período pandêmico. Como podem imaginar, as metodologias deveriam se restringir ao aparelho celular e às esferas particulares dos isolamentos. Lembrei de alguns trabalhos que produzi durante esses anos. Em condições indesejáveis, tive ao menos o privilégio de poder trabalhar com o que investigo, tendo que reinventar (como todos nós) maneiras de performar *ao vivo* (no meu caso) e para um público que não estava ali comigo. Muita coisa ruim foi produzida nesse período. Algumas preciosidades também. Quando lembrei especificamente de meus trabalhos, tive um sentimento de decepção ou vergonha. Claro, estávamos mergulhados na distopia, a morte pairava e era abundante, a situação política e social do Brasil, assustadora, o que em muito afetava nossa criatividade, precarizados do século XXI, e brasileiros. É também um definhamento de nossas forças nos mantermos isolados socialmente.

O que coloquei para meu companheiro, quando conversávamos, era que dar aula de cinema talvez fosse também um modo de acolher o bando, transmitir parte do desafio

bonito que é a partilha de desejos, dúvidas, técnicas e saberes, e de biografias distintas, a partir de um “objeto comum”. Talvez seja esse mais um romantismo deste texto, pensar o cinema e outras práticas artísticas – o teatro, por exemplo – como esse ponto de encontro entre pessoas, técnicas, perspectivas, temporalidades.

O ofício técnico da música, sobretudo a de concerto, é fetichizado por certa condição de isolamento romântica europeia. Não faço aqui um juízo, mas observo, de novo, que aquilo que mais me afligi, avaliando meus processos artísticos “solo”, era justamente o entrave do jogo, o empobrecimento de tensões, de perguntas e, sobretudo, das contingências, por mais que me considere uma artista formalista.

Somos, ou deveríamos ser, improvisadores. A improvisação surge no conflito, no encontro com o novo, lida com impulsos, desejos, elaborações por vezes inconscientes, reflexos que vão sendo organizados numa espécie de composição intempestiva. Se relacionar é essa reelaboração de um tempo real produzido por mais de um. Na música de improviso, esse fluxo é conduzido por retesamentos de ordens diversas: numa escuta-transe (de timbres, suspensões, espaços, resultantes, do tempo). Talvez o mais desafiador seja acolher consistentemente esse tempo das coisas no plano da contingência, a vida própria do material e da matéria. Permitti-los durar ou sucumbir, acolher alguma escolha infeliz, ser generosa com as concomitâncias e com o silêncio, e também se permitir romper, interromper, propor uma curva. Nesse encontro com o outro, em bando, na lógica do conjunto, essa ritmicidade ganha complexidade de texturas e forças de relação. Formações de parcerias corajosas.

Há, assim, uma flexibilidade na poética do encontro. Uma ética que subverte premissas da ordem e de uma comunicação, pretensamente infalível. Talvez aquilo que não seja rígido e falsamente planejado, ou transparente, carregue ainda algum sonho. ✨

PATRICIA BIZZOTTO É BACHAREL E MESTRE EM FILOSOFIA, COMPOSITORA E IMPROVISADORA.





FOTO ALEXANDRE HOMEM

FOTO ALEXANDRE HOMEM

MART

PÍLULA CURATORIAL

Martín Rejtman, um dos realizadores mais instigantes do cinema argentino veio a BH apresentar sua filmografia entre os dias 20 e 26 de abril. A primeira sessão de um filme seu na cidade aconteceu no Indie de 2014, com o filme *Dois Disparos*. Quase 10 anos depois, o Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas realiza a retrospectiva integral do diretor do clássico *Rapado* (1992). A retrospectiva apresentou também a Carta Branca* de Martín Rejtman, uma seleção de três filmes curadas pelo diretor para acompanhar sua filmografia: *Arábia*, de Affonso Uchôa e João Dumans; *La Vida Útil*, de Federico Veiroj; e *Verano*, de José Luís Torres Leiva.

* "Carta Branca" – quando se convida um(a) diretor(a) ou curador(a) para escolher filmes de sua preferência na composição da programação de uma mostra.





ÍN

REJT-

MAN

REJTMAN VISTO DAQUI

João Dumans

O diretor de teatro Sérgio Carvalho, do grupo Companhia do Latão, costuma dizer que um erro de interpretação comum em relação às personagens das peças de Tchekhov – *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *O Jardim das Cerejeiras* – é considerá-las apenas como figuras passivas, monótonas, melancólicas. O escritor russo seria, de acordo com o senso comum, o maior cronista do nosso imobilismo e do nosso vazio existencial. Não deixa de ser verdade, claro. Mas o que costuma passar batido, ele argumenta, é a intensidade das obsessões, das pulsões e do desespero que se escondem por trás da aparente apatia desses personagens. Não há monotonia em Tchekhov. A realidade é que seus personagens estão, na maior parte do tempo, num estado de tensão absoluta.

A lembrança desse comentário me veio à mente recentemente ao rever *As Luvas Mágicas*, terceiro longa de Martín Rejtman. Rejtman faz filmes minimalistas, engraçados e também acolhedores, cujo tom em geral tem pouca relação com as peças do escritor russo. Mas de alguma maneira também se vale da ambiguidade dessa fórmula como ferramenta de humor e, sobretudo, de crônica social: que neuroses e compulsões são essas que chegam até nós disfarçadas de apatia? Mesmo que seus personagens nunca se exaltem, mesmo que pareçam não se deixar afetar pelo absurdo do mundo, os filmes de Rejtman são na verdade uma coleção de impulsos, obsessões, repetições, substituições. Pessoas, roupas, animais, objetos: o tempo todo tudo fala, apita, se multiplica, se repete. Não há quase nada, nem quase ninguém, que não seja marcado pelo impulso de agir ou se expressar de algum modo. Mesmo a apatia, em Rejtman, é obsessiva.

A partir desse princípio, Rejtman realizou alguns dos filmes mais bonitos da cinematografia

latino-americana dos últimos trinta anos. Uma cinematografia que, diga-se de passagem, nutriu durante esse período uma relação difícil com o gênero da comédia (afora talvez o cinema argentino, e, sem dúvida, por influência do próprio Rejtman).

O que torna então, visto daqui, tão particular essa crônica social fundada nas desilusões e nas neuroses de seus personagens? E mais do que isso, o que dizer da originalidade e da atualidade dessa forma “literária” de cinema? Muito já se escreveu sobre a relação da obra de Rejtman com a literatura, e muito já se falou sobre a maneira como ele se vale do absurdo e do *non sense* na construção do humor. Mas uma das coisas que me parecem mais importantes nos seus filmes, e nisso a lembrança de Tchekhov continua valendo, é o quanto o olhar de Rejtman para a sociedade argentina, para os seus tipos mais solitários, mais estranhos e antissociais, é não só um olhar empático, mas também despido de qualquer traço de moralismo. Ao propor uma narrativa que – apesar do *off* em primeira pessoa – circula entre diferentes perspectivas, Rejtman parece menos interessado em julgar do que em observar a particularidade da loucura de cada um dos seus personagens. Nada é certo ou errado, nenhuma ação é mais ou menos reprovável. Ninguém vai encontrar, no cinema de Rejtman, modelos de comportamento. É justamente essa recusa que define ainda hoje a singularidade do seu cinema na paisagem contemporânea.

Ainda em relação a sua forma de narrar, é fascinante como acontecimentos paralelos ou coisas que parecem ditas despretensiosamente numa cena podem realmente mudar o curso da narrativa, conduzindo-a a direções inesperadas. É como se Rejtman se deixasse levar, ele também, pelo absurdo daquilo que seus personagens dizem ou fazem. Como se tivesse a disponibilidade – e de certa forma, a coragem – para desviar-se do caminho narrativo mais seguro em direção ao imprevisível e ao inesperado, por mais incoerente que possa parecer essa opção. Ao assistir seus filmes, sobretudo nesses desvios imprevisíveis, é como se experimentássemos também algo do seu prazer de escrever, da alegria de decidir pela incoerência, pelo absurdo, pelo *non sense*. No fundo, tenho a impressão de que muito do

humor de seus filmes vem justamente do prazer de compartilharmos algo desse movimento da imaginação – dessa liberdade dos personagens, mas também do escritor.

No seu cinema, essa sucessão de acontecimentos toma muitas vezes um caráter vertiginoso, de forma que as ideias e os acontecimentos surgem com frequência nos contratempos, quase tropeçando uns nos outros. Há alguma coisa de burlesco no cinema de Rejtman, algo que curiosamente faz pensar tanto no cinema mudo quanto no cinema hollywoodiano dos anos 1940, com toda a sua verborragia. Bazin dizia que uma das coisas mais bonitas do cinema de Chaplin era justamente a forma como era capaz de passar de um momento cômico a outro sem se preocupar em sublinhar seus achados cênicos. Nas comédias de *screwball*, quanto mais absurdos o diretor conseguisse encavalar no menor espaço de tempo, melhor. Em Rejtman, por outro lado, velocidade, lentidão e repetição se alternam de forma imprevisível, de maneira que o compasso do filme parece sempre suscetível a mudar de uma hora para outra.

Tenho a impressão de que parte da originalidade do seu cinema, como já foi dito várias vezes, tem a ver com o gesto literário que inspira a maioria dos seus filmes. Mas aqui também cabe um reparo. Não é tanto o fato de que surjam primeiro como textos escritos que importa. Mas o quanto a literatura permanece presente na sua encenação e, sobretudo, na sua montagem. Ao invés de adaptar ao cinema a estrutura temporal do texto escrito, sobretudo as elipses espaciais e temporais, Rejtman parece por vezes incorporá-las ao cinema sem nenhum ajuste. É como se expressões clássicas de passagem de tempo consagradas pelo conto ou pelo romance – “no dia seguinte”, “alguns meses depois” –, e que o cinema se acostumou a usar na forma de *offs* ou cartelas, fossem completamente internalizadas pela montagem. Sua montagem produz, assim, o riso e a perplexidade, ao nos introduzir a figuras de tempo absolutamente novas, inusitadas e inesperadas. Há humor nas peripécias da trama e dos personagens, mas há humor também, e é aí que gostaria de chegar, na própria forma dos filmes de Rejtman. ✨

JOÃO DUMANS É REALIZADOR DE CINEMA.

CONVERSA ENTRE MARTÍN REJTMAN E AFFONSO UCHÔA

Edição

Glaura Cardoso Vale
Samuel Marotta

Tradução

Gabriela Albuquerque



Esta entrevista parte do encontro entre Martín Rejtman e Affonso Uchôa, duas gerações de cineastas latino-americanos que vivem e trabalham em países vizinhos, Argentina e Brasil. Tal encontro, idealizado por Samuel Marotta, ocorreu na tarde de 4 de março de 2023, de maneira remota, interligando os dois territórios, portanto. Estavam presentes também Gabriela Albuquerque, Glaura Cardoso Vale e Lui Nascimento, responsável pela gravação. Foi, então, numa tarde de sábado que pudemos desfrutar dessa conversa entre cineastas e amigos que se admiram, ouvir, instigados por Uchôa, não apenas sobre um fazer cinematográfico particular, mas também sobre a relação de Martín Rejtman com o fazer literário. Aos poucos, íamos nos familiarizando com personagens de suas narrativas: Lúcio, Silvia Prieto, Mariano, Alejandro... Dividindo seu ofício entre o cinema e a escrita há pelo menos três décadas, Martín Rejtman, junto a Lucrecia Martel e outros, é sem dúvida um importante representante daquele que, na década de 1990, ficou conhecido como “Nuevo Cine Argentino”. A edição desta entrevista guiou-se pela abordagem dos filmes e seus processos de realização, enfatizando a importância da escrita dos roteiros para Rejtman e até que ponto seus contos influenciam essas produções.

Afonso Uchôa [A.U.]: Esses dias estava revendo *Dois disparos*, que havia visto há muito tempo, mas voltei a ele para refrescar a memória. Achei curioso lembrar que logo no começo há uma menção sobre o calor bestial de Buenos Aires, os 33 graus antes do amanhecer. Revi outros filmes também para me preparar para esta conversa e pensei em vários procedimentos. Tenho a impressão de que existem outros cinemas e cineastas argentinos que se converteram em espelhos da sociedade argentina – existem filmes conhecidos como sínteses dessa sociedade ou da classe média argentina. Por exemplo, *La Ciénaga* [*O Pântano*, Lucrecia Martel], que todos conhecem como um filme que reflete um momento e uma particularidade da sociedade argentina... Pode ser um problema meu, mas eu raramente li algo assim sobre seus filmes, que eles pudessem ser sínteses, espelhos, diagnósticos, como se eles não falassem diretamente da sociedade argentina. No entanto, agora que eu os estava revendo, percebi que há sim muita relação com esse tema. Não sei se como brasileiro estou muito condicionado a reconhecer características da Argentina, fazendo força para que os filmes digam coisas, porque nem sempre os filmes precisam dizer algo, mas, ainda assim, percebi alguns aspectos que me chamaram atenção sobre o país. Para começar, e você pode compreender esta pergunta da maneira que quiser: o que você pensa, de modo geral, da relação dos seus filmes com Buenos Aires e a sociedade argentina? Você acredita que há uma relação? Às vezes isso te inspira ou você se vê mais distante, sem interesse em trabalhar com ilustrações e representações das situações que ocorrem em Buenos Aires e no país?

Martín Rejtman [M.R.]: Sim... Acredito que é inevitável que de alguma maneira os filmes reflitam o que acontece na sociedade e no país. Ainda que eu quisesse evitar isso, não conseguiria. No entanto, não é algo que eu realmente queira fazer – não quero falar sobre isso, eu prefiro falar sobre coisas específicas, que, com certeza, podem chegar a ilustrar ou funcionar como um diagnóstico da sociedade argentina em algum momento. Acho que isso vai sendo percebido com o passar do tempo, quando os filmes começam a envelhecer e é possível tomar distância de uma determinada época. Talvez aí seja possível vê-los como uma fotografia, um diagnóstico, um documento, ver a parte documental do cinema de ficção. Acredito que para isso é preciso de tempo; com distância podemos

ver as coisas de outras maneiras. No momento em que eu faço os filmes, eu nunca penso em refletir a sociedade, porque acredito que teria o problema de me sentir condicionado em relação às histórias que quero contar, como se elas tivessem que refletir de alguma maneira a sociedade argentina e os personagens funcionassem como arquétipos, precisando apresentar algo relevante da sociedade argentina. Eu não tenho o menor interesse em fazer isso, e acredito que seria uma limitação para a narração e o filme. O filme deixa de ser um filme para se tornar um... Não sei como dizer.

A.U.: Uma tese?

M.R.: Sim, algo que tem um objetivo anterior. Gosto dos filmes cujo objetivo é a história que está sendo contada, e mais nada... Depois virão as leituras e com o tempo serão lidos de outras maneiras, como estávamos falando. Acho problemático quando alguém pensa em representar a sociedade e faz um filme. Acredito que isso, na verdade, é a fórmula do fracasso.

A.U.: Com certeza, concordo totalmente com você. É possível ver que os filmes não têm o desejo de se tornar uma síntese da sociedade argentina, dá para ver que outra coisa está em jogo. Concordo totalmente que a passagem do tempo muda muito a nossa percepção. Por exemplo, vi *Rapado* em 2006, quando encontraram na internet uma cópia pirata e a exibiram aqui em Belo Horizonte. Ver esse filme hoje é totalmente diferente, obviamente, muitas coisas mudaram, não apenas o tipo de cinema, mas o mundo, as relações, as diversões da juventude... Falando sobre *Rapado*, ainda que em outros dos seus filmes isso também apareça, algo que me chama muito a atenção são as relações comerciais, o câmbio de dinheiro, a relação de compra e venda. Muito engraçado que quase não há uma relação capitalista, por essência, que seja comum em *Rapado*. Sempre há algo que transforma o valor das coisas. As notas são falsas, é preciso fazer um câmbio com chocolates, o dinheiro falso é trocado por uma ficha, que serve para outro fim. Isso também aparece em outros filmes. Está, por exemplo, em *Los Guantes Mágicos*, que também tem outra economia louquíssima com o personagem interpretado pelo Vicentico. Ele está em um estágio capitalista, quase em um capitalismo aleatório, e começa a fazer corridas de carro para



pagar o aluguel, depois ganha um cachorro como pagamento de um favor que fez para sua ex-namorado, uma carona que ele tinha dado ao passeador de cachorros... Uau, aonde vamos com todas essas situações incríveis? O valor aí é outro, as relações podem ser monetárias, podem envolver moedas e notas, mas são transformadas pelos personagens. Além disso, *Rapado* ocorre no começo dos anos 1990, em um momento específico da economia argentina, quando o país estava recém-saído da ditadura militar. Você se interessa por essa falha no sistema capitalista mais básico de compra e venda, do valor das coisas e do valor do dinheiro? Você acredita que isso reflete um momento do país ou te interessa outra coisa nessas situações comerciais que convertem os valores? Ou seriam ambas? Te interessa a história dos personagens, do país... Como você percebe isso?

M.R.: Você falou que é algo que acontece nos anos 1990, mas em *Los Guantes Mágicos* isso também se repete. Eu me lembro que quando escrevi o roteiro de *Los Guantes Mágicos* a Argentina também estava assim. A Argentina sempre está assim nas minhas lembranças – sempre estamos em uma situação muito precária, onde há inflação e situações estranhas. A economia não é normal, a economia é estranha, é atípica. Não há previsibilidade, você nunca sabe quanto dinheiro vai ter, quanto dinheiro vai ganhar. E não te falo quanto você vai ganhar em um ano, te falo em relação a quanto você vai ganhar em um mês, porque você nunca sabe quanto seu dinheiro vai valer no fim do mês. Isso é algo que sempre aconteceu, salvo durante um período em que o valor do dólar ficou equivalente ao valor do peso argentino e, supostamente, havia mais estabilidade, até que tudo explodiu. No entanto, eu não falo dessas questões econômicas devido à conjuntura política e social de um momento, eu falo sobre isso porque é um modo de vida. É como se esse fosse o modo de vida argentino. Pode ser, de fato, que eu leve isso a um extremo, como em *Los Guantes Mágicos*, mas em *Rapado*, por exemplo, acontecem coisas que eram bastante comuns na época. Não só o problema de não saber quanto valiam as coisas, como também de às vezes não haver troco. As pessoas te davam balas como troco ao invés de dinheiro. Esse filme é de 1991, mas, depois da crise de 2001, começaram a existir clubes de troca aqui. As pessoas efetivamente trocavam suas habilidades por bens,

ou trocavam bens que elas produziam por outras coisas – o dinheiro era prescindível. São coisas que ocorreram efetivamente na Argentina. Então não é que eu queira retratar um momento da Argentina, acredito que são traços usuais e cotidianos da vida por aqui e que, talvez, em alguns filmes, aparecem de maneira mais extrema que na vida real. *Los Guantes Mágicos* é uma comédia, uma ficção, e numa ficção a gente empurra o limite das coisas. São elementos que usamos para jogar, e não para serem um espelho da sociedade. Mais que nada, usar dos elementos para armar outra coisa. São elementos reais que uso para formar histórias. Elementos tirados da realidade que, portanto, podem ser um retrato, mas não de maneira contextual, não de um momento específico em que o filme estava sendo feito...

