

2^a MOSTRA SAC



ESPETÁCULO POLÊMICA CULTURA



2^a MOSTRA SAC

**ESPETÁCULO
POLÊMICA
CULTURA**

**28/09 a 08/10
CINEMATECA
BRASILEIRA**

SUMÁRIO

2ª MOSTRA SAC:	
ESPETÁCULO, POLÊMICO, CULTURA	04
SEU DANTE	08
PROGRAMA 1	
FILMES NACIONAIS	10
ABC DA GREVE	15
BARRAVENTO	16
O CASO DOS IRMÃOS NAVES	18
OS FUZIS	19
O GRANDE MOMENTO	20
PORTO DAS CAIXAS	23
JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, CURTA-METRAGISTA	24
PROGRAMA 2	
FILMES INTERNACIONAIS	34
ARDIL 22	39
CONTOS DA LUA VAGA	44
UM DIA, UM GATO	47
THE GREAT WAY	50
O HOMEM DO PREGO	54
OS INCOMPREENSÍVEIS	56
PAI E FILHA	58
SACRIFÍCIO DO ANO NOVO	61
SATYRICON DE FELLINI	63
VERMELHOS E BRANCOS	68
PROGRAMA 3	
HOMENAGEM A DJALMA LIMONGI BATISTA	72
ASA BRANCA: UM SONHO BRASILEIRO	78
BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR	79
BRASA ADORMECIDA	80
UM CLÁSSICO, DOIS EM CASA, NENHUM JOGO FORA	81
LINHA DO TEMPO:	
SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA (SAC)	82
PROGRAMAÇÃO	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
FICHA TÉCNICA	96

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que a Cinemateca Brasileira realiza a 2ª Mostra SAC - Espetáculo, Polêmica e Cultura, que teve sua primeira edição em 2022, por ocasião dos 60 anos da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC).

Promover o gosto pela cinefilia em diferentes gerações de espectadores sempre foi um compromisso da Cinemateca e da SAC, por meio da exibição de filmes inéditos, clássicos, raros, de importância histórica e estética.

A continuidade da Mostra SAC é uma oportunidade de celebrar não apenas filmes importantes para a formação da cultura cinematográfica, mas também reafirmar a relação simbiótica entre a Cinemateca e a SAC. Essa associação permitiu ao longo de décadas a consecução de importantes projetos de mediação entre as atividades de preservação e difusão do nosso cinema e audiovisual, além do desenvolvimento técnico e material da Cinemateca Brasileira.

Neste ano, a Difusão de Filmes oferece três programas com 25 títulos nacionais e internacionais, programados nas salas de cinema da SAC-Cinemateca em diferentes décadas.

Destaque para o programa nacional com os filmes *ABC da greve* (1979-1990), *O caso dos irmãos Naves* (1967), *Os fuzis* (1963), e os curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade, que serão exibidos em versões restauradas pela Cinemateca Brasileira, em projetos apoiados pela SAC.

O programa internacional contou com a parceria de arquivos de cinema internacionais para trazer o primeiro filme chinês distribuído no Brasil – *Sacrifício do ano novo* (1956) –, e estrear um filme polonês de 1946 (*The Great Way*), além de recuperar obras que marcaram o circuito exibidor como *Um dia, um gato* (1963) e *Vermelhos e brancos* (1967).

O terceiro programa, muito especial para a instituição, reúne os três longas e o primeiro curta do cineasta Djalma Limongi Batista. Falecido em fevereiro de 2023, Djalma, além de um artista inovador, foi membro do conselho consultivo da Cinemateca Brasileira por mais de vinte anos.

Nossos agradecimentos a todos os arquivos, realizadores e detentores, todos amigos da Cinemateca, e que gentilmente apoiaram a realização da mostra.

