

amor ao cinema

Sesc | **80**^{ANOS}

amor ao cinema



9 a 26 de setembro 2026 CineSesc + Sesc Digital

sumário

08	afetividade e inovação	Luiz Deoclecio Massaro Galina Diretor Regional do Sesc São Paulo
12	transgredir para preservar	Curadoria CineSesc
16	o cinema na palma da mão	Daniel Schenker
24	me dê motivos	Patricia de Filippi
32	como se fosse a primeira vez, ou sobre uma consciência de poder político	Mariana Souza
40	do mais fantástico absurdo	Letícia Simões
48	o segundo movimento das imagens: cinema, curadoria e a permanência dos sentidos	Carine Fiúza
56	o brasil na pornochanchada: país dos prazeres proibidos	Fernanda Pessoa
64	filmes sobre cinema	
92	cineclubinho	
98	filmes de ruptura	
142	sesc digital	
154	amor ao cinema	

afetividade e inovação

Luiz Deoclecio Massaro Galina
Diretor Regional do Sesc São Paulo

Dentre as linguagens artísticas, o cinema é uma daquelas que constitui a memória afetiva das pessoas de forma especialmente marcante. Desde cenas e diálogos emblemáticos até trilhas sonoras inesquecíveis, seus elementos passam a compor o imaginário coletivo. Essa característica se torna ainda mais evidente quando a cinematografia se transforma em argumento dos filmes e se incorpora às narrativas.

Quando uma produção audiovisual faz referência a sua própria linguagem, além de lhe prestar homenagem, também é capaz de propiciar autorreflexão, demonstrando o quanto essa manifestação artística segue em constante transformação. E, assim, pode mobilizar tanto os realizadores, ao inspirar novas abordagens, quanto o público, que passa a se envolver com as obras cinematográficas pela perspectiva da criação, em um caráter mais dialógico.

A mostra **Amor ao Cinema** celebra a linguagem audiovisual com uma seleção de filmes de diferentes épocas, países e concepções que trazem referências ao fazer cinematográfico, seus modos de produção, memórias, agentes, além de suas possibilidades criativas, estéticas e políticas. Nesta edição, a curadoria se organiza em dois eixos: *Filmes sobre cinema*, com foco nos bastidores da produção e na cultura do cinema; e *Filmes de ruptura*, destacando criações que desafiaram convenções da linguagem, propondo novas formas narrativas e estéticas.

Com essa realização, o Sesc busca promover experiências de reflexão e apreciação artística e ampliar o acesso a obras de relevância para a constituição de repertório de diversos públicos. Por meio de ações integradas às exposições, a instituição reitera o caráter socioeducativo da mostra; além disso, ao destacar a afetividade como fenômeno e prática cultural, incentiva a aproximação e a interação entre as pessoas a partir de suas relações com as artes, na perspectiva da convivência e do bem-estar social.

transgredir para preservar

Curadoria CineSesc

Cinema é prática social e coletiva, mas também engenharia que arquiteta sonhos e desejos através de narrativas e linguagem próprias. Contudo, há algo disruptivo no que o cinema traz ao revelar tudo aquilo que a sociedade – em seu status quo – pretende esconder; assim, cinema também é revelação: irrompe com transgressão moral, estética e narrativa, em diferentes tempos e culturas, para deflagrar tramas incômodas, reflexivas, inovadoras.

Dessas duas premissas é que nasce a mostra **Amor ao Cinema**. Por um lado, a seleção de filmes sublinha produções metalinguísticas, que utilizam a linguagem em si para criar ou confrontar narrativas convencionais. Por outro, exhibe obras que representaram alguma ruptura na época de lançamento (ou ainda hoje, quem sabe).

Desde sua primeira edição, em 2023, a mostra busca investigar a forma como as produções audiovisuais podem refletir a própria linguagem, abordando o cinema enquanto tema ou elemento narrativo ou mesmo rompendo convenções preestabelecidas do fazer cinematográfico, geralmente aportando novos olhares. Nesta quarta edição, a curadoria amplia o espaço para filmes de ruptura, colocando-os lado a lado com o cinema metalinguístico, entendendo que, se há amor ao cinema, é porque filmes atravessam pessoas, e é preciso transgredir para atravessar barreiras e transformar realidades.

Realizar uma mostra com filmes de diferentes épocas, incluindo clássicos e inéditos, requer um olhar amplo para a história do cinema, com o desafio de recortar contextos temporais e espaciais. Assim, apresenta-se uma diversidade de pontos de vista – geográficos, históricos, socioculturais – para construir e desconstruir ideias sobre a linguagem, intencionando chegar a sentidos não hegemônicos e não óbvios sobre o que é cinema. Esse exercício é, por si só, um trabalho de preservação; aqui entende-se que, para preservar, é necessário transgredir.

A ruptura mantém o cinema vivo. E ela, por sua vez, também é viva. Assim como se transforma constantemente a ideia do que é cinema – e do que é arte –, a curadoria da mostra **Amor ao Cinema** parte de um ponto de vista histórico-social que se propõe a olhar para o que significa romper paradigmas e refletir sobre a linguagem cinematográfica.

É a partir dessa perspectiva que a mostra completa quatro anos de vida e imagina futuros, sabendo que diferentes contextos trazem diferentes inquietações. Dentro de uma mesma seleção, um filme pode desafiar outro, em forma, narrativa ou qualquer outra escolha estética. É nesse tensionamento que obras clássicas e inéditas perduram ou se tornam relevantes em diferentes tempos. E é nesse circuito que o coração do cinema se torna exercício de preservação e experiência coletiva.

o cinema na palma da mão

Daniel Schenker

O cinema é uma manifestação que surgiu como experiência coletiva: uma reação inicial ao curta-metragem *A chegada do trem na estação* (1896), dos irmãos Auguste e Louis Lumière. Não há consenso em relação ao modo como os espectadores lidaram com a imagem do trem se aproximando, mas é justo supor que ficaram impressionados com a novidade.

Na primeira metade do século XX, à medida que o fazer cinematográfico se fortaleceu, os filmes passaram a ser vistos em grandes salas, espaços que evidenciaram uma arte com vocação para entretenimento popular. Porém, a partir do final da segunda metade do século, o cinema — e não o filme em si — começou a sofrer um processo de encolhimento.

A quantidade de espectadores diminuiu significativamente e suntuosas salas de projeção foram encerradas ou subdivididas em espaços menores. As razões são conhecidas: a escalada no preço dos ingressos, a diversidade na oferta de atrações culturais, a explosão da violência, o convívio cada vez mais conflituoso entre indivíduos dentro de um mesmo ambiente.

O espaço público, antes lugar de encontro, virou, para muitos, um transtorno a ser evitado. O deslocamento dentro das cidades se tornou indesejável. Uma faixa abastada da população se fechou em casulos, em alguns casos instalando nas próprias residências telas que reproduzem, em parte, a projeção do cinema.

Esse quadro se intensificou com a pandemia. O isolamento obrigatório favoreceu o consumo de obras do audiovisual, mas distanciou ainda mais o público dos cinemas, substituídos por canais de streaming rapidamente acionados pelo controle remoto. A comodidade e a praticidade passaram a ditar o comportamento de expressiva parcela dos apreciadores da sétima arte.

O final da pandemia trouxe o público de volta para o teatro. O contato ao vivo entre espectadores e atores foi considerado imprescindível. Quanto ao cinema — uma arte atada ao passado, que consiste na exibição de material previamente gravado, apesar de inédito para o espectador —, o essencial (assistir ao filme) estaria preservado na gravação. Seguindo essa linha de pensamento, por que trocar o conforto de casa pelos eventuais incidentes que uma ida ao cinema pode gerar?

A desvalorização do cinema como acontecimento compartilhado por um grupo desconhecido e heterogêneo de indivíduos é uma tendência mundial, ainda que com oscilações decorrentes do contexto de cada cidade ou país. No que diz respeito à trajetória do cinema brasileiro, dos primórdios aos dias de hoje, essa situação é flagrante, em que pese o fato de a redução na constância

do espectador às salas não ter ocorrido exatamente de maneira linear, atravessando aumentos e diminuições ao longo do tempo.

Dois movimentos foram marcados por estouros de bilheteria: as realizações da companhia Atlântida nas décadas de 1940 e 1950, e da Boca do Lixo nos anos 1960 e 1970. No primeiro caso predominaram as comédias musicais, e no segundo os filmes eróticos; porém, seria incorreto abordar as numerosas produções dessas empresas unicamente a partir desses gêneros.

A Atlântida foi fundada em 1941 e os filmes iniciais, assinados por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, não pertencem à vertente da comédia carnavalesca que atrairia o público nos anos seguintes. Novos diretores, como Watson Macedo e Carlos Manga, se juntaram à empreitada, que alcançou sucesso por meio de filmes despreten-siosos, mas não totalmente desprovidos de crítica à esfera política, sustentados por humor paródico, atuação de comediantes célebres (a começar pela dupla formada por Oscarito e Grande Otelo) e por uma galeria de personagens tipificados e identificáveis.

Destinadas fundamentalmente à diversão do público, as chanchadas da Atlântida destoam das iniciativas que vieram a seguir: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que, fundada em 1949, sinalizou a tentativa de implantação no Brasil de um cinema “de padrão internacional”; e o Cinema Novo, que, a partir do final da década de 1950, produziu filmes politicamente engajados, livres das amarras do cinema de estúdio e centrados na revelação de um Brasil pouco retratado, com foco, por exemplo, na realidade do Nordeste.

Já a Boca do Lixo – designação de uma região do Centro antigo de São Paulo, próxima às estações ferroviária e rodoviária da Luz, onde, de modo estratégico, se estabeleceram diversas produtoras – se firmou, nas décadas de 1960 e 1970 (portanto, durante a ditadura), como uma informal e efervescente escola prática de cinema. Diretores, atores e técnicos se encontravam no Bar Soberano e consolidavam promissores intercâmbios profissionais. Estavam todos envolvidos na concepção de filmes de baixo orçamento e com apelo ao público. Assumidamente filiado ao mercado, esse movimento, porém, não era destituído de ambições autorais.

Fernanda Pessoa evoca a fase da Boca em seu filme *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), título que remete a *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Oswaldo de Oliveira, sátira maliciosa da fábula de *Branca de Neve e os sete anões*. Em vez de recorrer ao formato tradicional do documentário didático, a diretora abre mão de entrevistas explicativas e estrutura o filme por meio de colagens de cenas do cinema erótico.

Apesar do sucesso que muitas dessas produções alcançaram à época de sua exibição, elas eventualmente passaram a ser rejeitadas, em especial na chamada fase da retomada – termo referente ao reaquecimento do cinema brasileiro, a partir de metade dos anos 1990, após a derrocada da indústria no governo Collor. Em geral, os diretores se preocuparam em recuperar o público. Mas, vale lembrar, os espectadores daquele momento divergiam dos que lotavam as salas décadas antes. Seja como for, os diretores sentiram a necessidade de mostrar um cinema mais “respeitável”. Não por acaso, os filmes, independentemente de juízos de valor, ficaram mais pudicos.

Além disso, por mais que produções da Atlântida e da Boca do Lixo tenham feito tilintar as caixas registradoras das bilheterias, a repercussão de público no cinema brasileiro não está unicamente atrelada a períodos específicos. Há filmes que seduziram legiões de espectadores em épocas distintas.

Nos últimos anos, filmes nacionais vêm colhendo indicações e prêmios em festivais e eventos estrangeiros de enorme destaque. Essa consagração tem reverberado na plateia brasileira. Mas a conexão do público com o cinema do país continua episódica, concentrada em obras pontuais, principalmente as comédias blockbuster e os filmes elogiados no exterior. A cada semana, produções desembarcam no circuito comercial e saem de cartaz com pequena quantidade de ingressos vendidos.

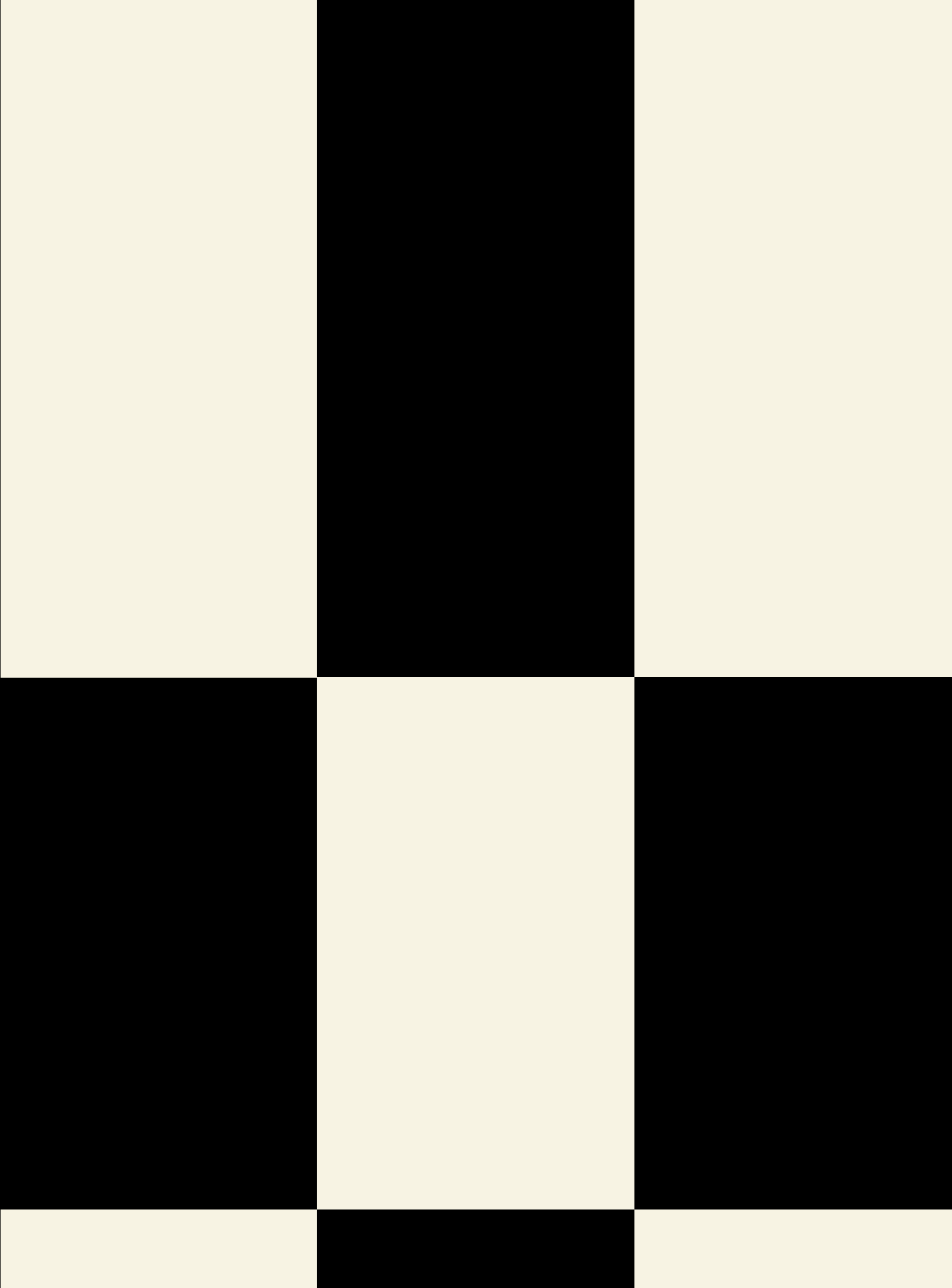
O panorama internacional não parece diferir tanto. Filmes potencializados pela máquina de divulgação da indústria atraem levas de espectadores, ao passo que a maioria permanece tempo limitado em exibição, escondida em meio a ofertas tão variadas quanto dispersas.

Os templos cinematográficos foram trocados por salas luxuosas e com aparato tecnológico, dentro de shopping centers, capazes de acentuar a fruição de superproduções que deslumbram as retinas dos espectadores através de efeitos especiais apenas ocasionalmente articulados com propostas inventivas. Ainda assim, restam focos de resistência, perceptíveis na conservação de poucos cinemas de rua, no investimento numa programação alternativa e na realização de mostras com títulos cultuados e raros.

Mesmo com toda a crise, o encanto do cinema sobrevive. Esse brilhar de olhos aparece numa sequência de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, na qual o alemão Johann (Peter Ketnath) exhibe um filme num vilarejo do sertão durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de se tratar de um filme de propaganda, os moradores locais assistem fascinados. O brasileiro Ranulpho (João Miguel) diz que “Cinema de verdade é num lugar

fechado, numa sala escura. Não é no meio da rua, com dois pedaços de madeira e um pano branco”. E Johann responde: “Mas eu prefiro assim. É mais divertido”. O espírito de comunhão e a integração coletiva (utopias nesse conturbado século XXI) sobressaem. E o cinema, quase despido de maquinárias e recursos técnicos – com exceção do projetor –, revela sua possibilidade como manifestação artesanal em mais uma passagem: aquela em que Ranulpho projeta imagens na palma da própria mão.

Daniel Schenker é jornalista, doutor em Artes Cênicas pela Uni-Rio e professor de história do teatro na Faculdade CAL. Autor de *Teatro dos 4 — A cerimônia do adeus do teatro moderno*, escreve críticas de cinema para *O Globo* e integra o júri do Prêmio APTR. Também participou de júris da Fipresci e da Abraccine em festivais nacionais e internacionais.



me dê motivos

Patricia de Filippi

Imagino que ninguém, ao longo de todas as minhas gerações, tenha a mesma capacidade que eu de gravar lembranças na memória. Sou feita de camadas finas, finíssimas, e de uma engenharia complexa, toda sinuosa e acinturadinha, repleta de voltas e curvas. Meu manequim mais usual é o 35, mas venho também no 16 e no tamanho infantil, 8.

Posso me apresentar de muitas formas. Conforme a ocasião, sou charmosa, orgânica, sinuosa, elegante, sedutora, monocromática, colorida, tingida, reduzida ou ampliada. Em todas elas entrego o melhor de mim: uma imagem irretocável!

É verdade, às vezes posso parecer um pouco cara, eu sei – mas algumas joias simplesmente não têm preço.

Carrego comigo alguns dos registros mais impressionantes do século XX. Testemunhei transformações tecnológicas, urbanísticas, sociais, psíquicas e estéticas. Imaginem as revoluções da moda, dos costumes, da arquitetura, da arte e da própria forma de enxergar a realidade nesses últimos 130 anos! Ao longo dessa trajetória, também fui evoluindo, capaz de refletir a natureza, com muita delicadeza, de forma extraordinariamente fidedigna. Sou capaz de emular paisagens e retratos, assim como captar cores vindas do além e dar forma a infinitas criações, das experiências mais belas às mais ousadas ou de gosto discutível; percorri todas as correntes de enredos, narrativas e construções estéticas surgidas ao redor da Terra desde o meu aparecimento neste universo.

Expresso sons maravilhosos, mesmo dependendo da criação de outros. Meu DNA não nega: sou chique! Carrego metal precioso – a prata é minha essência –, camadas de cores primárias e secundárias; sou fruto da improvável união de elementos dos reinos mineral, vegetal e animal. Curiosamente, porém, quem mais me adora, me ama e me devora, são os do reino *Fungi*.

Sou pura matéria e adoro ser bem tratada. Ao longo de minha existência, pesquisadores e cientistas se dedicaram a incontáveis estudos sobre minha sobrevivência. Na esperança de prolongar minha vida, modificaram minha base, aperfeiçoaram meus cristais, reformularam minha química e me submeteram a sucessivas cirurgias plásticas. Tudo para que eu pudesse atravessar o tempo com mais estabilidade e segurança, ou até atingir vida eterna.

Apesar dessas transformações, continuo sendo essencialmente a mesma: mudaram meu corpo inúmeras vezes, mas minha alma continua sendo estelar.

Amo mergulhar nos banhos, deixo o chassi, deslizo com uma leve roçadinha pelos veludos e sigo meu caminho em voltas contínuas,

tocando delicadamente os roletes numa dança fluida e precisa. É ali que finalmente revelo as imagens que guardei em absoluto sigilo, latentes nos meus grãosinhos de prata tão finos quanto preciosos.

Depois desse banho quentinho e alcalino, dou mais algumas voltas para fixar tudo o que vi, senti e absorvi. Em seguida, entrego-me a uma sucessão de banhos de água pura, até que um secador delicado me devolve leve e sedosa. Me enrolo em poucos ou muitos minutos.

O universo é assim: tudo se transforma, querem sempre novidades. E resolveram transmutar o nosso ecossistema.

Tudo bem. Já não vou mais às cabines de projeção me exhibir para o grande público, mas continuo encantando os poucos fanáticos que ainda se deliciam com a minha imagem refletida na tela grande com o som ao redor.

Não sou estúpida. Já compreendi que, para a difusão das imagens, o futuro venceu. O mundo entrou em uma nova era, sem bilhete de volta, e não há motivo para eu me aborrecer por isso.

Apesar da gostosura de sentir os raios de luz atravessando meu corpo, aquecendo-me e acariciando cada um de meus fotografemas, confesso que projetar também implicava pequenos sacrifícios. Sempre doía um pouquinho. Minhas bordas e perfurações eram espremidas na passagem pelos debitadores e roletes dentados – uns mais outros nem tanto. Além disso, muitos operadores de hoje são da geração do aperta-botão e não sabem me tocar, me conduzir e me acomodar direitinho como antigamente.

Mas a saudade ainda bate quando lembro daquela vibração quase imperceptível do projetor, que fazia cócegas em todo o meu corpo. E havia também um perfume único... cheiro de laboratório, de metal, de óleo. Enfim, cheiro de matéria.

Hoje, felizmente, os cuidados comigo são muito mais conhecidos e fundamentados. Ainda assim, fico boquiaberta ao perceber que, em muitos lugares, não me tratam com a seriedade que minha ciência exige. Estudos extensos e profundos foram conduzidos nos mais importantes centros de pesquisa e institutos de tecnologia do mundo para compreender e estabelecer as boas práticas para garantir minha sobrevivência – e a de toda a minha gente.

