

BRASÍLIA 9 ANOS

13 a 30/Abril/2010

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

SCES . trecho 2 . Conjunto 22 | Brasília . DF

BRASÍLIA 50 ANOS





No aniversário de 50 anos de Brasília, o Banco do Brasil tem o prazer de presentear o público brasileiro com a exibição de filmes que retratam a capital federal e seus habitantes. A mostra de cinema **Brasília 50 Anos** apresenta comédias, dramas e documentários de uma cidade em constante transformação, que compõem um importante panorama artístico e histórico de Brasília.

Seja no âmbito documental ou como cenário para histórias de ficção, a cidade de Brasília e seus habitantes estiveram presentes no imaginário de diversos realizadores desde a época de sua construção. A mostra traz uma seleção desses olhares, indo de uma obra revolucionária como o último filme de Glauber Rocha, *A Idade da Terra* (1980), à chanchada *Um Candango na Belacap*, filme que Roberto Farias rodou em 1961 e que traz os saudosos Anito e Grande Otelo.

Ao exibir a mostra **Brasília 50 Anos**, o Centro Cultural Banco do Brasil espera propiciar aos espectadores o contato com as múltiplas facetas desta capital.



PROGRAMAÇÃO

Imagem de Brasília – *A Última Utopia* (1989), de Pedro Jorge de Castro, Roberto Pires, Vladimir Carvalho, Pedro Anísio, Moacyr de Oliveira e Geraldo Moraes

13/04 TERÇA-FEIRA

18h30 **Subterrâneos**
20h30 Debate com José Eduardo Belmonte e Carlos Marcelo, mediado por Daniel Obeid

14/04 QUARTA-FEIRA

18h30 **Brasília - A Última Utopia**
20h30 **Romance do Vaqueiro Voador**

15/04 QUINTA-FEIRA

18h30 **Celeste e Estrela**
20h30 **Barra 68**

16/04 SEXTA-FEIRA

18h30 **O Cego Que Gritava Luz**
20h30 **As Vidas de Maria**

17/04 SÁBADO

15h30 **Conterrâneos**
Velhos de Guerra
18h30 **Doces Poderes**
20h30 **Brasília 18%**

18/04 DOMINGO

15h30 **A Idade da Terra***
18h30 **O Sonho Não Acabou**
20h30 **A Concepção**

20/04 TERÇA-FEIRA

18h30 **O Cego Que Gritava Luz**
20h30 **Doces Poderes**

21/04 QUARTA-FEIRA

18h30 **A Concepção**
20h30 **O Sonho Não Acabou**

22/04 QUINTA-FEIRA

18h30 **Brasília 18%**
20h30 **Tortura Selvagem**

23/04 SEXTA-FEIRA

18h30 **Barra 68**
20h30 **Brasília - Um Dia em Fevereiro***

24/04 SÁBADO

15h30 **A Idade da Terra***
18h30 **Samba em Brasília***
20h30 **Um Candango na Belacap***

25/04 DOMINGO

15h30 **Conterrâneos**
Velhos de Guerra
20h30 **Celeste e Estrela**

27/04 TERÇA-FEIRA

18h30 **Tortura Selvagem**
20h30 **Subterrâneos**

28/04 QUARTA-FEIRA

18h30 **As Vidas de Maria**
20h30 **Brasília - Um Dia em Fevereiro***

29/04 QUINTA-FEIRA

18h30 **Romance do Vaqueiro Voador**
20h30 **Brasília - A Última Utopia**

30/04 SEXTA-FEIRA

18h30 **Um Candango na Belacap***
20h30 **Samba em Brasília***

* *Exibição em digital*



Imagem de *Doces Poderes*
(1996), de Lúcia Murat

BRASÍLIA 50 ANOS

Daniel Obeid

Uma cidade com 50 anos de vida parece ser um cenário em gestação, com pouca História, em busca de uma identidade que a caracterize. Seus moradores não consolidaram laços afetivos com o espaço e seus habitantes, e suas memórias quase sempre remetem à terra dos pais e familiares. No entanto, essa constatação certamente não se aplica à cidade de Brasília, que completa meio século de existência em 21 de abril de 2010.

Desde sua fundação até os dias de hoje, a capital federal está presente no imaginário popular como sendo uma cidade particular e disforme, o paraíso de corruptos e o berço da mixórdia política e das mazelas nacionais. Se essa concepção tem lá seu pingão de verdade, Brasília também gestou uma galeria de jovens artistas que, munidos de ironia e olhar crítico, cantaram suas inquietudes existenciais e as multifacetadas relações com a cidade. Paralamas do Sucesso, Plebe Rude e Capital Inicial, entre outros, marcaram época nos anos 1980 e foram símbolos de contestação de toda uma geração. Na esfera cinematográfica, cineastas de outros estados nacionais e, mais tarde, os nascidos em solo brasiliense, debruçaram suas câmeras sobre a capital federal e seus habitantes e foram responsáveis por documentários e filmes ficcionais importantes do nosso Cinema.

A mostra **Brasília 50 Anos** apresenta ao espectador um painel representativo dessa cinematografia que elegeu a cidade não apenas como cenário para seus filmes. Nos 17 longas-metragens a serem exibidos, a capital federal é força ativa, ser movente, que abre suas portas, casas, ruas e edifícios para os cineastas de diversas gerações imprimirem seus olhares e visões de mundo. Desde a década de 1960 até a atualidade, as câmeras de 16 e 35 mm, bem como as digitais, flagraram, ficcional e documentalmente, o cotidiano, as emoções e as percepções dos seus habitantes e a interação desses com a geografia física, social e política de Brasília. Documentários políticos e poéticos, comédias, dramas narrativos e experimentais retratam uma cidade em transe, conflituosa, oscilante entre o conforto e a repulsa; enfim, uma cidade repleta de organicidade.

Se tudo começa pelo início, as comédias *Um Candango na Belacap* (1961), de Roberto Farias, e *Samba em Brasília* (1960), de Watson Macedo, provocam o riso e a reflexão sobre a sociedade brasileira na época da construção da cidade. Passada a euforia do período da inauguração, Brasília, agora na puberdade, abre as portas para alguns cineastas que, embora realizem filmes díspares entre si, atuam no mesmo diapasão em busca de olhares críticos, irônicos e alegóricos sobre uma cidade que começa a ganhar identidade. Sergio Rezende filma a juventude nascida em Brasília em *O Sonho Não Acabou* (1982); *Brasília, a Última Utopia* (1989), filme coletivo de seis cineastas, mostra uma pluralidade de universos envolvendo a capital federal; e Glauber Rocha cria uma alegoria revolucionária, com cenas ambientadas na capital federal, em seu último filme, *A Idade da Terra* (1980).