A.U.: Entendo... Perdão por insistir nesse tópico social argentino, mas me surgiram muitas questões sobre esse tema. Depois podemos mudar de assunto, mas me chama a atenção – e eu acho muito engraçado nos seus filmes, principalmente, em *Rapado*, *Silvia e Guantes* – a relação da Argentina com o exterior, sobretudo com a Europa, os Estados Unidos, o Canadá, com o mundo, principalmente com o mundo do capitalismo. Como, por exemplo, o personagem Luis, o irmão e ator pornô, em *Guantes*, que tem uma relação muito ambígua com a Argentina. É um personagem muito interessante, com vontade de retribuir ao país tudo aquilo que lhe foi dado, mas quando ele começa a tentar trabalhar com esse negócio das importações, tentando progredir, termina fracassando e fica louco querendo voltar ao Canadá. Ele adota o discurso de que “nos países desenvolvidos é muito diferente daqui”. É como uma marca muito clara. “Os países desenvolvidos, o Canadá, os Estados Unidos, o outro mundo, são uma coisa; na Argentina é outra, é diferente”. Fica claro que há uma linha nítida que separa a Argentina do mundo desenvolvido. Sempre há outras marcas desse fascínio com o exterior. Em *Rapado*, por exemplo, temos a mãe que vai ao Canadá e depois quer fazer uma receita típica do país, que é basicamente um ensopado de lentilhas. Nada sofisticado ou típico de lá, algo que as pessoas também comem em Buenos Aires. E até mesmo o encontro entre as duas Silvias Prietos no restaurante, quando elas conversam: “Você conhece Siena? Ah, se você não conhece Siena, não conhece a Europa”. Existe essa relação com o mundo exterior, com esse mundo desenvolvido, que

às vezes marca os filmes. Eu adoro, porque há muito humor em tudo isso. Há uma percepção muito bem-humorada, e isso não é tratado como uma tragédia, como uma leitura do subdesenvolvimento da América Latina. Por isso, queria te perguntar como surge isso, como você percebe essa relação. De onde vem essa vontade de tratar dessa fascinação dos argentinos com o exterior, com esse mundo desenvolvido?

M.R.: Eu acho que é algo típico da classe média argentina, olhar, sobretudo, para a Europa. No caso do Canadá, na verdade, era mais uma maneira para pensar em um país quase imaginário nos filmes, principalmente em *Los Guantes Mágicos*. É um país quase utópico, mítico, imaginário. Escolhi esse país porque é um lugar que eu sinto que as pessoas não têm uma imagem tão clara. Com os Estados Unidos, por exemplo, já existe uma imagem mais formada, é um país com uma imagem mais forte. O Canadá tem uma imagem menos potente, ninguém entende se o país faz parte da América. Quer dizer, obviamente, todos sabem que ele está na América, mas, enfim, ele está aí no extremo norte da América, é um país mais europeizado que os Estados Unidos. Então é um país mais estranho, com poucos habitantes, e foi por isso que escolhi o Canadá. No entanto, eu fui estudar cinema nos Estados Unidos bem jovem, no princípio dos anos 1980. Em 1981, não era muito comum que alguém fosse estudar cinema fora do país. Nessa época, era algo incomum. E se fosse o caso de ir estudar cinema fora, era mais comum ir à França, mas não aos Estados Unidos. De todo modo, eram poucas as pessoas que estudavam cinema fora do país, talvez iam estudar outros cursos, mas cinema não... Acredito que a Argentina sempre teve uma relação muito fechada com o resto do mundo, apesar de ser uma sociedade que se vê em contato com a Europa, etc. Para mim, é justamente o oposto, somos um país que está muito longe, bem isolado dos Estados Unidos ou de outros países desenvolvidos. Para chegar até lá são doze horas de voo, é super longe e super caro. Nem todos podem fazer isso. Então, acredito que uso dessa distância para mostrar certa oposição entre a Argentina e um exterior, um fora de campo, um mundo talvez mais idealizado. A Argentina é um mundo dos escambos, das trocas, e no mundo desenvolvido, supostamente, tudo é de outra maneira e tudo está organizado de outra maneira. A ordem lá é outra.

A.U.: Sim, claro... Outro comentário breve é que eu adoro as cenas que você cria para os personagens falarem desse mundo idealizado, desenvolvido, desse mundo distante que está fora da Argentina. Porque as cenas em que eles falam disso são bem comuns, cotidianas, do dia a dia, não são especiais. A mãe em *Rapado* fala da viagem, e eles estão em uma churrascaria, em um descampado, perto de uma estrada onde há muitos automóveis e ruídos. Não é um lugar especial, é um lugar que parece muito a Argentina, um lugar muito simples. São situações que as pessoas vivem – uma churrascaria na rua, perto da estrada, não é um restaurante extraordinário, é uma churrascaria...

M.R.: Esses comentários sobre o Canadá e o hemisfério norte também são bastante bobos [risos]. Eles não falam sobre coisas interessantes, eles falam sobre curiosidades e depois falam de uma receita, uma receita quebequense que na realidade é um ensopado de lentilhas. Tudo aquilo que eles acham que estão trazendo de novidade, na realidade, é uma grande besteira. Como, por exemplo, que as descargas do hemisfério norte fazem a água girar para outro lado, ou essa receita do ensopado de lentilhas que todo mundo já conhece. Há também a cena em que a Silvia Prieto pega um táxi e o taxista a pergunta: “onde eu te levo?”. E ela responde: “para a Europa”.

A.U.: Ah, é verdade.

M.R.: É completamente ridículo. Ela [Silvia Prieto] não vai para a Europa, vai para Mar del Plata. Ela fala Europa para talvez se sentir mais importante, não sei.

A.U.: Eu também lembrei do [personagem] Gabriel... É um poeta que parece que tudo que ele fala tem um ar de fabulação e inclusive um pouco de mentira.

M.R.: Ele realmente esteve em Los Angeles, e justamente seu problema é ter tido que ir embora da Argentina por ser loiro. Tudo o que significa na Argentina ser loiro.

A.U.: É muito interessante... Quando ele fala dos Estados Unidos, e agora estou percebendo isso falando com você, há essa experiência do mundo contemporâneo, do turismo. Isso atravessa seus filmes, não só com os argentinos que vão ao exterior,

como a outra Silvia Prieto, ou a mãe do Lúcio que vai ao Canadá, mas principalmente com os personagens que conhecem o mundo desenvolvido como turistas, brevemente, sem muita profundidade. Por isso, talvez, eles voltem com esses comentários bobos, que não significam muita coisa, porque também não tiveram uma experiência profunda, mas com o Gabriel é diferente. Ele morou lá, não teve uma experiência só de turismo, mas também de vida. No entanto, por isso mesmo é tão engraçado. Ele não sabe muito bem o que dizer sobre os Estados Unidos. Sempre que vai falar, ele pergunta o que as pessoas querem saber sobre o país: “O que você quer escutar?”; “O que você quer saber?”. É curioso, né?

M.R.: Sim, mas também se relaciona com a curiosidade dos argentinos de saber como é a vida em outro país, por causa dessa idealização, essa ideia de que a vida em outro país sempre é melhor. Embora todo mundo seja super nacionalista e sempre fale “esse é o melhor país do mundo”, também há uma ideia muito presente de que viver em outro país é bem melhor. É como uma dualidade. Ninguém pensa realmente que esse é o melhor país do mundo, mas muita gente fala isso mesmo assim. Ou talvez, sim, eles pensem isso... Mas a idealização da Europa, dos Estados Unidos, do mundo mais desenvolvido, é algo que nos acompanha. É um mistério, algo contraditório. Em todo caso, essas contradições me interessam. Acho que isso faz com que os personagens e as cenas possam ser mais interessantes ou que o retrato de um personagem ganhe vida.

A.U.: Falando com você, os filmes vão reaparecendo na minha cabeça, como se os estivesse revendo, como uma espécie de filme interno. Me surgiu outra questão que se conecta com o tema das trocas, dos escambos, com essa espécie de capitalismo que ocorre a partir de outro regime, um regime argentino, que talvez funcione como uma oposição ao capitalismo enquanto um sistema econômico. Por exemplo, em *Los Guantes Mágicos*, quando eles tentam fazer uma relação comercial, jogar o jogo do capitalismo internacional, o exterior parece sabotá-los, impedindo que eles façam parte desse sistema. Eles ficam esperando o navio chegar com a carga que compraram de Hong Kong, mas ele nunca chega, e, quando finalmente desembarca na Argentina, o frio já passou, a onda polar já terminou e eles

perderam todo o dinheiro que tinham. Percebi isso agora, dessa oposição da Argentina ao mundo. A Argentina e o exterior. A Argentina e essa outra parte que é o mundo e que também reflete esse sistema econômico capitalista. Parece que o que resta aos personagens é viver dessa maneira, fazer essas trocas, fazer esses escambos, e quando eles tentam viver sob outra lógica, algo se quebra, se rompe.

M.R.: Sim, é uma precariedade, tudo é mais precário. Menos previsível, mais precário. São elementos que nunca uso para fazer um retrato da sociedade, eu os uso para montar uma história. São elementos que uso para construir as histórias, são elementos tirados da realidade, uma mistura. São observações sobre como as pessoas vivem e falam, ou de cenas contadas por outras pessoas que eu também coloco no filme. Você deve saber disso, porque também escreve, mas nós usamos fontes que vêm de todos os lados, inclusive de um filme que vimos ou talvez do que escutamos dos nossos vizinhos. Certamente tudo isso terá uma relação direta com a realidade.

A.U.: Bom, só para deixar uma assinatura final sobre esse tópico, para deixar muito claro meu ponto de vista, o que eu mais gosto de ver nos seus filmes não é só sobre essa alma, é principalmente sobre algo muito mais concreto, um modo de vida, de organização econômica e seus impactos sociais na Argentina. Me surpreende ver que essas coisas estão nos seus filmes. Eu concordo totalmente com você que elas não aparecem como um panfleto, um programa, uma representação fiel ou social do que é a sociedade argentina, mas sim através dos personagens, pelas suas relações, pela própria história. Me pergunto, “como o Martín consegue que essas coisas estejam no filme, sejam potentes, sejam um motor que impulsiona as histórias e os personagens, sem que se sobreponham como um tema, como um assunto que passa por cima do que está sendo contado?”. É muito sofisticado essa visão da Argentina e do modo de vida do país, me parece realmente incrível e às vezes eu sinto que os críticos não têm os olhos para captar as sutilezas que você propõe.

M.R.: Há críticos e críticos, há de tudo. Eu acho que há sim alguns críticos com esse olhar. Outro dia me mostraram um artigo de um crítico que falava justamente sobre isso, em relação a um livro que

escrevi, mas também em relação a *Dois Disparos*, dessa sociedade que está correndo nas entrelinhas da narração. Então algumas pessoas, sim, conseguem perceber, e outras não, mas, na realidade, tanto faz para mim. Quero dizer, é bom que isso apareça, mas, se outras pessoas não podem reconhecer, tudo bem também. O que mais me interessa é que a história funcione, que as cenas funcionem, que as cenas tenham vida, que exista um pouco de tensão em cada cena e a sucessão delas ganhem sentido, que tudo isso estruture um filme e o espectador saia do cinema tendo visto uma história que nunca tinha visto antes. Apesar de conhecer ou já ter visto alguns elementos, que ele veja uma história que nesse momento seja outra, que a experiência seja diferente. Isso é realmente o que me importa, o resto seria um extra, um bônus.

A.U.: Por falar em histórias, eu tenho muita curiosidade para saber como é o seu processo com os roteiros. Você sempre escreveu todos seus filmes de ficção, os roteiros são seus. Há muito para falar sobre isso, mas, em primeiro lugar, eu sei que você também escreve, também tem a experiência literária. Como você se relaciona com isso? Você acha que isso te ajuda na vontade de fazer um cinema em que as histórias sejam muito importantes? Você acha que tem uma influência literária? Como você avalia sua experiência como escritor e roteirista de cinema?

M.R.: São duas coisas separadas. Na realidade, quando eu escrevo um roteiro, escrevo um roteiro, e quando escrevo literatura, escrevo literatura. Sei quando estou escrevendo literatura, e sei quando estou escrevendo um roteiro. Eu comecei a escrever literatura quando eu estava estudando cinema nos Estados Unidos. Eu fiz um curta lá e seguia escrevendo histórias, mas sabia que não ia conseguir filmar todas as histórias que eu estava escrevendo, porque produzir um filme é muito complicado, enquanto escrever é simplesmente sentar e escrever. Então acho que foi por isso que comecei a escrever contos, porque era uma forma barata de contar histórias. Os contos que comecei a escrever eram quase roteiros, estavam escritos em terceira pessoa, no presente, eram super descritivos. Quer dizer, os personagens nunca eram descritos, eram somente ações. Era muito parecido com um roteiro – inclusive um desses contos foi “Rapado”, que depois eu converti efetivamente num filme, mas foi uma exceção, depois eu nunca mais fiz

isso. Quando eu estava escrevendo “Rapado”, acho que eu já sabia que ele podia ser um filme. Depois eu precisei adaptar o conto, que era mais curto que o filme. Peguei algumas cenas de outros contos do livro que também se chama *Rapado*, meu primeiro livro de contos. Depois dessa publicação, o editor me perguntou se eu não tinha outro projeto de escrita e daí comecei a escrever outro livro. A literatura funciona por encomenda para mim, quando me pedem algo, eu faço, senão é difícil escrever por conta própria. Justamente agora estou podendo escrever, mas não é o mais comum. O devir narrativo dos meus filmes e o da literatura que eu escrevo andam em paralelo – os filmes se complexificam e a literatura também. *Dois Disparos* é um filme muito mais complexo que os anteriores, porque há mais personagens, mais histórias que se cruzam, é um pouco mais barroco, e com a literatura foi da mesma maneira. Os contos eram muito mais simples antes, já no último livro que escrevi, há muitos anos, chamado *Tres cuentos*, é diferente. Cada conto tem 120 páginas, por exemplo. São muito longos e neles acontecem mil coisas. No primeiro dos contos há uma grande parte que ocorre na Residência MacDowell, que eu te contei em um e-mail. Vou levar um livro para Belo Horizonte para que você o leia.

A.U.: Sim, eu quero ler. Queria investir sobre isso, porque é interessante saber que na sua literatura também está algo que aparece muito nos roteiros dos seus filmes: esse cruzamento de histórias, entre os personagens... Me parece muito admirável perceber que às vezes nós espectadores estamos em um estado de imprevisibilidade. Não sabemos se pode aparecer outro personagem; não sabemos se vamos seguir com o que já conhecemos; não sabemos se uma cena, que muitas vezes parece insignificante, nada especial, irá servir como uma mudança narrativa e nos fará seguir com outro personagem. Nós, como espectadores, que conhecemos seus filmes e os compreendemos como um conjunto, ficamos esperando o momento em que um personagem se conectará com outro, que alguma história irá atravessar outra e, no geral, nossas expectativas sempre terminam frustradas. Conexões entre as histórias, mudanças de ponto de vista, isso de seguir a história de diversos personagens. Essas conexões que às vezes ocorrem de maneira mais intensa, mais forte, e outras vezes de uma maneira mais casual, mais simples. Coisas

que às vezes parecem ser o próprio destino, uma arbitrariedade narrativa, e outras vezes são muito mais simples. A conexão, por exemplo, de um personagem que vai fumar um cigarro fora de uma hamburgueria e a partir daí estabelece uma conexão com outro personagem. Como é isso para você? Você gosta de pensar nas histórias e conexões, nessa aleatoriedade dos encontros? Como você compreende isso na sua literatura e nos seus roteiros de cinema?

M.R.: Com certeza esses encontros são o que me permitem que a história avance ou que a história se converta em outra coisa, se transforme, que o filme se transforme de cena em cena e que a história vá sendo construída. Esses encontros e essas situações são as que me permitem montar a trama do filme. Acredito que nos meus filmes formam-se, no geral, famílias de personagens, famílias alternativas, de algum modo. São conexões muito fáceis – os personagens imediatamente se conectam e já ficam ligados. Não é trabalhoso que esses grupos sejam formados. Talvez porque não me interessa muito a psicologia dos personagens ou seus motivos, o que realmente me interessa é o resultado. Então é por isso que quase tudo é tão automático, que os personagens se juntam por capricho e com apenas um encontro eles já se conectam. Sinto que tudo isso serve como uma estratégia narrativa. Como tudo nos meus filmes, são sempre estratégias narrativas. Como diretor e roteirista, você também deve saber, Affonso, que estamos sempre pensando em como levar adiante um roteiro, como fazer que um roteiro se transforme

num filme, como construir uma trama, como fazer que essa trama realmente exista. Muitas pessoas partem da trama, partem do *plot* de uma história para depois escrever outras cenas que preencherão espaços e construirão uma história já pensada de antemão. Quando eu escrevo, não tenho a menor ideia de qual será a história do filme, qual é a trama do filme. Não tenho a menor ideia, tenho apenas algumas informações, e nada além disso. Então, para mim, o

“

São duas coisas separadas. Na realidade, quando eu escrevo um roteiro, escrevo um roteiro, e quando escrevo literatura, escrevo literatura. Sei quando estou escrevendo literatura, e sei quando estou escrevendo um roteiro”.

FOTOS LETÍCIA MAROTTA



processo de escrever um roteiro é ir encontrando, ir juntando cenas que me interessam, personagens de que gosto e situações que me parecem interessantes. Juntar esses elementos até que se convertam em uma trama, na história de um filme, e isso geralmente leva tempo. Esses encontros casuais me possibilitam conectar situações já pensadas, duas situações diferentes que preciso unir. Sair do ponto A para chegar ao ponto B, mas no meio disso se passam certas coisas e quando finalmente chego ao ponto B, ele já não existe, porque não me interessa mais e já se converteu em outra coisa. Na verdade, como eu disse, tudo é uma questão de estratégia narrativa. Para mim, são elementos que servem para construir um roteiro e depois fazer um filme. Esse é o jeito que eu penso, e te digo isso honestamente: não tem nada atrás. Pode parecer muito superficial, mas é assim.

A.U.: Uma resposta a uma pergunta anterior me fez pensar... Vendo *Dois Disparos*, percebi que você escreve as cenas, me refiro aos fragmentos das cenas, não em relação à armação narrativa geral. O que me interessa agora são as cenas, as pequenas situações que compõem a história... Me fascina muito que o ritmo das suas narrativas provém de cenas que no geral são muito breves. É comum que nos filmes em geral exista isso que é chamado de “tempo morto”, quando os personagens não estão fazendo nada muito importante, nenhum acontecimento muito significativo, mas nos seus filmes isso funciona ao contrário. Às vezes o que é mais dramático você trabalha da maneira mais seca possível. Em *Dois Disparos*, por exemplo, ou no começo do roubo de *Rapado*, que é muito tenso, violento, mas é filmado de uma maneira muito simples, muito precisa, pouco dramatizada, e isso é muito interessante. No entanto, por outro lado, há acontecimentos que são simples, cotidianos, e ganham outra dimensão pelo ritmo que você coloca nas suas cenas. Eu percebi isso naquela cena da mãe do Mariano [de *Dois Disparos*], quando ela vai ao psicólogo acompanhada do outro filho. Havia uma tensão, porque eu não sabia como a cena terminaria, não tinha a menor ideia. Quando o psicólogo pede que o filho dela saia da sala e diz à paciente “vamos fazer um pouco de divã” e ela se deita, tive a sensação de estar vendo um *thriller*, não sabia o que ia acontecer. Ela falará algo sobre sua vida? Ela fará uma revelação? Ela dormirá? Eu não sabia. E, de repente, o que acontece é muito

surpreendente. A sessão é interrompida com um: “vamos voltar para a mesa”. Nada acontece, e isso é muito surpreendente. Você poderia contar um pouco mais sobre essa tensão, baseado na lembrança dessa cena incrível de *Dois Disparos*? Criar cenas sobre as quais nós espectadores não temos certeza de como elas vão terminar, não temos certeza do que vai acontecer. Você não faz cenas longuíssimas ou contemplativas, e ainda assim consegue gerar uma tensão e mantê-la viva. Gostaria de escutar um pouco sobre esse trabalho de construção das cenas.