Somos sensíveis. Melhor dizendo, ultrassensíveis. Ressentimo-nos quando somos ignoradas. Nos trópicos precisamos de especial atenção, caso contrário, corremos sério risco de desintegrar. O Sol, astro-rei de nosso sistema, leva muita alegria e vida às

praias, aos mares, aos rios e cachoeiras, ao carnaval e às mesas em torno de uma cerveja gelada. Eu, todavia, sempre fui discreta; meu local preferido é um ambiente escurinho, frio e seco, longe dos holofotes. Calor e umidade representam, para mim, uma sentença de morte e, pior, dependendo do tipo de morada, a agonia vai ser lenta, triste, incontrollável e irreversível.

É justamente nesse momento que adquiero uma outra característica que abomino, procuro esconder; mas é como eu sou e, depois de muito processamento psicanalítico, me aceitei e admito: eu me torno contaminante. Tudo o que guardo no coração de mais valioso, inestimável, raro, lindo, magnífico e deslumbrante pode ir para o vinagre.

Mas meu mundo não acabou... Como já contei, o elixir existe e é mais do que conhecido; só me perde quem quer. Ambientes climatizados, com ar filtrado, temperatura e umidade relativa rigorosamente controlados são capazes de prolongar minha vida de forma extraordinária.

Falando sério, me causa exaustão pensar que todo o espaço que dedicam para minha salvaguarda é ínfimo se proporcional à superfície do planeta. E aposto que há de haver, em algum lugar neste mundo, um arquiteto capaz de desenhar um sistema incrível, inteligente e autossustentável para abrigar dignamente o meu povo.

Somos chamadas de Sétima Arte. Damos origem a uma das maiores indústrias de entretenimento da Terra. Nos usam e abusam de versões de nossa narrativa, com recursos tecnológicos recentes para obter maior faturamento às nossas custas, mas, quando chega a hora de cuidar de nós, aquele amor incondicional não aparece.

Ah! o que seria da restauração sem mim e minha família? Sem a nossa matéria, sem a nossa resiliência...

Sou a matriz de tudo, ativa, generosa e sempre pronta para oferecer o melhor de todas as imagens. Ainda assim, me impõem um caráter negativo. Podem achar que me deprimos por isso, mas sem crise – sei exatamente quem sou!

Minha família é numerosa e diversa. Há quem tenha grãos mais aparentes, quem revele detalhes finos, quem privilegie a textura e o contraste, quem exalte as cores ou as sutilezas dos altos, médios e baixos tons. Cada uma de nós possui personalidade própria e responde de maneira singular à revelação.

Convoco a todos da família para unirmos forças e mostrarmos nosso valor. Nos adequamos a diferentes tipos de

processamento para mostrar os melhores resultados, preferimos quando passamos pelas melhores máquinas, sem dentados, só mesmo uma espuminha, apenas para dar uma pressãozinha e favorecer o andamento, sem janela molhada ou contato, ações que podem configurar assédio.

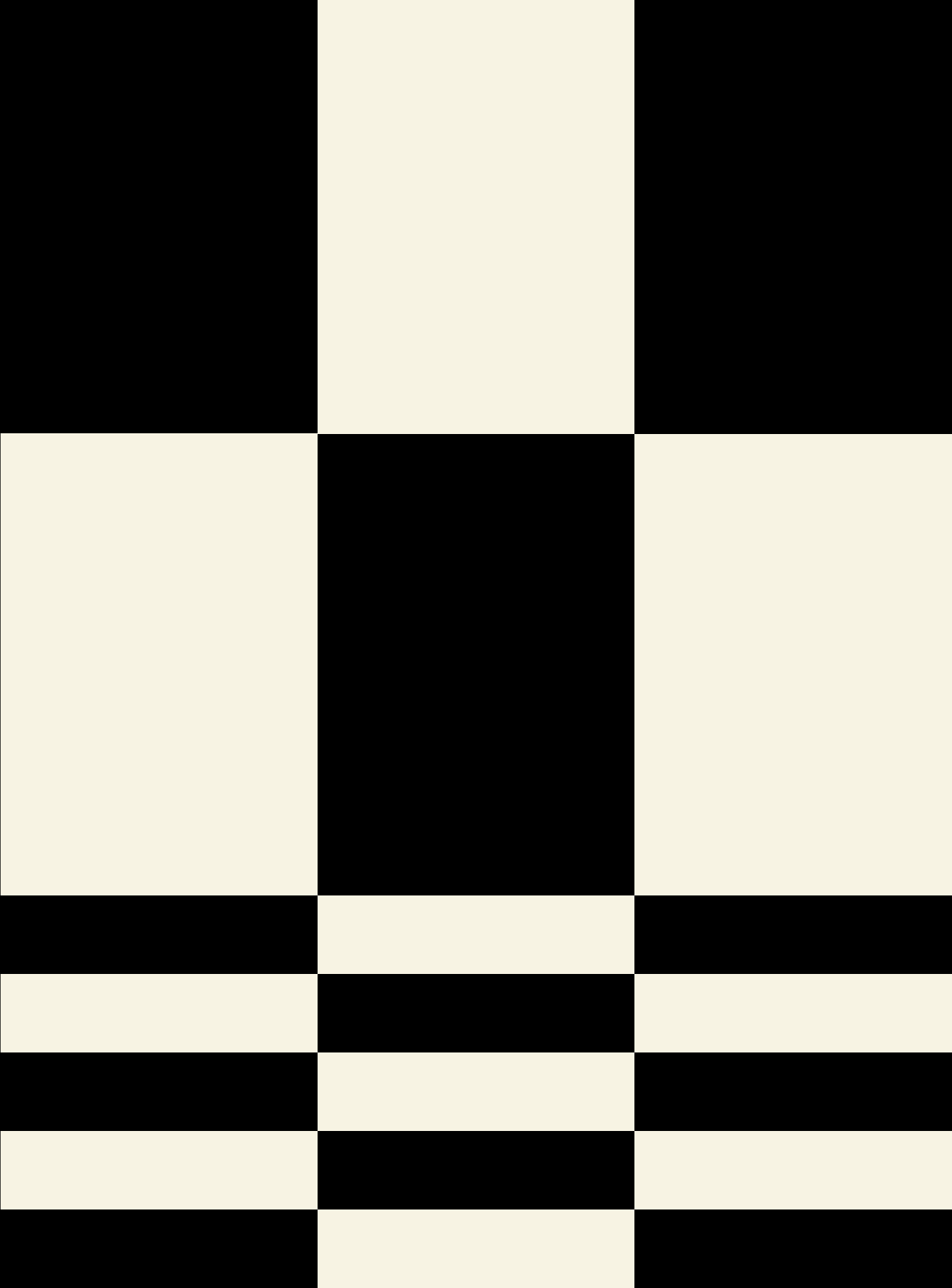
Preciso admitir outra coisa. Sempre tive uma ponta de ciúmes porque daqui para a frente entram em cena aqueles quadradinhos, aqueles elementos que não têm o menor sex appeal. Eles servem o ritual da tecnologia, do comércio, da indústria e do consumo.

Mas a ironia é deliciosa.

E o cúmulo da loucura é que me abandonaram para dar lugar aos quadradinhos, acharam que tivessem descoberto a roda, mas, atualmente quebram a cabeça desenvolvendo aplicativos para tentar travestir esses retinhos com o objetivo de me imitar. É o fim da picada!

Fui eu quem saiu da prateleira para dar outra roupagem para a versão da moda, mas sempre inferior a mim mesma – afinal, eu sou matriz!

Patricia de Filippi é arquiteta, especialista em preservação cinematográfica e fotográfica. Nesses mais de 40 anos, adquiriu ampla experiência nesse campo e vem atuando na área cultural em projetos de preservação, restauração e digitalização de acervos públicos e privados com conteúdos fotográficos, cinematográficos, televisivos, sonoros e afins.



como se fosse a primeira vez, ou sobre uma consciência de poder político¹

Mariana Souza

“De algum modo, parecia que todo mundo sabia para onde ir, menos eu. E ninguém se deu ao trabalho de me dizer. [...] Então atravessei o corredor escuro, onde um atendente cansado estava sentado em um banco, e entrei no dormitório do andar de cima. O ambiente era iluminado apenas por uma luz azul, cujas lâmpadas, vistas à distância, pareciam ter centros vermelhos. [...] Minha primeira reação foi uma espécie de espanto que fez meu coração disparar, muito próximo do medo.”

Samuel R. Delany

*The Motion of Light in Water:
Sex and Science Fiction Writing in the East Village*

Em uma noite quente e úmida do outono de 2016, cheguei à minha primeira festa lésbica desde que havia me mudado para Recife. À entrada de uma casa pequena, sem placas ou qualquer sinalização do que acontecia em seu interior, mulheres e pessoas queer formavam uma fila que se espalhava pela calçada. Algumas fumavam em silêncio; outras conversavam entre si. A montagem as distinguia e, ao mesmo tempo, as reunia: cabeças raspadas, cabelos coloridos, alisados e afros; piercings e tatuagens pelo corpo; unhas curtas e compridas, pintadas ou roídas. Aos poucos, entravam sozinhas ou em pequenos grupos. De boca em boca, o espaço era conhecido como o lugar para a primeira experiência na vida noturna lésbica da cidade.

E lá estava eu, acompanhada de duas amigas que havia acabado de conhecer.

Do lado de fora, ouve-se a música eletrônica que escapa do interior da casa para a rua. Após passar alguns minutos na fila e trocar algumas notas amassadas por uma pulseira rosa fluorescente, entro. Ao cruzar um portão antigo de metal, o grave das caixas

de som reverbera pelas paredes. Um corredor estreito, iluminado apenas por uma luz vermelha suspensa no centro, conduzia à pista de dança. Aos poucos, o vermelho cedia lugar a tons de azul e rosa, tomando conta do ambiente, que se revelava lentamente. Algo entre a timidez e a clandestinidade.

Tela vermelha. Ao som de uma música eletrônica cadenciada, quase como uma sinfonia, os nomes surgem um a um:

egypt

jazmyne

harmony

blaze

I-Dallas

mocha

Miss Mahogany

A música eletrônica permanece pulsando ao fundo. Primeiro, vemos o chão, coberto por notas de dinheiro. Aos poucos, um plano aberto revela o espaço tomado por mulheres. Algumas aguardam, tímidas, o início das apresentações; outras mal conseguem conter a expectativa, dançando pelo salão semi-iluminado e deixando escapar murmúrios de excitação. Uma mulher vestindo um traje de látex cor-de-rosa entra em cena e dança, seduzindo o público. As curvas fortes, o cabelo comprido e os movimentos decididos de seu corpo capturam toda a atenção. Gritos e euforia irrompem. A música adquire tons sensuais para acompanhar a apresentação. Uma a uma, as peças do figurino são retiradas.

“Eu não quero assustar ninguém, mas esta é uma boate gay.”

Shakedown (2019) é um documentário de Leilah Weinraub construído a partir do arquivo produzido pela diretora entre 2002 e 2004, período em que trabalhou como *filmmaker* em um clube de striptease de lésbicas negras, em Los Angeles, o mesmo que dá nome ao filme. As imagens, feitas com uma câmera doméstica, produzem uma sensação quase física em quem assiste: a proximidade e a instabilidade da câmera em meio à plateia; a trilha sonora, que mistura a pulsação

do tecno às risadas do público e às intervenções da MC; o gesto repetitivo das dançarinas borrifando perfume no corpo enquanto esperam nos bastidores; o brilho do papel picado misturado às notas de dinheiro flutuando sob a luz colorida.

Fazia calor naquela noite. No ambiente apertado, mulheres performavam como *studs*, burlescas e sadomasoquistas, trajando roupas masculinas ou seminuas; outras se revezavam no equipamento de som, que reproduzia um ritmo sintético e repetitivo. Os corpos moviam-se como uma onda pelo espaço. Pelos cantos, algumas se beijavam, em duplas ou trios; outras trocavam olhares, como em um convite direto e silencioso. Fazia calor naquela noite. A fumaça dos cigarros acesos misturava-se ao gelo seco da máquina alugada.

Em sua autobiografia *The Motion of Light in Water* (1988), o escritor Samuel R. Delany relembra a primeira vez em que entrou numa casa de *cruising*² em Nova York, nos anos 1960. Delany escreve a respeito de um sentimento de espanto ao se deparar com o espaço povoado por uma “massa de corpos” e um erotismo saturado e aberto, em plena agência.

Nos anos 1950 – e era um modelo de homossexualidade construído naquela década que orientava tudo o que fazíamos, assim como a própria lei que nos perseguia – a homossexualidade era concebida como uma perversão solitária.

Antes de qualquer coisa, e acima de tudo, ela o isolava. [...], o que a orgia nas saunas revelou com uma amplitude e um realismo assustadores, foi um fato que contrariava frontalmente toda aquela imagem construída nos anos 1950. E era justamente essa contradição com aquilo que “sabíamos” que provocava medo

(Delany, 2014, p. 336)

2. *Cruising* é o termo utilizado para designar a prática de buscar encontros sexuais consensuais, geralmente anônimos, em espaços públicos ou semipúblicos, como parques, banheiros, praias, saunas e outros locais de sociabilidade, especialmente entre homens gays e bissexuais.

Quando penso na narrativa de Delany e no espanto provocado pela súbita percepção de fazer parte de uma coletividade muito maior do que imaginava, reconheço algo semelhante nas minhas próprias primeiras vezes e na maneira como foram mediadas pela visualidade. Não porque a visualidade tenha revelado uma identidade oculta, mas porque talvez seja justamente aí que resida uma primeira consciência do poder político: quando um fragmento do que você é se reconhece naquilo que existe fora.

Ao revisitar a obra de Delany, a historiadora Joan Scott desloca a experiência do terreno da evidência para o das condições históricas que a tornam inteligível. Ao analisar a cena da chegada à sauna, chama atenção para o modo como a narrativa organiza visualmente a experiência, produzindo um campo de percepção menos universal e mais situado. Seu interesse não está em tomar o espanto de Delany como prova de uma verdade interior, mas em compreender como sujeitos e desejos são produzidos nas relações que tornam possível reconhecer a si mesmo e aos outros como parte – ou não – de um mundo compartilhado. Nessa perspectiva, a visualidade não oferece transparência à experiência, mas uma legibilidade sempre parcial, afetada por uma camada de opacidade.

Penso a fumaça, tanto na sauna quanto na festa, como um elemento espacial opaco que não impede, mas frustra a transparência da visão. A reconstituição da experiência passa, assim, a se fazer por um conjunto de indícios, do qual essa mesma opacidade faz parte.

Sob essa fumaça, a festa segue noite adentro. Ela se adensa à medida que os corpos atravessam a pista em um mesmo compasso. O ar quente e úmido que sobe da multidão deposita-se sobre a pele até que o suor torna meu corpo uma superfície de contato com o das outras naquele lugar. Pouco a pouco, a música eletrônica sem letra cede lugar a um brega lento e apaixonado. Uma voz atravessa a pista:

Ontem sonhei com você

Estava no quarto tão só

Estava tão linda vestida naquele babydoll

Melei minha boca de mel, pensando só em você

Amor eu te quero, preciso desse teu prazer

E quando você toca em mim

Ah, ah, ah, eu fico toda molhada³

A melancolia da melodia, somada ao desejo condensado em sua letra, aproxima os corpos numa mistura de acolhimento e erotismo. Tesão e amizade se confundem numa experiência coletiva de presença. Historicamente situado no cotidiano das classes trabalhadoras e nas cenas populares do Norte e do Nordeste, o brega inscreve esse momento no espaço e no tempo: informa que aquela festa acontece ali, em Recife, mas também circula por outras noites, corpos e desejos que poderiam ecoar em cidades como Nova York ou Los Angeles. Nunca da mesma forma.

Descrever uma primeira vez se aproxima menos da reconstrução de um acontecimento do que da montagem de fragmentos capazes de produzir uma atmosfera. Assisti a *Shakedown* pela primeira vez em meados de 2020 e, enquanto assistia, senti-me conectada a ele por uma sensação que transcendia as imagens projetadas na tela azul do meu computador e me levava de volta àquela noite quente de 2016, em Recife. Este texto nasce do entrelaçamento dessas duas experiências; por isso, talvez não seja importante distinguir o que pertence ao filme e o que pertence àquela memória.

Escrever sobre aquela noite se aproxima de narrar um filme: não porque o filme restitui uma experiência, mas porque a conexão entre ambos se constrói naquilo que não se recupera por inteiro. Um movimento transitório, possível apenas pela impermanência da imagem do sonho, da memória ou do cinema. Alguns lugares são difíceis de encontrar. Mas é importante não esquecer que eles existem.

Mariana Souza é curadora independente, pesquisadora e educadora, com atuação em cinema e artes visuais. Diretora artística da *Correnteza — Mostra Internacional de Cinema Atlântico*, pesquisa imagem, memória, arquivo e diásporas nas Américas. É mestranda em comunicação e cultura pela ECO/UFRJ e participou de programas como *Locarno Industry Academy*, *Vitrine LAB* e *Flaherty Seminar*.

do mais fantástico absurdo

Letícia Simões

Sábado pela manhã. É um dia chuvoso em Recife e a mudança climática altera todos os planos que havia feito com a minha filha de cinco anos. Preciso pensar rápido; obviamente, a primeira ideia que me vem à cabeça é assistir a um filme. Azul quer um filme de princesa, e eu proponho: que tal assistirmos ao filme que eu mais gostava quando era criança? Ela se anima.

Corta para os anos 1990 em Salvador. A TV Bahia, durante as férias de verão, exibia filmes infanto-juvenis após a novela das 21h. A diferença, aqui, é que as crianças eram participantes ativas dessa escolha. Nós ligávamos para o canal e dizíamos os títulos que gostaríamos que fossem exibidos. Quando eu conseguia que a ligação se completasse – uma vez que, quase sempre, dava ocupado –, sempre pedia o mesmo filme: *Mary Poppins*.

A sua mescla entre pessoas reais e criaturas animadas, pinturas retratistas do cotidiano que se transformavam em portais para outras realidades e aparentes falas banais que ganhavam melodia sem qualquer motivo, razão ou lógica me fascinam até hoje. Uma atração menos localizada na engenharia proposta dos musicais hollywoodianos e mais na sensação de que *no cinema, tudo é possível*.

O fato é: entre as duas casas onde eu me dividia, aquela onde morava com a minha mãe e a dos meus avós, os filmes eram uma pedra fundamental dos nossos dias. Lembro-me, até hoje, da primeira vez que tive a experiência da sala escura: foi com a minha avó, no Center Lapa, para ver *Jurassic Park*. A sequência da cozinha, quando a adolescente se esconde atrás do armário e o imenso dinossauro está a somente um palmo de distância, mexeu com os meus sentidos de tal forma que medo, tensão, excitação e curiosidade viraram uma coisa só, ganharam outro nome, talvez até inominável. Eu não sabia o que estava sentindo, mas sabia que queria passar por aquilo novamente. Eu tinha seis anos e, nessa tarde, assisti ao filme três vezes, uma seguida da outra. Pobre da minha avó.

Para além do filme, que segue fascinante após tantas décadas, estar numa sala escura, ao lado de outras pessoas, respirando em conjunto, diante daquela tela gigantesca, onde nada mais importava a não ser o que estivesse diante de nós, era algo dotado do absurdo para mim. Do mais fantástico absurdo.

Como uma criança criada no clube dos tickets das videolocadoras, começava a distinguir os diferentes momentos de fruição cinematográfica. Os filmes grandes, importantes, cujas fotos saíam no jornal, mereciam uma ocasião especial. Nós nos arrumávamos para ir ao cinema; minha mãe segurava minha mão, dizendo: “Não tenha medo, daqui a pouco vai vir a luz”. Daí, começavam os

lampejos de futuro: os trailers, aqueles pequenos pedaços de pessoas que, um dia, viria a conhecer. Histórias que ainda não tinham sido contadas, mas seriam; logo mais, logo em breve, logo um dia.

Às sextas-feiras à noite, por outro lado, minha mãe deixava-me na casa de meus avós para o nosso sagrado encontro com Alain Delon. Primeiro, minha avó dava um susto de água morna nas espigas, depois tirava todos os grãos e daí... subia aquele cheiro maravilhoso de manteiga. Pou-pou-pou. O toque final eram as lascas de coco seco por cima da pipoca perfeita de dona Carmelita. Daí, tome-lhe Alain Delon madrugada adentro: fazendo barqueiro, jornalista, vendedor de pão, floreiro, cozinheiro... Lembro-me dele cantando, navegando, passeando, andando. Por Paris, pelos rios de Veneza, por uma praia europeia. Minha avó torcia por Delon, brigava com quem brigasse com ele, dava conselhos para as enamoradas ciumentas... Foi com dona Carmelita, afinal, que entendi o poder de uma estrela. Pra mim, aquele moço meio folha de papel sulfite estava sempre fazendo o mesmo papel. Podia até mudar de trabalho, mas era sempre o mesmo menino, falando do mesmo jeito, agindo pelos mesmos retilíneos caminhos, chegando aos mesmos lugares. Era um personagem que minha avó amava ou uma vida que ela jamais acessaria? Nunca lhe fiz essa pergunta.

À medida que fui crescendo, minha mãe começou a ampliar o meu repertório de VHS. Perto dos meus dez anos, dona Heliana assumiu uma cadeira na universidade, Literatura e Cinema Brasileiro. Como a disciplina era ministrada à noite, e éramos somente nós duas, eu tinha de acompanhá-la. Inicialmente, devo ter achado chato – ela se recorda das minhas reclamações, carregando alguma culpa materna –, mas logo essa impressão se desvaneceu. Minha mãe lecionou essa matéria por dois anos, quatro semestres. E logo no primeiro, o filme analisado, em conjunto com a obra dramatúrgica, foi uma que me revolucionou a visão: *O pagador de promessas*.