Na turbulenta década de 1990, o cinema brasileiro convive com o congelamento de sua produção e o complicado renascimento, e são inúmeros os filmes que se interessam pelas realidades, pelos palcos e bastidores da capital federal. João Batista de Andrade, em *O Cego Que Gritava Luz* (1996), cria uma narrativa de suspense às margens do lago Paranoá; *Doces Poderes* (1996), de Lúcia Murat, discute o papel da mídia e das relações políticas brasileiras; *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), de Vladimir Carvalho, volta ao mito fundador da cidade e mostra a realidade dos candangos que ergueram em tempo recorde um manancial de concreto; e Maria Augusta Ramos, em *Brasília, um Dia em Fevereiro* (1996), registra o cotidiano de três personagens em único dia.

Com o passar do tempo, a maturidade do cinema nacional se consolida e a presença de cineastas nascidos em solo brasiliense remodela a representação da cidade e daqueles que lá respiram, vivem e morrem. Vladimir Carvalho realiza *Barra 68 – Sem Perder a Ternura* (2000), documentário sobre a invasão da UNB, no regime militar; o baixo orçamento e a criatividade despontam com o filme *Tortura Selvagem – A Grade* (2001), de Afonso Brazza; *Subterrâneos* (2003) e *A Concepção* (2005), ambos do cineasta brasiliense José Eduardo Belmonte, retratam um cenário diferente dos exibidos nos cartões-postais brasilienses e expõe com veemência uma juventude deslocada e fragmentada; *Celeste & Estrela* (2002), de Betse de Paula, em sua incursão cômica e crítica, discute as dificuldades em se realizar um filme no País; o veterano Nelson Pereira do Santos constrói uma alegoria sobre a corrupção em *Brasília 18%* (2006); em seu documentário poético, *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), Manfredo Caldas aponta sua câmera para os momentos precedentes da construção de Brasília; e, por fim, o longa *As Vidas de Maria* (2005), de Renato Barbieri, acompanha a história de uma mulher paralelamente com a trajetória da cidade de Brasília.

Dezessete filmes e vários olhares sobre uma mesma cidade. Propostas estéticas diferentes e utilização de múltiplos recursos narrativos parecem sugerir uma impossibilidade de representação de um mesmo povo convivendo em um único lugar. No entanto, um olhar agudo nos permite destacar alguns elementos que permeiam todos os longas-metragens em questão: a certeza da instabilidade, a sensação de não-pertencimento, a marca ocular da dúvida e da dívida, o choque de forças invisíveis, a necessidade compulsória da existência e a constante crise de identidade. Essas marcas indeléveis, atributos inerentes à atmosfera de Brasília, estão presentes lá atrás, desde sua inauguração, e oxalá permaneçam por décadas e mais décadas. Pois, nesse cerrado de hesitações e travessias, são essas características que dão relevo, cor e vida a essa cidade que simboliza o poder da nação brasileira.



Imagem de Brasília – *A Última Utopia* (1989), de Pedro Jorge de Castro, Roberto Pires, Vladimir Carvalho, Pedro Anísio, Moacyr de Oliveira e Geraldo Moraes

AS IMAGENS DA CIDADE NOVA

Sérgio Moriconi

Num de seus livros, o escritor Ítalo Calvino diz que as cidades são construções imaginárias, simbólicas, repletas de mitos coletivos ancestrais. A tese do seu “As Cidades Invisíveis” é de que as aglomerações urbanas têm diferentes significados para cada um dos indivíduos que nelas habitam, e também para os viajantes que as contemplam. Quando pensamos numa cidade nova e utópica como Brasília, a tese de Calvino torna-se ainda mais crítica e subjetiva. Quais seriam, então, os parâmetros que poderíamos utilizar para interpretar o burgo quimérico imaginado na prancheta por Lúcio Costa e adornada por Oscar Niemeyer? No ano em que se comemora o seu meio século de existência, essa não deixa de ser uma questão intrigante e fascinante.

Brasília foi uma das poucas cidades que teve a sua construção documentada, e mesmo dramatizada cinematograficamente, por realizadores dos mais diversos cantos do País e do exterior. Há muitos fatores a serem levados em consideração quando pensamos na representação de Brasília no cinema, seja por cineastas “de fora”, seja por cineastas da cidade. Muitas vezes o olhar forasteiro diz mais, ou diz o inimaginável para aqueles que têm um olhar “de dentro”. No caso de Brasília, a afirmação é ainda mais verdadeira, já que a cidade nova antecedeu os seus cineastas: o seu projeto utópico, a construção épica, partiu do zero absoluto, partiu das referências e fantasias de indivíduos provenientes de outros lugares. Registros da construção da cidade realizados no final dos anos 50 pelo designer norte-americano Eugene Feldman – utilizado pelo documentarista Vladimir Carvalho, em seu *Brasília Segundo Feldman* (1980), e pelo sueco Torgny Anderberg, em *Brasília, a Cidade da Alvorada* (1965) – são emblemáticos desse fascínio oblíquo exercido pela construção da nova capital no sertão brasileiro.

O espectro de Brasília povoou a mente de criadores dos mais variados campos das artes, não só de cineastas, mas dramaturgos, artistas plásticos e especialmente músicos – muitos deles influentes, como John Coltrane, cuja longa composição, “Brazilia”, domina um de seus mais importantes discos e acabaria por se transformar num exemplo do “moderno” no jazz. Uma das edições europeias do LP que contém a peça estampa em sua capa uma pintura estilizada do Congresso Nacional (!). A mesma imagem, desta vez fotográfica, ilustra “Maestro”, álbum de Moacir Santos, importante músico brasileiro, um dos inventores de uma linguagem brasileira orquestral popular e moderna. Mas Brasília, seu projeto modernista, não exerceu atração apenas sobre músicos ditos sofisticados. No início dos 60, Sivuca se junta ao grupo Brasília Ritmos e Jackson do Pandeiro cantaria *Rojão de Brasília*, ambos juntando-se a dezenas de outros artistas populares impressionados com a construção da capital.

Deu-se o mesmo com o cinema. Produtores e diretores das carioquíssimas chanchadas da Atlântida não ficaram indiferentes a Brasília. *Um Candango na Belacap* (1961), de Roberto Farias, e *Samba em Brasília* (1960), de

Watson Macedo, atestam a atração exercida pela aventura da construção de uma nova capital no coração do planalto goiano. As chanchadas, símbolo de um cinema visto por muitos, no início dos anos 60, como anacrônico, aliava-se ao projeto futurista da cidade, expressando, “gaiatamente”, uma nova era, em que o Brasil arcaico (era o que se imaginava) iria desaparecer como num passe de mágica. O início da década – não podemos esquecer – foram os anos JK. Havia uma grande efervescência em todos os campos. No econômico, com o modelo Kubitschek de importação de capital e tecnologia dando impulso ao “desenvolvimentismo”. Também no campo social, com a revolução cubana inspirando a oposição organizada de esquerda no Brasil (a partir da consciência da tragédia social nordestina). E, finalmente, no campo cultural, com o teatro de Augusto Boal e o cinema novo, algo implacável das chanchadas.