M.R.: Sobre essa cena em particular, pelo que eu me lembro, simplesmente me parecia engraçado ele [o psicólogo] falar “vamos fazer um pouco de divã”, ela deitar no divã e ele não falar nada, porque não sabia o que fazer. Ele dá por terminada a sessão, o divã, e eles voltam para a mesa, ou seja, é simplesmente isso. Acho que tem a ver com o momento em que fui ao psicólogo. Como argentino, frequentei muito pouco o psicanalista – os argentinos, no geral, se analisam muito mais do que eu. Eu fui quando tinha 42 anos, fiz quatro sessões com um terapeuta e me senti como um ator de teatro. Eu chegava num apartamento, me abriam a porta, tinha que sentar em algum lugar e falar. Tinha que falar como um texto e não sabia o que dizer. Em um momento falei para ele [o analista] que me sentia um pouco incômodo, como se estivesse numa peça de teatro e precisasse inventar algo cada vez que eu ia. Eu não sou de falar muito. Como vocês podem ver aqui na entrevista, eu falo pouco – não sou muito articulado para falar, é difícil para mim. Eu quis colocar esse incômodo nessa cena, e foi simplesmente isso. Não quis trabalhar a tensão de uma maneira específica. Talvez, sim, a tensão exista porque o espectador não saiba o que acontecerá. Quando digo tensão me refiro a isso de que a cena esteja viva de alguma maneira. Não gosto de transições, como você comentava. Não me interessa e não tenho vontade de filmar cenas apenas de transição. Acho que no geral, em todos os meus filmes, as cenas têm uma razão para estar, que está muito além de servir apenas como passagem de uma cena à outra. Geralmente acho que as cenas têm uma entidade em si mesmas, pelo menos é o que eu quero, que essa entidade, essa vida, funcione como uma certa tensão interna à cena. É isso. Eu sempre quero que todas as cenas tenham isso. Eu não sei se elas têm, mas é o que eu gostaria.

A.U.: Para mim tem, sempre há algo mais. E quero te dizer que eu aprendo muito com isso. As maneiras de construir essa identidade e essa força particular das cenas são bem diferentes, sabe? Além do roteiro, da situação entre os personagens, também percebo pequenas coisas nas cenas que me parecem muito interessantes. Ainda sobre *Dois Disparos*, por exemplo, quando eles vão à discoteca no interior, Mariano tem que encontrar uma menina que ele conheceu não sei como, parece que pela internet, e ele tem apenas uma foto... Já a situação em si é genial... Ele também não pode entrar no lugar porque tem uma bala dentro do corpo e não o deixam passar, e ele então mostra a foto da menina ao irmão. Quando ele volta ao carro para esperá-la e começa a escutar as músicas das flautas, é realmente muito engraçado. Isso é muito interessante, uma espera se converte em algo muito interessante e com uma força particular. É muito estranho que ele esteja esperando alguém escutando essa música específica – a espera se converte em outra coisa. Então existem certas decisões que você toma para construir uma identidade das cenas que às vezes é apenas isso, um trabalho de som, por exemplo, algo que gera uma estranheza e uma força. De repente, se estivesse nas mãos de um diretor vulgar, menos interessante que você, essa cena seria muito menos interessante, não teria esse trabalho de som, de música. Ia ser menos interessante, com certeza. E isso ocorre pela maneira como você trabalha.

M.R.: Não sei o que faria outro diretor com os roteiros que eu escrevo. Eu escrevo pouco também, é um material quase insuficiente para dar para alguém, mas às vezes nem eu mesmo sei como filmar algo que escrevo. Muitas vezes nos sets tenho dificuldade de encontrar a forma de uma cena que escrevi, apesar de que sempre escrevo pensando em como eu vou filmar. Com a literatura é diferente, eu escrevo sem me importar como enfocaria se fosse um filme. Eu nunca penso nisso, apenas escrevo, sem nenhum tipo de restrição. Agora, quando escrevo as cenas, penso: “vou ter que filmar essa cena, vou ter que ter um ator que consiga falar esses textos”. E isso está cada vez mais difícil, porque meus textos estão mais complicados e os atores têm tido dificuldade para pronunciá-los. Além disso, eu ando mais obsessivo com a maneira como eles devem ser pronunciados, com as pausas que os atores têm que fazer ou não. Se há uma vírgula fora do lugar, é preciso fazer outra tomada.

Estou cada vez mais perfeccionista com essas coisas, para não falar maníaco. Ainda que eu sempre pense muito em como vou filmar enquanto escrevo, quando chega no momento do set, estou tendo cada vez menos ideias de como filmar. É uma questão. Por sorte, sempre tenho um diretor de fotografia ou um assistente de direção que me ajuda a pensar, pelo menos, a dialogar e encontrar a forma das coisas.

A.U.: Há sofisticação na simplicidade, e eu falo isso com admiração. São poucos os recursos que você utiliza para pensar as cenas, mas são muito interessantes e precisos. Desde o enquadramento, a escolha da lente e às vezes um detalhe numa cena, como uma canção que o personagem escuta e é responsável por alterar o tempo, alterar a espera. É simples, mas é poderoso.

M.R.: No geral, tudo isso já está escrito no roteiro.

A.U.: Olha só, que interessante.

M.R.: Não é que aparecem depois durante a montagem. São coisas que já estão escritas.

A.U.: E no geral você muda muito os seus roteiros?

M.R.: Não, muito pouco. *Dois Disparos* foi o que eu mais alterei. Algumas coisas eu mudei a ordem, porque, como havia muitas histórias, isso me permitia jogar um pouco mais, mas, geralmente, os roteiros estão escritos de tal maneira que é muito difícil tirar algo sem que o filme se perca. Se eu tiro uma cena, não vai ser possível entender a que vem em seguida. Então eu mudo muito pouco.

*A conversa se estendeu até o cair da tarde. A luz do sol foi desaparecendo em Buenos Aires e Belo Horizonte, e um tom amarelado foi preenchendo os monitores. Logo outros assuntos foram surgindo, numa troca infinita de impressões sobre: a possibilidade ou não de diretores filmarem os roteiros de Rejtman; o casting e suas comunidades de atores; o filme *Entrenamiento Elemental para Actores*, com o diretor de teatro e de cinema Federico León, e o equívoco de se acreditar que se trata mais de um documentário do que de uma ficção, uma vez que conta com um roteiro super escrito; Bresson; o passado ser algo acessível ou não, inventado ou não, pensado ou não; entre outros temas. ✨*

VIDA E ÉPOCA DE SILVIA PRIETO

Leonardo Mouramateus

No dia em que fiz 27 anos decidi que minha vida iria mudar. Pela manhã muito cedo meti toda minha roupa numa bolsa e a levei a um "LaveRap". Ao meio-dia consegui trabalho num bar. Estava completamente decidida. Nada iria ser como antes.



SILVIA PRIETO (MARTÍN REJTMAN, 1999) | DIVULGAÇÃO



Silvia Prieto, o filme, começa com essa narração de Silvia Prieto, a protagonista. Nas cenas que se seguem, ela toma café com seu ex-marido. Veste uma camiseta curta (pois se confundiu apanhando uma bolsa errada na lavanderia) e compra para si um canário que não canta (mas que começa a cantar assim que é posto na varanda de casa). Tudo parece seguir na direção oposta àquela que Silvia desejou e, no entanto, ela mal percebe isso.

Silvia é levemente alheia ao que se passa, e nós, os espectadores, vemos esse alheamento a partir de uma posição precisa – nem tão perto a ponto de acharmos que sentimos o que ela sente, nem tão longe a ponto de não simpatizarmos com ela. Mas apesar de Silvia Prieto dar partida nesse filme com a confiança de uma Stella Dallas, ela flutua no mundo como Cluny Brown. Até o dia em que descobre que há uma outra pessoa chamada Silvia Prieto na cidade de Buenos Aires. É a primeira vez que Silvia sai de seu eixo, mesmo que ela, tanto como nós, não perceba completamente os reais significados dessa coincidência.

A ironia do filme será sempre construída assim, entre expectativas anunciadas e arruinadas, às vezes entre uma cena e a seguinte, às vezes entre uma pergunta e uma resposta. Essa discrepância, entre aquilo que os personagens almejam e como se veem, e aquilo que têm e são, é sutil. Mesmo

que muitas piadas surjam dessa disparidade, a luz que ilumina os acontecimentos absurdos é rigorosamente simples: tudo está sob o signo da trivialidade e, mais do que sucessivas construções de tensão e riso, o filme nos presenteia com um sorriso contínuo, às vezes pela graciosidade dos gestos; às vezes pelo estranhamento; frequentemente pelos dois.

Não é uma tarefa fácil: em uma cena o diretor Martín Rejtman faz Rosário Bléfari (e esse filme só existe graças ao carisma e precisão levemente alienada de sua atuação) cortar pedaços de frango. A cena é mais risível por causa da atenção desconcertante que é dada ao gesto. Esse gesto dura mais tempo, por exemplo, do que a repentina prisão de um personagem (por fumar maconha no planetário público), narrada em três ou quatro frases. Rejtman tira partido de tais descompensações narrativas, dando atenção a acontecimentos banais e absolutamente nenhuma a acontecimentos “mais relevantes”. Quando já avançados no filme, descobrimos com Silvia que, afinal, ela não é “única”, e assimilamos de cara sua perturbação. Já estamos íntimos desse modo claudicante de narrar: a única coisa que Silvia tem além de um canário é a sua própria identidade.

Rejtman parece ser um primo distante de Robert Walser. Assim como o escritor suíço, Rejtman faz com que o sistema de valores dos personagens seja tão específico que acabamos por empatizar com a solidão que a difícil manutenção desse sistema revela. É através desse olhar que cremos na decepção desarmante que é a vida de alguém que chega aos trinta anos de idade. Que a reconhecemos.

A objetividade de Rejtman, de tão científica, até parece precária (como as cenas de visita na penitenciária: primeiro um plano aberto de um prédio, depois uma sala com uma mesa e uma janela). Para fazer sua comédia, Rejtman não depende de *gags* físicas, de caricaturas, nem de regionalismos, mesmo que em alguma medida esses elementos estejam espalhados pelo filme (*gag* física: o uso exagerado do spray desodorante; caricatura: o gringo praticando espanhol; regionalismo: Silvia vai a Mar del Plata e diz que esteve na Europa). E apesar da graça do texto, o riso dos filmes de

Rejtman baseia-se menos na palavra e mais em questões cinéticas: na velocidade da narração e dos diálogos; na materialidade das ruas de uma Buenos Aires decadente (consequência do projeto neoliberal); e outros fenômenos da Física mais newtoniana.

Silvia Prieto é gerido por um sistema complexo que vai adicionando subtramas e ligações improváveis entre os personagens à medida em que essa quantidade de personagens aumenta. Tais ligações são estabelecidas pela economia da amizade e do sexo, ou seja, da troca de objetos e de casais. Mas diferente de uma *screwball comedy* clássica, a atenção dada a um objeto em particular é capaz de partir o fluxo narrativo e relativizar nossa posição em relação àquilo que está sendo contado. Na sequência mais misteriosa do filme, observamos uma bonequinha, um souvenir vindo dos Estados Unidos, abandonada numa rua. Poderia ser uma metáfora da condição da protagonista, mas até mesmo a bonequinha encontra mais rapidamente seu lugar no mundo (na estante de um adolescente, saído talvez de *Rapado*, filme anterior de Rejtman) do que Silvia. Admiro a capacidade de Rejtman de tirar durante quase um minuto o centro do filme da presença humana, aumentando a gravidade da solidão dos personagens, diminuindo até quase nada os pequenos dramas que circulam pelo filme, terminando a sequência num prato de cereal matinal que se converte no Universo. *Silvia Prieto* é uma comédia existencial.

O filme poderia se desenrolar durante muito mais tempo seguindo sua própria lógica, mas, numa virada tão divertida como inesperada, Silvia perde sua carteira com seus documentos, e por isso ela vai a uma delegacia. Por impulso, diz, ao policial em plantão, se chamar Luisa Ciccone (nome *real* da Madonna, rainha do pop). Já na cena final, para entreter uma visita, ela se deixa passar por outra pessoa. Algo afinal mudou. Silvia emancipou-se da ideia de consistência, tão importante para um ser humano adulto. Com isso o filme pode se encerrar. Risíveis somos nós. ✨

LEONARDO MOURAMATEUS É DIRETOR DE CINEMA.

LUVAS MÁGICAS

AS LUVAS MÁGICAS (MARTÍN REJTMAN, 2003) | DIVULGAÇÃO



O PRECARIADO E A AUSÊNCIA DO CORPO

Nina Gazire

Alejandro é como o carro Renault que dirige: velho, dilapidado, diminuído e descartável. Essa decadência é acelerada quando conhece um homem chamado Piranha, que lhe propõe um negócio falacioso sobre luvas mágicas vindas da China. Esse é o mote de *As Luvas Mágicas*, filme com roteiro e direção do argentino Martín Rejtman, realizado em 2003.

Se você fizer uma busca nas redes, as “luvas mágicas” podem ser encontradas, hoje, em qualquer site de vendas de artigos baratos, independentemente da aparência, função ou tamanho. Seu epíteto de “mágica” emprega uma qualidade extra que a “luva milagrosa” deveria entregar por um preço acessível, mas, do contrário, ela não passa de uma luva comum, descartável e banal, assim como são as relações de Alejandro.

Um golpe de azar no início do filme desencadeia a história de *As Luvas Mágicas*, como em *Dinheiro*, de Robert Bresson (1983), diretor de

quem Rejtman toma o modelo de atuação anti-teatral. Alejandro encontra Piranha, um homem de meia idade, verborrágico e inconveniente, ao servir-lhe de motorista de aluguel durante uma chuva torrencial. A partir de então, começa a se envolver em uma série de propostas duvidosas e mirabolantes em que se aproveitam de sua situação precária como motorista.

Alejandro, interpretado por Gabriel Fernández Capello, não é apenas uma “luva mágica”, mas é a dupla identidade vítima/herói que contribui, involuntariamente, para a falta de coerência do seu efeito ilusório: um grupo socioeconômico distinto gestado nas vias do neoliberalismo por aqui herdado de maneira mais contundente após as ditaduras latino-americanas, sinalizado no filme pela canção de protesto “Hombres de Hierro”, do cantor León Gieco.

Chamamos isso hoje de precarização do trabalho, porém, a película vai envolver os personagens numa narrativa espiral sobre as relações perpassadas por esse fenômeno e seus efeitos. O personagem, em sua vida estagnada e apática, deixa pessoas, animais e objetos ocuparem um lugar insólito. Ele termina com a namorada que viciará em remédios, é coagido a adotar um cachorro pela intrusa mulher de Piranha que, como ele, se deixa levar pelas diligências bizarras de outros personagens; ele se esforça para tentar decifrar o que seu veículo está lhe dizendo ao sofrer com seu ruído nos ouvidos; ele sofre de insônia e seu único passatempo é sair para dançar todas as noites.

Em *As Luvas Mágicas*, a história não cresce ou vai longe demais em qualquer direção que tenha a ver com trabalho e seus efeitos psíquicos. No terceiro longa-metragem de Martín Rejtman, não há grandes tensões, conflitos ou revelações. Os personagens e suas ações aparecem desmotivados, ou mesmo quase desprovidos de interioridade psicológica para explicá-los, como se estivessem se movendo unicamente por inércia.

Segundo Beatriz Sarlo, em seu livro *Plano, Repetición: Sobreviviendo em la ciudad nueva*, isso ocorre porque o cinema e a literatura de Rejtman dão conta de um tempo de esvaziamento ideológico e político, de “um mundo sem qualidades, um mundo de pós-obra, de identidades planas, sem volumes”. Sarlo afirma que esses tipos de trabalhos, apenas

quantitativos, como o exercido pela personagem, “não fazem a identidade do sujeito, não fornecem um fundamento que o constitua”.

É importante notar que os filmes de Rejtman estreiam no Novo Cinema Argentino uma estética que costuma ser considerada como a dos “não realistas”, em oposição à outra linha caracterizada pelas realizações realistas de Bruno Stagnaro, Pablo Trapero ou Adrián Caetano, entre outros – apesar de dialogar com alguns filmes do Realismo, como o de Robert Bresson, citado ao início do texto. Nesse sentido, caracteriza-se pela utilização de planos gerais e estáticos, pela ausência de planos humanos, encenação teatral, bem como superficialidade e minimalismo.

Por sua vez, e por contraste, os diálogos, muitas vezes, chegam ao absurdo. São automatizados: todo mundo fala quase sem pausas, com o mesmo tom, e tudo o que se diz parece igual. Essa monotonia da linguagem é o que produz um efeito de apatia ou negligência.

No caso de *As Luvas Mágicas*, pode-se falar de personagens que completam sua entidade com objetos que os complementam e sem os quais são incompletos: o carro para Alejandro; os pesos e equipamentos de ginástica para Luis (que os utiliza em sua atuação em filmes pornográficos); o disco de heavy metal para Piranha. Já nos casos de Susana e Cecília, as luvas mágicas, importadas da China, assim como os remédios, se acumulam em um inverno sem precedentes em Buenos Aires.

É nesse sentido de fusão entre pessoas e objetos que essa espiral segue um ponto de fuga para a lógica capitalista. Trata-se de atos tão ilógicos, irracionais, loucos, extravagantes que, por sua vez, as personagens se permitem voltar ao estado normal – não questionar ou pôr em perigo a ordem das coisas. Esses são pontos de fuga para o maquinário robótico e repetitivo que constitui Alejandro em sua personalidade. Música e dança presentes no filme escapam não só à lógica do mercado, mas também à linguagem verbal e aos discursos sociais. O filme oferece a experiência da materialidade do corpo, um sair de si, uma fuga de sentido.✱

NINA GAZIRE É JORNALISTA E MESTRE EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA.

UM TIRO NA CABEÇA, OUTRO NO ESTÔMAGO

Gabriela Albuquerque

Caminhava em busca de um *choripán* pela calçada da Costanera Sur quando me encontrei com Rafael. Embora a gente nunca tivesse se cruzado, aparentemente estávamos participando do mesmo programa de um festival de cinema. Ele me perguntou o que era aquele cigarrinho diferente que fumava e eu lembrei do rosto dele em *Dois Disparos*, um filme que anos antes eu havia assistido em um pequeno festival de Belo Horizonte. Começamos uma conversa e em poucos dias ele me arranhou uma casa – até hoje somos amigos. Uma dessas coincidências ou aleatoriedades que não agregam muito à história, mas que ainda assim nos fazem sentir parte de uma narrativa comum. Em uma apropriação do inglês pelo castelhano aprendi que eles usam a palavra *random* para se referir a situações dessa natureza.

Anos depois desse encontro e da sessão de *Dois Disparos*, estou aqui pensando num texto sobre o filme. Em que meus vínculos realmente importam para que eu escreva? Definitivamente, em nada, mas talvez conhecer uma cidade te faça entender melhor um filme, uma música, um poema. Clico no *play* e após cinco segundos de créditos vejo Rafael, meu amigo, interpretando Mariano. Ele está dançando sozinho numa festa eletrônica. Em seguida, volta para casa de ônibus,



troca de roupa e, sem dormir, dá algumas voltas na piscina. Depois ele começa a cortar a grama do jardim, vai até um quartinho de ferramentas em busca de algo e é aí que ele encontra um antigo revólver. Sem hesitar, ele sobe as escadas, entra no seu quarto e, num movimento breve, nada ensaiado, dá dois disparos. O primeiro na cabeça e o segundo no estômago. A ordem, ainda que improvável, é essa, e não o contrário. O que poderia ser dramático se apresenta como um evento possível, corriqueiro. Por algum motivo, Mariano sai ileso, sua única sequela é levar um projétil dentro do estômago. Embora nenhum médico realmente o encontre, os detectores de metal ou o estranho apito da sua respiração, durante os ensaios de flauta doce, parecem indicar isso.