A metodologia de minha mãe enquanto professora era a seguinte: os alunos liam a peça de Dias Gomes e a comentavam. Depois, assistiam ao filme de Anselmo Duarte. Por último, a partir do VHS, em grupos, remontavam o longa-metragem de acordo com o entendimento de cada um sobre a tradução entre cinema e literatura da obra de Gomes. (Isso seria permitido hoje? A universidade pagou direitos autorais? Os alunos remontavam de VHS para VHS? Muitas perguntas me faço atualmente...) Eu, muito atrevida, disse que também gostaria de participar do exercício. E, durante um semestre, me vi agarrada com a peça e o respectivo filme. Chorei com *Zé do Burro*, a injustiça dos homens de bem que não o deixavam cumprir a sua promessa! Lembro-me de parar diante da imagem e compará-la com o livro: havia passagens que não estavam ali, mas que faziam absoluto sentido de fazerem parte do filme.

Então, quer dizer que isso era cinema? Dar conta do que ainda não existe, mas sempre esteve ali, à espreita?

Por conta da disciplina que foi incumbida de lecionar, minha mãe acabou adquirindo a coleção de VHS sobre a história do cinema brasileiro de algum jornal ou revista da época. A cada quinze dias, pagava-se uma quantia a mais e vinha um filme dito como importante para a construção do nosso cinema, da nossa história, do nosso país, enfim. Incontáveis vezes vi, em casa, *O cangaceiro*, de Lima Barreto. Torcia, tinha raiva, chorava. Mas o filme com quem eu tinha um verdadeiro arranca-rabo era outro, de alguém que havia nascido na mesma cidade que eu.

Dentro dessa coleção, toda em verde e amarelo, havia um filme em preto e branco, cuja capa trazia o rosto de um homem, numa expressão indecifrável. Ele estava desconfiado ou triste? Ele era bom ou mau? Minha mãe dizia que aquele era um filme difícil – justamente porque as pessoas nascidas na Bahia, as que carregam a marca de fazerem parte do primeiro território colonizado do país, têm alguma obrigação ou obsessão de remoeir essa história –, mas que eu deveria ver. Tomei como um desafio pessoal. Sábados pela manhã, o meu encontro era com aquele homem, aquele filme, aquela história: *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Às vezes, largava pela metade, outras, adiantava um pouco até a hora da grande confusão nas varandas do palacete, e a fuga daquele homem. Não sei por quê, algo me atraía naquela imagem, à qual eu sempre voltava.

(Anos depois, já trabalhando com Hilton Lacerda e Lírio Ferreira como diretora assistente em *Fim do mundo*, série para o Canal Brasil, voltamos justamente a essa sequência como referência para a movimentação da fotografia. A nossa personagem, interpretada por Thaysa Zooby, descobria em Mateus, personagem do maracatu rural, aqui interpretado por Edilson Silva, uma faísca de paixão, enfim, liberdade, que eventualmente leva à morte dele. A cena onde eles se conhecem, durante uma roda de cavalo marinho, deveria guardar um pouco de atração e um tanto de desgraça.)

Minha mãe me dizia que nunca entendeu Glauber, mas isso jamais a impediu de continuar assistindo aos seus filmes. E talvez, para ela, Heliana, o trabalho de Glauber não estivesse em contar uma história – como ela havia aprendido que era o cinema na sua adolescência –, mas provocar inquietações sobre a História.

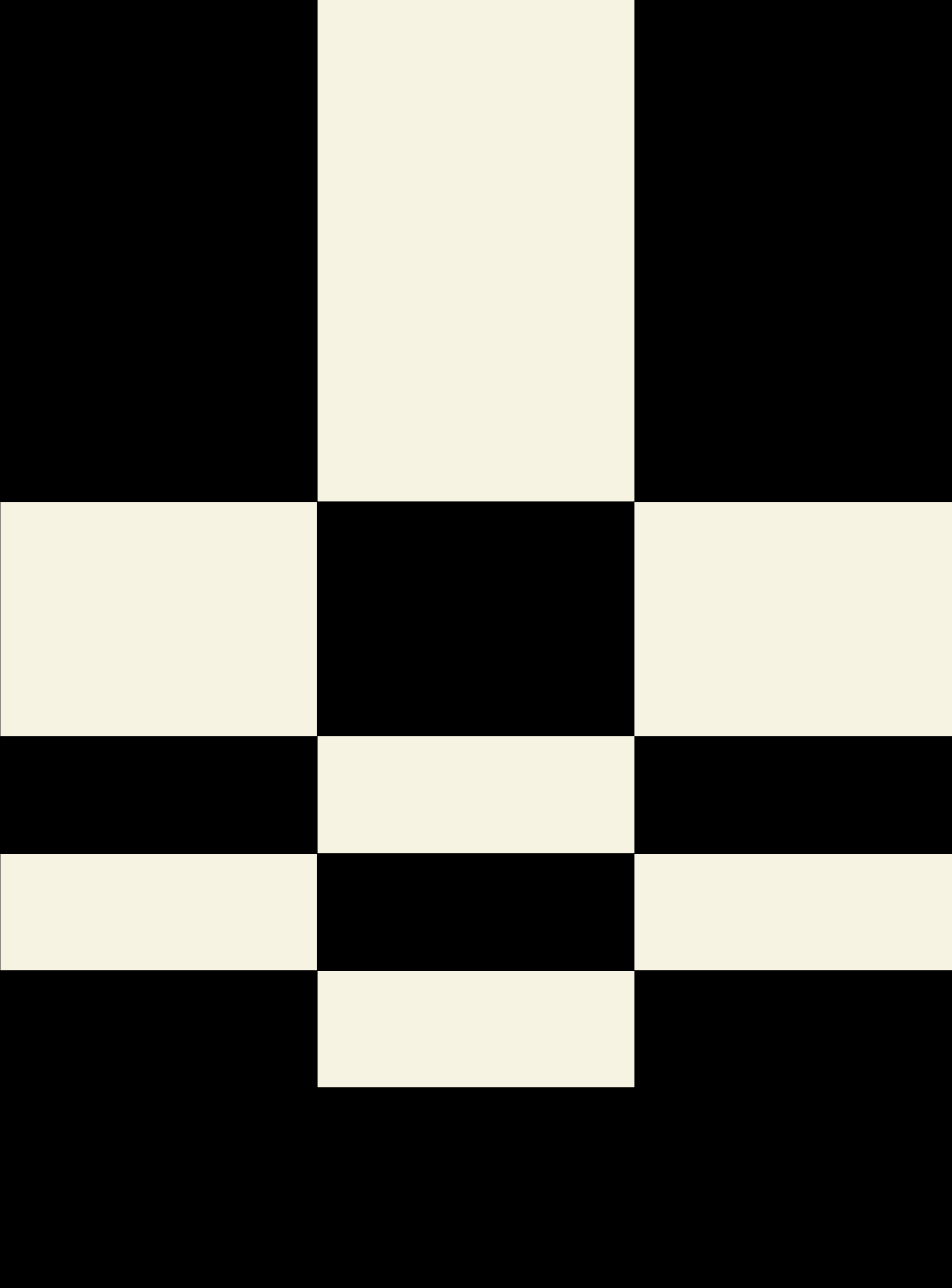
Quando eu tinha catorze anos, minha mãe me convidou para ir ao cinema com ela. O horário não era dos melhores – era bem na hora do almoço – e a sala não ficava num shopping, mas dentro do museu de geologia, um lugar que eu detestava por ter ido mais de cinco vezes em excursões da escola, simplesmente para ver

pedras sobre pedras. Contudo, nunca esqueci dessa tarde: a roupa que estava vestindo, a cor do esmalte da senhora que se sentou na fileira à nossa frente e que chorou copiosamente, a música cantada pelo homem entrevistado.

O filme era *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, e o ano era 2002. Aquelas pessoas, imensas, enormes, à minha frente. Escutá-las indo e voltando no cozer das palavras, buscando algum sentido em algo que não faz sentido algum – essa coisa louca que chamamos vida –, me modificou profundamente. Na sala, estávamos somente nós três: eu, dona Heliana, e essa senhora das unhas arroxeadas, com um pano de cabeça cobrindo o seu *ori*. Foi nesse dia que virei para minha mãe e lhe disse: “Eu quero fazer isso que ele faz”. “Então, você quer ser documentarista”, respondeu minha mãe. (Parecia um pouco melhor do que poeta, a minha primeira vontade profissional quando criança.) Eu lhe respondi que sim, era isso. “Estou fod...”, minha mãe riu.

E aqui estamos, mais de vinte anos depois daquela sessão.

Letícia Simões é cineasta, roteirista, pesquisadora e escritora. Doutora em comunicação e informação pela UFRGS, dirige e escreve filmes, séries e documentários, com pesquisas sobre memória, gênero e imagem. É autora de três livros de poesia e integra a Incubadora Paradiso, a ABRA, a ABD e a MUTIM (Brasil/Portugal).



o segundo movimento das imagens: cinema, curadoria e a permanência dos sentidos

Carine Fiúza

O amor ao cinema nasce da percepção de que nenhuma imagem está definitivamente encerrada.

Algumas permanecem conosco durante anos. Outras retornam quando menos esperamos, convocadas por uma lembrança, uma conversa, uma fotografia descoberta ao acaso ou pelo encontro com uma nova obra. Há filmes cujos enredos esquecemos, mas cujas imagens persistem. Há obras que parecem adquirir significados diferentes à medida que o tempo passa, como se continuassem em processo muito depois de concluídas. Talvez seja justamente aí que resida uma das potências mais singulares do cinema: sua capacidade de ultrapassar os limites da própria realização e continuar produzindo sentido.

Essa persistência das imagens nos convida a pensar o cinema para além do momento de sua criação. Nenhum filme surge do nada e nenhum filme permanece sozinho. Entre a realização de uma obra e suas múltiplas formas de circulação existe uma força que continua atuando através dela: o desejo.

Não apenas o desejo de quem a realizou, mas aquele inscrito nas próprias imagens. O desejo de narrar, de registrar, de imaginar, de discordar do que está posto, de afirmar uma presença no mundo. O desejo de produzir uma forma sensível de existência. Mesmo quando o filme termina, algo desse impulso permanece em circulação, encontrando novos corpos, novos contextos e novas formas de leitura.

Talvez por isso algumas obras atravessem décadas sem perder sua capacidade de nos afetar. Não porque permaneçam idênticas a si mesmas, mas porque continuam produzindo encontros. Cada nova exibição, cada novo espectador, cada novo contexto histórico reabre a possibilidade de outros sentidos. As imagens mudam porque nós mudamos. E, ao mudar, elas também participam da transformação dos modos pelos quais percebemos o mundo.

Há, portanto, um segundo movimento do cinema.

Um movimento que não pertence à obra em si, mas às relações que ela estabelece ao longo do tempo. Ele acontece quando um filme encontra outros filmes, quando atravessa territórios distintos, quando alcança públicos que sequer existiam no momento de sua realização, quando retorna ao presente sob novas condições de leitura. É nesse espaço que a curadoria encontra uma de suas expressões mais potentes.

Pensar a curadoria apenas como seleção de obras talvez seja insuficiente. Escolher faz parte do processo, mas não o esgota. O que torna uma programação significativa não é apenas o conjunto de filmes que a compõe, mas as relações que ela torna possíveis. Um filme

realizado há cinquenta anos pode adquirir novos contornos quando colocado ao lado de uma obra contemporânea. Uma produção localizada em determinado território pode revelar afinidades inesperadas quando aproximada de experiências geograficamente distantes. Uma imagem pode iluminar outra. Uma obra pode responder perguntas formuladas por outra sem jamais ter sido criada para isso.

Os sentidos não habitam apenas os filmes. Habitam também os intervalos entre eles.

Nesse aspecto, a curadoria se aproxima da montagem. Não da montagem interna à obra cinematográfica, mas de uma montagem expandida, realizada entre tempos, geografias, repertórios e experiências históricas distintas. Ao construir percursos, estabelecer aproximações e propor deslocamentos, a curadoria cria condições para que determinadas relações se tornem visíveis. Seu gesto não consiste em explicar as imagens, mas em colocá-las em estado de conversa.

Talvez seja por isso que a curadoria possa ser compreendida como uma prática de pensamento. Não porque produza interpretações definitivas, mas porque organiza circunstâncias nas quais novas perguntas podem emergir. Cada mostra, cada programa e cada recorte curatorial constitui uma hipótese de leitura sobre o mundo e sobre as imagens que o atravessam.

A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui propõe que as imagens não sejam entendidas apenas como objetos de representação, mas como formas de conhecimento. Há experiências históricas, afetivas e políticas que permanecem inscritas visualmente mesmo quando escapam aos discursos oficiais. As imagens sabem coisas. Carregam rastros, sobrevivências e memórias que nem sempre encontram tradução imediata na linguagem escrita.

Se aceitarmos essa perspectiva, torna-se possível compreender a curadoria como uma prática que trabalha não apenas com obras, mas com formas de conhecimento. Ao aproximar imagens produzidas em diferentes contextos, ela cria condições para que esses saberes entrem em relação. Algumas vezes em harmonia. Outras em conflito. Em muitos casos, revelando aspectos que permaneceriam invisíveis se observados separadamente.

Essa dimensão relacional também possui implicações políticas. Não porque toda curadoria precise necessariamente assumir uma agenda explícita, mas porque toda organização do visível envolve escolhas sobre aquilo que será aproximado, evidenciado ou tensionado. Como sugerem as reflexões do cineasta e teórico malinês Manthia Diawara, os modos pelos quais organizamos as imagens participam da construção dos enquadramentos através dos quais uma sociedade aprende a compreender a si mesma.

A questão, portanto, não é apenas quais imagens circulam, mas como circulam e com quais outras imagens entram em diálogo.

Em um tempo marcado pela proliferação incessante de conteúdos audiovisuais, essa pergunta adquire uma urgência particular. Nunca estivemos tão cercados por imagens. Entretanto, a abundância não garante experiência. Muitas vezes, as imagens passam diante de nós antes que possamos habitá-las. A velocidade dos fluxos contemporâneos tende a reduzir o encontro a um instante efêmero, rapidamente substituído pelo próximo estímulo.

Talvez uma das tarefas da curadoria seja justamente resistir a essa lógica. Não interrompendo a circulação das imagens, mas criando condições para que elas possam ser reencontradas, revisitadas e reposicionadas. Criando circunstâncias nas quais diferentes temporalidades possam coexistir. Fazendo com que determinadas obras continuem disponíveis para o pensamento.

A pesquisadora Tina Campt sugere que as imagens não apenas representam algo; elas também nos convocam. Exigem atenção. Produzem demandas éticas, afetivas e políticas. Relacionar-se com uma imagem implica reconhecer sua capacidade de agir sobre nós, de nos deslocar e de produzir reverberações que ultrapassam o instante do primeiro encontro.

Talvez seja justamente essa capacidade de convocação que sustente o amor ao cinema.

Não um amor fundado na contemplação passiva das obras, mas na percepção de que elas permanecem abertas. De que seus sentidos nunca estão completamente estabilizados. De que continuam produzindo perguntas, relações e deslocamentos muito depois de concluídas.

Há algo próximo do que Muniz Sodré chama de hálito: uma dimensão viva da palavra que continua circulando para além de sua enunciação. Talvez os filmes também possuam esse prolongamento. Algo que excede a projeção e permanece em movimento, encontrando novas formas de existência através das leituras, dos afetos e das relações que continuam produzindo.

Nenhum filme se encerra completamente quando termina.

Há um segundo movimento do cinema que começa quando a obra encontra o mundo. A curadoria participa dessa travessia. Não porque determine os sentidos das imagens, mas porque cria condições para que continuem produzindo pensamento, estabelecendo relações e imaginando futuros.

Talvez o amor ao cinema resida justamente aí: na disposição de acompanhar esse movimento.

Referências

CAMPT, Tina M. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.

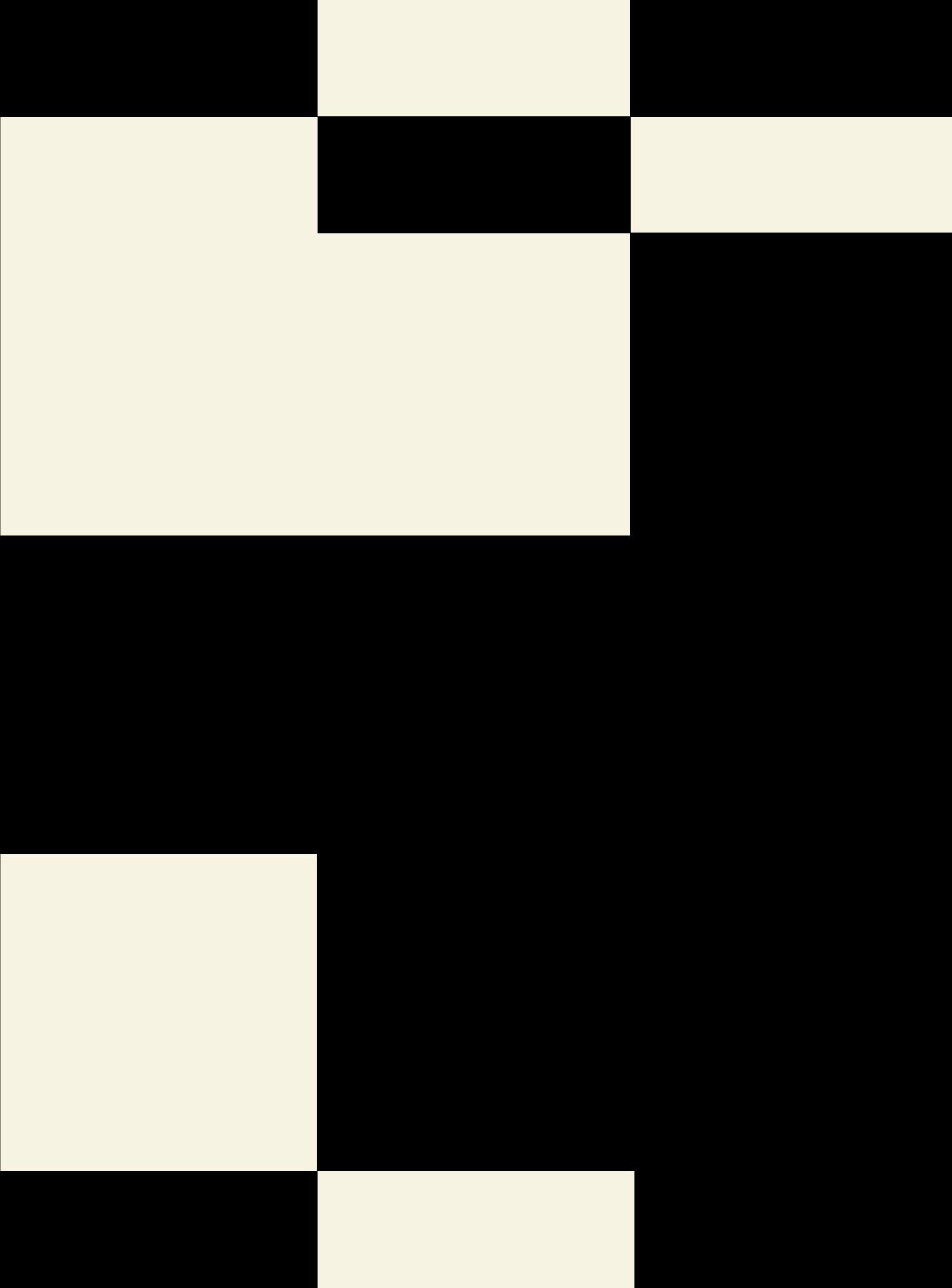
CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. [Ed. bras.: *Sociologia da imagem: olhares ch'ixi a partir da história andina*. Trad. Caroline Cotta de Mello Freitas. São Paulo: Elefante, 2025.]

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

DIAWARA, Manthia. *In Search of Africa*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. [Ed. bras.: *Em busca da África: pretitude e modernidade*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Zahar, 2022.]

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

Carine Fiúza é cineasta, curadora e pesquisadora. Mestra em Comunicação e Culturas Midiáticas pela UFPB, pesquisa relações étnico-raciais e de gênero no audiovisual. Idealizadora da Mostra Pilão de Cinema Negro, dirigiu *Odò Pupa* e *Um Oceano Inteiro*. Integra a APAN e a UMA-PB.



o brasil na porno chanchada: país dos prazeres proibidos

Fernanda Pessoa

A chamada pornochanchada ocupa um lugar desconfortável na história do cinema brasileiro. Embora tenha sido o gênero mais popular do país durante os anos 1970, responsável por muitas das maiores bilheterias da época e pelo estabelecimento de polos de produção significativos, foi frequentemente reduzida a uma manifestação menor, associada ao erotismo fácil, ao humor vulgar e ao oportunismo comercial.

Entre o desprezo da crítica e a desconfiança dos setores conservadores, a pornochanchada permaneceu à margem das narrativas consagradas sobre o cinema brasileiro. Olhar para ela hoje, no entanto, significa reencontrar um retrato revelador das contradições do Brasil sob a ditadura militar: um espaço privilegiado para a negociação de tensões entre repressão e desejo, conservadorismo e modernização, mercado e censura, tradição e transformação dos costumes.

O próprio termo “pornochanchada” é controverso. Formado pelo prefixo “porno”, indicando o conteúdo erótico do gênero, somado ao sufixo “chanchada”, herdado das comédias populares dos anos 1950, associadas à extinta produtora Atlântida. Apesar do nome, não tinha nada de pornografia explícita: tratava-se de filmes de gênero, principalmente comédias, construídos a partir de mal-entendidos, adultérios, fantasias sexuais e situações de humor popular. Sua gênese aparece normalmente no Rio de Janeiro, no fim dos anos 1960, com filmes relativamente inocentes sobre playboys tentando se dar bem com o maior número de mulheres possível.

O pesquisador Nuno Cesar Abreu (2022) apontou que a pornochanchada combinava a influência dos filmes italianos em episódios que juntavam humor, ironia e malícia em histórias curtas, à atualização da comédia popular urbana carioca, absorvendo formas tradicionais de entretenimento como os esquetes dos teatros de revista, os mambembes, os circos e o rádio. Segundo ele, trata-se de “uma dramaturgia que oferece como entretenimento os jogos maliciosos da sedução, da conquista e da performance, filtrados por um tipo de humor construído pela ambiguidade e pelo duplo sentido transgressivo”.