Sintomaticamente, a saga brasiliense fez com que cineastas importantes do cinema novo voltassem seus olhos para Brasília nos anos 60. Instalados aqui ou não, foram todos sensibilizados por essa utopia de Brasília. Eu citaria aqui Nelson Pereira dos Santos, Maurice Capovilla e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. Eles e inúmeros cinegrafistas anônimos fizeram o registro fundamental desse acontecimento extraordinário e único em todo o mundo. Mesmo que pareça um clichê repetir aqui, o fato é que documentar o nascimento de Brasília equivalia – se tivesse sido possível – a registrar algo monumental como a construção das pirâmides do Egito ou as Muralhas da China. Esta percepção levou seu primeiro revés com o golpe militar de 1964. Principalmente a partir dos anos 70, o cinema passou a ver Brasília como a negação da utopia. A fase brasiliense de Vladimir Carvalho é isso. Brasília, pouco a pouco, se transforma numa maldição para os olhares de fora. A cidade passou a ser a cara da ditadura militar.

Utopia ou distopia? Esta contradição freqüentou realizadores instalados em Brasília de diferentes épocas e gerações. Dois dos principais longas-metragens de Vladimir Carvalho, *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990) e *Barra 68 – Sem Perder a Ternura* (2000), refletem o que podemos chamar de má consciência da utopia. O primeiro é um acerto de contas com a história oficial da construção da cidade, normalmente considerada uma fábula rósea, protagonizada por heróicos candangos pioneiros. Ao dar voz àqueles que nada usufruíram do sonho do Novo Eldorado, o filme produz o esvaziamento da fábula utópica, reintroduzindo a luta de classes no seu discurso. O segundo, *Barra 68*, recupera a memória do sonho visionário da Universidade de Brasília, degradado depois da invasão da UnB, em 1968. Ambos os filmes são a outra face da mesma moeda, o lado escuro, sombrio e esquecido da narrativa legitimada pelos donos do poder.

Na mesma direção, *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), de Manfredo Caldas, é uma fabulação que especula sobre a história e a identidade de um migrante nordestino que chega a Brasília na época da construção, atraído

pelo sonho de uma vida melhor. O seu destino é trágico e se choca de frente com o mencionado discurso utópico e heróico dos idealizadores da grande epopéia que foi a transferência da capital para o coração do Centro-Oeste. Baseado no livro homônimo de João Bosco Bezerra Bonfim, *Romance do Vaqueiro Voador* tem também uma inspiração cinematográfica: impressionado com o filme *Brasília Segundo Feldman*, de Vladimir Carvalho, Bosco escreve o seu livro na forma de um cordel moderno que, de sua parte, impressiona Manfredo, que o adapta para o cinema. Apesar de usar muitas vezes do tratamento picaresco típico da literatura de cordel, *Romance do Vaqueiro Voador* quer ser também (de novo) um acerto de contas com a verdadeira história dos candangos pobres que construíram a cidade.

De certa maneira numa direção oposta, mas sem compactuar com a utilização do discurso da utopia para fins ideológicos, *As Vidas de Maria* (2005), de Renato Barbieri, quer ver as excentricidades da cidade e de suas personagens de uma forma afirmativa e positiva. De nenhuma forma, o diretor quis considerar Maria, uma das principais personagens de seu filme, como a metáfora da cidade que não deu certo, da cidade que viu crescer um bolsão de miséria na sua periferia. No filme, Maria e Brasília vêm à luz no mesmo dia, em 21 de abril de 1960, data de inauguração da cidade. As meninas crescem e amadurecem juntas. A visão de Barbieri é otimista. Ambas, para o diretor, simbolizam a coisa nova. Ao deixar de lado a negação da utopia desta outra Brasília – e através da construção ficcional de sua Maria/Brasília – Barbieri resgata o sonho da urbis onde tudo deve e está para ser construído, onde tudo deve sempre ser um vir-a-ser permanente.

De alguma maneira, Barbieri restitui, num plano cotidiano e ordinário, algo da alegoria barroca do Glauber Rocha de *A Idade da Terra* (1980). Visão onírica e pessoal de um Brasil contemporâneo povoado de arquétipos de índios, colonizadores, nordestinos, trabalhadores e um Cristo negro. *A Idade da Terra* apresenta Brasília e sua arquitetura monumental como o espaço – para o bem e para o mal – de uma “síntese sincrética” de regeneração histórica, de contrastes e desequilíbrios de todos os tipos. Ao contrário de filmes posteriores – *Doces Poderes* (1996), de Lúcia Murat, e *Brasília 18%* (2006), de Nelson Pereira dos Santos, entre outros –, *A Idade da Terra* transcende a percepção da cidade apenas como o cenário de embates políticos pré e pós-democratização do País. Os filmes de Murat e Pereira são exemplos de obras que contextualizam sua narrativa na Brasília política, conforme percebida pelo senso comum dos cidadãos de outras paragens brasileiras.

No livro “Para Não Esquecer”, Clarice Lispector diz a antológica frase “Brasília é tão artificial quanto deveria ser o mundo quando foi criado”. A escritora nos faz pensar na construção das identidades dos indivíduos quando submetidos a um espaço novo, sem tradição, nem memória. A impressão é mesmo de um salto no escuro. Conflitos existenciais na cidade nova já

havam sido ensaiados e dramatizados em *O Sonho Não Acabou* (1982), de Sérgio Rezende. Mas é o diretor José Eduardo Belmonte quem vai abrir uma interessantíssima discussão sobre os conflitos de indivíduos nascidos em Brasília, submetidos a um espaço urbano novo, cujas referências não são imediatamente reconhecíveis ou, na pior das hipóteses, não são de modo algum identificadas. As personagens de seus filmes *Subterrâneos* (2003) e *A Concepção* (2005) são a expressão desse estado de anomia e esquizofrenia.

Nas últimas duas décadas, a representação de Brasília no cinema foi deixando de ser, invariavelmente, a metáfora (ou uma contraposição) de seu mito fundador, para assumir, também, o atributo de um elemento (e não apenas “o” elemento) do drama. O cinema de (ou em) Brasília ganha inúmeras colorações, como o “trash naïf” de Afonso Brazza ou as comédias românticas e sofisticadas de Betse de Paula. Em seu último longa, *Celeste & Estrela* (2002), Betse lida com as agruras de se fazer cinema na burocrática capital do País. Da mesma maneira que em *O Casamento de Louise* (2001), seu primeiro longa, a diretora não se furta de fazer comentários inteligentes e bem humorados sobre a cidade. Não é nada fácil enxergar Brasília, esse óvni sócio-urbano. Eu mesmo ouvi de um amigo, funcionário recentemente transferido, o curioso relato de sua chegada de carro na cidade, vindo pela primeira vez do Rio de Janeiro para se instalar na capital com a família. Depois de cruzar todo o Eixo Rodoviário em direção ao lago norte, ouviu do filho: “Pai, ainda falta muito para chegar na cidade?” E o pai: “Já passamos pela cidade, meu filho”.



Imagem de *Barra 68 – Sem Perder a Ternura* (2000), de Vladimir Carvalho

A ÉPICA DE BRASÍLIA SEGUNDO CARVALHO

Fernão Pessoa Ramos

Quem construiu a Tebas de Sete Portas?