Após a tentativa de suicídio, Mariano explica que foi o calor que o levou a disparar. Era o dia mais quente do ano, recém amanhecia e já fazia trinta e três graus. Nada realmente contundente,

ou concretamente doloroso, parece estar acontecendo, e talvez seja esse esvaziamento que leva os personagens a apenas reagirem aos acontecimentos. Eles estão imersos numa rede de acasos que não os importa tanto. Dois jovens se conhecem e parecem se gostar, mas nenhum toma alguma atitude para que algo aconteça. Depois de alguns dias de insônia, a mãe de Mariano resolve tomar um remédio e termina dormindo por setenta e duas horas seguidas. Quando vai ao psicólogo, ela se deita no divã e, após um silêncio constrangedor, ele recomenda que ela saia de férias. Quando o irmão de Mariano conta sobre a tentativa de suicídio do irmão, quase nenhum dos seus interlocutores parece se chocar.

Presenciar as coisas e não saber reagir, estar um pouco perdido, dar voltas de lá para cá, olhar por horas o teto, ficar em silêncio. Tudo isso, que poderia aparentar uma possível falta de reação, evidencia ainda mais a humanidade dos



O referido poema de Konstantinos Kaváfis, intitulado "A cidade", foi traduzido por Daniel Gonçalves.

personagens. São pequenas ambições que os movem num curso quase aleatório, automático, em que não existem significados místicos além do próprio cotidiano. Reitman parece filmar como quem escreve um conto, descreve uma conversa, uma separação, um jantar entre dois irmãos que comem silenciosamente uma milanesa com ketchup. Filma como quem escreve sem adjetivos ou advérbios, porque há emoções que não precisam ser ditas, porque às vezes é difícil entender o que se sente. Ele narra como quem observa e, por alguns momentos, provoca certos deslizos, certas confusões; como alguém que não sabe muito bem jogar xadrez, mas move as peças de lugar por tédio.

Talvez soe exagerado para um brasileiro pensar que alguém queira se matar devido ao calor. No entanto, é certo que o calor de Buenos Aires é diferente. Não é só uma questão de temperatura. O verão portenho é uma espécie de

panela de pressão – os corpos ficam pegajosos, não há indícios de vento e, quando alguém casualmente olha pela janela em busca de algum movimento, nada vê além de ônibus vazios e idosos sem camisas sentados nas portas de suas casas. Para aqueles que ficaram, a cidade começa a ser o cenário da própria solidão. Os dias se dissolvem uns nos outros, resta uma cidade esvaziada, sem vontades. Uma cidade como qualquer outra. Lembro-me, então, de parte de um poema de Kaváfis, que um grande amigo me mostrou antes da minha mudança abrupta para Buenos Aires: "Não existe outra terra, meu amigo, nem outro mar,/Porque a cidade irá atrás de ti; as mesmas ruas/Cruzam sem fim as mesmas ruas; os mesmos/Subúrbios do espírito passam da juventude à velhice,/E tu perderás os teus dentes e os teus cabelos/Dentro da mesma casa".

Numa noite de insônia, Mariano se levanta, vai até a cozinha, abre uma gaveta e retira de lá o mesmo revólver. Caminha até o banheiro e percebe que agora a arma já não tem balas. Ele a aponta novamente para a cabeça e o estômago, repetindo o gesto, agora sim numa espécie de ensaio, lembrança, promessa. Parece que esses dois disparos são, simultaneamente, a origem e destino do personagem. Um lugar de onde ele parte e para onde quer voltar. Também numa noite, uma criança se levanta da cama e vai dormir dentro da casinha do cachorro – um pastor alemão idêntico ao que fugiu no dia dos disparos de Mariano. Os cachorros, os gestos, as pessoas se repetem, ou talvez são sempre os mesmos, ou, pelo menos, quase os mesmos. Reside na repetição uma certa beleza que torna a solidão menos implacável e nos permite experienciar os acontecimentos de outras maneiras. E então nem todo verão é a possibilidade de um espasmo, de um salto térmico, de um apagão. É possível também que em um dia de calor uma Subaru com dois desconhecidos dentro percorra uma praia pela areia, beirando o mar, até frear, de súbito. *¿Qué pasa?*, perguntará a acompanhante ao motorista. E ele responderá: *¡El mar!* .✱

GABRIELA ALBUQUERQUE É ESCRITORA, TRADUTORA E CINEASTA.

RAPADO (1992),

OU NOITES BRANCAS
NA AMÉRICA LATINA

Lucas Barbi

Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama. Quanto mais grandeza tem um drama, mais profunda é a elaboração à qual o poeta precisou submeter a realidade para dela deprender a tragicidade... mas há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra.

O Riso, Henri Bergson



Em seu primeiro longa-metragem, *Rapado* (1992), Martín Rejtman acompanha Lúcio que, num flerte passageiro, tem sua moto e sapatos roubados na madrugada de Buenos Aires. O que será de sua vida agora, sem poder se locomover como antes? O assalto o lembra de seu relógio, que esquecera em outra ocasião. Resolve buscá-lo e se surpreende que ainda funcione. Agora se prepara para a nova vida, que em breve certamente se apresentará. Raspa o cabelo, calça as botas, mas algo ainda lhe falta. Na verdade, faltam muitas coisas: falta excitação, falta direção, e falta *plata*.

À primeira vista, *Rapado* aparenta ser um filme jovem, de um novo cinema surgindo. Mas não é, porém, um filme de formação, um *Bildungsroman*, porque aqui não há ritos de passagem. É uma juventude sempre esquecida e negligenciada pelo modelo neoliberal – uma presença dispensável, que vaga “sem objetivos ou ideais”. A única certeza do amanhã, meu caro, é a inflação. E, assim, o filme vai sendo composto por pequenos *tableaux*, encontros que se revezam, se repetem, mas nunca avançam. Pois, sem trabalho e sem amor, não adianta se deixar afetar pelas coisas.

O declínio da classe média é retratado aqui sem excessos, nem dramatizações. O empobrecimento de uma nação, dentro de um contexto de estagnação econômica, gera um cinema barato, sem espaço para improvisos, e sem tempo para sentimentalidades. Que não finge ser nada além do que é: um guizado de lentilhas, e não um *potage québécois*. Temos aqui um estilo cinematográfico baseado na escassez. No humor seco, nos diálogos esparsos, nos poucos cortes na edição. Na fotografia que se impregna pela iluminação urbana. Uma narrativa contida de um mundo contido. E uma paisagem noturna que se desenrola com os personagens, mas que não aponta saídas ou fugas, apenas retornos.

Uma farsa do capitalismo tardio, *Rapado* se utiliza da repetição como procedimento cômico. Que aponta o absurdo de tudo. Eternamente resignificando tudo que é mundano. Até mesmo as notas falsas, os assaltos frustrados. Tornando a pobreza generalizada e a busca por um contato humano, uma constante. O humor tampouco está nas palavras em si, no que elas significam, mas

em sua repetição maquinal, que denuncia uma fixidez das ideias.

E quando lhe perguntam o que faria caso encontrasse seu assaltante, ele responde laconicamente: nada. Mas, ainda assim, Lúcio se põe à prova e procura alguma forma de provocar essa situação. Apenas para se tornar, ele próprio, o ladrão de motocicleta. Começa então um novo preparo, com a moto represada em seu pequeno quarto. Afinal, antes de sair, ela também deverá ter sua tinta raspada, seu segredo escondido. Mas como pegar a estrada numa moto velha, se todas as peças de reposição estão em Buenos Aires? E logo ele está no mesmo lugar de sempre, nas luzes neon do fliperama. Só ficou tudo mais caro.

Damián, o amigo de Lúcio, ainda é atraído pela imagem, o brilho da faca entre os dentes. Movido pela curiosidade, e pela falta de experiência (ou, pela simples vontade da experiência). Talvez por isso se permite ir um pouco mais longe, sempre se dando mal. Em meio ao tédio e à solidão, a virtualidade do videogame ainda lhe oferece alguma perspectiva, mesmo que faça mal às vistas. Lúcio não conseguiu chegar tão longe. Sua fuga deixou sua moto estirada no meio da estrada, no melhor estilo *game over*. E os jovens, sem ter para onde ir, tampouco dinheiro para jogar, se amontoam em volta da máquina.

Uma fita cassete surge como prenúncio de algo – a beleza, pois, e apesar de tudo, ainda está no mundo. Uma canção deliciosa, um *power pop*, uma gravação íntima, vozes em harmonia. E o pior ano de nossas vidas. A transferência da mancha vermelha marca o momento da experiência estética, em que somos tocados por aquilo que tocamos. E agora Lúcio também levará um pouco da *estrella roja* com ele.

Por fim, será através do acaso, desse absurdo que é a vida, que Lúcio terá um novo encontro – *você não vai acreditar*. Uma nova paisagem, um sol da manhã. E no mesmo lapso, no mesmo ato falho, voltamos ao começo. ✨

LUCAS BARBI É DIRETOR DE FOTOGRAFIA E DOCUMENTARISTA.



RE TROS-

PÍLULA CURATORIAL

A Retrospectiva 2022 trouxe dez filmes que foram destaques nas salas de cinema do Brasil no ano passado. Para a curadoria dos filmes aqui selecionados, convidamos dez programadores de importantes cinemas de rua de todas as regiões do país que, a partir de critérios técnicos e de gosto pessoal, escolheram os dez melhores filmes exibidos em 2022.



O CINEMA COMO EXERCÍCIO DE DESBANALIZAÇÃO DO BANAL

Ricardo Aleixo



MARTE UM (GABRIEL MARTINS, 2022) | DIVULGAÇÃO





MARTE UM (GABRIEL MARTINS, 2022) | DIVULGAÇÃO

No último dia 25 de março, segundo o jornal *O Globo*, a artista britânico-ganesa Heather Agyepong contou, em seu perfil no Twitter, que foi expulsa do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa, por ter se posicionado contra as gargalhadas disparadas por uma mulher branca como reação à instalação *Black Power Naps* (algo como “Cochilos reparadores para negros”, em tradução livre), criada por Navild Acosta e Fannie Sosa. Ao ouvir de Heather a argumentação de que a obra conforma “um espaço que prioriza pessoas negras”, a mulher branca acusou-a de “estar sendo ‘agressiva’” e “reclamou com os seguranças do museu, que forçaram a artista a se retirar do local”. Eis a conclusão a que chegou Agyepong: “Basicamente, eles me disseram: você não pode descansar nunca!”.

O episódio me trouxe à memória a tarde-noite em que eu e minha companheira, a pesquisadora do espaço urbano Natália Alves, tentávamos acompanhar, numa sala de cinema em Belo Horizonte, a exibição do filme *Marte Um*, tendo

como fundo sonoro o grotesco, contínuo e insultuoso gargalhar de parte da gente branca que compunha a maioria da plateia. Essa, como que, “performance paralela” não escondia o modo como nós, pessoas negras, somos lidas pelo senso comum, mesmo quando representadas como integrantes de uma família, em muitos aspectos, semelhante a tantas outras famílias encontráveis por aí – pouco importando questões como raça/etnia. “Basicamente”, tais hienas brancocêntricas se empenhavam em nos dar o seu claríssimo recado: “Vocês não podem descansar nunca!”. O verbo “descansar”, entenda-se, bem pode ser substituído por outros, como escapar (das taxionomias, da estereotípiã, dos diversos níveis de violência, dos piores lugares sociais, da morte precoce, da falta de perspectivas), conhecer e contar (a própria história), viajar, prosperar, celebrar, gozar, ser, amar, viver – efetivamente, e não apenas sobreviver. Não toleram o fato de que, diante de nossas vidas, precisam abolir o “saber antecipado” que têm de “nós” (entre

aspas, para frisar a bisonha mania de se falar das pessoas negras como se fôssemos todas iguais) para, assim, avançar algumas casas na direção do real conhecimento desses seres que um grande número de pessoas brancas ainda hoje toma como projeções distorcidas e rebaixadas de sua inquestionável noção de humanidade. Daí o riso da tal mulher no MoMa, daí o gargalhar, entre escarninho e apatetado, diante do que, no belo e oportuno filme de Gabriel Martins, não era nem jamais será espelho para os praticantes do “identitarismo branco”.

Vamos ao filme. Assisti-lo novamente, em casa, vale dizer, com a possibilidade de voltar a certas cenas, me permitiu atentar para algumas de suas qualidades mais evidentes, como a bem sucedida tentativa de leitura – “em cima do lance” – do país-pesadelo instaurado pela ascensão ao poder da extrema-direita, a pertinência do par trilha sonora/design de som, a funcionalidade do roteiro, o refinamento da fotografia e a excelente direção “de atores” (quando passaremos a falar, no tocante a esse tópico tão importante no âmbito do audiovisual, em *direção de atores e atrizes?*). Defino o roteiro como funcional, porque ele, por vezes, me pareceu servir como mero pretexto para o entrecruzamento de temas que, em si, nada têm de extraordinário.

Há mesmo algumas inconsistências em *Marte Um*, como a facilidade com que o casal formado por duas jovens negras consegue alugar o apartamento no qual poderão viver o seu amor, ou o garoto para o qual os óculos não constituem um obstáculo para que ele se mostre habilidoso no futebol – a ponto de fazer com que seu pai sonhe com a possibilidade dele se tornar, no futuro, um bofeiro profissional –, mas Gabriel Martins é sagaz o bastante para nos levar a crer que, sim, tudo é possível no cinema, desde que, como asseverou Orson Welles, “a câmera seja um olho na cabeça de um poeta”. E que tipo de cineasta-poeta é Gabriel Martins? Resposta: aquele que estrutura sua obra com base na ênfase dada à fisicalidade dos elementos implicados na cena e na correlação entre eles: a “luz azul, bem azulada”, que, de acordo com o roteirista/diretor, “elogia muito bem a peculiaridade de uma pele negra” e os “tons laranjas”,

que remetem à “presença marcada do sol”, as sonoridades e os rostos que esplendem na tela.

Permito-me um breve devaneio sobre os diferentes tons de negro da pele das pessoas da família Martins. Seus rostos, em especial, são tão expressivos quanto impressivos, no sentido de que parecem imprimir no olho-câmera fiapos de outros possíveis enredos, para além do que logramos capturar dessa ou daquela cena. Talvez resida aí a grande força do filme. A, digamos assim, desbanalização do banal cotidiano é operada por meio de sutis alusões, e não a partir de remissões ao real imediato. Sabemos que a história se passa num país que: adotou as cotas raciais, não sem provocar a reprise de velhos traumas e ressentimentos; apesar de contar com uma fina linhagem de pensadoras ligadas às poéticas feministas negras, ainda não livrou de todo as mulheres negras da dupla ou tripla jornada de trabalho que rouba-lhes – sem que elas se deem conta disso – o direito ao descanso que poderia livrá-las do sempre iminente risco de adoecimento psíquico; pouco faz, em termos práticos, para deter a máquina mortífera do racismo institucional, que continua a ceifar as vidas negras, ante o silêncio indiferente e, até prova em contrário, cúmplice do conjunto da sociedade brasileira; ainda não aboliu o trabalho análogo à escravidão.

Está tudo em aberto, nessa obra que se oferta à nossa contemplação como um tipo muito especial de “acesso gentil uns aos outros”, para citar as boas palavras da romancista estadunidense Toni Morrison (1931-2019). Distante de qualquer intenção “ativista”, tão comum nesta nossa época dominada pelo “opinionismo”, tendência rotinizada pelas redes sociais, *Marte Um* será lembrado, no hipotético futuro, como um filme que conseguiu a proeza de retratar pessoas negras não como “corpos risíveis” – e “matáveis” –, mas como vidas geradoras (“A gente dá um jeito” é mote recorrente na experiência afro-brasileira) de novas formas de viver a vida, o comum da vida, a vida em comum. ✨

RICARDO ALEIXO É POETA E PESQUISADOR DAS POÉTICAS INTERMÍDIA. DOUTOR EM LITERATURA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS PELA UFMG.

AFTERSUN:

TODA BUSCA
É UM OLHAR

Letícia Marotta

Sempre existe ao menos uma lembrança do passado que nos persegue durante a vida. Ao menos uma memória condensada em imagem que jamais conseguimos esquecer. Ela pode ser estática, mas também ser lembrada com movimentos, frações de segundos. Algumas vezes, a lembrança é tão viva que é possível sentir o cheiro, a textura, os sons, as sensações. Seríamos capazes de descrevê-la por uma infinidade de detalhes que ficaram gravados. Às vezes, não conseguimos explicar bem o porquê desse momento, e não outro. São lembranças muitas vezes banais, insignificantes, no sentido da importância dos fatos da vida. Outras, de momentos marcantes, decisivos e cruciais. Como propõe Bergson, o movimento do lembrar se assemelha com o da busca por foco de uma máquina fotográfica.

Fita rebobinando; ouvimos o motor característico de uma câmera filmadora. Para alguns, é possível sentir o impacto nostálgico sonoro provocado. Ainda sem surgir nenhuma imagem, *Aftersun* convoca os ruídos de uma Panasonic DS77 para dar início a sua narrativa. Um detalhe que já anuncia o porvir: o primeiro enquadramento do filme é feito pelo olhar subjetivo de Sophie. Em *Aftersun*, a câmera se coloca como objeto central da narrativa e vai além de uma

O livro *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, de Henri Bergson, foi traduzido por Paulo Neves e editado pela Martins Fontes.

função mecânica de registro. No filme, ela é protagonista do olhar e, ao mesmo tempo, mediadora de uma relação entre Sophie (Frankie Corio) e Calum (Paul Mescal), filha e pai, em uma viagem de férias a Torremolinos, na Turquia, nos anos 1990. São essas imagens trazidas que evocam em Sophie, no presente, aos seus trinta anos – mesma idade que o pai tinha ao realizar essa viagem –, uma resignificação desse relacionamento, colocando o espectador no lugar de uma testemunha íntima de suas memórias.

Se a câmera marca uma espécie de presença desde o início do filme, ela determina também

a forma como esse passado é filmado. A portabilidade característica da câmera garante enquadramentos trêmulos quando manipulada pelas pequenas mãos de Sophie, aos seus onze anos. A personagem utiliza o dispositivo como um motivo para uma exploração desse outro que é seu pai. O uso do *zoom* e aproximação do corpo reforçam, nesse diário filmado dentro da própria ficção, a vontade e a busca por conhecê-lo melhor, decifrá-lo, em um tom sempre de brincadeira e curiosidade, mas que, por alguns momentos, ultrapassam certas fronteiras, levando Calum a questionamentos mais profundos e perguntas



AFTERSUN (CHARLOTTE WELLS, 2022) | DIVULGAÇÃO

“

A câmera é a mediadora desse encontro, criando provas de que o amor existiu. Estranho, mal encaixado, mas cuidadoso em suas possibilidades. Quem registra tem a necessidade de guardar, de mostrar para alguém.”

que o desestabilizam: “quando você tinha onze, o que você achou que estaria fazendo agora?”. O *zoom*, recurso utilizado muitas vezes por Sophie, é como um desejo de aproximar-se desse homem que se esquia, mas também se vulnerabiliza. A distância e o desejo da aproximação são colocados em questão no filme, seja de idade – “Não sei. Bem, acabei de completar 11 anos. E você tem 130 e vai completar 131 em dois dias...” –, seja em planos mostrando os dentes infantis se contrapondo ao movimento de aproximação, através do *zoom*, até o pai. A câmera é a mediadora desse encontro, criando provas de que o amor existiu. Estranho, mal encaixado, mas cuidadoso em suas possibilidades. Quem registra tem a necessidade de guardar, de mostrar para alguém. A câmera, aos olhos de Sophie, generosa e sensível, filma essa relação de distância e proximidade.

Aftersun, da diretora e também roteirista Charlotte Wells, traz nessa narrativa, aparentemente despretensiosa, a delicadeza e a complexa tarefa de saber traduzir, ou, ainda, inventar com imagens, a matéria do vivido. Numa mistura de ficção com a autobiografia, o filme tem como matéria prima as lacunas do passado, resquícios imagéticos que constroem no presente do filme as camadas da memória e, ao mesmo tempo, camadas desse relacionamento. A memória vive

sempre nessa tensão entre o esquecimento e a lembrança, a presença e a ausência.