Logo se verifica que o componente erótico tinha forte apelo junto ao público, e passam a ser produzidos filmes de todos os tipos: pornodrama, pornowestern, pornoaventura, e até pornopolítico. A Boca do Lixo, região central em São Paulo, também começa a realizar esse tipo de filme, distinguindo-se da produção carioca do chamado Beco da Fome. Apesar de grandes diferenças de forma de produção e estética, praticamente todos os filmes de teor erótico feitos nos anos 1970 acabaram classificados, pejorativamente, sob o mesmo rótulo. Andrea Ormond, em seu ótimo blog

Estranho Encontro, lembra que a expressão nasceu pejorativa e, mesmo apropriada como slogan pelos próprios diretores, continuou a carregar, para certa parcela da crítica, a marca da “falta de ambição estética”, o que não corresponde à realidade.

Apesar disso, o gênero tornou-se o principal fenômeno de público do cinema nacional, dominando as bilheterias na década de 1970. Seu sucesso torna-se ainda mais intrigante quando lembramos que coincide com os anos mais duros da ditadura. Costuma-se marcar o começo do gênero menos de um ano após a decretação do Ato Institucional no 5 (AI-5), marco da repressão durante a ditadura, com filmes como *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria; *Memórias de um gigolô* (1969), de Alberto Pieralisi; e *Adultério à brasileira* (1969), de Pedro Carlos Rovai.¹ Esse é também o ano de criação da Embrafilme, empresa de economia mista estatal voltada a produzir e distribuir filmes nacionais, na tentativa de consolidar a tão sonhada “indústria cinematográfica” brasileira, alinhada a um projeto ideológico de país do qual nem a estética da fome do Cinema Novo nem o cinema marginal faziam parte.

A ideia de que a pornochanchada teria sido simples produto da repressão parece simplista: os órgãos oficiais nunca a incentivaram. A resposta está antes nas ambiguidades do próprio projeto modernizador dos militares, que ampliava o consumo e a indústria cultural ao mesmo tempo que buscava preservar valores tidos como tradicionais. Entre o cinema político considerado subversivo, totalmente censurado, e a produção oficial “de bom gosto”, a pornochanchada ocupava um lugar indefinido: não era proibida nem incentivada, e causava desconforto permanente nos órgãos de controle.



1. Alguns estudiosos apontam o longa perdido *Vidas nuas* (1967) de Ody Fraga como uma espécie de avant-pornochanchada.

Muitos de seus filmes apresentavam mulheres que trabalhavam fora de casa, discutiam casamento e divórcio, buscavam autonomia sexual e ocupavam o centro da narrativa; ao mesmo tempo, reafirmavam com frequência estruturas patriarcais e fantasias masculinas, como a honra do macho, a importância da virgindade e a objetificação do corpo das mulheres. O desejo feminino aparecia, mas era constantemente enquadrado por mecanismos de contenção moral; o adultério era tematizado, mas quase sempre reconduzido à ordem. Essa oscilação expressa um momento em que diferentes concepções de comportamento disputavam espaço:

Quanto à revolução de costumes sexuais, é importante notar que havia [...] pelo menos dois processos distintos naquele período: a adoção de novas posturas comportamentais por parte de uma parcela mais intelectualizada da juventude, que rejeitava muitos dos padrões morais e culturais tradicionais a partir da desilusão ou da busca de confrontação com a ordem política vigente; e o consumo, em grande escala, de um erotismo sem preocupações de natureza ideológica, pautado num mercado de bens culturais dessa natureza em planos diversos [...]. (Attila Marcelino, 2011, p. 25)

Em outras palavras, a “revolução sexual” nem sempre era politizada. O comportamento sexual mais permissivo não tinha necessariamente um caráter de contestação.

Outro lugar de ambivalência da pornochanchada era sua recepção crítica. Os intelectuais de esquerda condenavam o suposto mau gosto das pornochanchadas, posição que encontrava eco em setores conservadores da sociedade, que também se opunham à suposta vulgaridade do gênero.

Alguns críticos olhavam para a pornochanchada com mais generosidade, como Paulo Emilio Gomes, que ressaltava que “a grande campanha contra a pornochanchada [...] é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade” (Gomes *apud* Abreu, 2022). Já Jean-Claude Bernardet (2009) chegou a defini-la não como um estilo, mas como um artigo de consumo visando o lucro, que, para ser tão bem aceito, precisava conter, ao lado da alienação, elementos de identificação com seu público: “em que filmes, que não a pornochanchada, o público da classe média baixa vai encontrar deboche de certos meios sociais, dos escritórios acarpetados para os quais esse público trabalha, dos edifícios estilo quitinete?”.

Mas se esses filmes atraíam multidões, também despertavam forte vigilância do Estado. Costuma-se lembrar da censura política contra artistas e obras claramente opostos à ditadura, e a dimensão moral dessa mesma estrutura de controle, presente nos pareceres dos censores e com frequência tão grande quanto as preocupações explicitamente políticas, é muitas vezes esquecida.

Um fato simbólico dessa vigilância moral é o apoio que parte da sociedade civil dava à censura, muitas vezes pedindo que fosse ainda mais dura. Em carta aos órgãos de repressão, um espectador criticava a pornochanchada *O bem-dotado*, homem de Itu (1978), lamentando que justamente naquele período de “moralização” o cinema nacional se tornasse cada vez mais ousado; outra sustentava que “liberdade não é o mesmo que libertinagem” (Attila Marcelino, 2011). Essa correspondência evidencia o apoio de parcela da sociedade civil ao regime e revela como a fronteira entre moral e política era tênue.

Como escreveu Douglas Attila Marcelino (2011), a associação entre moral e política, entre pornografia e subversão, entre obscenidade e comunismo, estava presente no imaginário de muitas pessoas: fosse como estratégia de propaganda, fosse como temor real diante de uma suposta ação dos “inimigos da pátria e da religião”.

Para além de controlar cenas específicas, a censura buscava administrar representações do desejo e das relações sociais, ou seja, definir os limites do que poderia ser visto, imaginado ou discutido. E, no entanto, a própria existência do gênero evidencia os limites desse controle: mesmo sob vigilância constante, esses filmes continuaram sendo produzidos, distribuídos e assistidos em larga escala, num conjunto de obras marcadas por acomodações e estratégias de sobrevivência, em que a transgressão nunca é absoluta, mas tampouco desaparece.

Talvez seja justamente essa condição ambígua que explique o recente interesse na pornochanchada como objeto de interesse histórico. Ela não representa um cinema de resistência nos moldes tradicionalmente celebrados pela historiografia, nem pode ser reduzida a um instrumento de alienação ou entretenimento escapista. Situada entre diferentes forças, ela revela um país atravessado por contradições: um Brasil que buscava se modernizar sem abandonar velhas estruturas de poder, que consumia imagens de liberdade enquanto convivia com a repressão e que ria de seus próprios tabus ao mesmo tempo que tentava preservá-los.

Referências

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

ATTILA MARCELINO, Douglas. *Subversivos e pornográficos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. Coedição de Arthur Autran. São Paulo: Companhia

Fernanda Pessoa é cineasta, artista visual, pesquisadora e professora. Doutora pela ECA-USP e mestre em Audiovisual pela Sorbonne Nouvelle, dedica-se ao documentário e ao cinema experimental, com obras exibidas e premiadas em festivais nacionais e internacionais.

filmes sobre cinema

Em sua quarta edição, a mostra **Amor ao Cinema** propõe uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica e suas transformações nas narrativas, na experiência coletiva e nos modos de fazer cinema. A faixa *Filmes sobre cinema* reúne 24 títulos clássicos e contemporâneos que abordam cinefilia, metalinguagem, criação, história do cinema, memória, preservação e subjetividades.



2025
Irã, Turquia,
Itália, França
e Alemanha

96 min
Ficção

12 anos

O cineasta iraniano Bahram, cujo trabalho é proibido no próprio país, tenta exibir seu último filme clandestinamente depois de ter mais um pedido negado pelo Ministério da Cultura. Com a ajuda de sua produtora, Sadaf, que dirige uma moto Vespa sem medo e não tem papas na língua, Bahram navega pelos absurdos do sistema para desafiar as restrições, inspirando-se nas próprias experiências do diretor Ali Asgari com a censura no país.

Ali Asgari

A divina comédia



2026
Reino Unido

119 min
Documentário

16 anos

Mark Cousins – criador de *A história do cinema: uma nova geração* e *Women Make Film* –, apresenta a história definitiva do documentário. A obra acompanha a evolução do cinema documental ao longo do tempo, abrangendo produções fundamentais e tesouros pouco conhecidos, enquanto revela como essa forma cinematográfica nos ajuda a enxergar e compreender o mundo em que vivemos.

Mark Cousins

A história do cinema documentário: A década de 1970



2021
Reino Unido

160 min
Documentário

16 anos

Mark Cousins oferece esperança e otimismo ao explorar filmes diversos, entrevistar pessoas envolvidas no cinema e apresentar imagens marcantes para falar sobre como a tecnologia está mudando o curso do cinema no novo século. Também examina como a covid-19 contribuiu para dar continuidade a esse processo de mudança.

Mark Cousins

A história do cinema: Uma nova geração



2000
Brasil

92 min
Documentário

12 anos

Tabus, preconceitos e estereótipos raciais são discutidos a partir da história das lutas dos atores negros pelo reconhecimento de sua importância da história da telenovela - o produto de maior audiência no horário nobre da TV brasileira. O filme analisa as influências das telenovelas nos processos de identidade étnica dos afro-brasileiros.

Joel Zito
Araújo

A Negação do Brasil



2026
Argentina

104 min
Documentário

16 anos

Pelu, na casa dos trinta, é o humilde projecionista de um cineclube municipal. A crise econômica o leva a se tornar o vigia noturno do cinema e, com o tempo, o local se transforma em seu novo lar. Pouco a pouco, uma pequena comunidade começa a se formar dentro do cinema após o horário de fechamento, composta por um grupo de “laranjinhas” (flanelinhas) e por Vale, uma ex-colega de escola que usa o espaço para gravar vídeos para o OnlyFans.

Ramiro
Sonzini e
Ezequiel
Salinas

A noite já está partindo



1979
Polônia

112 min
Ficção

18 anos

Um operário de fábrica descobre sua paixão pelo cinema ao adquirir uma câmera de 8 mm. Passa a filmar tudo o que o cerca, tornando-se o cronista oficial da empresa. Ao registrar um acidente de trabalho, é repreendido pelo censor político e descobre que nem tudo o que presencia pode ser mostrado.

Krzysztof
Kieślowski

Amador



2026
Brasil

137 min
Ficção

Livre

Em quarenta anos de atuação junto a comunidades indígenas, o Vídeo nas Aldeias reuniu um acervo histórico para a memória dos povos originários no Brasil. O documentário revisita a origem do projeto, com a devolução desses registros às primeiras comunidades visitadas.

Vincent
Carelli e
Ana
Carvalho

Arquivo vivo



1966
Reino Unido
e Itália

112 min
Ficção

16 anos

Durante a década de 1960, um fotógrafo londrino acredita ter fotografado por acaso provas de um assassinato quando revela e amplia as imagens que tirou em um parque. Ele começa a tentar desvendar esse mistério, mas as respostas e a verdade parecem fora de alcance, enquanto passa a ver as evidências do crime desaparecerem misteriosamente.

Michelangelo
Antonioni

Blow-Up: Depois daquele beijo



2026
França e
Finlândia

81 min
Documentário

12 anos

Numa pequena aldeia da Finlândia, que há dois séculos depende exclusivamente da atividade metalúrgica, Aki Kaurismäki e um amigo, o poeta e escritor Mika Lätti, constroem seu próprio cinema numa velha fundição. Usando madeira reciclada, metal e mobília que já tinham, os habitantes de Karkkila criam o Cinéma Laika de forma colaborativa – um lugar cuja magia reside em sua profunda capacidade de provocar mudanças.

Veljko Vidak

Cinéma Laika



2005
Brasil

99 min
Ficção

14 anos

Em 1942, no sertão nordestino, dois homens se encontram: Johann, um alemão que fugiu da guerra na Europa, e Ranulpho, um brasileiro que quer escapar da seca. Viajando de povoado em povoado, eles exibem filmes para pessoas que jamais haviam conhecido o cinema, a fim de vender um remédio “milagroso”. Na jornada, os dois aprendem a respeitar as diferenças e constroem uma amizade incomum.

Marcelo
Gomes

Cinema, aspirinas e urubus



2026
Brasil

9 min
Ficção

12 anos

Existe um cinema que não existe. Entre presenças, ausências e imagens que parecem atravessar o tempo, o filme investiga fantasmas, memórias e os limites entre realidade e invenção cinematográfica.

LK

Entrevista com fantasmas

E aqui se despe um cineasta brasileiro, não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa, vivendo um pouco ou aspirando viver na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos.

Era preciso que este pequeno cantor teimosos, de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior onde nem sempre se usa gravata mas todos extremamente polidos e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia viesse de público para dizer algumas coisas, sobcolor e poema.

Fernando Coni Campos

2025
Brasil

89 min
Documentário

12 anos

O documentário apresenta a trajetória não linear e além do tempo de Fernando Coni Campos, um dos grandes artistas e contadores de histórias do cinema brasileiro. Por meio de imagens de seus filmes e entrevistas com atores, críticos, cinéfilos e familiares, mergulha no universo desse personagem singular, rebelde e solitário, que pretendia encerrar e inaugurar o mundo com seu cinema-poesia.

Luís Abramo
e Pedro Rossi

Fernando Coni Campos: Cada um vive como sonha



2025

Reino Unido

89 min

Documentário

10 anos

Documentário ensaístico que investiga como os filmes nascem de outros filmes e se tornam questão de vida ou morte para cineastas. *O estado das coisas* (1982), de Wim Wenders, obra icônica da cinefilia, serve como ponto de partida para uma teia internacional de filmes interconectados e abre espaço para uma reflexão sobre a suposta “morte do cinema” após o “fim da história” pós-moderno.

Lúcia Nagib

Filmar ou morrer



2017
Brasil

80 min
Documentário

Livre

Uma releitura histórica sobre o período da ditadura militar no Brasil retratada por meio de imagens e sons exclusivos da pornochanchada, o gênero mais visto e produzido no país durante a década de 1970.

Fernanda
Pessoa

Histórias que o nosso cinema (não) contava



1977
Brasil

127 min
Ficção

14 anos

Durante o Carnaval, no Rio de Janeiro, uma equipe de cineastas norte-americanos tem seu material de filmagem roubado no bloco que documentava. Os ladrões, do morro do Pavãozinho, resolvem eles mesmos fazer um filme, tendo a Inconfidência Mineira como tema. A população da comunidade adere à ideia com o mesmo espírito da montagem de uma escola de samba.

Fernando
Coni Campos

Ladrões de cinema



2007
Brasil

O filme é um registro da passagem relâmpago da diretora argentina Lucrecia Martel por São Paulo, em fevereiro de 2007.

11 min
Documentário

Livre

Cristiano
Burlan

Lucrecia



2025
Brasil

94 min
Documentário

12 anos

Documentário sobre a vida e a obra de um dos mais prolíficos artistas do país, Milton Gonçalves, ator e diretor com mais de oitenta trabalhos na televisão, setenta obras no cinema e trinta produções no teatro. Milton rompeu barreiras impostas aos artistas negros e tornou-se uma das maiores referências de nossa arte.

Luiz
Antonio Pilar

Milton Gonçalves, além do espetáculo



2025
Brasil e
Portugal

85 min
Ficção

16 anos

Madalena é uma produtora de cinema que precisa lidar com a morte recente do pai, sua gravidez de oito meses e a produção de uma ficção científica B em que tudo parece dar errado.

Guto Parente

Morte e vida Madalena



2023
Coreia do Sul

135 min
Ficção

14 anos

Após terminar seu novo filme, um diretor tem sonhos vívidos com um final alternativo. Convencido de que essas cenas criarão uma obra-prima, ele tenta agendar dois dias extras de filmagem, mas a produção se transforma em caos.

Kim
Jee-woon

Na teia da aranha



2025
Estados
Unidos

140 min
Documentário

12 anos

Documentário que explora a vida e a obra do mestre japonês Yasujiro Ozu a partir de seus diários pessoais, cartas, fotografias, desenhos e filmes caseiros inéditos, revelando o homem por trás do cineasta. O filme traça a trajetória de Ozu desde os primórdios como cineasta até sua transformação em poeta cinematográfico, passando pelas perdas pessoais e pelos traumas da guerra que influenciaram filmes como *Era uma vez em Tóquio* (1953), *Flor do equinócio* (1958) e *Dia de outono* (1960).

Daniel Raim

Os diários de Ozu



2025
Brasil

99 min
Documentário

14 anos

Documentário que mergulha na obra de Carlos Diegues, cineasta que, desde 1961, retratou a história e o espírito do Brasil. O longa navega entre seus filmes e sua trajetória pessoal, costurando esse diálogo com imagens inéditas da última filmagem de Diegues em *Deus ainda é brasileiro*, uma sessão de *Bye bye Brasil* no Vidigal, e um grande encontro com artistas que foram companheiros de jornada.

Lírio Ferreira
e Karen Harley

Para Vigo Me Voy!



1967
Estados
Unidos

88 min
Ficção

16 anos

Max Bialystock é um produtor decadente da Broadway, obrigado a sair em encontros românticos com idosas para financiar suas peças. Quando o tímido Leo Bloom é contratado para fazer sua contabilidade, ele revela, sem querer, que um produtor pode ganhar mais dinheiro com um fracasso do que com um sucesso.

Mel Brooks

Primavera para Hitler



1996
Estados
Unidos

85 min
Ficção

16 anos

Cheryl, uma aspirante a cineasta lésbica e negra, trabalha em uma locadora de vídeo e está fazendo um documentário sobre uma atriz negra dos anos 1930, conhecida apenas como “Mulher Melancia”. Enquanto desvenda o significado da vida da atriz, Cheryl passa por uma grande mudança em sua vida.

Cheryl Dunye

The Watermelon Woman



2025
Índia, França,
Alemanha e
Canadá

81 min
Ficção

Livre

Amir tem seu filme proibido na remota região montanhosa do Himalaia, onde vive, após uma denúncia do líder religioso local. O grande “erro” do curta foi mostrar o sangue depois do nascimento de uma criança. Logo, Amir é preso sob acusação de incitar agitação social. Sem enxergar uma saída, sua mãe Fátima arrisca a própria vida, determinada a realizar o sonho do filho: munida de uma pequena TV e um aparelho de DVD, parte rumo a aldeias distantes para exibir o filme.

Praveen
Morchhale

White Snow

cineclubinho

Sessão semanal do CineSesc dedicada ao público infantojuvenil. Por meio da exibição de filmes, o projeto busca criar memórias da experiência compartilhada do cinema e contribuir para a formação de novos olhares, repertórios e sensibilidades.

Nesta edição, a faixa apresenta duas animações francesas. Em *Maya, me dê um título*, Michel Gondry transforma as sugestões da filha em pequenas aventuras poéticas. Já *Príncipes e princesas*, de Michel Ocelot, reúne seis fábulas narradas por meio do teatro de sombras, explorando diferentes formas de amor.



2025
França

62 min
Animação

Livre
Dublado

Maya e seu pai, o cineasta Michel Gondry, vivem em dois países diferentes. Para manterem contato, ele lhe pede todas as noites: “Maya, me dê um título”. Com base na resposta dela, ele cria uma curta animação na qual Maya é a heroína. O diretor Michel Gondry dá vida a uma viagem poética e divertida que fará os pequenos sonharem... e os adultos sorrirem.

Michel
Gondry

Maya, me dê um título



2000
França

70 min
Animação

Livre
Dublado

Duas crianças se encontram todas as noites em um teatro abandonado. Com a ajuda de um velho técnico, elas se vestem e inventam histórias nas quais desempenham os papéis principais. Usando o teatro de sombras, elas contam seis fábulas que tratam de diferentes tipos de amor.

Michel Ocelot

Príncipes e princesas

filmes de ruptura

A faixa *Filmes de ruptura* reúne filmes que trouxeram inovações estéticas e transformaram a linguagem cinematográfica. Nesta edição, serão exibidos dezesseis títulos que, cada um a seu modo, revolucionaram a forma de fazer cinema. As obras são acompanhadas por resenhas críticas escritas pelo jornalista Luiz Carlos Merten, que analisa o caráter transgressor e vanguardista de cada produção.



1930
França

63 min
Ficção

16 anos

A história surrealista de um homem e uma mulher completamente apaixonados um pelo outro, cujas tentativas de consumir o amor são frustradas por suas famílias, pela Igreja e pela sociedade burguesa.

Luis Buñuel

A idade do ouro

A idade do ouro e *Um cão andaluz* são filmes gêmeos e, apesar da diferença temporal de dois anos entre um e outro, costumam ser citados conjuntamente, como se o curta de 16 min e o média de 63 min formassem um só filme longo, espécie de manifesto surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

O primeiro realizou os filmes a partir de roteiros escritos com o segundo. Em seu *L'Encyclopédie du Cinéma* (1967), Roger Boussinot chega a dizer que depois desses filmes e da experiência solo de *Terra sem pão*, de 1933, Buñuel poderia ter feito como o poeta Rimbaud, procurando sua Abissínia e abandonando a arte, no caso, o cinema. Tudo já estava dito. Mas ele perseverou e logrou, não sem dificuldade, construir uma das obras mais autorais – e extraordinárias – da história do cinema.

Após o impacto provocado por *Um cão andaluz* nos círculos da vanguarda e do surrealismo parisienses, Buñuel recebeu do Conde de Noailles a proposta de fazer um novo filme, que seria financiado por ele. De novo com Dalí, concebeu *A idade do ouro*, pelo qual, mais uma vez, tem o crédito de direção. O filme bebe na fonte de um dos mais caros preceitos surrealistas, *l'amour fou*, ou o amor louco, e a história se desenvolve por meio de episódios que também podem parecer desconexos, como os do filme anterior.

Começa como um documentário sobre escorpiões – na verdade, uma filmagem de 1912 à qual Buñuel acrescentou comentários supostamente científicos. Prossegue com o grupo de bandidos que sai da cabana, os quatro bispos que realizam um ritual na praia, o grupo de cavalheiros que quer chegar numa embarcação para participar da cerimônia fúnebre de um dos bispos, e o casal cuja tentativa de fazer sexo é constantemente interrompida. A libertinagem prossegue numa orgia de seguidores de Sade cujo líder é... Jesus!