Nos livros estão os nomes dos reis.

Arrastaram eles os blocos de pedra? – Bertold Bretch

citado na abertura de *Conterrâneos Velhos de Guerra*

A épica é um gênero bem estabelecido desde a Antiguidade. Dedicada à narrativa, na forma dramática ou poética, de grandes ações históricas, levadas adiante por personagens encorpados. Em sua forma cinematográfica (que herda a dimensão épica do romance dos séculos XVIII e XIX), teve amplo curso no cinema clássico hollywoodiano, seja nos filmes bíblicos, nas grandes narrativas da guerra civil, ou nos mitos de origem da nação norte-americana, entre os quais o do oeste distante. A civilização brasileira parece não ser dada ao cultivo destes nobres mitos de origem. Habita-nos um incômodo mal-estar primário, já definido como “propensão melancólica”. Em outro recorte, a autocrítica acirrada que impede a elegia de heróis já foi definida por Nelson Rodrigues, num veio humorístico, como “complexo de vira-lata”. É de se notar que a verve crítica já tem vigor no Brasil no início do século XX, antecedendo às reservas que o contexto culturalista deita sobre os marcos da civilização ocidental. As grandes conquistas bandeirantes, os feitos heróicos da Guerra do Paraguai, os brados da independência, o embate contra bandidos no cangaço, ou fanáticos em Canudos, deixaram há muito de ter o eco glorioso que um dia possuíram. Atualmente, a postura crítica faz parte do senso comum em nossas escolas de ensino médio, embora algumas almas ainda necessitem do frisson da exclusão e da perseguição para poderem veicular o quadro ideológico dominante. O fato é que a maior parte dos “grandes” momentos da história do Brasil já foi desconstruída. O recorte analítico dominante é, portanto, aquele que uma nova historiografia, agora revisionista, aponta como a versão “politicamente correta” da história brasileira. O que nos importa realçar é o fato de um grande momento da história do Brasil, a construção de Brasília – com sua plêiade de significados e consequências –, conseguir passar ao largo deste movimento crítico, que já vai à sua segunda mão. Qual seria o motivo de Brasília ainda ocupar, em nosso imaginário, estatuto similar ao da conquista do oeste americano? Seria exagero afirmar que a construção da nova capital possui, hoje, a dimensão que as bandeiras paulistas tiveram até o final dos anos 30, com suas conotações de brava ação épica onde uma nação se afirma? Seria a construção de Brasília a grande “bandeira” do século XX? E os candangos seriam os índios dos bandeirantes, oferecidos no altar para a glória póstuma de Juscelino? Trata-se de questão pertinente. Dentro do domínio da metodologia desconstrutiva que atravessa a historiografia contemporânea brasileira, o mito da criação de Brasília permanece inabalável.

O documentarista Vladimir Carvalho traz em sua origem uma ligação duplamente marcada com Brasília. Como cineasta documentarista, possui no estilo de sua obra um forte elemento de ligação com o meio geográfico. Na maioria de seus filmes sentimos a respiração do meio geográfico, particularmente de duas paisagens: a do sertão e a do planalto central e adjacências. Carvalho é um diretor que se debruça sobre o meio geográfico e Brasília é um de seus cenários

¹ Prado, Paulo. *Retrato do Brasil - Ensaio Sobre a Tristeza Brasileira*. SP, Companhia das Letras, 2007.

prediletos. O céu, os barracos, os monumentos, as nuvens, a luz, o cerrado de Brasília, perpassam diversas de suas obras. Mas há um elemento que se destaca na paisagem e que constitui o alvo maior da atenção do documentarista: o homem e, em particular, a dimensão humana de um tipo brasileiro por excelência, o candango. Na figura do candango a obra de Vladimir se expressa em duplicidade, dando forma humana à paisagem. A força do candango está em caber na outra paisagem cara ao autor, o sertão, lá existindo como sertanejo. Quando o sertanejo – tão bem retratado em sua dureza em documentários como *A Pedra da Riqueza* (1976), *A Bolandeira* (1969), *O País de São Saruê* (1971) –, encontra a geografia do planalto central, torna-se candango. Acrescentando a mística e a ideologia, que envolve a construção de Brasília, estamos no coração dos filmes brasileiros de Carvalho: *Brasília Segundo Feldman* (1980) e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990). Se em *A Paisagem Natural* (1991), *O Evangelho Segundo Teotônio* (1984), *Barra 68 – Sem Perder a Ternura* (2001), a cidade e sua geografia próxima também se fazem presentes, é em *Conterrâneos* e em *Brasília Segundo Feldman* que localizamos o ponto nodal da obra de Carvalho. Na condensação entre sua experiência pessoal de migrante nordestino em Brasília e a do sertanejo transformado em candango, está o drama que o diretor vive e consegue expressar, como documentarista, no embate da ação na tomada e na articulação da narrativa propriamente. A cumplicidade está clara e é ela que faz a fala, e o filme, correr. O sertanejo que deixa para trás a Paraíba perdeu o sertão e, ao encontrar o planalto, parece ter sua fala aberta no vazio, sem consequência. Pois é este sentimento que Carvalho irá tentar amortecer ao ouvir e dar crédito à fala que sustenta o relato épico do candango, do que aconteceu durante a construção da cidade. Ouve também o arquiteto, o urbanista e o jornalista do sul, mas estes claramente não falam a mesma língua, pois ela já vem com o dom de designar o que houve. Carvalho faz que ouve, como um candango, esta fala que nomeia. Um pouco surdo, teimosamente enredando sua teia. Na realidade, fala-se línguas diferentes e a irritação surge quando, no embate, a fala que designa vai tendo seu poder de designação esgarçado.

Brasília Segundo Feldman retrata o encontro de Vladimir com imagens primeiras do candango. Mostra os primeiros sertanejos na poeira vermelha do Planalto Central. O filme propriamente é de 1979 e utiliza exclusivamente imagens tomadas, durante a construção de Brasília, pelo fotógrafo e artista plástico norte americano Eugene Feldman. Feldman é um artista norte-americano reconhecido por outros feitos. Esteve no Brasil, em 1959, trazido por Aloísio Magalhães. Realiza na época diversas fotografias de Brasília, mais tarde trabalhadas como originais manipulados através de impressão litográfica em offset. Mas Feldman, um artista sensível antes de tudo, além das fotos, realizou tomadas em 16 mm do início da construção de Brasília. Estas imagens são únicas por trazerem em abundância um elemento que praticamente não vemos em outras tomadas de época: o candango. É significativo o fato de ter sido necessária a

câmera de um artista norte-americano para que a construção de Brasília tivesse sua face humana revelada. As imagens predominantemente veiculadas da arquitetura de Brasília em construção estão carregadas de deslumbre com seu caráter monumental. A ênfase é colocada nas formas da arquitetura, em seu aspecto físico, nos desafios de engenharia. Os planos abrem em grandes angulares, são amplos, gerais, dando espaço para que a forma arquitetônica se configure plenamente na imagem. O elemento humano é um detalhe resolvido na forma de multidão ou de pequenos pontos negros sobre o concreto. Quando aparece, surge na forma de personalidades eminentes, durante inaugurações ou eventos. A novidade das imagens tomadas por Eugene Feldman está em baixar a câmera e carregá-la na altura do elemento humano. O que vemos então na tela, para a nossa surpresa? O trabalho do nordestino, o candango, no seu cotidiano durante a construção dos grandes monumentos brasileiros. O candango aparece não só como figurante da grande arquitetura, mas também como imagem de si, sem compor cenário. Surge em feiras fazendo compras, surge trabalhando, olhando as poucas mulheres passarem, surge apenas caminhando com a poeira ao fundo, sorrindo para a câmera, surge sendo transportado em cima de caminhões abertos. As imagens de Feldman trazem, portanto, uma singularidade na imagética sobre Brasília: a figura do candango colocando em segundo plano a arquitetura de Niemeyer.