O filme parte de um esquecimento do todo e se concentra naquilo que Sophie se lembra e reinventa. Se o passado é inalterável e impossível de ser mudado, é no ato de ficcionalizar que a diretora tem a possibilidade de resignificação e elaboração dessa memória, de recriar no presente do filme esse outro que é seu pai, de forma aparentemente generosa e sutil. A diretora parece manter restos dessa memória na ficção também ao longo das cenas, utilizando da riqueza de detalhes que são imbricados em sutilezas do cotidiano, como o constrangimento de Calum em pedir outra cama do quarto de hotel, ou ainda, de ser confundido com um irmão de Sophie. São momentos que dizem por si, sem a necessidade de que a narrativa discorra mais sobre cada um deles. São situações que nos remetem a situações vividas, não apenas criadas.

Os enquadramentos de *Aftersun* optam por uma estética mais fraturada, próxima, utilizando de reflexos nas diversas cenas de água. O uso desse recurso imagético colabora para deixar implícito o campo de discussão do filme: estamos no terreno do lembrado, da memória, matéria também caracterizada pela fragmentação. Se nos reflexos as imagens perdem definição e fundem-se, em outros momentos temos o completo oposto – os enquadramentos demarcam uma clara distância entre os personagens. As linhas nos planos são claramente postas, evidenciando as fronteiras na relação.

O regime da autoficção proposto no filme nos remete à escrita de um diário. Há algo de literário nas cenas, como se Sophie, ou, ainda, Wells, fizesse do espectador um ouvinte de sua história. Lacunar, testemunhal, mas também inventiva e ficcional, através de um trabalho de elaboração ativo do passado. O filme é terreno fértil para a resignificação, propondo uma fratura naquilo que não somos mais capazes de mudar, a possibilidade de olhar e criar a partir das relações que já não existem mais. Em *Aftersun* somos convocados a pensar nas nossas próprias imagens desfocadas, em nossos álbuns e nossas fitas VHS esquecidas nas gavetas. ✨

LETÍCIA MAROTTA É FOTÓGRAFA E MESTRE EM COMUNICAÇÃO PELA UFMG.

POR MAIS HISTÓRIAS DO CINEMA

Carol Macedo

Pedro Kalil

Parece que foi assim em todo canto: de repente os cinemas de rua começaram a fechar. Uma experiência que se dava em contato com a rua, em uma fronteira pública, passou a ir para os espaços privados e homogêneos dos shoppings, principalmente nos últimos vinte anos. Em alguns casos, a fachada do cinema foi preservada, mas o espaço ganhou outra função – de teatro a estacionamento, de igreja a galeria comercial. Alguns foram abandonados à espera de que caíssem, metáfora própria do descaso e da desmemória. Como incansáveis sentinelas, houve aqueles que permaneceram e outros, como as esperanças dos vagalumes, que foram surgindo em meio à escuridão.

Belo Horizonte não deixa de ser uma metonímia dessa história. Se até o meio dos anos 1990 o cinema era principalmente de rua, a partir do século XXI ele foi se tornando uma experiência de multiplex, na mesma medida em que *shopping centers* iam sendo erguidos pela cidade e região metropolitana. Salas importantes e históricas – como Cine Pathé, Palladium, Nazareth e Brasil – e outras que cumpriram papel importante na exibição de filmes do cinema independente, alternativo, experimental e brasileiro – como o Usina Unibanco de Cinema e o Cineclubes Savassi – foram fechando, restando em 2023 apenas duas salas que exibem filmes do circuito: Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas e Una Cine Belas Artes. Existem ainda duas outras salas: Cine Humberto Mauro e o Cine Santa Tereza, mas que se dedicam, quase que exclusivamente, a mostras e retrospectivas.

Foi iniciativa do programador do Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, Samuel Marotta, discutir a situação de salas de rua pelo Brasil a partir da perspectiva de programadores. A ideia surgiu ao pensar a Retrospectiva 2022, construída a partir dos dez melhores filmes daquele ano, eleitos por dez programadores de todo o país: Elisângela Dantas (Cine Cultura Sala Sinhozinho - Palmas/TO); Evie Mota (Cine Casarão

- Manaus/AM); Fabrício Cordeiro (Cine Cultura - Goiânia/GO); Kênia Freitas (Cinema do Dragão - Fortaleza/CE); Lívia Cabrera (Cine Arte UFF - Niterói/RJ); Luís Fernando Moura (Cineteatro do Parque - Recife/PE); Marcelo Cordero (Cine Teatro Recreio - Rio Branco/AC); Marden Machado (Cine Passeio - Curitiba/PR); Samuel Marotta (Cinema do Centro Cultural Unimed - BH Minas - Belo Horizonte/MG); Vitor Graize (Cine Metrópolis - Vitória/ES). Apenas os programadores do Cineteatro Parque e do Cine Casarão não participaram dos debates.

Um dos pontos mais importantes para todos os participantes é exatamente a sobrevivência desses espaços, mais ainda em um contexto contemporâneo em que os modos de acesso aos filmes vêm se transformando. Em grande medida, foram essas salas fundamentais para despertar e cultivar a paixão pelo cinema. Cada programador somou reflexões sobre como criar a atração pelo cinema e suas salas: uma reflexão sobre a programação é também uma reflexão sobre o amor ao cinema. Nesse sentido, a aporia da cinefilia, que Antoine de Baecque destaca em *Cinefilia*, ainda se faz presente: às relações comunitárias do século XX se imbrica uma “versão clandestina”, que é uma apreciação quase individual, íntima do cinema.

Não à toa, antes de se tornarem programadores, os participantes do debate acumularam caminhos por vezes tão semelhantes: em algum momento a faísca do amor ao cinema foi despertada. Daí, segue-se um consumo quase compulsivo pelos filmes, o interesse em escrever sobre eles, o trabalho da crítica, o tornar-se frequentador de mostras e festivais, realizar mostras, tornar-se curador, muitas vezes abrir espaço para a pesquisa acadêmica, eventualmente se envolver na produção de filmes, até assumir a programação de uma sala com a dupla função de levar público e, ao mesmo tempo, criar uma relação com o cinema para além do consumo. Henri Langlois

do terceiro mundo se desdobram em funções para criar não só um espaço, mas uma ideia de cinema.

Fabrício Cordeiro, por exemplo, formou-se em Letras, trabalhou com crítica de cinema e rodou festivais antes de assumir a sala em

Goiânia. Vitor Graize formou-se em Jornalismo, frequentou o cinema que programa atualmente, em Vitória, além de produzir filmes, como *Os Primeiros Soldados* (Rodrigo de Oliveira, 2022). Marcelo Cordeiro, que é de La Paz, na Bolívia, chegou ao Brasil justamente com um festival de cinema, o Festival Internacional Pachamama – Cinema de Fronteira, mas antes tinha escrito crítica em jornais, realizado outras curadorias, trabalhado com distribuição e assim por diante. Ou Elisângela Dantas que encontrou o amor pelo cinema em aulas de filosofia da faculdade em Palmas e, a partir daí, se envolveu com a programação do Cine Cultura Sala Sinhozinho.

Todo esse *background* foi fundamental quando, enfim, assumiram um cinema e se tornaram programadores. Alguns espaços tinham uma longa história, outros tinham uma história recente e até a se formar. O Cine Metrópolis, de Vitória, por exemplo, já tem mais de cinquenta anos; o Cine Arte UFF é mais antigo ainda, fundado em 1968. O Cine Cultura de Palmas, inaugurado em 1996, foi até 2011 o único cinema da capital do Tocantins. Em Curitiba, o Cine Passeio não completou ainda cinco anos e o Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas comemorou recentemente o seu primeiro ano.

Diversa também é a maneira de funcionar dos cinemas: alguns são praticamente independentes, outros contam com o apoio do poder público, de empresas, universidades ou de outras instituições. Os ligados às universidades costumam contar com apoio de órgãos internos, seja para manutenção, seja para divulgação, como é o caso do suporte que a UFF e a UFES oferecem ao Cine Arte UFF e ao Cine Metrópolis, respectivamente. Alguns espaços são parte da política cultural da cidade e do estado, financiados por prefeituras e governos estaduais, como o Cine Passeio, os Cine Cultura de Palmas e de Goiânia e o Cinema do Dragão, de Fortaleza. Outros são mais independentes, como o Cine Teatro Recreio, de Rio Branco, que, apesar de a prefeitura local ceder o espaço e equipamentos, o suporte não vai muito mais além.

Mesmo com histórias e contextos tão diferentes, todos os programadores apontam a necessidade de construção de políticas públicas para os cinemas. Uma política pública que contemple a manutenção dos espaços, a qualidade dos

Henri Langlois
(1914-1977) foi
fundador e diretor
da Cinémathèque
Française.

equipamentos (nem todos têm DCP, por exemplo), a garantia de espaço para filmes brasileiros e independentes que não entram nos circuitos de multiplex e o compromisso com a formação de público. Esse suporte é o que também permite que haja a oferta de ingressos um pouco mais baratos do que os cobrados pelos cinemas de shopping.

Felizmente, alguns cinemas são parte da história da cidade e outros vão se constituindo como tal, em uma relação constante com a cidade, os poderes públicos e os espectadores. É como coloca Fabrício Cordeiro: “O que é uma sala de cinema? É o que ela significa para a cidade em que ela está”. E esse significar vai, necessariamente, passar pela programação dos cinemas. Como Marden Machado nos lembra, o cardápio de filmes não é só para agradar o programador, mas também o público. Esse público que traz aos cinemas uma certa expectativa, mas que também está aberto a novas propostas; um público que quer mais diversidade de experiências e menos a mesmice dos grandes conglomerados de salas. O que não significa que os cinemas de rua passem só filmes obscuros ou alternativos, longe disso. *Top Gun: Maverick* (Joseph Kosinski, 2022), por exemplo, foi exibido no Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas e o vencedor do Oscar 2023 de melhor filme, *Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo* (Daniel Kwan e Daniel Scheinert, 2022), foi exibido no Cine Arte UFF. E, apesar de haver essa abertura, não cabe pensar que esse seja o foco principal; como Kênia Freitas e Samuel Marotta apontam, é importante ter espaço para que muitos filmes legais não fiquem inéditos na cidade.

A maioria dos cinemas de rua buscam valorizar filmes que não conseguem competir com o dinheiro e a pressão de longas-metragens como os da Marvel ou de outras grandes franquias que chegam a ocupar quase todas as salas e quase todas as seções de multiplex nos seus lançamentos (e por semanas a fio). A personalidade das salas, portanto, vai se constituindo com o tempo: uma dialética da expectativa de espectadores com a proposta dos programadores. Em quase todas essas salas é possível falar em uma política de cinema – como um dia foi a *politique des auteurs*, na França – que contempla o cinema local, o nacional, filmes alternativos, com uma diversidade de lugares de produção, de diretoras e diretores.

Marcelo Cordeiro sintetiza bem ao chamar de “um cinema periférico, provocador, iconoclasta, contra o monopólio do cinema comercial”. E, como ele acrescenta, o importante é criar um espaço de visibilidade para os filmes, para que eles não fiquem esquecidos ou escondidos e os espectadores criem a sua própria experiência crítica. O que ocorre não somente com os filmes contemporâneos, mas também com os mais antigos em sessões especiais, mostras de cinema e retrospectivas que, geralmente, atraem o grande público.

Daí se tornar imperativo criar estratégias de divulgação que não sejam caras, tendo um financiamento quase sempre minguado: quase todas as salas contam com divulgação em sites e redes sociais, além de ter a presença de um público que cresce com o “boca a boca”, como nos lembra Fabrício Cordeiro. É assim que filmes que não têm um grande estúdio por trás conseguem ficar semanas (e até meses) em cartaz, como ocorreu com *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022), no Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, ou *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), no Cine Cultura Palmas, *Medida Provisória* (Lázaro Ramos, 2022), no Cine Metrôpolis, ou *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022), no Cine Passeio.

Os desafios que se impõem são muitos. Mas, ao insistir em propagar o cinema e a sua diversidade de elaborações, os programadores das salas de rua hoje cumprem um papel fundamental na divulgação e visibilização do cinema, criando rachaduras para que a luz dos projetores ilumine outros espaços com outras visualidades. Se Jean-Luc Godard, em “From Critic to Film-Maker”, um dia disse que não via muita diferença entre a crítica cinematográfica e o próprio trabalho de direção, podemos pensar nos programadores de cinema também como interventores do cinema, especialmente das História(s) do Cinema. ✨

CAROL MACEDO É JORNALISTA E MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UFMG; É UMA DAS IDEALIZADORAS E EDITORA DA REVISTA MARIMBONDO.

PEDRO KALIL É PROFESSOR, PESQUISADOR E ESCRITOR. DOUTOR EM TEORIA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA PELA UFMG, PUBLICOU, ENTRE OUTROS, *AUTOR/AUTORIA: ROLAND BARTHES E CAHIERS DU CINÉMA* (EDUFAL, 2021) E *BALTA* (RELICÁRIO, 2022).



—

**os 10
MELHORES
LANÇAMENTOS
COMERCIAIS
DE 2022**

por **Elisângela Dantas** ✨ CURADORA E PROGRAMADORA DO CINE CULTURA - PALMAS/TO

A Felicidade das Pequenas Coisas, Pawo Choyning Dorji

Um presente vindo do Butão; belas paisagens do Himalaia; um lugar chamado Lunana; uma aldeia com uma escola, a mais remota do universo.

Licorice Pizza, Paul Thomas Anderson

Uma história sobre o amor juvenil e a delícia desse amor – o casal Alana (Alana Haim) e Gary (Cooper Hoffman) encantam. Para além e ao redor disso, a nostalgia do início dos anos 1970.

Belfast, Kenneth Branagh

Um filme, sobre sonhos na Irlanda no Norte, que me fascinou. Pela fotografia em preto e branco e pelo personagem Buddy (Judy Hill), de oito anos de idade.

O Clube dos Anjos, Ângelo Defanti

O Clube dos Anjos chama a atenção e mostra a face dos homens da gula, do não contentamento, o lado mais cruel dos homens. O homem como único animal que busca mais do que precisa.

Marte Um, Gabriel Martins

Um presente vindo de Contagem (MG). Um filme sobre sonhar, sobre nós brasileiros.

Medida Provisória, Lázaro Ramos

Um filme que fica com o espectador depois de sair da sala de cinema. Um modo de sorrir dos absurdos do preconceito e racismo no Brasil. O filme mais visto no Cine Cultura Palmas em 2022.

Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo, Daniel Scheinert, Daniel Kwan

Muito mais que o verdadeiro multiverso da loucura.

Ataque dos Cães, Jane Campion

Os jogos de poder e manipulação, principalmente os que se estabelecem entre homens e mulheres, e as armadilhas do preconceito. Um filme sobre o poder e a fragilidade humana.

O Território, Alex Pritz

Um filme urgente. Uma chamada para pensarmos o meio ambiente.

Encontros, Hong Sang Soo

Confesso que até ouvir um amigo querido, Daniel Queiroz (Embaúba Filmes), me chamar a atenção para o filme, não o havia notado. Foi um dos grandes presentes de 2022

conhecer o cinema de Hong Sang Soo. E *Encontros* é sobre a essência de quem somos como pessoas. É como um abraço inesperado em um dia nevadoo.

por **Evie Mota** ✨ CURADORA E PROGRAMADORA DO CINE CASARÃO - MANAUS/AM

1. *Drive My Car*, Ryusuke Hamaguchi

De certo, é este o único filme desta lista com uma ordem, devido a ele ter sido o responsável por me garantir o retorno ao Casarão de Ideias, Centro Cultural no qual iniciei como estagiária em 2020 e após o qual fui transitar por outros espaços culturais da cidade de Manaus. Foi na vinda para assistir *Drive My Car* que entrei novamente pela porta que havia ficado aberta desde o fim do estágio, mas, agora, cuidando da programação do Cine Casarão.

2. *Espero que Esta te Encontre e que Estejas Bem*, Natara Ney

Fiquei muito atraída pela obra desde antes do lançamento, não só pelo fato de abordar o amor, a distância, o tempo e a memória de modo muito sensível, como porque, paralelamente ao lançamento do filme, andava muito empolgada com a recente descoberta de uma comunidade de pessoas que trocam cartas Brasil a fora, apesar das cartas nela trocadas não serem necessariamente amorosas, o que penso ser um hobby ligeiramente romântico.

3. *Casa de Antiquidades*, João Paulo Miranda Maria

Uso incrível do folclore para abordar temas delicados na sociedade brasileira, como o preconceito racial, questões de classe e identidade. Um suspense fantástico.

4. *Tantas Almas*, Nicolás Rincón Gille

Esse filme me pegou com o amargor de recortar um cenário tão violento, de intensa melancolia, que atravessa nosso continente. Realmente, são tantas almas.

5. *Medida Provisória*, Lázaro Ramos

Incomoda, e tem mesmo que incomodar! Como quase toda distopia, essa toca em temas que, ao nos depararmos na tela (ou nos livros), parecem ser muito absurdos, porém, estão muito presentes em nossa realidade. Ao fim de cada sessão, sempre via as pessoas saindo ou muito impactadas ou chorosas. Ainda bem que o assisti sozinha.

6. *Fé e Fúria*, Marcos Pimentel

Um debate extremamente necessário sobre os conflitos sociais e a intolerância religiosa. O documentário discorre sobre este tema, que possui uma extensa bibliografia a respeito e diz de uma situação que vem se agravando, com um visual que o torna mais "palpável" para aqueles que desconhecem essa realidade, ou que só a conhecem através da escrita científica.

7. Segredos do Putumayo, Aurélio Michiles

Um filme obrigatório, dolorido e hediondo, extremamente necessário para nos tirar de uma situação de conforto e fazer pensar sobre as diversas situações de violência que acontecem ainda hoje contra os povos indígenas.

8. Maria - Ninguém Sabe Quem Sou Eu, Carlos Jardim

Simplesmente um filme para celebrarmos, em vida, a vida, a arte e a existência dos artistas brasileiros que são soberanos no que fazem. Viva Maria Bethânia!

9. De Repente Drag, Rafaela Gonçalves

Para quebrar a densidade da lista, uma comédia! Fiquei muito animada com o lançamento desse filme. Espero que cada vez mais artistas *drag queens* ganhem espaço e o devido reconhecimento nas produções brasileiras.

10. Marte Um, Gabriel Martins

A lista realmente não tem uma ordem, mas fecho com *Marte Um*, filme pelo qual criei grande carinho e ao qual desejo toda a sorte em sua trajetória, assim como às pessoas envolvidas em sua produção. Sua mensagem é de que para além das desavenças da vida, e principalmente das que acontecem não por escolha nossa, não se pode deixar de sonhar. Apesar de tudo, "a gente dá um jeito".

por **Fabrizio Cordeiro** ✨ DIREÇÃO E PROGRAMAÇÃO DO CINE CULTURA - GOIANIA/GO

1. Marte Um, Gabriel Martins

No tocante ao filme dirigido por Gabriel Martins, o céu e as estrelas acompanham os personagens em seus sonhos e frustrações, nos altos e baixos de uma família que tem muito do Brasil em sua convivência sob um mesmo teto e num mesmo quintal, e também naquilo que distingue seus componentes como pessoas únicas. Nos últimos anos, raramente vimos um equilíbrio tão preciso e tão sóbrio entre o que cabe ao indivíduo (alguém com nome e vida própria) e o que cabe ao coletivo (à família, no caso). Um filme de pés firmes no chão e cabeça erguida, com o olhar lá para cima, nos lembrando que sempre haverá um céu azul, e sempre haverá uma estrela ao alcance.

2. Top Gun - Maverick, Joseph Kosinski

De tempos em tempos, é impressionante, embora não surpreendente, que o movimento mais ousado seja realizar uma obra que busque e resgate aquilo que é mais clássico no cinema, na arte e mesmo no mundo, da maneira mais plena e elegante possível. Em 2022, esse papel coube a *Top Gun - Maverick*.