A idade do ouro retoma os temas que seguiriam, fazendo a glória de Buñuel. Ataca os valores burgueses, o tripé família, tradição e liberdade. O resultado não poderia ser outro: a Liga dos Patriotas e a Liga Antissemita da França fizeram passeatas de protesto em Paris, depredaram um cinema. A antologia *1001 filmes para ver antes de morrer*, organizada por Steven Jay Schneider, resgata um texto do escritor norte-americano Henry Miller que resume a obra, e seu autor: “Ou você é como o resto da humanidade civilizada, ou é orgulhoso e íntegro como Buñuel. E, se você for orgulhoso e íntegro como ele, então será um anarquista e atirárá bombas”.

A bomba, no caso, era o filme, com imagens como a da vaca na cama, a divina Lys Lys chupando o dedo do pé de uma estátua e o pintor Max Ernst como o integrante moribundo do grupo de bandidos. O produtor queria que Stravinski criasse a trilha; Buñuel preferiu embalar suas provocações ao som de compositores como Schubert, Wagner e Debussy. Nada indica que, como no caso de *Um cão andaluz*, o prazer de ver o filme – e tentar decifrar seus múltiplos significados – poderá um dia esgotar-se.



2008
Argentina,
França, Itália
e Espanha

87 min
Ficção

14 anos

Em um momento de distração, Verónica atropela algo com seu carro. Depois de alguns dias, ela conta ao marido que pode ter atropelado alguém na estrada. Juntos, percorrem novamente o caminho e, cada vez mais obcecada pela culpa de talvez ter assassinado uma pessoa, ela vê sua vida ser destruída.

Lucrecia
Martel

A mulher sem cabeça

Lucrecia Martel já vinha dirigindo curtas-metragens desde o final dos anos 1980 – *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *No te la llevarás, maldito* (1989), *La otra* (1989), *Besos rojos* (1991), *Rey muerto* (1995) –, mas foi somente em 2001 que realizou seu primeiro longa. *O pântano* causou forte impressão e ganhou prêmios pelo mundo. Depois de María Luisa Bemberg – *La Bemberg* –, o cinema argentino ganhava outra voz forte no cinema feito por mulheres. A reunião de duas famílias em torno da piscina de uma casa no campo. A lendária atriz Graciela Borges faz a matriarca bêbada, e as terras alagadas da região de La Ciénaga metaforizam o pântano moral em que chafurda a oligarquia argentina. Seguiram-se *A menina santa* (2004) e *A mulher sem cabeça* (2008), produções também impactantes.

María Onetto aparece no papel de Verónica, uma dentista que, na direção do carro, num momento de distração, atropela algo ou alguém. Ela foge, mas, movida pela culpa, volta com o marido para tentar descobrir o que ocorreu. Teme ter matado uma pessoa. Nada encontram e tudo parece voltar à calma, até que um achado macabro vem reacender as suspeitas do que poderia ter acontecido.

Na época do lançamento, Lucrecia afirmava que esse era seu filme mais político, e que queria refletir sobre a ditadura argentina: “Os mecanismos com os quais ela se exime da responsabilidade são os mesmos que operaram durante a ditadura. Além disso, esteticamente, muitas coisas no filme remetem a esse período da Argentina. Queria explorar como para uma mesma classe social é muito mais fácil se proteger, enquanto outras estão totalmente desprotegidas; como para uma determinada classe é mais fácil escapar à justiça e deixá-la de lado do que para outra”.

Para expressar o que se passa na cabeça dessa mulher, Lucrecia cria uma narrativa que não é necessariamente cronológica. Fotografia e trilha criam climas reveladores de uma interioridade atormentada, mas o filme não seria tão denso sem a excelência da atuação de Onetto.

Lucrecia segue sendo uma personalidade única no cinema argentino.



1973
Brasil

11 min
Ficção

14 anos

Uma reflexão sobre a experiência da população negra no Brasil por meio da mímica e da linguagem corporal, com enfoque na origem africana, na colonização europeia e na libertação proporcionada pela identidade cultural.

Zózimo Bulbul

Alma no olho

Mesmo não tendo sido o primeiro negro a dirigir um filme no Brasil – a primazia cabe a Odilon Lopez, com *Um é pouco, dois é bom*, produzido no Rio Grande do Sul em 1970 –, Zózimo Bulbul merece o título de fundador do cinema negro no país. Ator antes de ser diretor, ele enfrentou desde cedo os problemas da discriminação e do racismo. Fez par com Leila Diniz na novela *Vidas em conflito*, e dessa união deveria nascer um filho, o que foi vetado pela censura do regime militar. Em 1973, após muita reflexão e estudo da linguagem cinematográfica, colocou-se diante da câmera para realizar o filme-manifesto *Alma no olho*. É um curta-metragem de 11min. A duração e o formato não determinam a importância de um filme – basta lembrar de Luis Buñuel com seus curtas *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*, e no Brasil de *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Impregnado da leitura de autores como Eldridge Cleaver e Frantz Fanon, Zózimo escreveu, produziu, dirigiu, interpretou e montou esse filme experimental que dá protagonismo ao corpo negro para debater temas como escravidão e racismo.

Logo na abertura, ele rompe a quarta parede, encarando a câmera e o espectador. Logo vira personagem para reconstituir a trajetória do negro arrancado de sua matriz africana e obrigado ao trabalho escravizado no Brasil. Zózimo vale-se da mímica para expressar-se. O corpo nu passa a portar vestimentas que são essenciais, mas, no limite, e isso está no título, a alma do filme está no olho, no olhar do ator/autor. A historiadora Camila Soares evoca bell hooks ao definir o olhar do diretor sobre a história como opositivo. Um olhar que faz refletir e busca transformar. Toda a história do negro brasileiro é condensada em pouco mais de dez minutos.

Zózimo realizou seu clássico utilizando restos de película do único filme realizado pelo diretor de teatro Antunes Filho, *Compasso de espera*, que já abordava o racismo e no qual foi protagonista, como um intelectual negro que toma consciência de sua situação social. *Alma no olho* ficou entre os dez no topo da lista de cem melhores curtas do cinema brasileiro organizada em 2019 pela Abraccine. Na época da estreia, a recepção foi bem diferente: Zózimo foi chamado a dar esclarecimentos à censura, porque seu filme conteria supostas mensagens subliminares contra o Estado brasileiro.



1966
Tchecos-
lováquia

76 min
Ficção

14 anos

Duas adolescentes chamadas Marie decidem se corromper, assim como o mundo em que vivem. Embarcam, então, em uma série de travessuras destrutivas, nas quais consomem e arruinam tudo ao seu redor.

Věra
Chytilová

As pequenas margaridas

Logo no começo de *As pequenas margaridas*, as duas garotas chamadas Marie aparecem numa sauna. Comentam que, se o mundo ao redor delas é depravado, elas também querem ser. E serão! É o ponto de partida para o filme de Věra Chytilová, lançado em 1966. Mas, antes de começar a falar sobre ele, vale situá-lo em seu contexto histórico.

Os anos 1960 assistiram à explosão das novas cinematografias nacionais. Seguindo uma trilha aberta pelo neorrealismo italiano no pós-guerra, a Nouvelle Vague e o Cinema Novo haviam mostrado que era possível fazer filmes baratos, com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Na Tchecoslováquia surgiu uma nova geração particularmente talentosa de autores formados nas escolas de cinema que desafiava o cânone do dirigismo soviético.

Vale lembrar que a Guerra Fria estava no auge e o perigo atômico parecia o flagelo da humanidade. Nesse contexto surgiram filmes como *Um dia, um gato* (1963), de Vojtěch Jasný, que tomou de assalto os cinemas de todo o mundo (e fez grande sucesso no Brasil). O filme mostra a vida pelos olhos de um gato, revelando a verdadeira natureza das pessoas através da cor. Havia ali uma graça, uma delicadeza, uma criatividade que o cinema tcheco não fez senão confirmar pelos anos seguintes. Foram dois Oscars quase consecutivos de melhor filme estrangeiro – naquele tempo ainda não era internacional: *A pequena loja da rua principal* (1965), da dupla Ján Kadár e Elmar Klos, e *Trens estreitamente vigiados* (1967), de Jiří Menzel.

O cinema tcheco era o melhor do mundo? O socialismo democrático havia criado a chamada “primavera de Praga”, que alarmou Moscou. Em 1968, os tanques soviéticos invadiram a capital, esmagando o sonho. Começou a diáspora tcheca, e grandes diretores foram fazer carreira nos Estados Unidos.

Mas voltemos a *As pequenas margaridas*. Sem ser abertamente político, o filme de cara contextualiza as Maries no mundo. Imagens de uma máquina em funcionamento são seguidas de explosões e manobras militares. É contra essa estrutura rígida, programada, de dominação que as Maries vão fazer sua revolução. Começam com pequenas brincadeiras, pequenos desafios em seu cotidiano, que vão adquirindo conotações cada vez mais libertárias.

É possível pensar, ao analisar a obra de Věra Chytilová, em certos filmes da francesa Agnès Varda. Toda a construção dramática – planos, estética, cor – insurge-se contra um mundo opressor e patriarcal do qual nem a diretora nem as Maries, querem fazer parte.

Věra trabalhava em estreita colaboração com o marido, diretor de fotografia. Completavam-se. Suas transgressões foram punidas pelo regime e, nos anos 1970, ela chegou a ser impedida de trabalhar. A verdadeira joia *As pequenas margaridas* mostra o quanto podemos ter perdido por isso.



2001
França,
Alemanha,
Japão e
Luxemburgo

Shane e June Brown são um casal americano em lua de mel em Paris, em um esforço para nutrir sua nova vida juntos. Essa vida se complica com as visitas misteriosas e frequentes de Shane a uma clínica médica, onde novos estudos sobre a libido humana estão sendo realizados.

101 min
Ficção

18 anos

Claire Denis

Desejo e obsessão

Na pesquisa realizada em 2022 pela revista britânica *Sight and Sound* que elegeu *Jeanne Dielman*, de Chantal Ackerman, como o melhor filme de todos os tempos, outra mulher conquistou um lugar entre os dez mais: Claire Denis, com seu longa *Bom trabalho* (1999), que ficou em sétimo lugar.

O cinema muitas vezes erotizou os homens uniformizados, como soldados e policiais. Numa cena de *Bom trabalho*, soldados da Legião Estrangeira participam de um treinamento no deserto de Djibouti. Com os torsos nus, eles se movimentam ao som da ópera “Billy Budd”, de Benjamin Britten. Expõem-se aos olhares. Do militar que comanda o exercício, dos nativos da região que observam o estranho balé como antecipação de uma tragédia que virá, os olhares dos homens são filmados por uma mulher. E o olhar dessa mulher, a diretora, reduz os homens a objetos.

É difícil, senão impossível, para quem conhece a obra da autora, não pensar em *Bom trabalho* ao analisar *Desejo e obsessão*, que ela fez três anos depois: este é quase um prolongamento daquele, em outro contexto. De novo a fascinação pelos corpos e a música comentando a cena; porém, desta vez, o foco é um casal. O título original, *Trouble Every Day*, ou “problema todo dia”, vem de uma canção da banda Tindersticks, que diz: “olhe nos meus olhos, você vê problema todo dia, está dentro de mim”.

O casal principal, interpretado por Vincent Gallo e Tricia Vessey, chega a Paris em lua de mel – que logo vai virar de fel. O marido não está ali exatamente para desfrutar de momentos de intimidade – ou talvez sim, mas por um viés particular: veio para tentar encontrar um médico cientista que realiza experimentos clandestinos usando o sexo para expandir a mente.

Carnalidade, o sexo levado ao limite. Fetichismo, canibalismo. O problema se anuncia quando o marido interrompe o ato sexual e se tranca no banheiro para finalizá-lo com a mão, deixando a mulher a bater na porta. É perturbadora a forma como Claire cola a câmera à pele dos atores e introduz nas cenas planos que revelam uma fascinação pelo sangue que parecem, a princípio, desconexos. Mas tudo acaba fazendo sentido.

Sempre em busca de rótulos, a crítica situou Claire Denis no movimento chamado Novo Extremismo Francês. Mais do que isso, ela filma tragédias anunciadas. Filma o terror como consequência das obsessões que fazem parte do humano.



1988
Estados
Unidos e
Países
Baixos

94 min
Ficção

14 anos

John Nada, um operário recém-chegado a Los Angeles, encontra óculos especiais com os quais é possível enxergar uma realidade subliminar: alienígenas controlam os seres humanos por meio do consumismo.

John
Carpenter

Eles vivem

John Carpenter lançou seu primeiro filme em 1974, *Dark Star*. Contemporâneo de Steven Spielberg, também filmou ETs, como os de *Eles vivem* – mas isso é avançar demais as coisas. Carpenter arrombou as portas de Hollywood graças ao sucesso extraordinário de *Halloween*, o primeiro da série, em 1978. O filme custou US\$ 230 mil e rendeu US\$ 70 milhões, convertendo-se, na época, no filme independente de maior sucesso de todos os tempos. Reconhecido como mestre do filme B e, principalmente, do terror, Carpenter seguiu angariando sucessos, exercitando e misturando gêneros: terror, ficção científica, ação, aventura, até romance.

É necessário reconhecer, porém, que os remakes não representam necessariamente o melhor de sua obra. *O enigma de outro mundo* (1982), sua refilmagem de *O monstro do Ártico* (1951), até tem cenas mais assustadoras e repulsivas que o original de Christian Nyby, supervisionado por Howard Hawks, mas quase nada de suas implicações temáticas. Seu *A cidade dos amaldiçoados* (1995) perde em tudo para o original, o modestíssimo – mas brilhante – *A aldeia dos amaldiçoados*, de Wolf Rilla (1960).

Em 1988, Carpenter fez, talvez, a mais interessante de suas refilmagens: *Eles vivem*. Ou seria melhor chamar de reboot? Apropriação? Para falar sobre o filme, quem sabe seja necessário retornar aos anos 1950, ao auge da Guerra Fria e da paranoia do povo norte-americano. Foram os anos do anticomunismo mais ferrenho e do macarthismo.

Foi nessa atmosfera, em 1956, que Don Siegel fez *Vampiros de almas* – as plantas gigantescas que geravam clones que iam substituindo as pessoas. Até hoje há controvérsia se o filme era antifascista ou anticomunista. A história teve algumas refilmagens, como as de Philip Kaufman (1978) e Abel Ferrara (1993). Entre as duas situa-se a de Carpenter, que talvez seja a mais política de todas. John Nada – e o nome tem significado – descobre que a classe dominante de Los Angeles é composta de alienígenas camuflados, e passa a tentar revelar essa verdade para o mundo. Nada é um andarilho desempregado, e representa a luta de classes, segundo John Carpenter. Nesse assustador mundo novo, a propaganda e os discursos moralizadores dos donos do planeta estão a serviço de uma dinâmica de dominação através das mentes. Como no clássico de Siegel, será que Nada (Roddy Piper) pode confiar em Holly (Meg Foster)?

Na filmografia do autor, *Eles vivem* retorna à presença dos aliens de *O enigma de outro mundo* e *Starman* – *O homem das estrelas* (1984), mas em outro registro, e na cidade que inspirou em Carpenter a ação eletrizante de *Fuga de Los Angeles* (1996). A camuflagem vira metáfora para uma dominação insidiosa. Cabe destacar que Carpenter tinha interesse particular pela música. Ele também é o compositor da trilha deste que é seu filme mais... autoral?



1966
Senegal

65 min
Ficção

14 anos

Diouana é uma jovem senegalesa que chega à Riviera Francesa para trabalhar como babá. No entanto, o casal que a contratou faz com que ela execute todo tipo de tarefa doméstica sem receber salário. Confinada em um pequeno apartamento de frente para o mar, ela reflete sobre a discrepância entre sua vida na França e seus antigos sonhos de viver na Europa.

Ousmane
Sembène

A garota negra

O senegalês Ousmane Sembène tornou-se diretor por uma via meio torta. Emigrado para a França, trabalhou nas docas de Marselha. Executou diversas funções que exigiam habilidade manual e força física. Levou-as para a literatura. Ganhou projeção com o livro *Le Docker Noir*. Mas a literatura não lhe foi suficiente, ao dar-se conta de que em seu país a maioria da população era analfabeta e jamais leria seus livros. Como sindicalista e militante de esquerda, conseguiu o passaporte para estudar cinema em Moscou com o lendário Mark Donskoy. Regressou cineasta. Provocou sensação com *A garota negra*. O filme de 1966 venceu o prestigiado Prêmio Jean Vigo. O júri justificou sua escolha assinalando a brilhante denúncia do neocolonialismo por Sembène.

O filme se passa logo após a independência do Senegal, mostrando a luta dos jovens por oportunidades. Uma garota negra busca emprego e “Madame” lhe oferece o posto de babá de seus filhos, na França. Mas, ao chegar ao país, a Antibes, a realidade é outra. Ela dá duro em todas as funções da casa, chega a ser apresentada como criatura “exótica” — uma negra! — num jantar para os amigos da patroa e seu marido. Confinada ao quatinho — no qual entra luz —, Diouna (Mbissine Thérèse Diop) questiona se aquilo é a liberdade com que sonhou. A visão da imensidão do mar lhe desperta saudade de casa; ela entra em depressão. O desfecho é trágico.

Sembène seguiu fazendo filmes que estabeleceram sua posição de destaque no cinema da África. Em 1977, por um filme chamado *Ceddo*, entrou em litígio pessoal com o então presidente do Senegal, Léopold Senghor. O filme faz uma apaixonada defesa das identidades culturais nacionais — no plural. Senghor, que também era intelectual, acusou Sembène de tentar dividir o país. Na verdade, era Senghor, confundindo-se com o Estado, que não admitia a contestação de seu projeto centralizador. O filme foi proibido. No seu necrológio do diretor, em 2007, o *Los Angeles Times* cunhou a expressão “pai do cinema africano”, para sempre colada a Sembène.



1931
Brasil

114 min
Ficção

12 anos

Duas mulheres e um homem estão à deriva em um pequeno barco. Por meio de flashbacks, a história de cada um deles é contada. Enquanto suas narrativas pessoais ganham corpo, a situação dentro do barco se esfacela.

Mário Peixoto

Limite

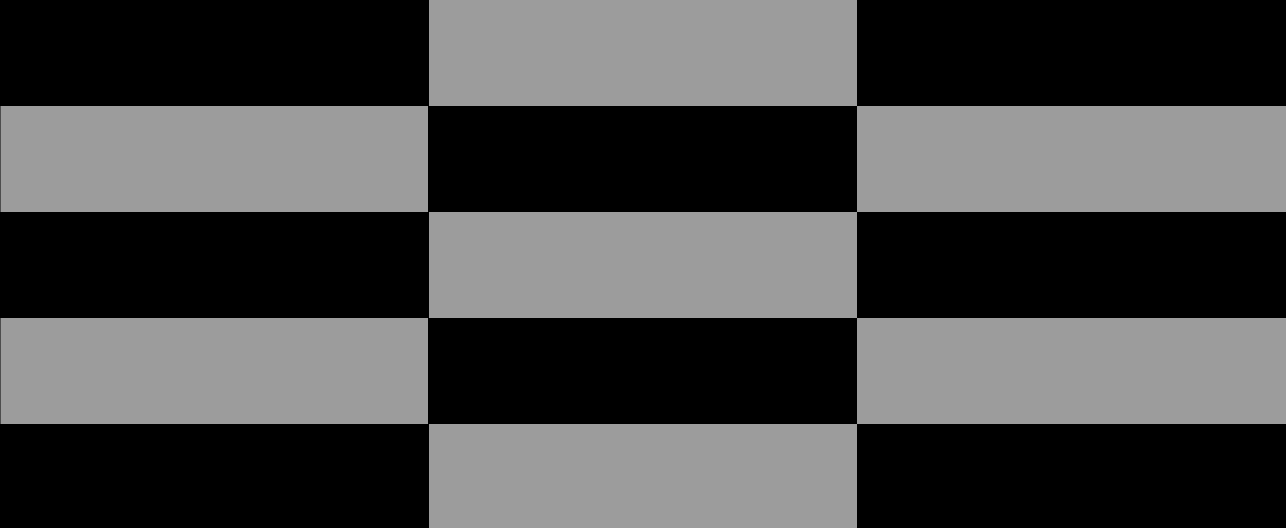
Existe um mito de que o maior filme do cinema brasileiro é *Limite*, que Mário Peixoto realizou em 1931. O mito é reforçado pela trajetória singular do filme e de seu autor. Foi a única produção de Peixoto, que deixou inacabado seu trabalho seguinte, *Onde a terra acaba*. Em 2015, foi escolhido como o melhor filme brasileiro de todos os tempos na lista de cem mais da Abraccine. No plano internacional, David Bowie selecionou-o como um dos dez títulos da edição inaugural do *High Line Festival* (2007), no mesmo ano em que *Limite* foi apresentado, numa versão restaurada, na seleção dos Cannes Classics, parte do Festival de Cannes. O mais curioso – extraordinário – é que esse tesouro esteve a ponto de perder-se. Se não fosse a devoção de Saulo Pereira de Mello em manter viva a memória da obra de Peixoto, e dele mesmo, os negativos teriam se deteriorado e o filme teria sido irremediavelmente perdido.

Peixoto nasceu numa família rica que lhe permitiu estudar na Inglaterra e na França, onde foi seduzido pelos experimentos dos artistas de vanguarda. Uma das muitas histórias que se contam sobre seu filme, e ele, é a de que teve a ideia ao ver a imagem de uma mulher algemada numa banca de jornal, em Londres. Veio-lhe outra imagem, na sequência – um barco à deriva. Foi assim que *Limite* começou a tomar forma. Três personagens num barco, duas mulheres e um homem. Fragmentos – de imagens, lembranças – os mostram perdidos na própria perplexidade de sua existência. Uma costureira que fugiu da prisão, a mulher que abandonou o marido, um pianista alcoólatra que não lhe dava atenção, e o homem, viúvo, que se apaixona por uma mulher casada e que possivelmente tem hanseníase – ou será a falecida? Nada disso é narrado linearmente, nem mesmo por meio de flashbacks tradicionais.