Quando nos referimos às imagens de Feldman, estamos nos remetendo à forma narrativa do filme *Brasília Segundo Feldman* que lhe dá lugar e sentido. É Carvalho que, ao descobrir seu valor e costurá-la em filme, com voz em over e montagem, compõe o sentido que hoje nos referimos ao falar das imagens de Feldman. O artista Feldman (já falecido) nunca soube, ou quis as utilizar com este sentido. Mas é a sua sensibilidade particular na circunstância da tomada (este momento mágico da imagem-câmera) que se lança para Vladimir que, por sua vez, o lança através de sua vida e de seu “eu” de cineasta, para o filme *Brasília Segundo Feldman*, atingindo assim o espectador que, a partir de si, vê uma obra autoral. O significativo nisto é a atração que as imagens exercem no cineasta, constituindo-se como raiz de uma obra maior e mais pessoal como *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Nas imagens de Feldman, Carvalho encontra o candango em sua espontaneidade, carregado de vida, na beleza de suas expressões e na dureza de seu cotidiano. Encontra o material humano de sua saga, a imagem do conterrâneo respeitado e valorizado em si mesmo, com uma câmera que é simpática à sua beleza. A esta imagem, que não tem a preocupação de denunciar nada, é acrescida a voz fora de campo, refletindo as preocupações sociais e políticas que atravessam a obra do diretor, herdadas de um corte marxista.

O encontro de Vladimir com o mesmo de si, o candango conterrâneo, toma sua forma plena em *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Encontramos aí um núcleo autoral de seu trabalho de documentarista: do nordeste a Brasília, trazendo na transfiguração da paisagem a transfiguração do elemento

humano popular. O candango é o mesmo homem sertanejo, ainda que em outra paisagem, pois socialmente ocupa a mesma posição de explorado. E é nesta posição que Vladimir foca obsessivamente sua narrativa. É para esta posição que aponta, e levanta aos céus, o brado e a imagem carregados de emotividade barroca. A resistência do sertanejo e sua exclusão social, como candango, devem compor em seu núcleo a épica brasiliense. Exclusão que ocorre quando integrado em seu meio social (a miséria no Nordeste), ou duplamente mais dolorosa quando isolado na geografia da metrópole sulista, ou em Brasília, onde, em maioria e nas origens, estava destinado à ocupante terminando em posição de ocupado. O candango replica a posição social subalterna do sertanejo e a exploração mantém-se. Se a construção de Brasília é o momento épico da civilização brasileira no século XX, Carvalho, ao retratar a cidade, buscará no protagonismo dividido da figura do candango a síntese da representação deste momento. Durante 20 anos, filma Brasília com foco no candango, ouve histórias, descobre figuras, caça imagens. Como toda épica as versões são várias e as histórias divergem. Carvalho tem a paciência de aprender ouvir e compreender a fala de seu próximo, o conterrâneo candango.

É esta proximidade que se respira em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, na delicadeza das perguntas e no fluir dos depoimentos que parecem ter sido feitos ao pé do ouvido, murmurando segredos baixinho a um irmão. Os relatos e suas imagens no documentário são vários: a chegada a Brasília, a exclusão quando do fim das obras, a construção da moradia na periferia, os problemas sociais, a fome, a revolta e, ponto nodal do filme, o grande massacre resultando em dezenas de mortos. O filme não se atém ao cotidiano do candango, à dimensão mais lúdica de sua vida, à sua visão do mundo que lhe cerca. A câmera não corre na palavra solta do candango e busca adentrar sua expressão. Há um objetivo prévio que amarra o norte narrativo: denúncia e revolta com a situação de miséria. Nesta miséria está o núcleo da dimensão épica da construção de Brasília para Carvalho. Parece nos dizer: “vejam no que resultou a epopéia de vocês; vocês não podem levantar loas ao que teve como resultado o que mostra estas imagens”. O massacre dos conterrâneos candangos durante o carnaval de 1959, na construtora Pacheco Fernandes, é o fato histórico eleito como evento que simboliza a real dimensão do que significou a beleza de Brasília para o ser humano que a construiu. O negacionismo traça a linha divisória entre a elite que planejou os monumentos e o povo que carregou as pedras. E é neste ponto que a história claramente bifurca-se: de um lado a épica de Brasília vista como construção monumentalista; de outro a mesma dimensão épica vista quanto a seu custo humano.

Apesar da fala mansa, Carvalho não deixa dúvidas de que lado está. Dirige-se com humildade, mas firmeza, ao arquiteto e ao urbanista dos monumentos (Oscar Niemeyer e Lúcio Costa), que parecem poder dedicar ao cineasta o mesmo tipo de condolência compreensiva que se dedica à fala do

candango. A situação logo se desestabiliza. É clara a emoção que embarga a fala dos dois protagonistas do projeto Brasília. A responsabilidade cobrada refere-se não só ao custo em vidas dos monumentos, mas igualmente ao fracasso humanitário da cidade que planejaram. A conversa é franca e sente-se que foi atingido um nervo sensível. Lúcio Costa considera a morte dos trabalhadores como “espuma” da história. Niemeyer defende-se num desconhecimento que ele mesmo não tem coragem de enfatizar. A contradição parece ser maior em Niemeyer por sua atuação posterior em outros eventos, onde outros trabalhadores foram assassinados (Volta Redonda, por exemplo), e pela insistência em se dizer comunista aos 100 anos de idade. O fato é que, quando a responsabilidade da ação esteve em sua alçada, calou-se, ou agiu aquém do que seria sua própria expectativa, numa espécie de personagem conradiano culpado. Carvalho não é incisivo e permanece com poucas palavras, insistindo numa espécie de pedido de desculpas para os “conterrâneos”, que não vem. A entrevista e o tête-à-tête constituem um momento forte de tomada, desses que flexionam o documentário como um todo, sintetizando uma situação maior. De um lado o candango nordestino renitente, com feição popular, que exige o reconhecimento de sua parte e prejuízo no monumento que levantou; de outro, a intelectualidade esclarecida que encabeçou o projeto, insistindo na grandeza do feito e de que seu custo não foi, afinal, tão alto. Depois da conversa, Brasília no filme claramente não é mais a abstrata “capital da esperança”, a realização grandiosa de JK, a forma e a leveza das curvas modernas. A estas abstrações vem se colar uma coisa gosmenta que é a carne humana, suas necessidades, suas excrescências, seu sangue.