Maria Dora Mourão
Diretora Geral

Gabriela Sousa de Queiroz
Diretora Técnica

2ª MOSTRA SAC

ESPETÁCULO POLÊMICA CULTURA

A Sociedade Amigos da Cinemateca foi fundada em 1962 com o objetivo de articular o apoio dos poderes públicos e da iniciativa privada para obter os recursos materiais necessários para o desenvolvimento dos trabalhos da Cinemateca Brasileira. No núcleo dessa empreitada estavam Dante Ancona Lopez, Florentino Llorente e Paulo Sá Pinto – empresários do ramo de exibição cinematográfica de São Paulo –, e Rudá de Andrade, Conservador-Adjunto da Fundação Cinemateca Brasileira.

A SAC foi constituída oficialmente em 2 de julho de 1962. Seu primeiro presidente foi Dante Ancona Lopez, que também exerceu o cargo de diretor juntamente com Florentino Llorente, João Guilherme de Oliveira Costa e Rui Nogueira Martins. Rudá de Andrade era responsável pela orientação técnica, Jean-Claude Bernardet coordenava as publicações, enquanto Alexandre Wollner orientava a identidade gráfica.

A proposta de Dante Ancona Lopez era oferecer filmes de arte “que geram polêmica, que possuem um valor estético e apresentam um testemunho político-social”. Daí, o slogan “Espetáculo, Polêmica e Cultura” que reforçava o perfil da sala como um espaço de estímulo mais amplo à cultura cinematográfica.

Em 2022, em comemoração aos 60 anos da fundação da SAC, a Cinemateca Brasileira organizou uma mostra dividida em três recortes que emulavam a prática de programação da época:

PROGRAMA 1

GRANDES ESTREIAS NACIONAIS

Muitos dos grandes nomes do cinema brasileiro exibiram seus filmes pela primeira vez em uma das salas programadas pela SAC. A Mostra SAC ofereceu alguns desses clássicos do nosso cinema dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Roberto Santos e Ruy Guerra.

PROGRAMA 2

GRANDES ESTREIAS INTERNACIONAIS

Dante Ancona trouxe filmes raríssimos de diversos países para as salas da SAC, ajudando a formar o público cinéfilo de São Paulo. A primeira edição da mostra contou com sessões dos espetaculares *Faraó* (Jerzy Kawalerowicz, 1966) – exibido no Brasil pela última vez na década de 1970 –, *O momento da verdade* (Francesco Rosi, 1965), dos polêmicos *A passageira* (Andrzej Munk e Witold Lesiewicz, 1963), *Os subversivos* (Paolo e Vittorio Taviani, 1967) e do raro *O crime da aldeia velha* (Manuel Guimarães, 1964), dentre outros.

PROGRAMA 3

FILMES EXIBIDOS NAS INAUGURAÇÕES DAS SALAS

Os cinemas e auditórios programados pela SAC, desde 1962, sempre foram reconhecidos como singulares centros de formação cultural. Gerações de artistas, intelectuais e cinéfilos frequentaram esses espaços e puderam conhecer e tomar gosto pelos filmes de arte e, ao mesmo tempo, reconhecer a importância da Cinemateca Brasileira e seu acervo-repertório na formação de uma sólida cultura cinematográfica. A Mostra SAC trouxe todos os filmes que foram exibidos na abertura de cada uma das salas programadas pela organização.

Além das sessões, a mostra contou também com três mesas: “A Construção da cinefilia em São Paulo”, com Ignácio de Loyola Brandão; “História do conceito ‘Cinema de Arte’”, com Ismail Xavier; e “O restauro de *Deus e o Diabo* na Cinemateca Brasileira”, com José Luiz Sasso, Lino Meireles, Rodrigo Mercês, Paloma Rocha e Rogério Moraes.