E existe a paisagem, que também vira personagem. Mangaratiba, com suas árvores retorcidas pelo vento, o mar, o lodo, os muros que isolam a praia. Essa sucessão de estados de alma, que deve mais a influências estéticas, revela o desejo de fazer uma obra artística, transcendental, e termina por expressar temas como a melancolia da existência, o vazio da condição humana. Criou-se o mito de que o Brasil podia criar uma obra de vanguarda como a mais avançada experiência europeia da época. *Limite* tende à abstração e à metafísica. Não se assemelha a nada que o cinema brasileiro tenha produzido antes, ou depois. Paira como um óvni sobre o nosso cinema. Os tientes destacam as invenções visuais do fotógrafo Edgar Brasil, a expressividade do elenco, todos com aquelas caras de desespero – Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor. Há um segundo homem, e numa cena, uma troca de cigarros, Peixoto cria sugestões de intenso homoerotismo. Talvez estejam aí as chaves para se decifrar *Limite* e Peixoto. Não são as que interessam aos exegetas do filme.

Basta seguir os nove restantes, entre os dez mais da Abraccine, para verificar como *Limite*, a despeito de sua decantada qualidade, destoa do grupo: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Terra em transe* (1967), de Glauber, de novo;

O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla; *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund; *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte; e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. O próprio Peixoto forjou uma carta de Sergei Eisenstein elogiosa a seu filme, dando início ao culto. *Limite* seria (é?) o supremo exemplo de um cinema “puro”. Em seu *L’Encyclopédie du Cinéma* (1967), Roger Boussinot exagera ao afirmar que o filme perdeu, com o tempo, todo interesse. Mas cabe perguntar: sem a carta de Eisenstein, ele teria sido recebido com o mesmo respeito e admiração por toda uma geração encantada por Peixoto?





1927
Alemanha

149 min
Ficção

Livre

Na cidade de Metrópolis, o filho de um magnata se apaixona por uma operária pobre. Obra-prima de Fritz Lang, o filme é um grande expoente do expressionismo alemão.

Fritz Lang

Metrópolis

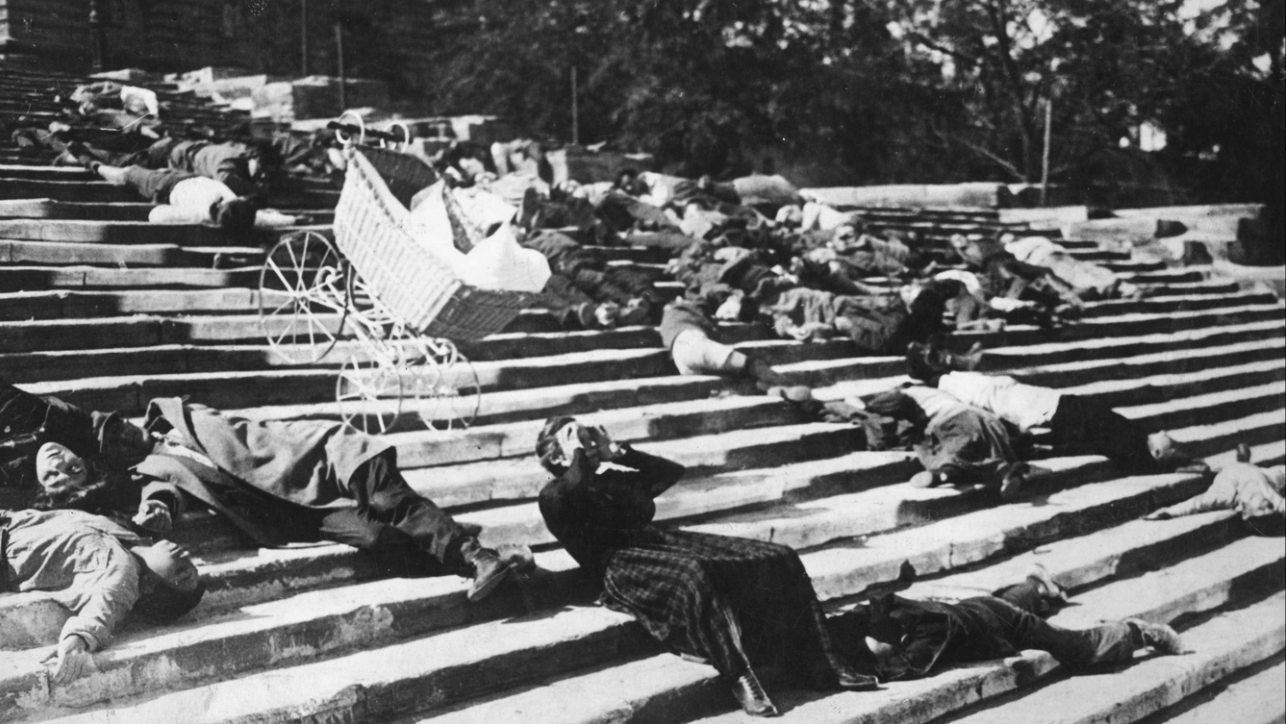
Em 1927, Fritz Lang já era considerado um dos grandes do cinema alemão. No bojo do movimento expressionista, havia filmado a saga *Os Nibelungos: A morte de Siegfried* e criado o icônico personagem do Dr. Mabuse. Em visita a Nova York, a visão dos arranha-céus deu-lhe a ideia para *Metrópolis*, que coescreveu em parceria com sua então esposa, Thea von Harbou, a partir de uma história original dela. Um mundo futuro dividido entre a elite que habita a superfície – os arranha-céus – e os oprimidos que trabalham como escravos nos subterrâneos.

O filme, muito caro por conta dos cenários gigantescos que Lang fez construir, não fez o sucesso esperado. Foi cortado em mais de meia hora, mas suas imagens futuristas tornaram-no cult. Anos depois, Lang fez *M, o vampiro de Dusseldorf*, seu clássico sonoro antinazista. Thea aderiu ao nacional-socialismo, e o próprio Goebbels estendeu a Lang o convite para ser o cineasta oficial do regime. Lang preferiu fugir. Primeiro para a França, depois para os Estados Unidos, onde terminou realizando mais da metade de seus filmes. Sempre houve o mito de que Lang mediocrizou-se nos Estados Unidos. Peter Bogdanovich ofereceu outra perspectiva ao recuperar o legado do grande diretor ao cinema noir.

Em *Metrópolis*, Freder, único filho do Mestre que governa a cidade, descobre o horror da vida subterrânea. Acaba envolvendo-se com Maria, trabalhadora que busca mediar conflitos entre os operários. Preocupado com seu filho, o Mestre convoca o Cientista, naturalmente louco, para construir uma “robotrix” dotada com os traços de Maria, mas criada para ser má. Ela provoca destruição. No limite, Freder e a Maria boa resolvem a situação. A moral do filme é ingênua – propõe a reconciliação entre Capital e Trabalho pelo Amor. Karl Marx deve ter se revirado no túmulo.

O filme permaneceu semiesquecido até o início dos anos 1980, quando foi reconstituído por Giorgio Moroder. O compositor era um apaixonado por *Metrópolis*, recuperou as partes perdidas, agregou cor e uma trilha pop. Relançado nos cinemas, o filme reviveu, fez sucesso de público, virou um preferido das sessões da meia-noite. Apesar da grandiosidade visual, seu defeito, a ingenuidade, permanece.

Como curiosidade, vale lembrar que, após a experiência hollywoodiana, Lang voltou à Alemanha no fim dos anos 1950. Compôs o díptico *O tigre da Índia/O sepulcro indiano* (1959), recebido a pedradas por quase toda crítica mundial – menos pelos macmahonistas da crítica francesa, que osaudaram como obra-prima. Nos filmes, o rajá de Eschnapur quer construir um palácio para sua favorita. Ao descobrir que ela o trai com o arquiteto europeu, decide punir os amantes, transformando o palácio em mausoléu. Lang criou, em outro contexto, *Metrópolis*. O subterrâneo do palácio é habitado por pessoas sem casa, doentes, os indesejáveis – que se rebelam. Mais até do que o último filme que ele realizou – *Os mil olhos do Dr. Mabuse*, de 1960 –, esses dois filmes são o testamento (pós-)expressionista de Lang. De volta à condição de grande autor, Lang foi o diretor do filme dentro do filme de *O desprezo* (1963), que pode muito ser a obra-prima de Jean-Luc Godard.



1925
União
Soviética

75 min
Ficção

14 anos

Em meio à Revolução Russa de 1905, a tripulação do encouraçado Potemkin se rebela contra o regime brutal e tirânico dos oficiais da embarcação. A consequente manifestação nas ruas de Odessa resulta em um massacre policial.

Sergei
Eisenstein

O encouraçado Potemkin

Houve um tempo em que *O encouraçado Potemkin* e *Cidadão Kane* (1941) disputavam o primeiro lugar nas listas de melhores filmes de todos os tempos. Ora um, ora outro estavam sempre no topo. Na pesquisa realizada em 2022 pela revista britânica *Sight and Sound* que elegeu *Jeanne Dielman*, de Chantal Ackerman, como o melhor filme de todos os tempos, o clássico de Orson Welles ainda ficou entre os dez mais, em terceiro lugar, depois de *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock – que ocupara o primeiro lugar em 2012. Porém, a obra-prima de Sergei Eisenstein não ficou mais entre os dez melhores – nem os quarenta. Houve uma mudança de paradigma. Muita coisa se alterou – no mundo, na crítica –, e Potemkin (os puristas dizem Potiônkin) talvez tenha deixado de ser o filme político por excelência. Aqui, não se trata, exatamente, de resgatar o filme, mas de reconhecer sua importância, da qual só os loucos duvidarão.

Já faz pelo menos setenta anos que o crítico baiano Walter da Silveira – hoje menos lembrado ainda que o clássico de Eisenstein – escreveu: “Independentemente do que se pense da Revolução Russa, e nos anos 1950 o comunismo estava no foco da crítica, mesmo de esquerda, por conta dos excessos do stalinismo, ela será sempre celebrada pelos cinéfilos, porque sem os acontecimentos de 1917 não teria havido Potemkin”.

Rememorando: Eisenstein nasceu numa família burguesa. Os avós, de origem judaica, haviam se tornado cristãos para fugir da repressão do Czar Alexandre II. A mãe era uma mulher culta. Em casa falava-se francês, inglês, alemão. Como os pais viviam brigando, o garoto Sergei foi criado pela ama que lhe foi fiel a vida toda. Ele não era um proletário; teve de provar sua dedicação à revolução para ser aceito.

Sua grande contribuição veio por meio da teoria da montagem. À luz das transformações que ocorriam, Eisenstein percebeu rapidamente que a função da arte e do cinema seria organizar imagens no inconsciente do público que o levassem à conscientização sobre aquele momento histórico. Um cinema crítico, no qual a alienação deveria ser definitivamente superada pelo despertar político/ideológico.

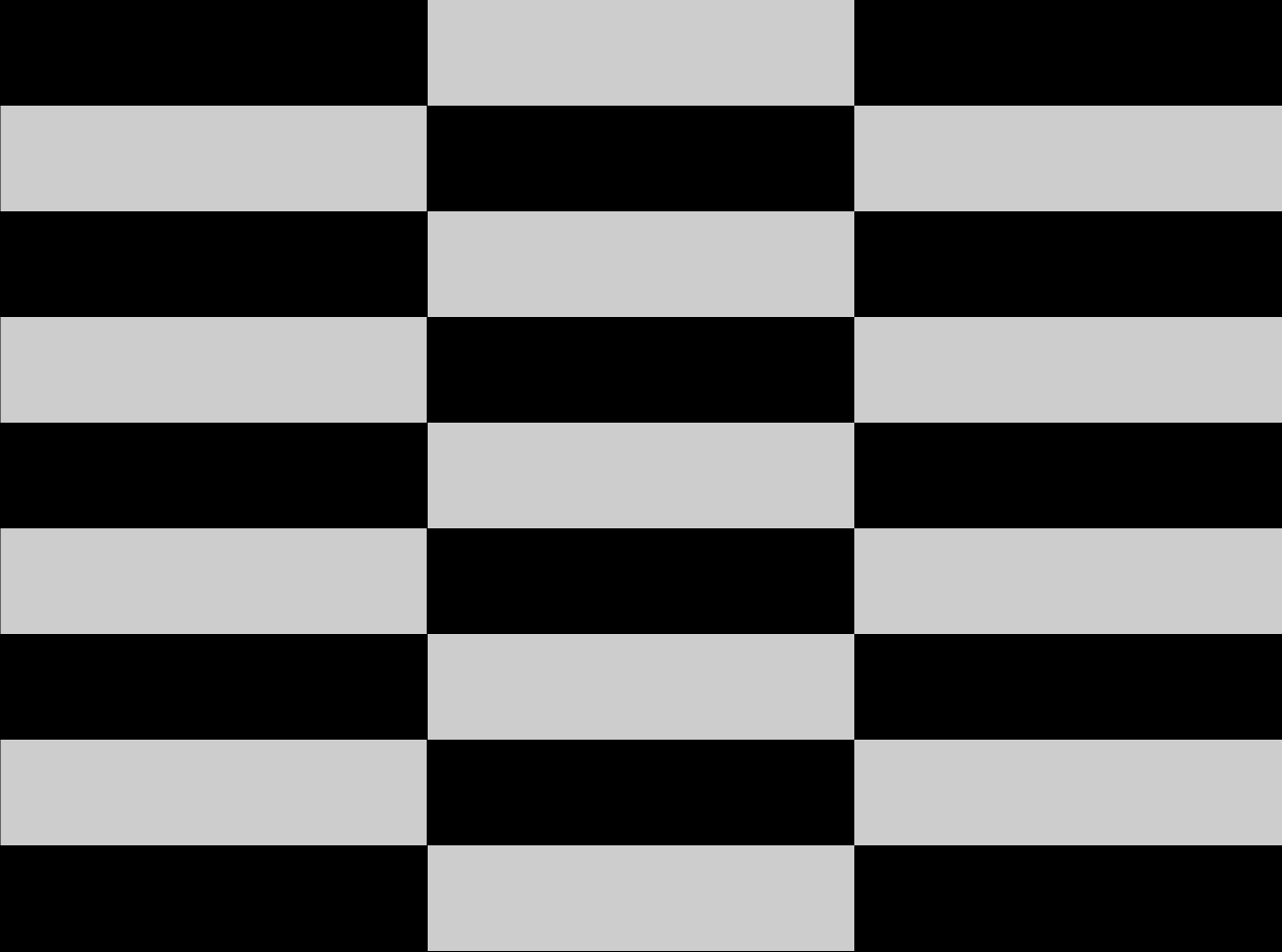
Foi assim que ele fez seu primeiro filme, *A greve* (1925), sobre os movimentos de trabalhadores que prepararam o caminho para a revolução. Após o filme receber aprovação estética e ideológica, Eisenstein foi convidado a participar das comemorações dos vinte anos do que foi o estopim para a revolução de 1917: os acontecimentos revolucionários de 1905 em toda a Rússia. Ele escreveu um minucioso manuscrito, mas, ao chegar a Odessa e descobrir a escadaria do porto, encontrou tudo de que necessitava.

Na história real, os marinheiros do Potemkin rebelaram-se contra a comida com vermes que lhes era servida, ganhando o apoio da população; houve um massacre na escadaria de Odessa e, enfim, o encouraçado foi acolhido, majestoso, no seio da armada. Muitos críticos negam o caráter propagandístico que está na origem do clássico, como se isso fosse torná-lo menor. É negar mais que evidências: os

atos. Eisenstein dividiu seu filme em cinco partes. A quarta, a escadaria, tornou-se um marco pela unidade orgânica e o patético que ele analisaria minuciosamente em seus escritos.

Também em seus escritos ele rejeita outro herói que não as massas. Porém, para atingir o patético, necessitou de indivíduos – o funeral de Vakulinchuk, que desencadeia a revolta, a mãe atingida pelos tiros dos cossacos e o carrinho que desce desgovernado pela escadaria com o bebê. Para o historiador Eric Hobsbawm, os sete minutos da escadaria de Odessa representam a sequência mais influente da história do cinema. Representavam? O assassinato na ducha em *Psicose*, de Alfred Hitchcock, e o longo plano de Jeanne cortando batatas no filme de Chantal Ackerman parecem ter hoje muito mais ressonância nas plateias, mesmo de críticos.

Mas, não importa quantas vezes você veja o filme, sempre haverá um detalhe novo para descobrir em Potemkin. A escadaria, como um teatro, concentra o mundo e o cinema. O leão de pedra que se ergue permanece um dos símbolos mais potentes criados nesses mais de 130 anos de cinema. Embora fosse um revolucionário apaixonado, Eisenstein passou o restante da vida sofrendo críticas pelo que seriam os desvios ideológicos de seus filmes. O monumental Potemkin resiste, mesmo que não seja mais cabeça na lista da *Sight and Sound*. É significativo que o cinema-olho de *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, tenha substituído Potemkin entre os dez melhores. É uma escolha da nova crítica. Eisenstein opunha-se ao cinema-olho. Fazia o cinema-punho – talvez para socar espectadores alienados.





1981
Estados
Unidos

86 min
Ficção

14 anos

No subúrbio, uma dona de casa vê sua vida desmoronar: o marido mantém um negócio duvidoso às escondidas, os filhos se envolvem em escândalos e a rotina doméstica se torna um pesadelo. Em meio à crise familiar, ela tenta se agarrar à ideia de uma vida ideal ao se envolver com um homem aparentemente perfeito.

John Waters

Polyester

Camp, kitsch, punk, trash – todos esses rótulos já foram atribuídos a John Waters na tentativa de definir seu cinema transgressor

Nascido e criado em Baltimore e atraído desde cedo pela violência e pelo gore – tanto nas telas quanto na realidade –, ele começou a carreira fazendo filmes em 16 mm com os amigos. Exibia-os num circuito alternativo que criou na própria cidade, ao que consta em casas paroquiais de igrejas. Virou celebridade quando fez a drag queen Divine – que Jean Tulard, em seu *Dicionário de cinema*, define como “fêmea monstruosa” – comer cocô de cachorro de verdade em *Pink Flamingos* (1972), filme em que interpreta a mulher mais imunda dos Estados Unidos. O resto é história.

Em 1981, e contando com mais recursos do que tivera até então, Waters resolveu fazer seu filme mais acessível, em busca de grandes plateias. Para seus fãs de carteirinha, o filme amacia um pouco a visão satírica da vida norte-americana, mas possui encantos que o tornam uma delícia, mesmo decorridas tantas décadas.

Divine, a estrela de Waters, é Francine, uma dona de casa do subúrbio. Leva uma vida miserável. Numa má comparação, é uma *Jeanne Dielman* – ou tão infeliz quanto. O marido tem um cinema pornô disfarçado de filmes de arte, que exhibe uma trilogia ao estilo de Marguerite Duras; a filha é promíscua; o filho tem fixação nos pés de mulheres e as ataca na rua. A rotina é desgastante. Para tentar realizar-se, Francine cria o amante perfeito.

Divine forma dupla com Tab Hunter, galã dos anos 1950 que surgiu na esteira de Rock Hudson e, como ele, era gay, tendo sido preso no armário numa época em que a homossexualidade era condenada na indústria. Atravessam o filme aos beijos. O longa também ficou famoso porque Waters criou o que chamou de “*Odorama*”: ao comprar o ingresso, o espectador ganhava uma cartela com dez marcas que liberavam cheiros que compunham o imaginário do filme. Acertou quem acha que tinha cheiro de pum. Quando aparecia o número na tela e o público raspava o item correspondente, o cheiro era terrível e a farra era medonha nas salas de cinema.



1960
Estados
Unidos

60 min
Documentário

Livre

Este documentário histórico acompanha o então senador John F. Kennedy em sua campanha contra Hubert Humphrey nas primárias democratas de 1960, capturando a presença carismática de Kennedy, as multidões frenéticas, o brilho calmo de Jackie Kennedy e o apelo populista de Humphrey. *Primárias* apresenta um vislumbre fascinante do início da carreira de um dos líderes mais cativantes do mundo.

Robert Drew

Primárias

Para o espectador que for ver *Primárias*, talvez deva-se iniciar dizendo que o documentário de Robert Drew reúne um elenco de sonho. O ano era 1960 e o público poderá (re)ver John F. Kennedy, Jackie Kennedy (bem antes de se tornar Onassis), Robert Kennedy e até um certo voluntário na campanha presidencial chamado Joseph McBride (não confundir com o cineasta Jim McBride) que virou, depois, um estudioso, autor de vários livros sobre grandes diretores – Steven Spielberg, John Ford, Orson Welles, Howard Hawks.

O filme documenta uma etapa da campanha presidencial dos Estados Unidos em 1960, quando Hubert Humphrey e John F. Kennedy disputavam as primárias do Partido Democrata em Wisconsin, brigando entre si para decidir quem seria candidato a presidente. Kennedy terminou ganhando a indicação, foi eleito o 35º presidente dos Estados Unidos e parecia estar iniciando uma nova era, até ser assassinado em novembro de 1963. Com a mulher, Jackie, Kennedy transformou a Casa Branca numa recriação de Camelot. Os dois eram jovens e belos; mas, para os países da América Latina toda essa fantasia midiática teve um preço. Seu progressismo podia valer em casa, mas a Doutrina Kennedy, no plano internacional, em plena Guerra Fria, era ferrenhamente anticomunista e dura, com o objetivo de impedir que uma nova Cuba se instalasse no continente, após a revolução de Fidel Castro.

Independentemente das considerações políticas, *Primárias* marcou época na história do documentário norte-americano. Jean-Luc Godard dizia que mais importante do que fazer filmes políticos era fazer politicamente os filmes; esse talvez não seja bem o caso de Robert Drew. Ex-editor da revista *Life*, ele encara o documentário como o jornalista que era. Sua grande contribuição – o acesso aos bastidores da disputa – foi inicialmente técnica, por usar equipamentos leves e câmeras com captação de som direto que deram ao filme uma mobilidade muito grande.