Feldman soube olhar para a beleza do candango locomovendo-se por espaços ainda vazios, no meio da poeira e das formas do concreto armado. Vladimir, com o corte ideológico do marxismo, e sua própria experiência de migrante, soube transformar a graça em tragédia, criando uma épica que é a épica detrás dos monumentos construídos pelo homem: a épica do trabalho, de sua apropriação e da miséria resultante. O singular é o momento em que se coloca esta dialética entre a épica do trabalho e do monumento. A contradição vem carregada das ilusões modernistas, intrinsecamente ligadas a uma de suas realizações mais representativas. Brasília, como projeto moderno, estaria condenada em sua origem por refletir uma visão do mundo e da arte (a arquitetura moderna) que não soube levar em consideração a matéria humana que necessariamente interage com suas formas. *Conterrâneos Velhos de Guerra* seria testemunha da falência das utopias modernas num de seus símbolos maiores, a cidade inteiramente planejada seguindo princípios abstratos de integração e igualdade. Permite também dar crédito à visão de que o planejamento urbanístico da cidade foi feito sem levar em consideração essa “espuma” da história que, infelizmente, com o tempo, acabou transformando-se em onda tsunami, levando na ressaca a própria Brasília.



FILMES

Imagem de *As Vidas de Maria*
(2005), de Renato Barbieri



A CONCEPÇÃO

José Eduardo Belmonte

FICÇÃO, 2005, 96 MIN

Cópia proveniente da produtora Olhos de Cão

Alex, Lino e Liz são filhos de diplomatas que vivem juntos em Brasília num apartamento vazio, sem os pais e cheio de quinilhariás obtidas nos mais variados cantos do mundo. Entediados, tentam viver cada dia como se fosse único. O processo radicaliza quando X, uma pessoa sem nome e sem passado, entra na casa e propõe ir sem freios na idéia de viver apenas um dia.

PRODUÇÃO

Lili Bandeira, Paulo Sacramento e Pablo Torrecillas

DIREÇÃO

José Eduardo Belmonte

ROTEIRO

Luis Carlos Pacca e Breno Álex

FOTOGRAFIA

André Luis da Cunha

e André Lavenère

MONTAGEM

Paulo Sacramento e José

Eduardo Belmonte

ELENCO

Matheus Nachtergaele, Milhem

Cortaz, Rosanne Holland

A IDADE DA TERRA

Glauber Rocha

FICÇÃO, 1980, 134 MIN

Cópia proveniente do Templo Glauber (exibição digital)

Estruturando livremente denúncia política e social, com passagens de caráter abertamente didático ou panfletário, surgem alusões à vida e à missão do Cristo, que aparece ora como operário, ora como personagem de candomblé. Os personagens são metáforas de uma situação política ou arquétipo de um comportamento. É a própria perplexidade do Terceiro Mundo, numa tentativa de síntese da história econômica ocidental, com apelos à revolução, à compreensão universal, à paz e a uma democracia que não seja nem capitalista nem socialista.

PRODUÇÃO

Glauber Rocha

DIREÇÃO

Glauber Rocha

ROTEIRO

Glauber Rocha

FOTOGRAFIA

Roberto de Castro Pires

e Pedro de Moraes

MONTAGEM

Carlos Cavalcante Cox, Raul

Soares e Ricardo Miranda

ELENCO

Maurício do Valle, Jecé

Valadão, Norma Bengell



AS VIDAS DE MARIA

Renato Barbieri

FICÇÃO, 2005, 76 MIN

Cópia proveniente da produtora Videografia

Maria nasceu com a capital da República e viveu seu desenvolvimento e suas contradições entre os candangos que construíram Brasília e a elite política que veio ocupá-la. Maria conhece esses dois mundos. Nas reviravoltas de sua vida, encontra Tiago, personagem que ajuda Maria a resgatar seu passado e buscar sua felicidade.

PRODUÇÃO

Renato Barbieri, Marcio Curi,
Carla Gomide e Marcus Ligocki

DIREÇÃO

Renato Barbieri

ROTEIRO

Di Moretti

FOTOGRAFIA

Jacob Solitrenick

MONTAGEM

Edu Jung

ELENCO

Ingra Liberato, André

Amaro, Gê Martu



BARRA 68 — SEM PERDER A TERNURA

Vladimir Carvalho

DOCUMENTÁRIO, 2000, 80 MIN

Cópia proveniente da Cinemateca do MAM-RJ

A luta de Darcy Ribeiro nos anos 60 para criar e implantar a Universidade de Brasília e as repetidas agressões sofridas pela UnB após já estar concluída, desde o golpe militar até os acontecimentos de 1968, quando foram detidos numa quadra de esportes cerca de 500 estudantes.

PRODUÇÃO

Manfredo Caldas

DIREÇÃO

Vladimir Carvalho

ROTEIRO

Vladimir Carvalho

FOTOGRAFIA

André Luís da Cunha, Jacques

Cheuiche, Marcelo Coutinho

MONTAGEM

Manfredo Caldas e

Vladimir Carvalho



BRASÍLIA 18%

Nelson Pereira dos Santos

FICÇÃO, 2006, 102 MIN

Cópia proveniente da distribuidora Columbia Filmes

Olavo Bilac é um renomado médico legista e é convidado a dar seu parecer na perícia de identificação de uma ossada, que supostamente pertence à jovem Eugênia Câmara desaparecida há meses. A decisão de Bilac é cercada de expectativa, já que se for constatado que a ossada é de Eugênia isto significa que ela foi morta por seu namorado, o cineasta Augusto dos Anjos. Entretanto há interesses para que Augusto permaneça na cadeia, devido a acusações por ele feitas a políticos.

PRODUÇÃO

Márcia Pereira dos Santos e Maurício Andrade Ramos

DIREÇÃO

Nelson Pereira dos Santos.

ROTEIRO

Nelson Pereira dos Santos

FOTOGRAFIA

Edgar Moura

MONTAGEM

Alexandre Saggese

ELENCO

Carlos Alberto Riccelli, Malu Mader, Othon Bastos



BRASÍLIA — A ÚLTIMA UTOPIA

Pedro Jorge de Castro, Roberto Pires, Vladimir Carvalho,

Pedro Anísio, Moacyr de Oliveira e Geraldo Moraes

DOCUMENTÁRIO, 1989, 105 MIN *Cópia proveniente do acervo pessoal do realizador*

Do ermo surgiu o cimento, o ferro, o monumento. O engenho e a arte fizeram a paisagem onde só havia a natureza torta do cerrado. Brasília nasceu do sonho de D. Bosco ao fantástico realismo de JK. Vértice do poder e pirâmide do estado social representada pelo poder legislativo na figura majestosa do congresso nacional. Com um olho no terceiro milênio. Com uma história que é a síntese do falar brasileiro. Com uma história que é também a síntese do sonhar brasileiro.