“FOI CRIADA A SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA (SEDE: RUA 7 DE ABRIL Nº 381, TEL.: 33-1466) CUJO OBJETIVO É DAR MAIOR EXPANSÃO E ORGANICIDADE À DIFUSÃO DO CINEMA ARTÍSTICO E CULTURAL NA CIDADE DE SÃO PAULO. ISSO POR UM LADO. AO MESMO TEMPO, A SAC PRETENDE AUXILIAR OS TRABALHOS DE PRESERVAÇÃO DE FILMES E DOCUMENTOS EMPREENDIGOS PELA FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. A INICIATIVA DE CRIAR A SAC DEVE-SE A DANTE ANCONA LOPEZ E FLORENTINO LLORENTE, AOS QUAIS LOGO SE VINCULOU PAULO SÁ PINTO, SENDO ESTE NÚCLEO O TRIO EXPONENCIAL DO COMÉRCIO CINEMATOGRAFICO PAULISTA. A IDEIA RECEBEU LOGO O APOIO DE FIGURAS DOS MAIS DIVERSOS SETORES COMO OS DEPUTADOS ABREU SODRÉ E CUNHA BUENO, RUI NOGUEIRA MARTINS, AS SENHORAS LIGIA FREITAS VALLE JORDAN E MARIA SERAFINA VILELA DE ANDRADE, O DIRETOR TEATRAL FLAVIO RANGEL E MUITAS OUTRAS FIGURAS DE PRIMEIRO PLANO DOS MEIOS LITERÁRIOS, CIENTÍFICOS, POLÍTICOS E ARTÍSTICOS DA CIDADE.”

CARTA DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES
PARA O JORNALISTA JEAN MELLÉ,
ENVIADA EM JULHO DE 1962

2023

Em 2023, a Cinemateca Brasileira realiza a segunda edição da mostra, dando sequência à proposta de trazer ao público filmes clássicos e raros, com estéticas audaciosas e significativo valor social, político e histórico, organizados em três programas:

PROGRAMA 1

FILMES NACIONAIS

A seleção conta com filmes brasileiros exibidos pela SAC em suas diversas salas, todos atualmente preservados pela Cinemateca Brasileira. Serão exibidas cópias em 35mm, DCP e HDCAM, algumas restauradas pela instituição. A projeção dos títulos só é possível graças aos esforços das equipes de Preservação e Laboratório que ao longo dos anos se dedicam tanto a conservar materiais únicos, como em produzir cópias de difusão, que permitem o acesso do público aos materiais do acervo. Por sua vez, o trabalho das equipes do Centro de Pesquisa e Documentação e Fotografia, localizando e auxiliando o acesso a materiais raros, foi imprescindível para a construção do catálogo desta mostra, enriquecendo-o com informações, textos, fotografias e cartazes.

PROGRAMA 2

FILMES INTERNACIONAIS

O recorte internacional reúne filmes que ajudaram a construir a cinefilia no Brasil ao serem programados pela Sociedade Amigos da Cinemateca. A exibição da maioria dos títulos internacionais contou com o valioso apoio de instituições e organizações parceiras: Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca (Národní filmový archiv), Fundação Japão em São Paulo, Arquivo de Cinema da China (中国电影资料馆), Filмотeca Nacional da Polônia – Insitituto Audiovisual (Filмотeka Narodowa - Instytut Audiowizualny), Belas Artes Grupo, Instituto Nacional de Cinema Húngaro (Nemzeti Filmintézet) e Adhemar Oliveira e Renata de Almeida. Os parceiros por vezes cederam os direitos de exibição dos filmes, cópias, e ainda textos originais para este catálogo.

PROGRAMA 3

HOMENAGEM A DJALMA LIMONGI BATISTA

O programa presta homenagem ao cineasta falecido em fevereiro deste ano. Djalma foi membro do conselho consultivo da Cinemateca Brasileira por mais de vinte anos, além de ter sido um cineasta expoente de um cinema que dialoga com outros meios de expressão e pioneiro na forma como abordou a homossexualidade no cinema. Será exibido seu primeiro curta-metragem, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* (1968), e os três longas que realizou em sua carreira, inclusive *Bocage, o triunfo do amor*, cuja pré-estreia foi promovida pela SAC no Cine Bristol em 1997.

Além das sessões, a programação contará também com duas mesas: “Pesquisa e crítica no cinema”, com Eduardo Morettin e Luiz Zanin, e “O cinema de Djalma Limongi Batista”, com Ismail Xavier.