Mas não foi só isso: Drew abriu caminho ao minimizar e até prescindir da figura do narrador. Até então, para o público dos Estados Unidos, documentários eram os filmes sobre a natureza de Walt Disney. A própria Academia de Hollywood integrou a categoria apenas quando associada ao esforço de guerra. Vieram depois os irmãos Albert e David Maysles, Frederick Wiseman, e o documentário ganhou novos rumos na “América”.

Robert Drew era fascinado por Kennedy, e realizou mais dois documentários sobre o ex-presidente: *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), sobre seu empenho pessoal para garantir a integração racial e a entrada de dois estudantes pretos na racista Universidade do Alabama; e *A President to Remember* (2008), sobre a vida de JFK.



1945
Estados
Unidos

111 min
Ficção

12 anos

Dra. Constance Petersen trabalha como psicóloga em uma clínica para pessoas com transtornos mentais. O local está prestes a mudar de direção, com a chegada do dr. Anthony Edwardes. Ele surpreende os médicos por sua jovialidade e seu estranho comportamento. Logo, Constance descobre que ele é, na verdade, um impostor que perdeu a memória e não sabe o que aconteceu com o verdadeiro médico.

Alfred
Hitchcock

Quando fala o coração

Alfred Hitchcock sempre preferiu atrizes loiras. Adorava-as frias, mas consumidas por um fogo interior que ele gostava de revelar na tela. Trabalhou com Grace Kelly, Eva Marie Saint, Janet Leigh, Tippi Hedren. E, antes delas, Ingrid Bergman, a psiquiatra de *Quando fala o coração* (1945). Recapitulando: no fim dos anos 1930, já tendo construído uma reputação na Inglaterra, Hitchcock foi contratado pelo produtor David Selznick, de *...E o vento levou* (1939), para iniciar uma nova fase de sua vida e carreira nos Estados Unidos. O último filme da fase inglesa havia sido uma adaptação da escritora Daphne du Maurier, *A estalagem maldita* (1939).

O primeiro na fase norte-americana seria outra adaptação da mesma escritora. Mera coincidência? Selznick possuía os direitos de *Rebecca: A mulher inesquecível*. Quem melhor para dirigir o filme do que Hitchcock, que já adaptara Du Maurier para o cinema? De cara, ele ganhou o Oscar de melhor filme de 1940 – *Rebecca* também venceu a estatueta de melhor fotografia, mas não a de direção, que ele nunca recebeu. Pelos anos seguintes, Hitchcock seguiu modelando seu gosto pelo suspense e trabalhando sob as ordens de Selznick.

Esse “sob” lhe pesava. Hitchcock ansiava cada vez mais por liberdade criativa. Mas os anos com Selznick foram decisivos. Filmes de tribunal, suspenses psicanalíticos; costuma-se dizer que Hitchcock e Sigmund Freud nasceram um para o outro, e não é exagero. Mais tarde, *Um corpo que cai* (1958) e, especialmente, a trilogia edipiana do começo dos anos 1960, formada por *Psicose* (1960), *Os pássaros* (1963) e *Marnie, as confissões de uma ladra* (1964), mostrarão, em definitivo, a importância da psicanálise no cinema de Hitchcock. Porém, *Quando fala o coração* fez sucesso na época porque foi um dos primeiros filmes a tentar colocar na tela o inconsciente.

Na trama, o dr. Anthony Edwardes chega para substituir o colega, dr. Murchison, na direção da clínica Green Manors, especializada em transtornos mentais. Trata-se de um impostor; Murchison percebe e acaba acionando a polícia. A fria e linda dra. Petersen, que se apaixonou por Edwardes, intui que seu comportamento estranho se deve a um trauma passado e tenta descobrir o que pode ser, o que leva a um assassinato involuntário e a uma brincadeira sinistra entre crianças.

Por mais que a contribuição de Salvador Dalí tenha rendido publicidade ao filme, a ideia de contratá-lo não partiu do esperto produtor, mas do próprio Hitchcock. Como ele gostava de contar, queria Dalí para construir sonhos muito visuais, “com traços nítidos e claros, numa imagem mais clara que o filme”. O pintor, que já colaborara com Luis Buñuel nos clássicos surrealistas *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*, criou imagens estranhíssimas, “impossíveis de realizar”. Nem por isso a tentativa foi menos válida.

Não sendo um grande filme de Hitchcock, *Quando fala o coração* é um filme absorvente, hipnótico, com trilha de Miklós Rózsa, que venceu o Oscar. O desfecho é forte. Ingrid Berman, a dra. Petersen, e Gregory Peck, o dr. Edwardes, formam uma bela dupla.



1929
França

17 min
Ficção

16 anos

Uma experiência surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí que busca explorar, por meio de cenas chocantes, o inconsciente humano.

Luis Buñuel

Um cão andaluz

É uma das imagens mais famosas da história do cinema: um homem, à luz da lua, o cigarro no canto da boca, afia a navalha com a qual vai arrancar o olho de uma mulher. O quê? É a abertura de *Um cão andaluz*, que Luis Buñuel dirigiu em 1929 a partir do roteiro escrito com Salvador Dalí.

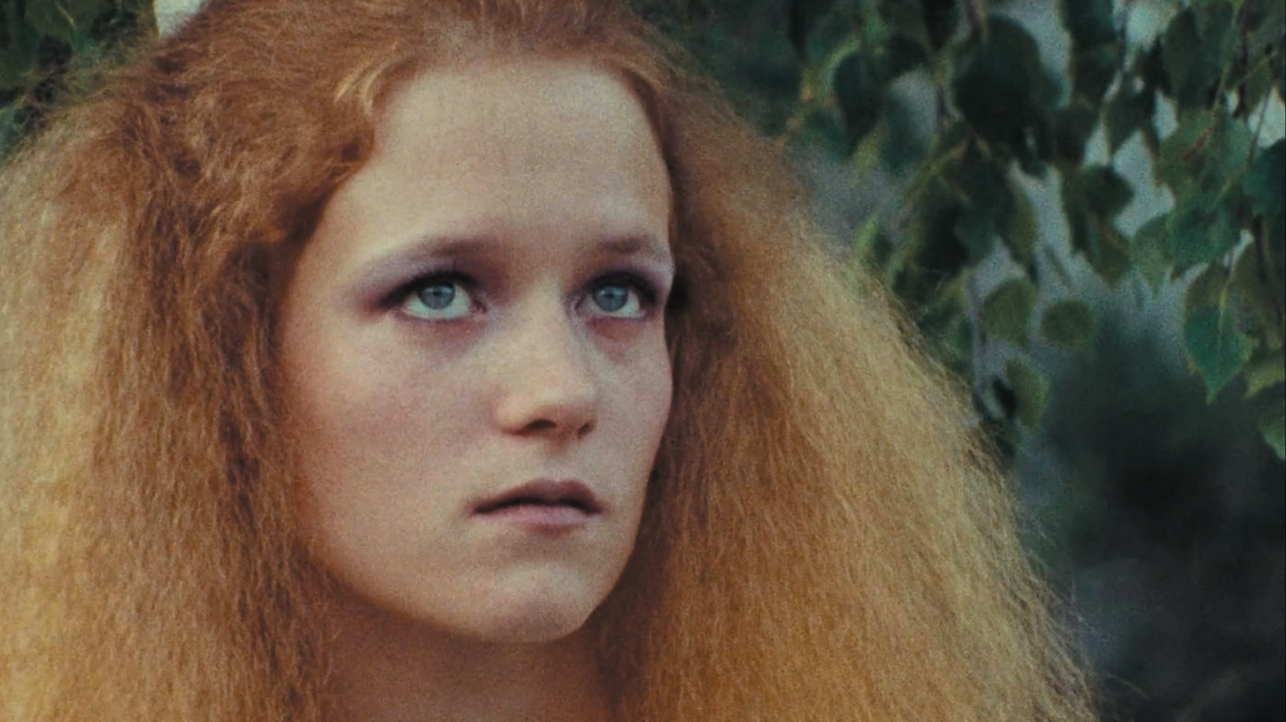
A propósito, o homem com a navalha é o próprio Buñuel, em Paris, aos 28 anos. A pedra de toque do movimento surrealista no cinema, ainda que existam registros de experimentos anteriores. Surrealismo ou vanguarda? *Um cão andaluz* é único.

Um curta de 16 min, em preto e branco, que há quase cem anos não cessa de desafiar interpretações. Seria um ato de agressão de um homem às mulheres? Ou, fiéis ao surrealismo, o que Buñuel e Dalí estavam querendo dizer é que as imagens que viriam a seguir não pertenciam ao mundo do concreto, mas ao domínio do inconsciente, do sonho, daquilo que a mente humana consegue captar/liberar/produzir antes de qualquer tentativa de consciência?

O cinema e a interpretação dos sonhos de Sigmund Freud são contemporâneos. Sonhos, muitas vezes transformados em pesadelos, fornecem o material para grandes filmes de Buñuel. Na sequência do corte do olho, o que vemos não é menos perturbador. Um cavalo morto num piano, formigas que saem de uma mão decepada. Parecem imagens desconexas, que nada significam, exceto um desejo de chocar. Mas aí, ao longo desses quase cem anos – um século de cinema –, os estudiosos não têm feito outra coisa senão observar que o desconexo obedece a uma sequência laboriosamente construída.

Há uma continuidade quase clássica, e o encadeamento das cenas cria uma narrativa sólida e identificável a partir dos fragmentos do inconsciente. Pelos cinquenta anos seguintes – até seu derradeiro filme, *Esse obscuro objeto do desejo*, de 1977, Buñuel seguiria abordando as forças profundas, quase sempre obscuras, do inconsciente para dar sentido à existência humana.

Jean Vigo, que dispensa apresentação para os cinéfilos, foi dos primeiros a absorver o impacto do filme, do que chamava de sua “consciência social”. Pois é sempre isso que interessa a Buñuel: para lá de toda lógica, do trabalho com desejos e medos ocultos, ele sempre quis denunciar as instituições – Igreja, Família e Propriedade, que escravizam as pessoas e as impedem de ser quem são. A psicanálise é uma das ferramentas para se ingressar nesse mundo aparentemente fechado, mas não é a única. A semiologia, a linguagem – o “ver para crer” de São Tomé – descortinam prazeres aos quais o cinéfilo fará bem em entregar-se.



1976
França

95 min
Ficção

18 anos

Conhecida por suas obras de arte feitas com diferentes materiais e por suas esculturas monumentais, Niki de Saint Phalle torna palpável o universo onírico de seu segundo filme. Formas coloridas de fibra de vidro, dragões que cospem fogo e falos de gesso povoam este conto surrealista sobre inocência e experiência.

Niki de
Saint Phalle

Um sonho mais longo que a noite (Un rêve plus long que la nuit)

Bruno Bettelheim publicou em 1976, nos Estados Unidos, *The Uses of Enchantment* (no Brasil, *A psicanálise dos contos de fadas*), no mesmo ano em que Niki de Saint Phalle realizou seu único experimento na direção de cinema, *Un Rêve Plus Long Que la Nuit*. Embora separados no espaço, cada um usou sua ferramenta – ele, a psicanálise, ela, as artes visuais – para, recorrendo às chaves de Freud, tentar entender e expressar a carga emocional e o significado simbólico dos contos de fadas para crianças. Niki de Saint Phalle, nascida Catherine Marie-Agnès Fal de Saint-Phalle, foi uma multiartista franco-americana. Escultora, pintora e cineasta, tornou-se conhecida por seus livros ilustrados à mão e pelo Jardim do Tarô, em Pescia Fiorentina, na Toscana, onde transformou os 22 arcanos em esculturas monumentais.

Um sonho mais longo que a noite. Camélia é uma garota de onze anos que desperta num lugar estranho e fabuloso, guardado por um dragão. Ela sonha em conhecer aquele mundo, e por isso foge. Surge a Feiticeira, que lhe promete o maior dos tesouros – o Amor – se ela conseguir atravessar as sete portas do Mistério. A primeira porta é o domínio do Homem Negro; na segunda, ela se transforma numa bela jovem de dezotoito anos; na terceira, é confrontada com o Poder, representado pelo ogro que tenta seduzi-la; na quinta, a Mãe abusiva tenta vendê-la; na sexta, é levada pelo Pai, que enfrenta o Ogro. Enfim, será salva pelo Homem Negro e pelo Homem Pássaro, seu irmão Sébastien. Na sétima e última porta, Camélia e o Homem Negro encontram o sol, no qual se fundem.

Reverenciado pelas feministas, o filme subverte o que, para Niki, é a perversão dos contos de fadas. Em busca do amor romântico, sua heroína é confrontada com um mundo repleto de uma sexualidade ameaçadora e perversa, incluindo a adoração de tótems que são esculturas fálicas. O conceito surrealista e a riqueza de detalhes proporcionam uma experiência muito especial, impregnada de referências ao contexto político do fascismo no pós-guerra, mas, no fundo, orientada para algo mais atemporal e permanente, quiçá universal: *a psicanálise dos contos de fadas?* A expressão de sentimentos de raiva, culpa e vergonha comuns às mulheres, como propõe Róisín Tapponi? (Vale a pena investigar essa figura e seus escritos.)

Por um viés fantástico, Niki de Saint Phalle aborda temas que remetem ao feminino e ao feminismo, presentes na obra de outra mulher diretora, Chantal Ackerman, que, no ano anterior, havia feito *Jeanne Dielman*, o primeiro lugar na lista de melhores filmes de todos os tempos da revista *Sight and Sound* em 2022.



1974
Estados
Unidos

155 min
Ficção

12 anos

Mabel é casada com Nick, um trabalhador sobrecarregado. Emocionalmente frágil, mas em busca da felicidade, seu comportamento instável faz com que o marido passe a considerá-la um risco para a família. Ele decide, então, interná-la em um hospital psiquiátrico.

John
Cassavetes

Uma mulher sob influência

Na sua edição de maio de 2026, a revista britânica *Sight and Sound* dedicou sua capa à arte da interpretação – “*the art of acting*”. Convidou atores de todo o mundo, incluindo o brasileiro Wagner Moura, a destacar um papel, ator ou atriz preferidos. Jennifer Lawrence considera a Gena Rowlands de *Uma mulher sob influência* a maior de todas as atrizes, aquilo que ela gostaria de chegar a ser. (A própria Gena admitia ser fã de Bette Davis, quando começou a atuar.) Imogen Poots prefere outro papel de Gena, em outro filme do marido dela, John Cassavetes: *Noite de estreia* (1977).

No texto de abertura da edição, Adam Nayman, falando de *Uma mulher sob influência*, observa que Gena era boa demais para a Academia de Hollywood, que a indicou pelo filme em 1975, mas outorgou a estatueta de melhor atriz a Ellen Burstyn, pelo filme de Martin Scorsese, *Alice não mora mais aqui* (1974). Indicou-a de novo em 1981, por *Glória* (1980), também de Cassavetes, e aí a vencedora foi Sissy Spacek, por *O destino mudou sua vida* (1980). Gena só foi premiada em 2015, recebendo um Oscar honorário .

Foi casada por mais de quarenta anos, de 1954 a 1989, com John Cassavetes. Trabalhou com outros cineastas, mas é mais lembrada pelos dez filmes que fez com ele, incluindo o primeiro que John dirigiu, *Sombras* (1959). Cassavetes foi um bem-sucedido ator de Hollywood, mas, como ele próprio dizia, usava o dinheiro que ganhava no cinemão para financiar a carreira que lhe interessava.

Fazia seus filmes independentes em Nova York, quase sempre com a mulher e os amigos – Philip Seymour, Peter Falk, Ben Gazzara. Em seu *Dicionário de cinema*, Jean Tulard observa que a coerência da obra autoral de Cassavetes deve-se muito aos cenários de seus filmes – sempre Nova York –, mas também aos atores, às interpretações. Eram filmes escritos, mas ele sempre esteve aberto às improvisações. E, mesmo quando escrevia, o processo era colaborativo. Independentemente das histórias, seu tema era sempre a vida em casal, como também observou Tulard: casais que se formam (*Assim falou o amor*, 1971), casais que se desfazem (*Faces*, 1968), casais que reatam (*Uma mulher sob influência*).

Sobre este último: o filme começa mostrando a rotina de uma dona de casa. Mabel parece exemplar, totalmente dedicada ao marido, que trabalha na construção civil, e aos filhos. Tudo perfeitamente “normal”. Mas naquela noite Mabel não consegue dormir com o marido, e o que faz? Ganha a rua, vai a um bar, termina ficando com um desconhecido – que pensa ser o marido. E aí o filme muda o foco, o tom: conhecemos outra Mabel. Ela é mentalmente instável. Sofre de algum transtorno que ameaça a família e coloca o amor do marido à prova.

Gena está extraordinária no papel, mas não apenas ela: todo o elenco é ótimo. Ver ou rever esse filme é sempre um prazer; porém, esse retrato de uma mulher também traz algo de sofrido, de doloroso. Mesmo quando olha

para a esposa — aqui, como em *Glória* e *Noite de estreia* —, Cassavetes faz seu cinema da perspectiva masculina. Seria machista? Há quem goste de contrapô-lo a Chantal Ackerman, autora do feminista *Jeanne Dielman*.

Mais doloroso ainda é olhar a confusão mental de Mabel à luz da biografia de Gena, o que só podemos fazer hoje. Em 2024, Nick Cassavetes anunciou que a mãe sofria de Alzheimer havia cinco anos. Ela morreu naquele mesmo ano, de complicações provocadas pelo transtorno neurodegenerativo.



sesc digital

A programação da mostra **Amor ao Cinema** também pode ser acompanhada gratuitamente na plataforma Sesc Digital. Nesta edição, oito filmes estarão disponíveis para exibição online em todo o Brasil. Para conferir a seleção, acesse sesc.digital ou baixe o aplicativo Sesc Digital, disponível para dispositivos com sistemas iOS e Android.



2021
China

124 min
Ficção

14 anos

Exibido na Quinzena dos Cineastas do Festival de Cannes, *Fragments da vida* é uma obra dividida em capítulos e contada a partir de diferentes perspectivas. O filme de Wei Shujun narra a história de uma equipe cinematográfica que chega a uma pequena cidade no sul da China para a pré-produção de um filme. Inicialmente, a história é baseada na premissa de que a vida é monótona e nada acontece em cidades como esta. Mas, para a surpresa da equipe, uma série de eventos imprevistos começam a ocorrer.

Wei Shujun

Fragments da Vida



2021
Coreia do Sul

109 min
Ficção

12 anos

Uma cineasta passando por dificuldades encontra solidariedade e reconhecimento inesperados ao aceitar o trabalho de restaurar um filme clássico da década de 1960, dirigido pela primeira cineasta sul-coreana conhecida.

Shin Su-won

Homenagem



2018
Brasil

90 min
Documentário

Livre

Documentário-tributo a Humberto Mauro, considerado um dos pioneiros do cinema brasileiro e latino-americano. O filme tem como fio condutor uma entrevista gravada com Mauro nos anos 1960, no Museu da Imagem e do Som (MIS), e aborda sua vida a partir de seus filmes. Também destaca a criatividade de seu cinema, as soluções técnicas incomuns e a luta diante das adversidades do ofício em uma pequena cidade do interior do Brasil, no início do século XX.

André
Di Mauro

Humberto Mauro



2002
Brasil

52 min
Documentário

Livre

A obra explora a vida e a trajetória de Amácio Mazzaropi, um dos mais populares e bem-sucedidos cineastas brasileiros, desde suas origens no circo e no teatro até o sucesso no cinema, destacando sua atuação como ator, diretor, produtor e roteirista.

Luiz Otavio
de Santi

Mazzaropi – O cineasta das plateias



2024
França

102 min
Ficção

16 anos

Maria é uma jovem atriz promissora que atravessa uma fase de dificuldades. Quando um diretor italiano em ascensão a escolhe para estrelar um novo filme ao lado de Marlon Brando, seus sonhos parecem se concretizar. Mas o que deveria ser uma grande oportunidade revela-se o início de um inferno pessoal. O filme é *O último tango em Paris*, e a atriz é Maria Schneider.

Jessica Palud

Meu nome é Maria



2015
Bélgica,
França

113 min
Documentário

14 anos

Um retrato da relação da diretora Chantal Akerman com sua mãe Natalia, sobrevivente do Holocausto e presença familiar em muitos dos filmes da filha. As duas conversam e compartilham memórias; mesmo quando Chantal está em outra cidade distante de Bruxelas, comunicam-se por de videochamadas. Exibido no Festival de Locarno, *Não é um filme caseiro* foi o último realizado por Chantal Akerman. Uma obra pessoal, mas também profunda, que convida o espectador para dentro de sua intimidade.

Chantal
Akerman

Não é um filme caseiro



1978
Bélgica,
França

122 min
Ficção

14 anos

Anna, uma cineasta talentosa, percorre uma série de cidades europeias para promover seu filme mais recente. Por meio de uma sucessão de encontros curtos e misteriosos, primorosamente filmados, com homens e mulheres, família e estranhos, passamos a ver seu distanciamento emocional e físico do mundo.

Os encontros de Anna é um dos maiores filmes de Chantal Akerman, e também um pungente estudo de personagem, contando com direção brilhante e grande atuação de Aurore Clément. Um filme sobre saudade, solidão, deslocamento, identidade sexual e relações de mãe e filha. Uma obra imperdível.