PRODUÇÃO

José Pereira e Chico dos Santos

DIREÇÃO

Pedro Jorge de Castro, Roberto Pires, Vladimir Carvalho, Pedro Anísio, Moacyr de Oliveira e Geraldo Moraes.

ROTEIRO

Vladimir Carvalho, Alfredo Oroz

FOTOGRAFIA

Roberto Pires, Walter Carvalho, Fernando Duarte

MONTAGEM

Roberto Pires, Eduardo Leone, João Ramiro Mello, Pedro Anísio, Denise Brandt, Carlos Brajsblet

ELENCO

Nelson Nemão, Zé das Naterias, Joel Barcellos, Ana Maria Magalhães

PRODUÇÃO

Maria Augusta Ramos, Maria Luiza Taunay, Iris Hogendijk

DIREÇÃO

Maria Augusta Ramos

ROTEIRO

Maria Augusta Ramos

FOTOGRAFIA

Mies Rogmans, Joost Van Herwinjnen

MONTAGEM

Cecilie Levy

BRASÍLIA — UM DIA EM FEVEREIRO

de Maria Augusta Ramos

DOCUMENTÁRIO, 1996, 70 MIN

Cópia proveniente o acervo pessoal da realizadora (exibição digital)

Documentário sobre a classe média de Brasília, através do cotidiano de três habitantes típicos da capital federal: uma estudante, a mulher de um diplomata, e um vendedor ambulante.



CELESTE & ESTRELA

Betse de Paula

FICÇÃO, 2002, 96 MIN

Cópia proveniente da Cinemateca do MAM-RJ

Celeste & Estrela é uma história de amor ambientada no cinema. Celeste é uma jovem iniciante que quer fazer seu primeiro longa-metragem e Estrela, um burocrata que, apaixonado, se vê obrigado a se tornar produtor para realizar os sonhos da moça.

PRODUÇÃO

Aurélio Vianna

DIREÇÃO

Betse de Paula

ROTEIRO

Betse de Paula, Júlia de Abreu, José Roberto Torero

FOTOGRAFIA

Lito Mendes da Rocha

MONTAGEM

Marta Luz

ELENCO

Dira Paes, Fábio Nassar, Mark Hopkins



CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA

Vladimir Carvalho

DOCUMENTÁRIO, 1990, 200 MIN

Cópia proveniente da Cinemateca do MAM-RJ

Os primeiros tempos de Brasília, ainda na construção, em 1959. Os canteiros de obras se espalham por toda parte e os trabalhadores, chamados de candangos, afluem de vários pontos do país, especialmente do Nordeste. As péssimas condições de trabalho provocaram uma chacina que vitimou grande número de operários. A memória deste e de outros episódios chega aos nossos dias pelo testemunho daqueles que viveram a experiência da construção da capital brasileira.

PRODUÇÃO

Vladimir Carvalho

DIREÇÃO

Vladimir Carvalho

ROTEIRO

Vladimir Carvalho

FOTOGRAFIA

Walter Carvalho, Fernando Duarte, Jacques Ceuiche, Waldir de Pena, Marcelo Coutinho

MONTAGEM

Eduardo Leone

DOCES PODERES

Lúcia Murat

FICÇÃO, 1996, 97 MIN

Cópia proveniente da Cinemateca do MAM-RJ

Jornalista chega a Brasília para assumir, durante período eleitoral, a chefia da sucursal da principal rede de TV do país. O antigo diretor está indo chefiar a campanha de um jovem candidato a governador, apoiado por políticos conservadores, que utiliza um discurso entre o populista e o moderno. Os mais variados discursos - desde a crise econômica até a falta de perspectiva desse fim de século - justificam suas opções. Através destes discursos, o filme mostra o desenvolvimento das campanhas e os conflitos vividos por estes personagens.

PRODUÇÃO

Lúcia Murat

DIREÇÃO

Lúcia Murat

ROTEIRO

Lúcia Murat

FOTOGRAFIA

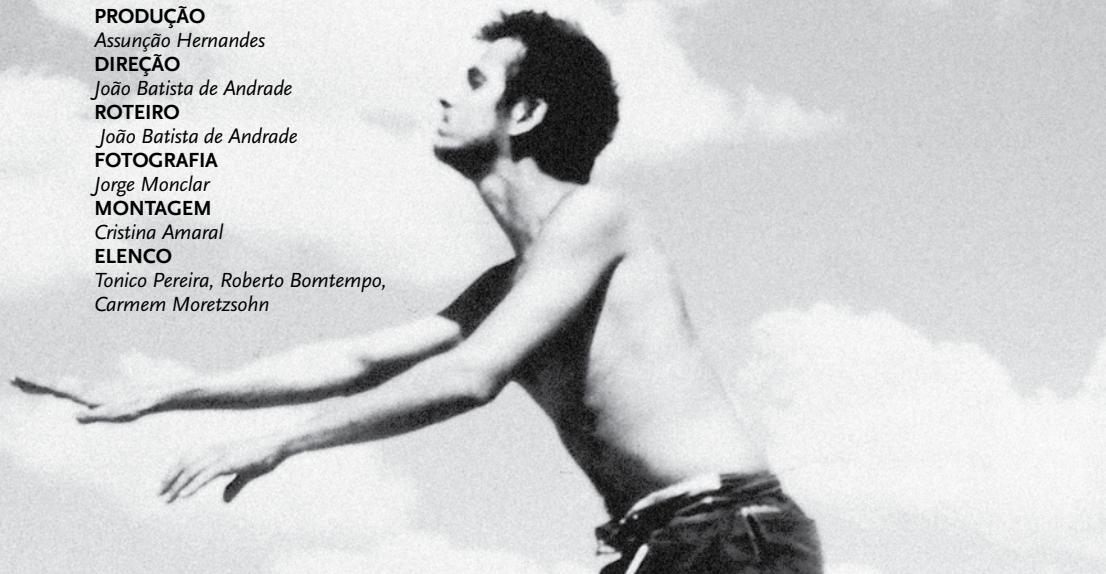
Antônio Luiz Mendes

MONTAGEM

César Migliorin, Vera Freire

ELENCO

Marisa Orth, Antônio Fagundes, Otávio Augusto

PRODUÇÃO*Assunção Hernandez***DIREÇÃO***João Batista de Andrade***ROTEIRO***João Batista de Andrade***FOTOGRAFIA***Jorge Monclar***MONTAGEM***Cristina Amaral***ELENCO***Tonico Pereira, Roberto Bomtempo,
Carmem Moretzsohn*

O CEGO QUE GRITAVA LUZ

João Batista de Andrade

FICÇÃO, 1996, 85 MIN

Cópia proveniente da Cinemateca Brasileira

Um homem diverte os frequentadores de um bar com suas histórias, mas uma delas ele reluta em levar até o final: a do assassinato de duas meninas, que teve como única testemunha um rapaz cego, que bateu o rosto de um dos assassinos.