3. *Roda do Destino*, Ryusuke Hamaguchi

A performance como elemento de tensão e decisão, cortando a realidade e a vida das pessoas. De certa forma, é como se visse no ato de performar, isto é, de atuar, uma grande oportunidade para criar a sorte ou o azar, ou seja, o acaso.

4. *Vitalina Varela*, Pedro Costa

Como de hábito, os filmes de Pedro Costa apresentam um visual um tanto quanto único, em que pessoas e rostos são lapidados por uma iluminação muito precisa em meio a um universo rodeado de infinita escuridão. Como um ramo de planta que brota do asfalto, é como se, a partir das trevas, cada imagem fosse construída por uma luz que, de tão elegante, é, enfim, convidada (ou autorizada) a esculpir vida e beleza diante da onipresença das sombras. Em *Vitalina Varela*, portanto, a escuridão da sala passa a ser, em larga medida, uma extensão da escuridão que tenta se impor sobre os incríveis personagens do filme e seus rostos de dimensões quase míticas. Pedro Costa nos lembra que vida e morte pertencem ao Olimpo dos deuses e das deusas, e que esse Olimpo é também aqui, na carne e na terra.

5. *Il Buco*, Michelangelo Frammartino

Um dos planos mais importantes de 2022 é o *close* na mão de um velho camponês à beira da morte. A vida esvaindo-se e a expectativa de que uma veia ainda possa pulsar como um último suspiro – e de fato ela pulsa. Num filme incrivelmente lindo de se olhar, a lentidão do tempo gentilmente leva homens embora e, com eles, a carne e a alma, enquanto a natureza e, com ela, a beleza divina permanecem e ainda nos lembram, na minuciosa exploração de uma caverna, que sempre há um fim, e sempre haverá um limite para os feitos humanos.

6. *Drive my Car*, Ryusuke Hamaguchi

Se em *Roda do Destino* o ato da performance é criador, em *Drive my Car* a atuação é a criação, representada da maneira mais literal possível numa peça de teatro. Desta vez, o que leva à reflexão, o que leva a encarar as boas e as más sortes distribuídas pela vida, é justamente uma espécie de recusa à performance, num filme que prima por silêncios e esperas. Numa época em que a velocidade e a impossibilidade de se preocupar com tudo-ao-mesmo-tempo-agora se chocam constantemente, nunca foi tão importante lembrar que às vezes o melhor a se fazer é sentar no banco de trás e “fazer nada”.

7. *Elvis*, Baz Luhrmann

Se no estupendo *Blonde* de Andrew Dominik temos o suicídio de uma semideusa filmado como um assassinato, no *Elvis* de Baz Luhrmann temos o assassinato de um semideus filmado como um suicídio.

8. *O Homem do Norte*, Robert Eggers

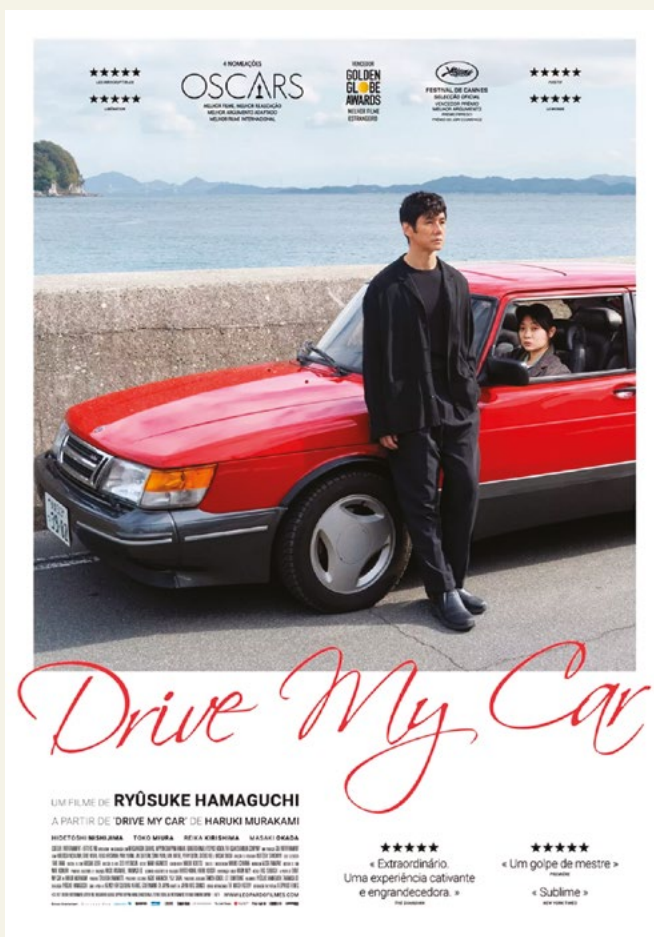
Uma espécie de *Rei Leão* sem coleira tomando chá de psicanálise medieval. Considerando o contexto de grande produção, ao lado de *Blonde* talvez este seja o filme mais esquisito do ano. É de se apreciar o risco.

9. *Mães Paralelas*, Pedro Almodóvar

Família, história e gerações. E um país. Almodóvar brilha quando jamais se desvencilha de relações atípicas e modernas, do sentido fundamental presente em toda uma tradição que as trouxe até ali. Mais um de seus grandes melodramas ao vivo e a cores, em que ser mãe é dar luz ao futuro e também ao passado. Além disso, lança um olhar elegante para a arqueologia, utilizando-a na busca por um passado enraizado sem se sentir, em nenhum momento, obrigado a desconstruir nada – muito pelo contrário.

10. *Com Amor e Fúria*, Claire Denis

O acúmulo daquilo que não é concluído. A somatória, lenta e a conta-gotas, do que não é conversado. As ervas que seguem ganhando espaço. O matrimônio sob as incansáveis vigílias do desejo e da vida moderna. Binoche e Lindon, sensacionais no ritmo de uma tensão mundana e crescente.



por **Rênia Freitas** ✨ CURADORA E PROGRAMADORA DO CINEMA DO DRAGÃO - FORTALEZA/CE

“As listas colonizam a mente e empobrecem a imaginação.
As listas sempre irão decepcionar, mesmo quando prometem um mundo inesgotável, um *plenum* infinito.
As listas castigam os despossuídos com uma métrica de popularidade, como se fosse um valor universal.
Listas afirmam propriedade, domínio, posse.
As listas são uma política anti-filme.
Listas são métricas”.

(“Against Lists”, Elena Gorfinkel, 2019. Tradução livre)

Fazer a famigerada lista de melhores filmes do ano é um ato atravessado de contradições. Métricas e hierarquias pouco dão conta da experiência de abertura e de encontro com um filme, cada filme, todo filme. O gesto contrariado de propor essa lista se anima então do fato de ela, junto com outras, ajudar a compor a programação da Retrospectiva 2022 das salas do Centro Cultural Unimed BH Minas. Mostra que junta novamente filmes e públicos, na criação de encontros.

Nos caminhos dessa lista, chegamos perto de quatro belos filmes (entre tantos) de uma geração de cineastas brasileiros que se afirma, apesar dos boicotes e desmontes nas políticas culturais do governo federal de 2016 a 2022. *Desterro* (Maria Clara Escobar), *Marte Um* (Gabriel Martins), *Seguindo Todos os Protocolos* (Fábio Leal) e *Os Primeiros Soldados* (Rodrigo de Oliveira) são filmes que, com suas singularidades, equilibram desesperanças e utopias. Seja pelo grito que não sai em *Desterro*, no “a gente dá um jeito” de *Marte Um*, no corpo nu que engole a cidade em uma moto em *Seguindo Todos os Protocolos* ou por meio da comunidade de afetos inventada pelos que já sabiam que iriam sucumbir em *Os Primeiros Soldados*. Medos, opressões e intolerâncias rondam as bordas das narrativas, mas a esses filmes interessa o que queima, dança, fode, sonha e cria.

Seguindo os caminhos da lista, passamos por filmes de relações tão impossíveis quanto incontornáveis: das memórias e dores de pai e filha em *Aftersun* (Charlotte Wells), de almas solitárias e estranhas que compartilham traumas semelhantes em *Drive My Car* (Ryusuke Hamaguchi) ou do encontro fantástico de passado e futuro em *Pequena Mamãe* (Céline Sciamma). Não à toa, são filmes sobre *estar junto*, marcados mais por longos silêncios e pequenos gestos (quase da ordem do invisível) – as mãos que seguram os cigarros pelo teto do carro; a dança/briga de corpos em desespero e o abraço infantil que consola lutos vividos e por viver. Enfim, são filmes que nos levam por suas coleções de efemeridades intensas sem promessas ou garantias de fechamento ou permanência.

Fazemos um desvio na direção de *Má Sorte no Sexo ou Pornô Acidental* (Radu Jude) que, com seus blocos desequilibrados e desiguais, nos lembra que os filmes são o que quiserem ser. Inclusive – e apenas – uma grande bagunça muito divertida (que não se encaixa bem em lugar nenhum). Um caos que nos propicia imagens absurdas e necessárias, como um inventário de modelos e usos (quase todos errados) de máscaras de proteção contra a Covid-19 que uma reunião entre pais e professores poderia proporcionar.

Chegamos em um último agrupamento – entre as infinitas possibilidades de percorrer os filmes desta lista e colocá-los em contato. Dentro dele, chegamos ao sublime

com *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul) e *Não! Não Olhe!* (Jordan Peele). Filmes que nos lembram que o cinema é feito também do que nos transcende em tempo, espaço, matéria, sentidos – e, também, gêneros narrativos ou listas. Esses são filmes que nos colocam diante de um som que veio de antes (milênios antes) ou um predador tão familiar quanto inexplicável. Algo que paira no ar entre as nuvens e se alimenta de devorar quem olha; algo que se escuta internamente e passa a atormentar quem ouve. Olhar e ouvir – é a isso que assistir filmes nos convida –, afinal, não são atos banais (diferentes das listas). Ainda bem.

por **Lívia Cabrera** ✨ CURADORA E PROGRAMADORA CINE ARTE UFF - NITERÓI/RJ

Marte Um, Gabriel Martins

O filme de Gabriel Martins é um acontecimento no Brasil de 2022. Além de uma trama competente, linda e emocionante, carrega vários simbolismos atrás e à frente da câmera: a trajetória de seu diretor no meio cinematográfico, o lugar onde essa história é produzida e distribuída Brasil afora, o caminho desenhado no mercado e, claro, as representativas tramas dos membros da família Martins: as relações empregatícias do pai, a perseverança da mãe, as conquistas da irmã, os sonhos de Deivinho.

O Acontecimento, Audrey Diwan

Não tem como ser mulher e não saber a angústia que a personagem da estudante Anne passa ao ter que lidar de maneira solitária com um aborto. É desesperador. A excelência interpretativa da jovem se soma a uma linguagem cinematográfica proposta pela diretora que nos coloca muito próximos às situações pelas quais Anne passa, forçando o espectador a enxergar a questão de perto, ao mesmo tempo que mostra o quão sozinha a personagem está. Sem contar que é um tema sempre necessário de ser discutido.

Contratempos, Eric Gravel

Saí da sessão cansada e atordoada ao acompanhar por uma hora e meia a rotina de Julie, muitas vezes me identificando com aquelas correrias, atrasos e perrengues, com tudo desmoronando e ela fazendo de tudo para se equilibrar e manter as coisas no lugar, simplesmente porque ela não tem a opção de jogar tudo para o alto. Os planos abertos que acompanham o corre-corre, a montagem e a interpretação de Laure Calamy foram meus elementos favoritos no filme e contribuíram muito para me deixar sem fôlego.

Ennio, Giuseppe Tornatore

Uma aula de cinema que merece ser vista numa sala com o melhor som possível. Em questão de linguagem, é um documentário competente, com uma intensa e bem feita pesquisa, recheado de depoimentos e até um pouco frenético pela quantidade de histórias. Ganha pontos por seu adorável e cativante personagem, Ennio Morricone, e por perpassar por diversos momentos do cinema, gêneros, diretores e filmes, provocando

momentos nostálgicos e afetivos a cinéfilos e não cinéfilos (eu me encaixo na segunda categoria).

Os Primeiros Soldados, Rodrigo de Oliveira

Quando a direção opta por cenas em que a personagem quebra a quarta parede e fala com o espectador, o filme já ganha meu coração. Com as atuações de Renata Carvalho e Johnny Massaro e enquadramentos bem construídos então... Aqui esses primeiros soldados deixam um recado para o futuro. As personagens são retratadas de maneira ativa, pragmática às vezes, fugindo da vitimização, num período em que mal se pronunciava o nome da doença em questão: AIDS. Quem não chorou tem pedra no lugar do coração.

Racionais: das Ruas de São Paulo pro Mundo, Juliana Vicente

O filme traz ótimas imagens de arquivos, muitas da trajetória dos próprios Racionais, mas muitas também de pessoas pretas e periféricas em espaços e momentos de lazer nos anos 1970, 80 e 90, coisa rara de se encontrar. A diretora simbolicamente escolhe contar a trajetória do grupo narrada por eles mesmos e aqueles que cruzaram seu percurso, com suas expressões e gírias, sendo mais um elemento de empoderamento e conexão com a origem dos membros que o filme tanto traz. Faltou ser lançado nas salas de cinema.

Pequena Mamãe, Céline Sciamma

O filme é conciso, leve – não há nada fora do lugar ou em excesso, ao meu ver. A diretora utiliza da fantasia para contar essa trama familiar, com foco na relação entre mãe e filha (e avó), passado, presente e futuro, pelos olhos de uma criança, mas sem ser infantil ou didática. As cenas propostas têm muitas camadas, numa elaboração sofisticada de Céline, justamente por optar pela simplicidade ao introduzir os dilemas da vida adulta, mas sem perder a fantasia do universo infantil.

Seguindo Todos os Protocolos, Fábio Leal

Um dos melhores filmes “de pandemia” feitos. Rapidamente Fábio Leal aproveitou tudo o que vivemos no isolamento – especialmente a paranoia e a falta de informação que, num curto intervalo de tempo, se tornaram *nonsense* e até cômicas. Foram dois anos muito intensos, e Fábio conseguiu fazer um filme equilibrado, dosando os múltiplos sentimentos que compartilhamos e sendo, ao mesmo tempo, ousado, se colocando como seu próprio intérprete, numa construção mínima em termos técnicos, mas com uma narrativa humana.

5 Casas, Bruno Gularte Barreto

O filme é, como ele mesmo se autodenomina, estranho. O diretor parte de sua própria história, de ausências e violências, para falar de um universo maior, alinhavado por cinco casas e cinco personagens. O filme tem uma fotografia belíssima, que aproveita os feixes de luz que entram sobre lugares velhos, iluminando memórias. As instalações artísticas que vão se formando trazem textura e mais uma camada para a narrativa que se desenvolve, revelando um autor sincero e criativo em um filme comovente.

Flee, Jonas Poher Rasmussen

A opção por realizar uma animação para representar a história real do acadêmico Amin nos remete a um respeito e um cuidado com esse homem que passou anos sem falar sobre seu passado no Afeganistão, bem como todas as mudanças e violências sofridas por ele, seus familiares e amigos. O diretor consegue levar para a animação algumas características do documentário, ao mesmo tempo que os traços permitem algumas interpretações criativas dos sentimentos vividos por Amin.

por **Luís Fernando Moura** ✱ CURADOR E PROGRAMADOR DO CINETEATRO DO PARQUE - RECIFE/PE

1. Marte Um, Gabriel Martins

Marco no drama realista brasileiro, pontua como pequena obra-prima, de vocação popular, a explorar uma busca contemporânea pelo cinema de reconhecimento. Esse filme parece tanto explicar o que se passou antes e entre nós como abrir uma perspectiva de futuro para a narração e a comunicação de nossas histórias, visões e dramaturgias.

2. Memoria, Apichatpong Weerasethakul

Arquitetada para sala pública como dispositivo específico, essa peça reafirma um testemunho do cinema como matéria prima direta do circo e, colateralmente, como laboratório de percepção na contemporaneidade. Confirma-se uma correspondência, ou uma sinonímia, entre tecnologias do cinema e da magia, como se não se distinguissem em suas ferramentas. Para tanto, a fábula faz uma exuberante passagem entre realismo e tempo extraordinário, e, para nosso assombro, volta a se provar um talento do oráculo cinematográfico, como se nada tivéssemos visto antes.

3. Vaga Carne, Grace Passô e Ricardo Alves Jr.

Ponto de inflexão na relação entre cinema e teatro, põe em movimento inquieto, e eloquente, formas da transmutação de discurso em filme. Como se fundasse maneiras de se fazer ou dizer por meio de um experimento com a dramaturgia, suas cenas fazem com que matéria e subjetividade transbordem uma sobre a outra, numa metamorfose também das histórias que aborda, sejam as do Brasil ou outras.

4. Amigos de Risco, Daniel Bandeira

Uma aura de mistério e vigília ronda esse filme de gênero que, sem dúvida, é brilhantemente experimental. Antes perdido, hoje ressurgue como um capítulo de história interrompido. Seu lançamento em circuito 15 anos depois de realizado reabre uma percepção sobre o cinema de ficção no Brasil recente, sobretudo aquele que se insinuou maravilhoso fora da região sudeste, ali com outros léxicos e percepções de território e história.

5. Seguindo Todos os Protocolos, Fábio Leal

Registro precioso da pandemia como fenômeno concreto no Brasil, possivelmente é o filme que mais se mobilizou pela experiência em ato da crise sanitária. Enquanto conjunto de fantasias a serem imprescindivelmente filmadas, estas ganham aqui a natureza de matéria, limite, oportunidade e drama. É, de repente, uma descoberta eloquente de cinema, saída do olho do furacão e realizada com verdade atemporal.

6. Benedetta, Paul Verhoeven

Esse avanço do cinema de bordas sobre as convenções figurativas europeias oferece um sabor de fascinante desobediência às feições que suas respectivas histórias ganham no circuito. Há aqui um olhar feroz voltado para símbolos e textos fundamentais da mitologia ocidental, o que talvez só possa se dar com um diretor como esse, que faz do trânsito estilístico, conceitual e moral seu ponto de vista de *mise en scène*. Que seus filmes continuem vindo.

7. Pânico, Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett

A continuação da saga, até então dirigida por Wes Craven, insiste em se desdobrar como uma franquia sobre o próprio cinema como culto geracional, e cada vez mais está tudo brilhantemente errado no que entendemos como cultura visual – que coisa boa. O que resta de cinema se arrisca em passos absurdos, anedóticos, no meio do grande mercado. Despudorado, o exercício de autorreferência permanece delicioso, seja como exposição ou como fruição de modos de imaginar, ao passo que a cinefilia caminha em direção às bordas.

8. Amigo Secreto, Maria Augusta Ramos

Num ambiente ideológico, global e nacional, em que ao cinema cabe a tarefa de explicar, traduzir ou enfrentar as patologias e os delírios, o cinema de Maria Augusta Ramos se desdobra e se frutifica como confirmação de que filmes são produtos de uma ciência analítica, à altura das instituições. Neste caso, nos entrega um testemunho já imprescindível da trama mais importante da história brasileira recente.

9. Drive My Car, Ryusuke Hamaguchi

Que coisa maravilhosa e extasiante é o cinema ser uma aventura deliciosa da cena, a tratar um filme como uma máquina em que a ambição é o possível, segura de suas fronteiras estruturantes-imaginantes, uma ciência plena de tons e modos, uma fábrica de harmonias artísticas em longa duração, talvez a se viver conjuntamente diante de uma grande tela situada em uma sala pública em uma cidade qualquer do mundo. Sendo assim, calha mais e mais ao cinema ser uma ciência do sentimento, como são as mais bonitas orações.