Chantal
Akerman

Os encontros de Anna



2019
Brasil

77 min
Documentário

Livre

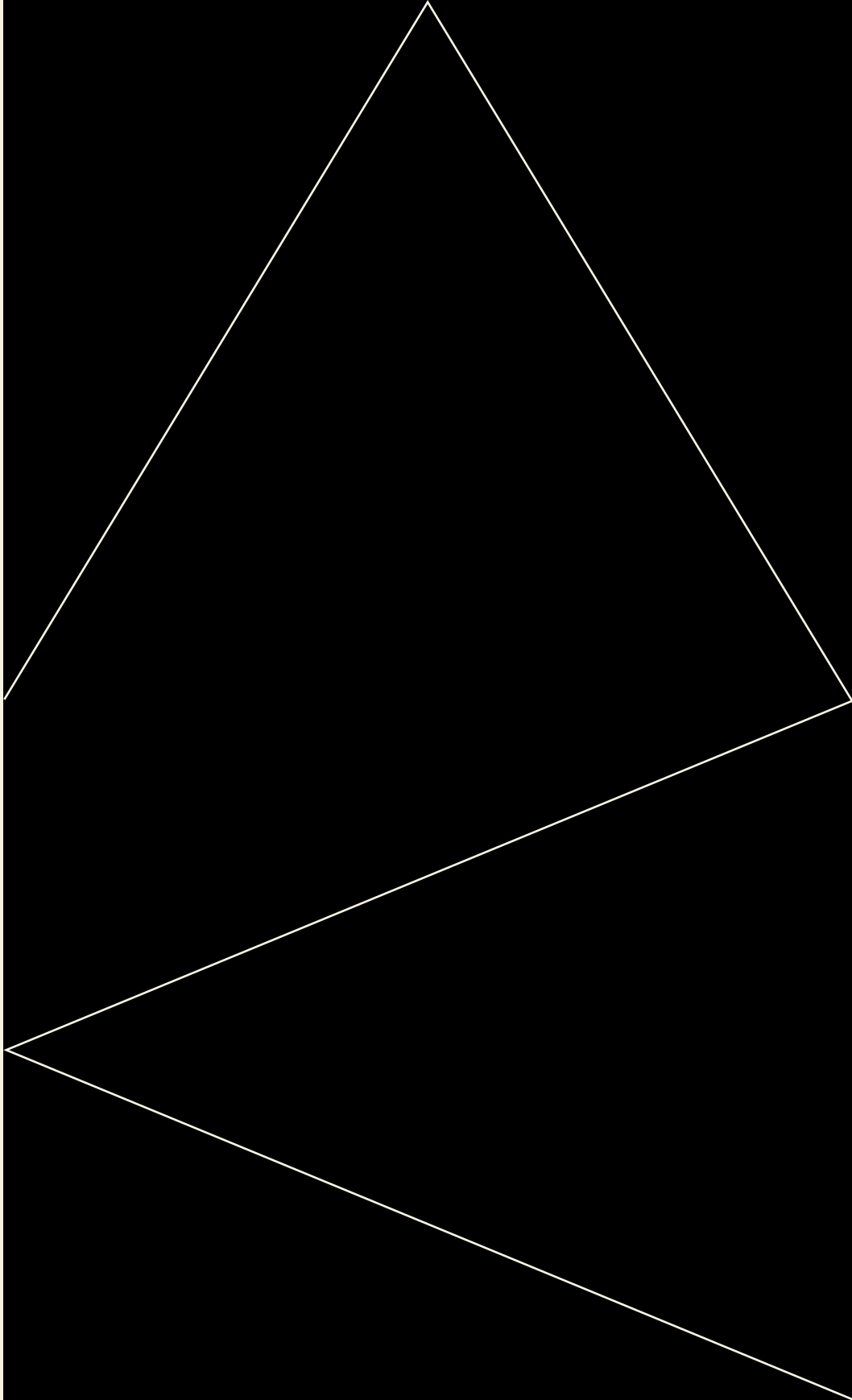
Virgílio Roveda dedicou sua vida ao cinema. Em mais de cinquenta anos de carreira, aventurou-se em diversos gêneros, atuando em diferentes funções. Inspirado no livro de Matheus Trunk, este documentário conta a história desse profissional e da produção cinematográfica paulista, além de registrar uma geração de técnicos que contribuiu intensamente para o cinema nacional.

Sergio
Kielling

O coringa do cinema

amor ao cinema

As três edições anteriores da mostra **Amor ao Cinema** exibiram, na sala do CineSesc e na plataforma Sesc Digital, 113 curtas e longas-metragens de diferentes estilos e nacionalidades, que realçam o trabalho coletivo por trás das câmeras e a magia da linguagem cinematográfica.



2023

A invenção de Hugo Cabret Martin Scorsese Reino Unido, EUA, França 2011	Meu melhor inimigo Werner Herzog Alemanha, Reino Unido 1999
A mulher da luz própria Sinai Sganzerla Brasil 2019	Nossa mãe era atriz André Novais de Oliveira, Renato Novaes Brasil 2022
A noite americana François Truffaut França 1973	O cinema está servido Leila Xavier e Stefano Motta Brasil 2020
A rosa púrpura do Cairo Woody Allen EUA 1985	O condutor da cabine Cristiano Burlan Brasil 2023
Adeus, Dragon Inn Tsai Ming-liang Taiwan 2003	O deus do cinema Yôji Yamada Japão 2021
Alice Guy-Blaché: a história não contada da primeira cineasta do mundo Pamela B. Green EUA 2018	O homem da cabine Cristiano Burlan Brasil 2008
Através da cidade invisível Paulo Grangeiro Brasil 2022	Os Fabelmans Steven Spielberg EUA 2022
Bergman 100 anos Jane Magnusson Suécia 2018	Rebobine, por favor Michel Gondry EUA 2008
Brainwashed: Sex-Camera-Power Nina Menkes EUA 2022	Salve o cinema Mohsen Makhmalbaf Irã 1995
Cantando na chuva Stanley Donen, Gene Kelly EUA 1952	Saneamento básico, o filme Jorge Furtado Brasil 2007
Cine Marrocos Ricardo Calil Brasil 2018	Serbis Brillante Mendoza Filipinas, França 2008
Cinema Paradiso Giuseppe Tornatore Itália, França 1988	Super 8 J. J. Abrams EUA 2011
Crepúsculo dos deuses Billy Wilder EUA 1950	Terceira guerra mundial Houman Seyedi Irã 2022
Crítico Kleber Mendonça Filho Brasil 2011	Tigrero – O filme que nunca existiu Mika Kaurismäki Brasil, Finlândia 1994
Depois da vida Hirokazu Kore-eda Japão 1998	Trumbo: Lista negra Jay Roach EUA 2015
Lado a lado Christopher Kenneally EUA 2012	Tudo por amor ao cinema Aurélio Michiles Brasil 2014
Lumière! A aventura começa Thierry Frémaux França 2016	Um filme de cinema Walter Carvalho Brasil 2017
Matou a família e foi ao cinema Neville D'Almeida Brasil 1991	Vox Lipoma Jane Magnusson Suécia 2018

2024

8 1/2
Federico Fellini | França, Itália | 1963

A lei do desejo
Pedro Almodóvar | Espanha | 1987

A última sessão
Pan Nalin | Índia, França | 2021

Adaptação
Spike Jonze | EUA | 2002

Arca russa
Alexandr Sokurov | Rússia | 2002

Barton Fink – Delírios de Hollywood
Joel Coen, Ethan Coen | EUA | 1991

Brainwashed: Sexo-Câmera-Poder
Nina Menkes | EUA | 2022

Cada um com seu cinema
Diversos cineastas | França | 2007

Cecil Bem Demente
John Waters | EUA, França | 2000

Cidade dos sonhos
David Lynch | EUA | 2001

Cléo das 5 às 7
Agnès Varda | França | 1962

Coupez! (Corta!)
Michel Hazanavicius | França | 2022

Coutinho.doc: Apartamento 608
Beth Formaggini | Brasil | 2009

Desarquivando Alice Gonzaga
Betse de Paula | Brasil | 2017

Ed Wood
Tim Burton | EUA | 1994

Edifício Master
Eduardo Coutinho | Brasil | 2002

Fechar os olhos
Víctor Erice | Espanha, Argentina | 2023

Festim diabólico
Alfred Hitchcock | EUA | 1948

Império da luz
Sam Mendes | EUA | 2022

Marcha para Roma
Mark Cousins | Itália | 2022

Mulheres fazem cinema – Um novo road movie
através do cinema
Mark Cousins | Reino Unido | 2013

O fundo do coração
Francis Ford Coppola | EUA | 1981

O homem das estrelas
Giuseppe Tornatore | Itália | 1995

O pântano
Lucrecia Martel | Argentina | 2001

O último Cine Drive-in
Iberê Carvalho | Brasil | 2015

Um filme de cinema
Thiago B. Mendonça | Brasil | 2017

Videodrome: A síndrome do vídeo
David Cronenberg | Canadá | 1983

2025

A bruxa de Blair Eduardo Sánchez, Daniel Myrick EUA 1999	Estranho caminho Guto Parente Brasil 2023
As cinéfilas María Álvarez Argentina 2017	Eu sou Divine Jeffrey Schwarz EUA 2014
A entrevista Helena Solberg Brasil 1966	Ele não pode viver sem cosmos Konstantin Bronzit Rússia 2019
A jiboia e o vigia Anton Diakov Rússia 2015	Festa de família Thomas Vinterberg Dinamarca 1998
A rainha da neve Liev Atamánov URSS 1957	Janela da alma João Jardim, Walter Carvalho Brasil 2001
A sombra do vampiro E. Elias Merhige Reino Unido, EUA 2000	Jeanne Dielman Chantal Akerman Bélgica 1979
A transformação de Canuto Ariel Kuaray Ortega e Ernesto de Carvalho Brasil 2023	Fedora Billy Wilder EUA 1978
A visita M. Night Shyamalan EUA 2015	Fellini, confidências revisitadas Jean-Christophe Rosé França 2023
Bang Bang Andrea Tonacci Brasil 1970	Jean Cocteau Lisa Immordino Vreeland EUA 2024
Blablaba Andrea Tonacci Brasil 1968	Kóstia Anton Diakov Rússia 2014
Carmen Miranda: Bananas Is My Business Helena Solberg Brasil 1995	Mambembe Fábio Meira Brasil 2024
Cinema é uma droga pesada Cédric Kahn França 2023	Meu nome é Alfred Hitchcock Mark Cousins Reino Unido 2024
Cinema Novo Eryk Rocha Brasil 2016	Michel Gondry – Faça você mesmo François Nemeta França 2023
Close-Up Abbas Kiarostami Irã, França 1990	Miyazaki, o espírito da natureza Léo Favier França 2024
David Lynch: A vida de um artista Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm EUA 2017	O cangaceiro da moviola Luís Alberto Rocha Melo Brasil 2022
Deixa que eu falo – Um filme sobre Leon Hirszman Eduardo Escorel Brasil 2007	Olho por olho Andrea Tonacci Brasil 1966
Dois Nilos Samuel Lobo, Rodrigo de Janeiro Brasil 2024	O que ela disse: As críticas de Pauline Kael Rob Garver EUA 2018
E a mulher criou Hollywood Julia Kuperberg, Clara Kuperberg França 2016	O que terá acontecido a Baby Jane? Robert Aldrich EUA 1962
	O roteiro da minha vida – François Truffaut David Teboul, Serge Toubiana França 2024

Onde morrem os cães
Svetlana Filippova | Rússia | 2011

Os navios dos tempos passados
Georgi Boguslavski | Rússia | 2014

Os sonhadores
Bernardo Bertolucci | Itália | 2004

Ozualdo Candeias e o cinema
Eugenio Puppò | Brasil | 2013

Pasolini
Abel Ferrara | França, Bélgica, Itália | 2014

Pedro Almodóvar – O rebelde de La Mancha
Catherine Ulmer Lopez | França | 2023

Quebra panela
Rafael Anaroli | Brasil | 2022

Rocha que voa
Eryk Rocha | Brasil, Cuba | 2002

Splendor
Ettore Scola | Itália | 1989

Shaft
Gordon Parks | EUA | 1971

Tangerine
Sean Baker | EUA | 2015

Um filme para Beatrice
Helena Solberg | Brasil | 2024

Volveréis
Jonás Trueba | Espanha | 2024

Sobre o Sesc

O Serviço Social do Comércio é uma entidade privada com finalidade pública, criada em 1946 por iniciativa do empresariado do setor de comércio de bens, serviços e turismo, e que tem como missão contribuir para a qualidade de vida dos trabalhadores dessas categorias, seus dependentes e da sociedade em geral.

No estado de São Paulo, o Sesc conta com uma rede de 44 unidades, incluindo centros culturais e esportivos, bem como unidades especializadas. Oferece atividades de turismo social, programas de saúde, educação para sustentabilidade, para a diversidade e para acessibilidade, alimentação, programas especiais para crianças, jovens e pessoas idosas, além do Sesc Mesa Brasil – programa institucional de combate à fome e ao desperdício de alimentos.

O Sesc desenvolve, assim, uma ação de educação não formal permanente com o intuito de valorizar as pessoas ao estimular a autonomia, a convivência e o contato com expressões e modos diversos de pensar, agir e sentir.

Como se Credenciar

A Credencial do Sesc é um direito das pessoas com registro em carteira, que são estagiárias, temporárias, se aposentaram ou estão desempregadas há até dois anos em empresas do comércio de bens, serviços e turismo e seus dependentes familiares.

Com a credencial, você tem acesso prioritário a diversos benefícios, entre eles descontos na compra de ingressos e serviços pagos do Sesc, como tratamento odontológico e cursos. Além disso, quem tem Credencial Plena pode usufruir de viagens, passeios e hospedagens em hotéis e pousadas do Sesc pelo Brasil.

Confira mais informações em
sescsp.org.br/credencialplena

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Ivo Dall'Acqua

Diretor do Departamento Regional

Luiz Deoclecio Massaro Galina

Superintendências

Técnico-Social

Rosana Paulo da Cunha

Comunicação Social

Ricardo Gentil

Administração

Jackson Andrade de Matos

Assessoria Técnica e de Planejamento

Marta Raquel Colabone

Assessoria Jurídica

Carla Bertucci Barbieri

Gerências

Ação Cultural Érika Mourão Trindade Dutra **Artes Gráficas** Rogério Ianelli

Centro de Produção Audiovisual Wagner Palazzi Perez **Desenvolvimento**

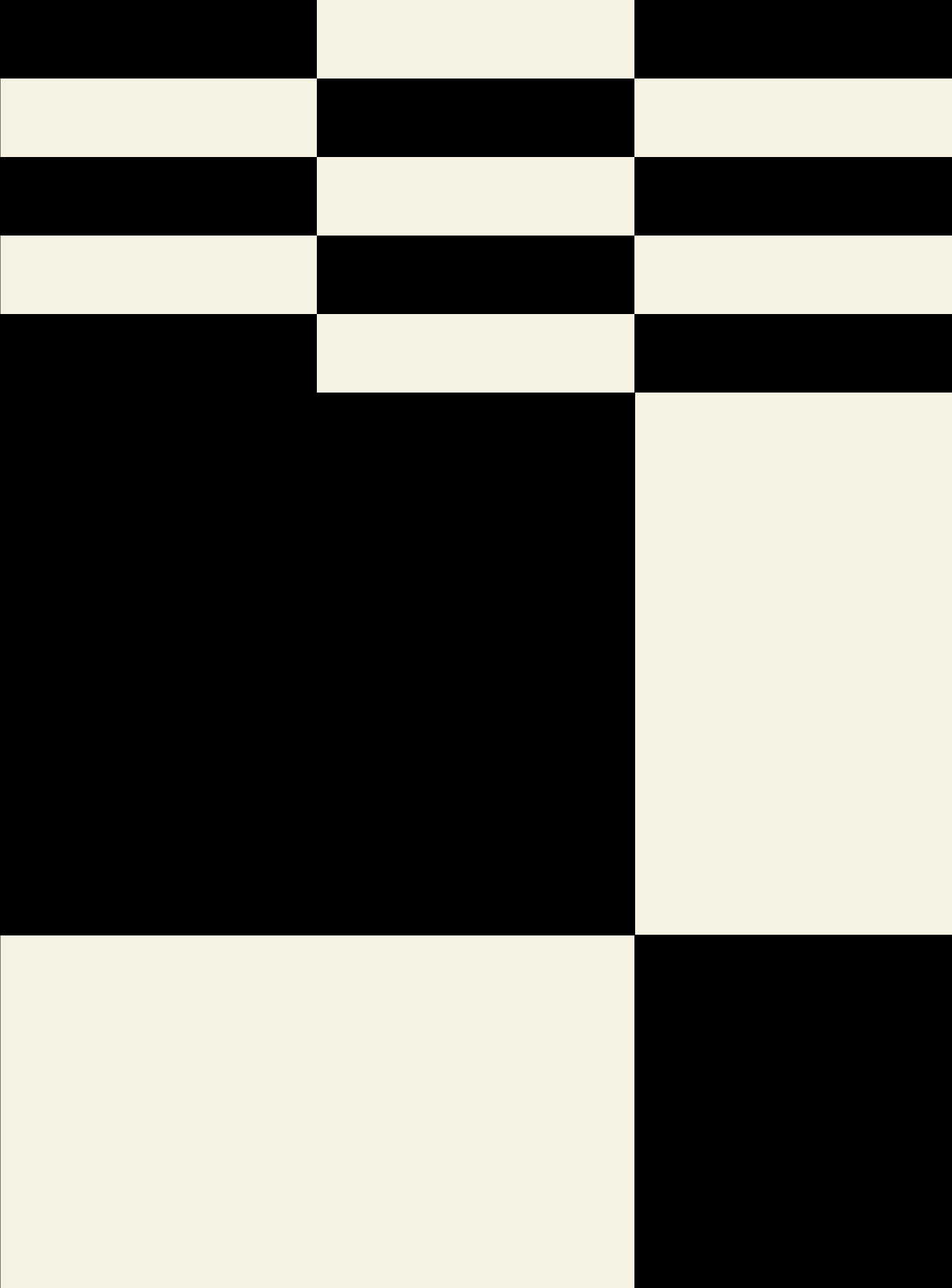
de Produtos Francisco Manoel Santinho **Difusão e Promoção** Lúgia Morelli

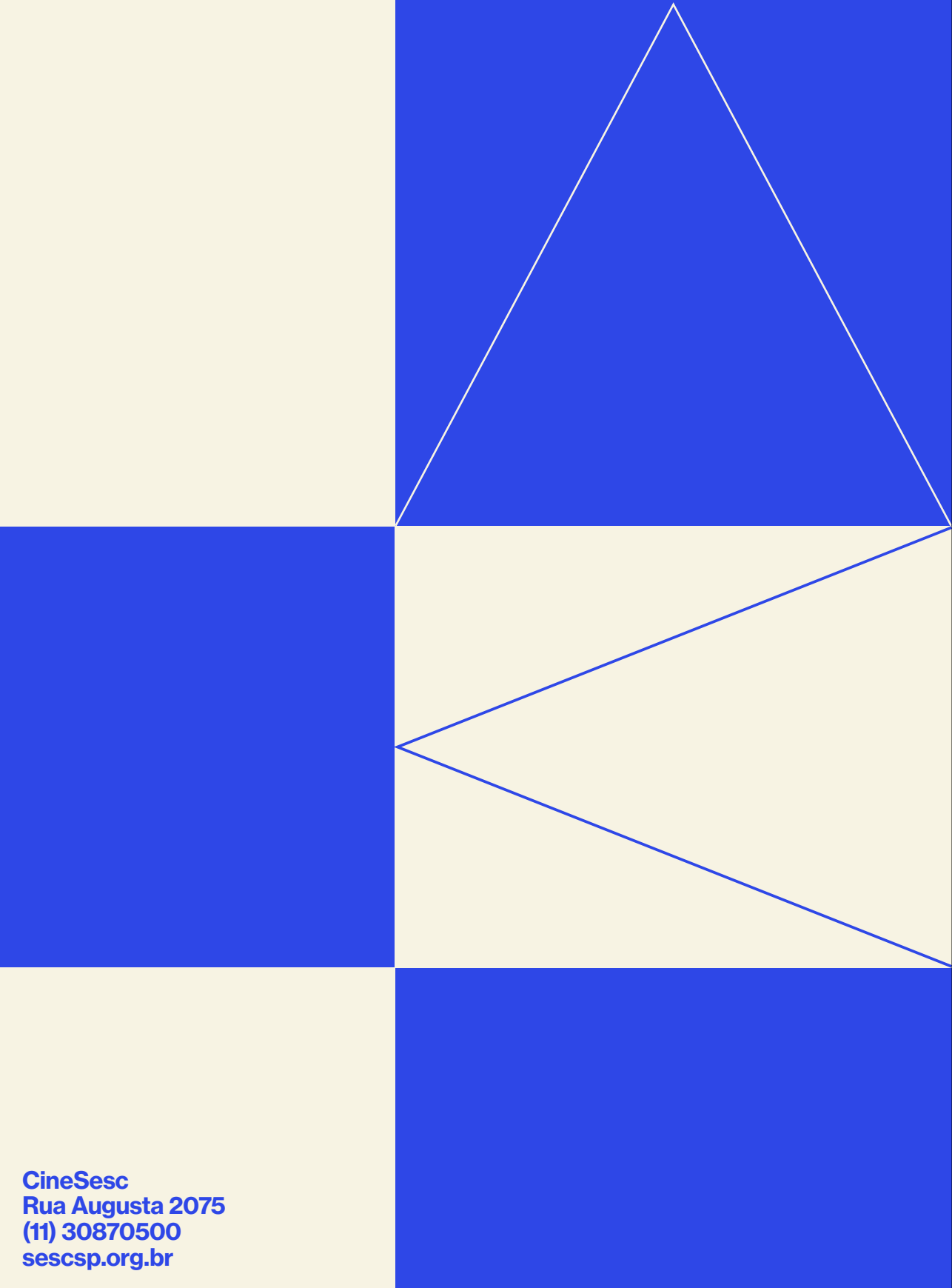
Estudos e Desenvolvimento João Paulo Leite Guadanucci **Sesc Digital**

Fernando Amodeo Tuacek **CineSesc** Simone Yunes

Equipe Sesc

Adriana Moniz Pimenta, Aline Ribenboim, Ana Cristina Pinho, Cecília De Nichile, Cristina Berti, Cesar Albornoz, Fabíola Tavares Milan, Fabrício Floro, Graziela Marcheti, Igor Pupo, Jean Guilherme Paz, Jefferson Santanielo, Joana Queiroz, Karina Camargo Leal, Letícia Conceição, Mildred Gonzalez, Moara Zahra Iak, Livia Lima da Silva, Raphael Viana, Rodrigo Gerace, Sabrina Tenguan, Silvio Basílio, Silvia Eri Hirao, Solange dos Santos Alves Nascimento, Victor Matheus.





CineSesc
Rua Augusta 2075
(11) 30870500
sescsp.org.br