ROMANCE DO VAQUEIRO VOADOR

Manfredo Caldas

DOCUMENTÁRIO, 2007, 71 MIN

Cópia proveniente da produtora Folkino Produções

Documentário baseado no poema homônimo de João Bosco Bezerra Bonfim que trata da recriação do universo mítico do nordestino ao vivenciar a nova diáspora, no papel de cangaço, protagonizando o lado trágico da epopeia da construção da nova capital do Brasil

PRODUÇÃO*Manfredo Caldas***DIREÇÃO***Manfredo Caldas***ROTEIRO***Manfredo Caldas***FOTOGRAFIA***Waldir de Pina***MONTAGEM***Ricardo Miranda*



O SONHO NÃO ACABOU

Sérgio Resende

FICÇÃO, 1982, 102 MIN

Cópia proveniente da Cinemateca do MAM-RJ

Brasília, 1981, uma turma de amigos nascidos a partir de 1964 se preparam para o vestibular. Sonhos, paixões, drogas, carros e motos. Uns querem trabalhar com teatro; outro tenta ser disc-jockey numa rádio; a 'última hippie do planalto' espera um filho. Danilo, filho de ex-candango, procura fazer do milionário Silveirinha uma escada para sua ascensão social.

PRODUÇÃO

Mariza Leão

DIREÇÃO

Sérgio Resende

ROTEIRO

Jorge Duran, José Joffily,

Sérgio Rezende

FOTOGRAFIA

Edgar Moura

MONTAGEM

Vera Freire

ELENCO

Lauro Corona, Lucélia

Santos, Chico Diaz

SAMBA EM BRASÍLIA

Watson Macedo

FICÇÃO, 1960, 110 MIN

Cópia proveniente da produtora Cinearte

Porta-bandeira de uma escola de samba, cujo sonho é melhorar de vida, começa a trabalhar como cozinheira para uma família de grã-finos e acredita na possibilidade de se infiltrar na alta sociedade.

PRODUÇÃO

Oswaldo Massaini

DIREÇÃO

Watson Macedo

ROTEIRO

Watson Macedo

FOTOGRAFIA

Ugo Lombardi

MONTAGEM

Watson Macedo

ELENCO

Eliana, Heloísa Helena,

Sergio de Oliveira



SUBTERRÂNEOS

José Eduardo Belmonte

FICÇÃO, 2003, 86 MIN

Cópia proveniente do acervo pessoal do produtor

Breno, sindicalista que abandona o trabalho para escrever um livro sobre o Conic – centro comercial de Brasília povoado por prostitutas, evangélicos e travestis. Durante três dias, Breno percorre os corredores do local, onde encontra figuras como Ângela, que busca desesperadamente uma solução para sua vida e Giovani, um italiano que está gravando um documentário sobre o Conic.

PRODUÇÃO

Le Brasil e Roque Fritsh

DIREÇÃO

José Eduardo Belmonte

ROTEIRO

Breno Alex

FOTOGRAFIA

André Luis da Cunha

e André Lavenère

MONTAGEM

Rodrigo Benevello

ELENCO

Murilo Grossi, Chico

Sant'Anna, Nicola Siri



TORTURA SELVAGEM – A GRADE

Afonso Brazza

FICÇÃO, 2000, 75 MIN

Cópia proveniente do acervo pessoal do produtor

Maicon, um catador de papel, deixa seu carrinho para trás. Nesse momento, surgem alguns bandidos fugindo da polícia e jogam um pacote de muamba dentro do carrinho. Maicon acaba sendo preso em flagrante. Injustamente preso e condenado por tráfico de drogas, ao sair da prisão anos mais tarde decide matar todos os traficantes do mundo.

PRODUÇÃO

Afonso Brazza

DIREÇÃO

Afonso Brazza

ROTEIRO

Afonso Brazza

FOTOGRAFIA

Afonso Brazza e Naji Sidki

MONTAGEM

Pedro Luiz Nobre

ELENCO

Digão, José Mojica

Marins, Lilliane Roriz



UM CANDANGO NA BELACAP

Roberto Farias

FIÇÃO, 1961, 102 MIN

Cópia proveniente da produtora Herbert Richers (exibição digital)

Um casal do show business de Brasília se une, por amor e arte, a uma dupla carioca, abre uma boate no Rio de Janeiro e enfrenta os golpes baixos de um competidor desonesto.

PRODUÇÃO

Hebert Richers

DIREÇÃO

Roberto Farias

ROTEIRO

Roberto Farias

FOTOGRAFIA

Amleto Daissé

MONTAGEM

Rafael Justo Valverde

ELENCO

*Ankito, Grande Otelo,
Marina Marcel*

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO

Enquadramento Produções

BRASÍLIA 50 ANOS

CURADORIA

Daniel Obeid e Leonardo Mecchi

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Leonardo Mecchi

PRODUÇÃO

Marília Hanashiro

Ana Arruda (Brasília)

Assistente de Produção:

Rebeca Damian

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Objeto Sim

CONCEPÇÃO VISUAL

amatraca desenho gráfico

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO

EDITORIAL – CATÁLOGO

Leonardo Mecchi

EDIÇÃO E REVISÃO – CATÁLOGO

Marília Reiter

AGRADECIMENTOS

Cinemateca Brasileira

Cinemateca do MAM - RJ

Alex Koga, Ana Beatriz Vasconcelos, André Luís da Cunha, André Sampaio, Anibal Massaini, Antonio Laurindo, Assunção Hernandes, Berê Bahia, Bernardo Oliveira, Betse de Paula, Bianca Alves Costa Mecchi, Carlos Marcelo, Celina Richers, Cléber Eduardo, Dani Marinho, Daniel Caetano, Fernando Fortes, Fernão Ramos, Filipe Furtado, Francis Vogner dos Reis, Hernani Heffner, João Heitor, José Eduardo Belmonte, José Ramon, Leandro Pardí, Lúcia Murat, Luciano Ramos, Lucília Garcez, Luiz Zanin Oricchio, Maneco Siqueira, Manfredo Caldas, Marcio Curi, Maria Augusta Ramos, Paloma Rocha, Paulo Sacramento, Pedro Jorge, Pedro Lacerda, Rafael Sampaio, Rafaela Carmelo, Renato Barbieri, Ricardo Dimbério, Robert dos Santos, Roberto Farias, Rogério Ferreira, Sara Rocha, Sergio Moriconi, Sérgio Rezende, Tainá Prado, Vitor Meloni, Vladimir Carvalho, Waldomiro Barros, Zágna Brito, Zenaide Alves

Imagem de *Conterrâneos Velhos de Guerra*,
(1990), de Vladimir Carvalho



CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

SCES . trecho 2 . conjunto 22 | Brasília . DF

info (61) 3310.7087

bb.com.br/cultura

twitter.com/ccbb_df

Ônibus gratuito, consulte locais e horários de saída

SAC 0800 7290722 | Ouvidoria BB 0800 725678

Para deficientes auditivos ou de fala 0800 7290088

Realização