10. Crimes of the Future, David Cronenberg

Em décadas de um conjunto de obra que ainda se desdobra, continua ele a nos oferecer visões delirantes, lúcidas demais, de estranhos corpos individuais e coletivos, como uma paisagem da imaginação. Essas relações materiais, mediadas pelo filme, parasitam o circuito de cinema maravilhosamente, com uma percepção de comunidade como correlação liminar entre máquinas, humanos e monstros, e que se faz como imagem, trama e pedagogia própria a essa arte.



por **Marcelo Cordero** ✨ CURADOR E PROGRAMADOR DO CINE TEATRO RECREIO - RIO BRANCO/AC

Tradução **Lui Nascimento**

Fazer uma lista dos que considero terem sido os melhores 10 filmes lançados comercialmente em 2022 não é uma tarefa fácil, primeiro porque é um exercício que pode acabar sendo injusto com as obras que ficaram de fora, seja por omissão, falta de atenção ou porque não tivemos a oportunidade de vê-los. Além disso, o estado do Acre é um estado periférico em relação aos centros do poder cultural, portanto, muitos dos filmes lançados nas salas de cinema de outros estados nunca chegam, de fato, ao cartaz local, e vários dos filmes incluídos nesta seleção foram vistos fora do cinema local. Até 2016, ano em que eu comecei a programar os filmes do Cine Teatro Recreio, o único espaço para lançamentos cinematográficos na capital do Acre era o Shopping Center da cidade. Como se pode imaginar, isso reduzia a oferta cinematográfica ao monopólio

do cinema comercial, sem espaço para o cinema nacional e filmes de outras partes do mundo. Nesse sentido, o Cine Recreio é o único que abre possibilidades para que o público acreano tenha acesso à diversidade cinematográfica. A condição de estado periférico, algumas limitações, como o fato de não ter projeção DCP, e o pouco interesse dos distribuidores, que pensam no imediatismo da rentabilidade, fazem com que a oferta de filmes seja muito limitada. No entanto, pode-se dizer que a programação do Cine Recreio marca um antes e um depois na oferta de filmes no estado do Acre.

The Northman é o filme mais caro até agora da filmografia de Robert Eggers, além de ser o primeiro trabalho a ser apoiado por um dos maiores estúdios de Hollywood, o Universal Studios. A filmografia do realizador, composta por três filmes, é um exercício formal de constante experimentação, algo que chama a atenção num mundo de *blockbusters* e público acomodado.

O filme é uma história épica, que não mede limites em nenhum dos seus aspectos criativos, bem como na construção hollywoodiana de fogos de artifício. Não sei se é justo colocar esse filme entre os dez principais lançamentos de 2022 nas salas de cinema, mas, considerando o casamento das aspirações criativas de Eggers e as exigências do mercado, *The Northman* não é uma coisa pequena, mas uma proposta provocadora, sobretudo no contexto do cinema comercial.

Licorice Pizza é uma comédia romântica, uma história de amor, um olhar sobre o tempo perdido. Na realidade, um reencontro com esse tempo perdido, uma introspecção. Paul Thomas Anderson nos traz um filme que é simples na sua crosta, mas complexo nas camadas que compõem o tronco. A história de Alana e Gary serve como um gatilho para nos fazer mergulhar em algo chamado vida. *Licorice Pizza* é simplesmente um filme sobre a vida, a passagem do tempo e a condição humana.

Noites de Paris trabalha com um bisturi a intimidade das suas personagens, que percorrem uma Paris diferente daquela que estamos habituados a ver no cinema. A Noite, nesse drama, é o catalisador de encontros, desencontros, amores, desgostos, alegrias e tristezas das vidas que o compõem.

Composto por cenas simples, mas com profundidade de trabalho de atuação, roteiro e cenário, Mikhaël Hers cria um universo poético, nostálgico com uma sensibilidade que enaltece aqueles que têm o privilégio de encontrar essa obra.

Marte Um é possivelmente não só o filme mais importante e revelador entre os lançamentos nacionais de 2022, mas, sem medo de estar errado, permanece também como uma das referências cinematográficas da história recente do cinema brasileiro.

Gabriel Martins, com uma linguagem simples, consegue criar um filme multifacetado, que dialoga lucidamente, em vários níveis, com o contexto político, social e cultural do país. Sem cair em clichês ou forçar a barra, ele nos oferece uma narração fluida e inteligente. *Marte Um* é um filme sofisticado, uma lição de cinema, um encontro com o espectador mais exigente, assim como com o mais simples.

Quando vi pela primeira vez *Os Primeiros Soldados*, de Rodrigo de Oliveira, no início do ano, a primeira coisa que me veio à cabeça foi que o cinema brasileiro – apesar dos cortes no seu financiamento e da crise institucional que atravessa, como resultado das políticas da extrema-direita – ainda é forte, caminha e luta, mostrando que, apesar do contexto, é possível criar e ser, ao mesmo tempo, resistência.

Oliveira nos oferece um filme com um tom histórico, um manifesto sobre luta, rebelião, persistência, resistência e, acima de tudo, amor. Não é um filme fácil, é duro, bruto,

rude e triste, até certo ponto, devido à história que aborda, bem como à forma como é retratado pelo seu realizador. É um filme sólido em todos os seus aspectos técnicos e criativos, bem como altamente sensível na sua abordagem de um tema difícil como a epidemia do VIH/SIDA, no seu passado e presente.

O Acontecimento é um filme que é cozido à medida que avança, envolvendo-nos pouco a pouco, em cada sequência e cena, em cada movimento. É imprevisível, uma surpresa. Audrey Diwan não acelera, cada um dos seus passos é firme. Sua encenação é formal, mas não menos autoral por isso. A diretora sabe que a forma escolhida é a correta para o que ela tem para nos mostrar. Nesse sentido, a direção é magistral, perfeita, sem pontas soltas. Talvez a única fraqueza da proposta seja o seu didatismo sobre aquilo de que fala (aborto), algo que acabou por me deixar pessoalmente desconfortável.

David Cronenberg, com *Crimes do Futuro*, regressa às suas origens (*The Fly*, *Videodrome*, *Crash*, entre outros), contudo, com seu olhar renovado de acordo com o tempo presente. Onde, na sua filmografia passada, a tecnologia e o seu impacto no corpo e na mente era uma possibilidade, um tema de ficção científica, hoje é uma realidade latente. O profético Cronenberg do passado é hoje um observador lúcido, crítico e leitor do mundo hipervirtual e hipertecnológico.

O filme é difícil de classificar em qualquer género: *ciberpunk*, horror, pornografia, erótico, ficção científica? O diretor nos oferece um híbrido que, além disso, dialoga em vários níveis com a política, a sociedade e a arte. *Crimes do Futuro* é uma proposta que joga com os nossos limites morais e éticos, bem como com as nossas certezas existenciais. Cronenberg, de volta à forma, reafirma porque é um dos grandes nomes do cinema mundial.

Daniel Scheinert e Daniel Kwan, em *Tudo em Todo o Lugar ao Mesmo Tempo*, nos colocam num estado de vertigem constante. A história tem lugar num universo interdimensional, onde a realidade nunca é o que parece, mudando constantemente de direção, significado e possibilidades. É um filme maleável, no sentido estrito da palavra, complexo no encontro dos seus fios narrativos e na sua direção, que é milimetricamente pensada de modo a dar conta de uma proposta que funciona a partir da instabilidade. A complexidade do que vemos exige um olhar sofisticado e versátil, bem como um *mise en scène* criativo, uma vez que qualquer erro poderia desencadear o caos. Este último é um dos grandes atributos do filme e da direção, um feito inigualável de malabarismo que empurra as possibilidades oferecidas pelo cinema para o seu limite.

Como contar uma história que denuncia, que nos faz refletir, que nos questiona e, ao mesmo tempo, nos entretém? *Paloma* consegue tudo isso sem cair em clichês ou vitimização. Marcelo Gomes arrisca-se no melodrama para nos contar a história de Paloma, uma transexual que sonha em se casar na Igreja Católica. A partir desse gatilho, Gomes, com um olhar incisivo, revela uma sociedade violenta, bizarra, cheia de medos e preconceitos.

Paloma é um filme que pode ser amado, mas a crueza da realidade que nos mostra, à medida que o filme avança, torna essa peça desconfortável, colocando quaisquer certezas progressivas e conservadoras na parede. Passamos do melodrama para um filme de terror.

Gomes é um artilheiro intransigente, sabe do que está falando, tenta ser o mais honesto possível, especialmente porque fala no lugar do outro. Paloma não seria provavelmente o que é sem a atuação de Kika Sena, a protagonista, a qual interpreta como uma luva, dando volume, profundidade e solidez a *mise en scène* de Gomes.

A Mulher de um Espião é um filme de natureza formal, não assume riscos na sua direção. No entanto, dialoga com o cinema moderno e clássico ao mesmo tempo, conseguindo com isso um frescor naturalista e realista, apostando no enredo e na interpretação das suas personagens. Kiyoshi Kurosawa nos oferece um filme particular, para

não dizer diferente, dentro da sua filmografia. Ele aposta nas receitas, onde gêneros como o drama, romance, suspense, guerra e história se encontram. A *mise en scène* formal não torna o filme algo previsível, muito menos preguiçoso. De fato, o gênio na utilização dos elementos que o constroem torna essa obra uma lição de cinema incomparável, que arrisca a tradição a se tornar autoral.

A *Mulher de um Espião* não é um filme qualquer, é sofisticado em todas as suas direções. Na verdade, é o lançamento mais interessante de 2022 no Brasil, o que, para o contexto, não é qualquer coisa.

por **Marden Machado** ✨ CURADOR DAS SALAS LUZ E RITZ - CINE PASSEIO, CURITIBA/PR

O Acontecimento, Audrey Diwan

Um olhar cru, direto, quase documental sobre a questão do aborto na França do início da década de 1960 e que dialoga diretamente com o mundo no presente.

Boa Sorte, Leo Grande, Sophie Hyde

Duas pessoas dentro de um quarto de hotel se desnudando física e espiritualmente. Ótimas interpretações do casal principal aliadas a um roteiro sensível e uma direção precisa.

Drive My Car, Ryusuke Hamaguchi

Três horas que passam voando nesse profundo mergulho em duas personagens bem construídas e que nos levam ao sublime.

Licorice Pizza, Paul Thomas Anderson

O diretor revisita sua infância em uma Los Angeles idealizada com inúmeras referências musicais e cinematográficas em uma história onde vemos um jovem casal correndo continuamente.

Marte Um, Gabriel Martins

O que seria de nossas vidas sem nossos sonhos? A partir de situações reais e cotidianas de uma família periférica de uma grande cidade, temos aqui um belo retrato da esperança de um país.

Moonage Daydream, Brett Morgen

Um documentário que faz jus à grandeza e à influência daquele que retrata, David Bowie, com farto material de arquivo utilizado de maneira genial.

Não! Não Olhe!, Jordan Peele

Mais uma vez o cineasta mistura gêneros de maneira criativa e ousada, ao mesmo tempo em que presta uma bela homenagem ao cinema como um todo e à sua herança racial em particular.

A Pior Pessoa do Mundo, Joachim Trier

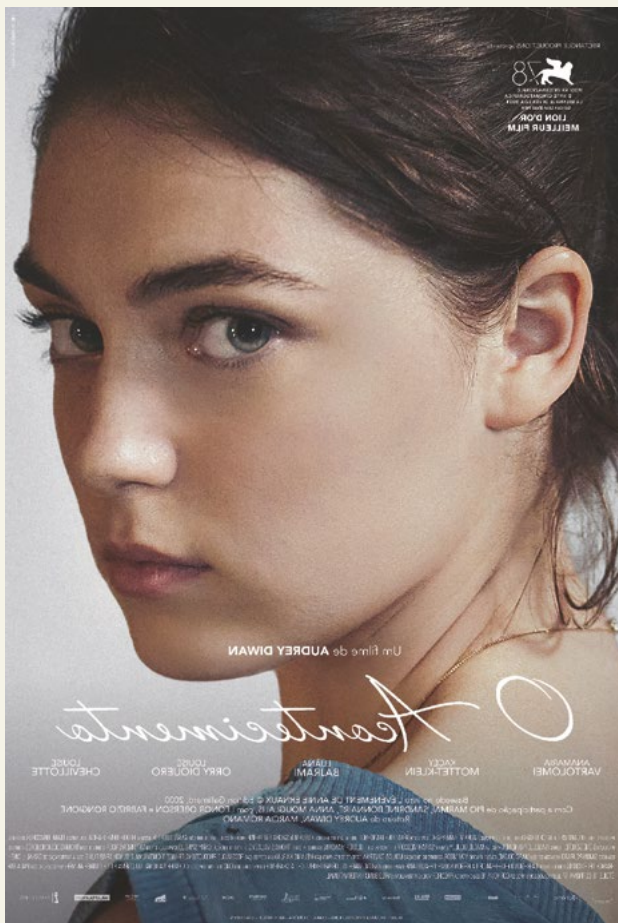
Trata-se de uma obra cinematográfica que te envolve aos poucos, quase sem que você perceba. E quando se dá conta, já é tarde. Você foi conquistado.

Top Gun: Maverick, Joseph Kosinski

Cinemão da melhor qualidade. Simples assim.

Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo, Dan Kwan e Daniel Scheinert

No meio da onda de filmes envolvendo multiversos, este é, com certeza, o que soube fazer o melhor uso desses mundos paralelos e de quebra, deu à sua atriz principal o papel de sua vida.



por **Samuel Marotta** ✱ PROGRAMADOR E CURADOR - CENTRO CULTURAL UNIMED-BH
MINAS, BELO HORIZONTE/MG

Os Primeiros Soldados, Rodrigo de Oliveira

Rodrigo de Oliveira é um dos cineastas brasileiros mais instigantes de sua geração. Sua busca estética se baseou sempre em experimentar formas diversas de dramaturgia e narrativa. *Os Primeiros Soldados* é a síntese desses processos junto a outros elementos que nos entregam um filme apaixonado e dilacerante.

Sete Anos em Maio, Affonso Uchôa

Sete Anos em Maio, de Affonso Uchôa, foi um dos primeiros filmes a serem exibidos comercialmente nas salas de cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, mesmo sendo um curta-metragem. Um tratado sobre a encenação vocal através do enorme Rafael dos Santos Rocha, o Fael.

Má Sorte no Sexo ou Pornô Acidental, Radu Jude

Radu Jude filma o mundo doentio. A sequência dos verbetes é um dos momentos mais impactantes no cinema dos últimos anos.

Il Buco, Michelangelo Frammartino

Michelangelo Frammartino faz um manual contemporâneo sobre como filmar dimensões humanas em consonância com os enormes planos gerais cinematográficos.

Vitalina Varela, Pedro Costa

Assim como Abbas Kiarostami, o cinema de Pedro Costa atinge, a meu ver, uma camada superior a qualquer análise crítica mais direta e comum. Está além. E *Vitalina Varela*, seu último filme, é o exemplo mais radical disso.

Não! Não Olhe, Jordan Peele

Jordan Peele condensa nessa obra-prima elementos que são caros à história do cinema (a primeira experiência de imagem em movimento; western, terror...) e cria um gênero próprio.

Marte Um, Gabriel Martins

Gabriel Martins, desde seus primeiros curtas-metragens, sempre deixou clara sua adesão ao cinema de gênero (ainda que tenha feito também experimentos instigantes, como *Mundo Incrível Remix* e *No Final do Mundo*). *Marte Um* é a expressão máxima dessa busca. Que venham os próximos!

Memória, Apichatpong Weerasethakul

Um filme para se ver de olhos fechados.

Paixões Recorrentes, Ana Carolina

Ana Carolina lançou seu último filme comercial. Esse fato por si só bastou para entrar em minha lista dos 10 destaques do ano.

Benedetta, Paul Verhoeven

O Crítico Inácio Araújo, certa vez, num texto marcante sobre *O Homem Sem Sombra*, disse o seguinte sobre Paul Verhoeven: “Se *O Homem sem Sombra* me parece defensável é, em primeiro lugar, porque o cinema não é uma arte do roteiro, mas da imagem. E, naquilo que nos mostra, este filme traz a marca de um cineasta invulgar”. *Benedetta* é o filme mais invulgar do mais invulgar dos diretores.



por **Vitor Graize** ✨ CINE METRÓPOLIS, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Marte Um, Gabriel Martins

Um filme-prenúncio de e para um novo Brasil.

Pequena Mamãe, Céline Sciamma

Um romance de formação no sentido inverso, da vida adulta para a infância, compreensivo, delicado e profundo. Céline Sciamma nos oferece a oportunidade de conviver e conhecer, ainda crianças, as crianças que se tornaram nossas mães e pais.

Drive my Car, Haruki Murakami

Uma experiência imersiva em que a arte nos conduz brilhantemente pelos caminhos da narração.

Memoria, Apichatpong Weerasethakul

Muito se falou, por exemplo, sobre o desenho sonoro, mas é difícil se aproximar minimamente das sensações de espanto e curiosidade causadas pelo filme por meio de palavras.

Vitalina Varela, Pedro Costa

Os pés descalços de Vitalina Varela desembarcando no piso áspero da pista do aeroporto, os amigos que lavam as manchas de sangue da casa, os becos escuros, uma procissão de vultos, a igreja vazia... Imagens que encerram a experiência dos deslocados e contrastam com a recordação solar do amor na terra natal.

Il Buco, Michelangelo Frammartino

Uma experiência visualmente impactante, uma viagem ao centro da tela.

A Mãe, Cristiano Burlan

Drama de uma família destruída pela violência policial, o filme é um duro retrato em que as pessoas, vítimas e sobreviventes, importam mais que as justificativas, já bastante claras para quem conhece a realidade da periferia brasileira. No enredo, a rebelião ocupa aos poucos o espaço do medo. As atuações de Marcélia Cartaxo e Dunstin Farias são icônicas.

A Jangada de Welles, Firmino Holanda e Petrus Cariry

Belo trabalho de roteiro e montagem, o filme elabora sua narrativa a partir de um rico acervo audiovisual. Usando imagens e sons oriundos de arquivos diversos para recontar uma história já bastante explorada pelo cinema brasileiro, reposiciona a experiência de Orson Welles no Brasil a partir da história do jangadeiro Manuel Jacaré. Ao fazê-lo, destaca e valoriza a importância da preservação e da descentralização do patrimônio audiovisual.

Medida Provisória, Lázaro Ramos

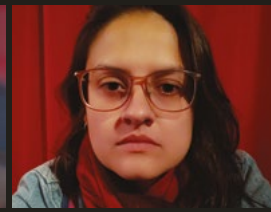
O lançamento do filme de Lázaro Ramos foi um dos grandes acontecimentos do ano para as salas de cinema independentes. O filme mobilizou as mais diversas plateias e atraiu um número expressivo de espectadores. Grande parte do mérito se deve à comunicação fácil que a trama estabeleceu com o público.

Aftersun, Charlotte Wells

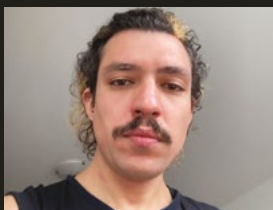
Uma adolescente e o pai experimentam juntos um processo individual de adaptação ao mundo, nem sempre bem sucedido. A economia de recursos narrativos e sentimentos é uma característica marcante do filme. Também é interessante a sutileza com que a diretora, nesse filme de estreia, estabelece um paralelo entre a juventude e a vida adulta da personagem.



PROGRAMADORES



Elisângela Dantas	Evie Mota	Fabrício Cordeiro	Kênia Freitas	Livia Cabrera
<p>Curadora e programadora do Cine Cultura Palmas desde 2011, desenvolve atividades de captação de conteúdos audiovisuais e exibição de filmes para o projeto de formação Cine Escola, voltado ao público estudantil para o desenvolvimento da relação entre cinema e educação, mais precisamente para o processo de ensino e aprendizagem em sala de aula. Coordena o Festival de Cinema Estudantil de Palmas - Você na Tela desde 2016 (realizado pela Fundação Cultural de Palmas e Secretária Municipal da Educação). Graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), técnica em Produção Audiovisual pela Academia Internacional de Cinema, membro do grupo gestor do Núcleo de Produção Digital Isabel Auler (NPD - UFT) e da Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA). Atua como curadora e crítica de Cinema, e realiza a curadoria de mostras e festivais para a Fundação Cultural de Palmas/TO e outras instituições. Atualmente se prepara para o lançamento do filme <i>O Segredo de João</i>, do qual é roteirista e diretora.</p>	<p>Programadora do Cine Casarão desde abril de 2022 e também coordenadora da programação de eventos do Casarão de Ideias. Chegou como estagiária, em 2020, porém, com o andamento da pandemia, sua estadia foi sendo adiada, o que a fez transitar também por outros espaços culturais de Manaus. Em breve turismóloga, porém, com o pé nas artes, história e patrimônio cultural.</p>	<p>Crítico, programador e curador de cinema, desde 2016 é responsável pela direção e programação do Cine Cultura, sala de cinema da Secult - GO. Graduado em Letras e mestre em Comunicação, Mídia e Cultura, ambos pela Universidade Federal de Goiás, onde iniciou sua experiência como curador e debatedor ao idealizar mostras no Cine UFG entre os anos de 2010 e 2011. Também possui especialização em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás. Trabalhou como curador e jurado de premiação para diversos festivais, entre eles Goiânia Mostra Curtas (2013 a 2016), Mostra Canavial de Cinema (2017 e 2019) e VIII Anápolis Festival de Cinema (2019). Foi editor da revista <i>Janela</i> entre 2014 e 2019 e realizou dois curtas-metragens, <i>Leblon Marista</i> (2016) e <i>Guará</i> (2019), ambos escritos, dirigidos e montados em parceria com Luciano Evangelista.</p>	<p>Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Fez estágios de pós-doutorado em Comunicação na UCB e na Unesp-Bauru. Desde 2015, realizou a curadoria de diversas mostras e festivais de cinema, como: Cines Afro-Femininos: Reimaginando Mundos (6ª Muestra Afro/Cinemateca de Bogotá/Colômbia); Mostra Afrofuturismo (Centro Cultural São Paulo); e Mostra Especial Nós Somos a Guerra (20ª Goiânia Mostra Curtas). Integrou as equipes curatoriais do IX CachoiraDoc (2020) e Festival de Cinema de Vitória (2018). Realizou diversas palestras, oficinas e minicursos sobre afrofuturismo e crítica de cinema. Escreve para o site de cinema <i>Multiplo!</i> desde 2012. Integra o FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro.</p>	<p>Bacharel em Ciências Sociais pela UFSCar e em Cinema e Audiovisual pela UFF, mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Realiza pesquisas sobre mulheres no cinema, Carmen Santos e a Brasil Vita Filmes. É servidora técnica administrativa federal desde 2010, com passagem pela UFSCar e ANCINE. Atualmente é chefe e programadora do Cine Arte UFF, sala de cinema com perfil universitário e comercial localizada em Niterói-RJ. É uma das curadoras da Mostra Audiovisual Wallace Leal Valentin Rodrigues, em Araraquara-SP.</p>
Cine Cultura Palmas	Cine Casarão	Cine Cultura	Cinema do Dragão	Cine Arte UFF
<p>Inaugurado em 27 de setembro de 1996, junto com todo o Espaço Cultural José Gomes Sobrinho, o cinema exibiu a trilogia de Glauber Rocha, <i>Deus</i> e <i>o Diabo na Terra do Sol</i>, <i>Terra em Transe</i> e <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i>. Por muitos anos, o Cine Cultura foi a única sala de cinema de Palmas. Em 2014, em função da transição do sistema analógico para o digital, a sala foi totalmente revitalizada com modernos equipamentos de exibição cinematográfica, sendo reinaugurada com um filme 100% tocantinense: <i>Palmas Eu Gosto de Tu</i>. A sala do Cine Cultura possui 170 poltronas, incluindo duas de acessibilidade universal, tecnologia de imagem e som digitais, e é composta por equipamentos de última geração e tecnologia de ponta. É gerido pela Fundação Cultural de Palmas - Prefeitura de Palmas.</p>	<p>O Cine Casarão, parte do complexo do Centro Cultural Casarão de Ideias, é atualmente o único cinema de rua do Centro Histórico da cidade de Manaus. A sala de cinema completou 5 anos de existência e resistência no ano de 2022. Em um prédio histórico da Manaus antiga, o Cine Casarão resgata a memória dos cinemas de rua que antes eram elemento marcante no cotidiano da população manauara. Nascido em 2017, após a mudança de endereço do Casarão de Ideias, veio como a grande novidade do novo espaço. Ao longo de sua trajetória já exibiu mais de 500 filmes, sendo a maioria deles produções nacionais e latino-americanas.</p>	<p>O Cine Cultura está localizado no interior do Centro Cultural Marietta Telles Machado, no meio da Praça Cívica, a poucos minutos de caminhada de outros espaços culturais importantes, como a jovial Vila Cultural Cora Coralina e o imponente Teatro Goiânia. Com suas 88 poltronas, o Cine Cultura é uma pequena joia a ser descoberta no centro da cidade e a nos convidar a uma certa intimidade, feito um abrigo contra as chuvas repentinas e o calor empoeirado. Talvez por suas dimensões relativamente pequenas e por exibir filmes que, não fosse por ele, jamais passariam numa tela de cinema na capital goiana, nele estranhos anônimos logo se transformam em habituais conhecidos, pessoas com nomes, cheiros, olhares e histórias para dividir, seja antes ou depois das sessões. O Cine Cultura abre todos os dias, dando mais vida a essa cidade que não é uma simples cidade, é todo um verão.</p>	<p>O Cinema do Dragão é um equipamento da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult Ceará) que integra o complexo cultural Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM). Com atividades iniciadas em 1999, as salas do Cinema do Dragão possuem o que há de mais moderno em equipamentos de som e projeção digital, o que o torna o cinema de rua mais charmoso de Fortaleza. É referência em qualidade de programação, com ações regulares de terça a domingo, a partir das 14h, entre exhibições de estreias e clássicos do cinema brasileiro e mundial, além de mostras e debates.</p>	<p>O Cine Arte UFF, localizado na praia de Icaraí, Niterói-RJ, é uma sala inaugurada pela Universidade Federal Fluminense em 12 de setembro de 1968, junto do projeto da Escola de Cinema da UFF, que, em plena ditadura, acolheria alguns dos professores e alunos do exodo da Universidade de Brasília. Na reabertura política dos anos 1980, alunos liderados pelo prof. João Luiz Vieira foram convidados a realizar as atividades de programação da sala, retomando a ideia original de Nelson Pereira dos Santos de incluir a prática da exibição como parte do projeto didático. A sala conta com 290 lugares, inclinação e poltronas novas, acessibilidade, projeção 35mm, 4K e 3D, do dolby 71, possibilitando que se torne um agente exibidor nos critérios da ANCINE. Hoje realiza uma programação diária, misturando sessões comerciais, pré-estreias, cineclubes, filmes universitários, mostras e festivais.</p>



Luis Fernando Moura	Marcelo Cordero Quiroga	Marden Machado	Samuel Marotta	Vitor Graize
<p>Curador e coordenador de programação da Janela Internacional de Cinema do Recife. Atual chefe de audiovisual, arte e tecnologia na Fundação de Cultura Cidade do Recife/Prefeitura do Recife, onde coordena a programação de cinema do Cineteatro do Parque. Desenvolveu em ambiente <i>web</i> a mostra <i>Cuir - Filme e Experimento - América Latina</i> (cuirfil.me) e a plataforma <i>fuga</i> (fuga.hotglue.me). Cocurador das mostras <i>L.A. Rebellion</i> e <i>Brasil Distópico</i>, entre outras. Foi programador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico, e atualmente integra a equipe de programação do FENDA - Festival Experimental de Artes Filmicas. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, com discussão em torno de curadoria, cena e dissidência.</p>	<p>Critico e curador de cinema, é diretor da Yaneramai Filmes, empresa dedicada a gestão audiovisual e cinematográfica nas áreas de venda, distribuição e exibição de filmes na América Latina. É diretor de programação e de curadoria do Festival Internacional Pachamama - Cinema de Fronteira. Foi também idealizador e diretor de mercado e mostras de Cinema do Bolívia Lab de 2011 a 2014. Faz parte da equipe de programação do Festival de Cine Radical de La Paz - Bolívia, na Mostra Brasil Radical. É programador e curador do Cine Teatro Recreio, por meio do projeto Cine Teatro Recreio AC, diretor/ editor da revista virtual <i>Armadeira Cultural</i> e diretor da Semana de Cine Boliviano, em Cobija.</p>	<p>Curador do Cine Passeio desde maio de 2017, quase dois anos antes da inauguração oficial, ocorrida em março de 2019. Esse tempo prévio anterior à abertura permitiu que, ao lado de Marcos Jorge (com quem divide a curadoria), fosse planejado detalhadamente o modelo de programação que seria implantado no espaço. A partir desse estudo definiram pontos básicos que perduram até hoje: uma programação horizontal, ou seja, um filme diferente por sessão; e pelo menos um filme nacional em cartaz toda semana. A programação é, assim, diferenciada e, além dos filmes exibidos semanalmente, são oferecidos cursos online e gratuitos todos os sábados, <i>masterclasses</i> presenciais e sessões comentadas com cineastas e artistas, bem como um projeto de formação de público.</p>	<p>Programador/curador das Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, é também codiretor e coroteirista dos longas-metragens <i>Estado de Sítio</i> (2010), <i>Semana Santa</i> (2013) e <i>Baixo Centro</i> (2018), vencedor do Troféu Barroco de melhor filme da 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes.</p>	<p>Produtor, pesquisador e diretor audiovisual. É um dos fundadores do Pique-Bandeira Filmes, empresa produtora e distribuidora criada em 2011 em Vitória (ES). Desde 2017 coordena o projeto de memória Acervo Capixaba, pelo qual realiza iniciativas de pesquisa, restauração e digitalização da produção audiovisual regional. Em treze anos de carreira produziu filmes de curta e longa-metragem exibidos e premiados em festivais de cinema no Brasil e no exterior, além de séries para a televisão. Também é produtor cultural da Universidade Federal do Espírito Santo, onde ocupa a função de programador do Cine Metrôpolis e coordena o projeto Núcleo de Documentação e Memória do Cinema e do Audiovisual no Espírito Santo.</p>
Cineteatro do Parque	Cine Teatro Recreio	Cine Passeio	Centro Cultural Unimed-BH Minas	Cine Metrôpolis
<p>Teatro-jardim inaugurado no centro do Recife em 1915, o Cineteatro do Parque, o mais antigo do Brasil em funcionamento, completou uma reforma depois de dez anos e foi reaberto após o auge da pandemia, tendo sido seu projeto arquitetônico restaurado e um equipamento de projeção de cinema digital de ponta instalado. Em convivência com espetáculos de música e artes cênicas, o cinema abraça no parque a vocação de uma casa de diversões que, conectada com o organismo da cidade, tem como papel formar público e repertório, e expandir acessos e experiências. Lugar para a interface viva de um cinema de atrações hoje.</p>	<p>Com muita história para contar, o Cine Teatro Recreio é um dos espaços mais tradicionais dos acreanos. Já foi palco de diversas expressões artísticas. Localizado em um dos mais belos cartões-postais do Acre, a Gameleira, esse espaço centenário da capital ainda é lugar de encontro e cultura, e toda semana tem um filme diferente na tela, além de exposições de artistas. Trata-se de um complexo cultural com uma galeria de arte, um teatro e um cinema. Pertence à Fundação de Cultura Elias Mansour, administrada pelo Governo do Estado do Acre. No entanto, a utilização do espaço para a exibição de filmes é um trabalho feito a partir do projeto Cine Teatro Recreio AC, que é uma iniciativa civil.</p>	<p>O Cine Passeio é um complexo cultural e cinema de rua de Curitiba. Inaugurado em 2019 e localizado na esquina das ruas Riachuelo e Carlos Cavalcanti, no Centro de Curitiba, possui uma gestão compartilhada entre a Prefeitura Municipal de Curitiba, a Fundação Cultural de Curitiba e o Instituto Curitiba de Arte e Cultura. A sala Cine Luz dispõe de 90 lugares e a sala Cine Ritz de 60 lugares. Um cinema a céu aberto também faz parte do complexo e funciona no terraço. No subsolo, há uma área dedicada às ações de formação, que recebeu o nome de Espaço Valêncio Xavier, homenagem ao escritor, cineasta e criador da Cinemateca de Curitiba, falecido em 2008. Conta também com uma sala multiuso, com 110 lugares. No mesmo ambiente funciona a Sala Passeio On Demand, que se refere ao consumo de conteúdo digital com escolha do usuário.</p>	<p>As Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas estão situadas no Minas Tênis Clube I e foram inauguradas em março de 2022 com a mostra <i>Mais Fundo</i> que o Mar - o Cinema, a Música e as Esquinas. A programação é feita por meio de duas vertentes: filmes em cartaz e mostras/ retrospectivas (como Paul Newman Diretor, Retrospectiva Martín Rejtman e Retrospectiva 2022, entre outras). Conta ainda com debates, oficinas, cursos, lançamentos, pré-estreias e sessões comentadas. As salas recebem também importantes eventos cinematográficos, como o Cine BH, Varilux e INDIE.</p>	<p>O Cine Metrôpolis, espaço cultural com mais de trinta anos de história, está localizado no principal campus da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória. A sala, com capacidade para 240 espectadores, funciona diariamente, inclusive aos finais de semana e feriados, com, em média, 3 sessões diárias. A atual sala de exibição foi inaugurada em 10 de janeiro de 1994, mas sua origem remonta ao movimento cineclubista surgido na UFES no início da década de 1970. Na década de 1980 foi criado o Cineclubes Universitário Cláudio Bueno Rocha, com programação de mostras em 16mm, mais tarde transformado em sala de cinema comercial, com exibição em 35mm, e renomeado como Cine Metrôpolis. O Cine Metrôpolis é frequentado majoritariamente pelo público universitário e tem uma ligação histórica com o cinema brasileiro e o cinema produzido no Espírito Santo.</p>



 **SUPERGASBRAS**

CICLO DE CINEMA SUPERGASBRAS

Curadoria e direção de programação

Samuel Marotta

Coordenação de produção e produção executiva

Ana Carolina Antunes

Assistente de produção

Lui Nascimento

Produção e licenciamento de cópias

Affonso Uchôa e Ewerton Belico/Vasto Mundo

Identidade visual e estratégia de comunicação

João Vitor Rocha e Rodrigo Valente/Estúdios IMA

Autoração digital, coordenação de projeção e revisão de legendas

Jaque Del Debbio/Frames

Libras

Rosane Lucas

Registro videográfico e fotográfico

UniBH - Jose Sergio Niquini Junior, Alex Matos De Oliveira, Alexandre Homem Milton, Antonio Martins Lisboa, Gustavo Henrique Santana De Abreu, Juan Mitt Queiroz, Luiz Gustavo Rodrigues de Santana, Maykel Douglas Ferreira de Souza, Sofia Bicalho e Thiago Moreira do Espírito Santo

Minas Tênis Clube I Centro Cultural Unimed-BH Minas

Rua da Bahia, 2.244, Lourdes
Belo Horizonte/MG
CEP: 30.160-012
Tel.: (31) 3516-1394
www.minastenisclube.com.br

CINE CLUBINHO

Audiodescrição

Gabriel Aquino/Vias Acessíveis

Debates

Gabriel Aquino
Carolina Nascimento/Malacaxeta

Oficina

Iaci Carneiro

RETROSPECTIVA 2022

Programadores convidados

Elisângela Dantas (Cine Cultura - Palmas/TO)
Evie Mota (Cine Casarão - Manaus/AM)
Fabrício Cordeiro (Cine Cultura - Goiania/GO)
Kênia Freitas (Cinema do Dragão - Fortaleza/CE)
Lívia Cabrera (Cine Arte UFF - Niteroi/RJ)
Luís Fernando Moura (Cineteatro do Parque - Recife/PE)
Marcelo Cordero (Cine Teatro Recreio - Rio Branco/AC)
Marden Machado (Cine Passeio - Curitiba/PR)
Vitor Graize (Cine Metrópolis - Vitória/ES)

PAUL NEWMAN DIRETOR

Sessões comentadas

Ana Carolina (diretora do filme *Mar de Rosas*)/Crystal
Cinematográfica
Julia Katharine

Curso Paul Newman

Paulo Santos Lima/Taquara Arte e Comunicação

RETROSPECTIVA INFANTIL

Audiodescrição

Gabriel Aquino

Debates

Goio Studio

Oficina

Gustavo Jardim/4Folhas

CINE IMPROVISADO - MÚSICA DAS LUZES

Execução e curadoria

Luiz Pretti/Errante

Músicos, performers e pesquisadora convidada

Patrícia Bizzotto, Nathalia Fragoso e Shari Simpson,
Henrique Iwao e Gilu (Caio Campos, Gabs Santana,
Marcos Alves, Vanessa Aiseó), Ricardo Aleixo, Marco
Scarassatti e Julia Fagioli

Técnicas de som

Debris Oliveira
Flora Guerra

RETROSPECTIVA MARTÍN REJTMAN

Masterclass

Martín Rejtman, Affonso Uchôa e Samuel Marotta

Palestra: O novo de novo: como a geração anos 1990/2000

reinventou o cinema argentino
Mariana Mól/Filmes de Estrada

Tradução e legendagem

Gabriela Albuquerque e Isadora Barcelos





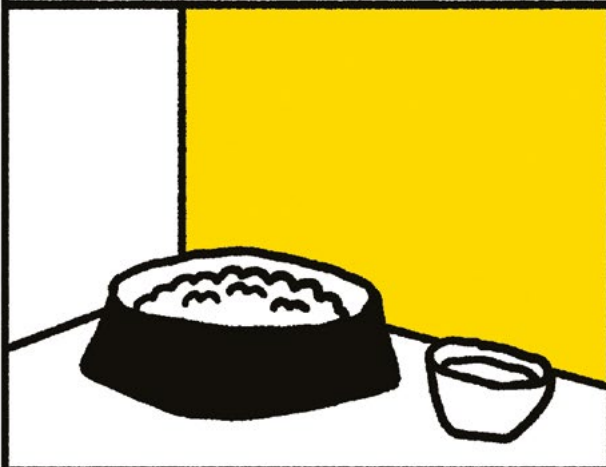
QUASE TUDO ESTÁ COMO EU
DEIXEI...



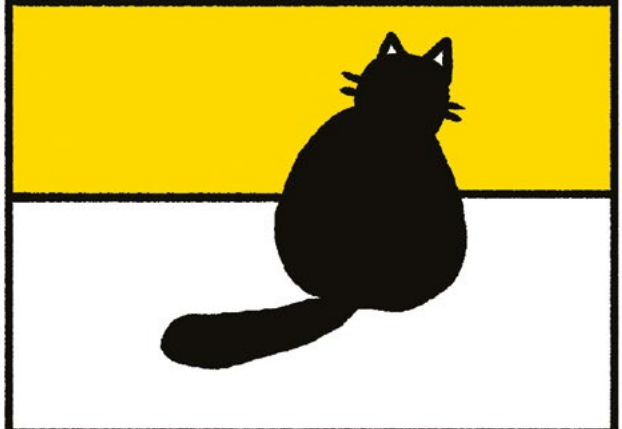
MUDO ALGUMAS COISAS DE LUGAR.
TENTO PREENCHER ALGUNS
VAZIOS.



VOCÊ FAZ FALTA, ROSA. TE DEVO
DESCULPAS PELO QUE TEVE DE
PASSAR ESSES ANOS.



TUDO DANDO CERTO, VOCÊ VIRÁ
PRA CÁ EM BREVE. ENQUANTO
ISSO SIGO TENTANDO DESENHAR
GATOS MELHORES.





ISBN 978-65-993441-6-9



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO



Banzai

TRIUMPH | BH

APOIO



REALIZAÇÃO