De forma a reforçar seu histórico papel de difusão da cultura cinematográfica, a Cinemateca Brasileira e a Sociedade Amigos da Cinemateca convidam o público a conhecer e a visitar as obras selecionadas para a 2ª Mostra SAC - Espetáculo, Polêmica e Cultura.

SEU DANTE



Dante Ancona Lopez (São Paulo, 1909 – 1999) era publicitário, radialista, programador e empresário cinematográfico. Iniciou sua vida profissional no começo dos anos 1930, como publicista de pautas cinematográficas.

Em 1943 foi diretor comercial da Rádio Cruzeiro do Sul, teve agência de publicidade e nos anos 1950 em parceria com o irmão Vicente fundou a distribuidora Áurea Filmes que passou a programar o Cine Coral, situado na rua 7 de Abril, com filmes de arte. O Coral logo tornou-se referência para os cinéfilos paulistanos.

Comerciante, Dante gostava de gente em geral, da imensa família em particular, e dos prazeres da vida. Quando deu por encerrada a bem sucedida experiência do Cine Coral, vendeu o negócio, chamou a mulher, dona Linda, e foram juntos dar a volta ao mundo.

Sua inteligência tinha a especial capacidade de identificar as oportunidades e torná-las marcantes para si e o seu meio. Por esta entidade – o público – tinha enorme respeito. Sabia ouvi-lo como poucos, intuir seus caprichos, assim como era capaz de desprezá-lo quando necessário. “Nunca se deve programar um cinema segundo nosso próprio gosto”, dizia com a sabedoria bonachona dos não-especialistas.

Dante soube aproveitar o estoque de filmes de qualidade, enalhado nas distribuidoras comerciais, e inventou um meio de lançá-los, concentrando-os em cinemas decadentes que esquentava com o lema “Espetáculo, Polêmica, Cultura”. Prestava assim um duplo serviço aos exibidores, enquanto promovia a elevação da cultura cinematográfica entre nós. Ao mesmo tempo, falava a

língua dos importadores, devolvendo-lhes com dividendos os valores investidos. Com ele aprendemos que cultura pode ser um bom negócio, mesmo sem subsídios governamentais. Ao assumir sucessivamente a programação dos cinemas Coral, Picolino, Scala, Belas Artes e Cinearte, criou o conceito de cinema de arte em São Paulo, vigente até hoje.

Nos anos 1960, Dante começou a colaborar com a Fundação Cinemateca Brasileira na promoção de festivais. Em julho de 1962, ele fundou a SAC – Sociedade Amigos da Cinemateca, à qual caberia impulsionar programações relacionadas à difusão da cultura cinematográfica e, paralelamente, arrecadar recursos para as atividades de preservação exercidas pela Fundação.

Por três vezes presidente do Sindicato das Empresas Distribuidoras de Filmes, Dante teve atuação política discreta de apoio às atividades do Partido Comunista Brasileiro, pela qual foi denunciado e preso ilegalmente no DOI-CODI durante a ditadura militar (1975). A imprensa da época relatou o caso dos “subversivos das gráficas”, referente ao processo que o incriminou na companhia de Ruth Simis.

Dante Ancona Lopez era um homem tolerante. Sem abrir mão das convicções, relacionava-se igualmente com o Cavaleiro da Esperança e o padre de seu círculo familiar.

“Seu Dante” foi nosso melhor exibidor. Sem o seu exemplo, São Paulo não teria se tornado uma capital do cinema, cuja programação dos cinemas e festivais rivaliza com os grandes centros estrangeiros. A sua atuação pioneira possibilitou a emergência dos espaços patrocinados de cinema, verdadeiros cineclubes no circuito exibidor, uma experiência revolucionária que se espalha pelo país como uma agradável subversão ao conformismo do mercado e ao lugar comum.

Dante foi o primeiro presidente e diretor da SAC. Graças à originalidade e às habilidades de articulação de seu fundador, a Sociedade Amigos da Cinemateca ocupa um singular espaço na história cultural da cidade e, habilitada como Organização Social, é atualmente responsável pela gestão da Cinemateca Brasileira, entidade vinculada ao Ministério da Cultura.

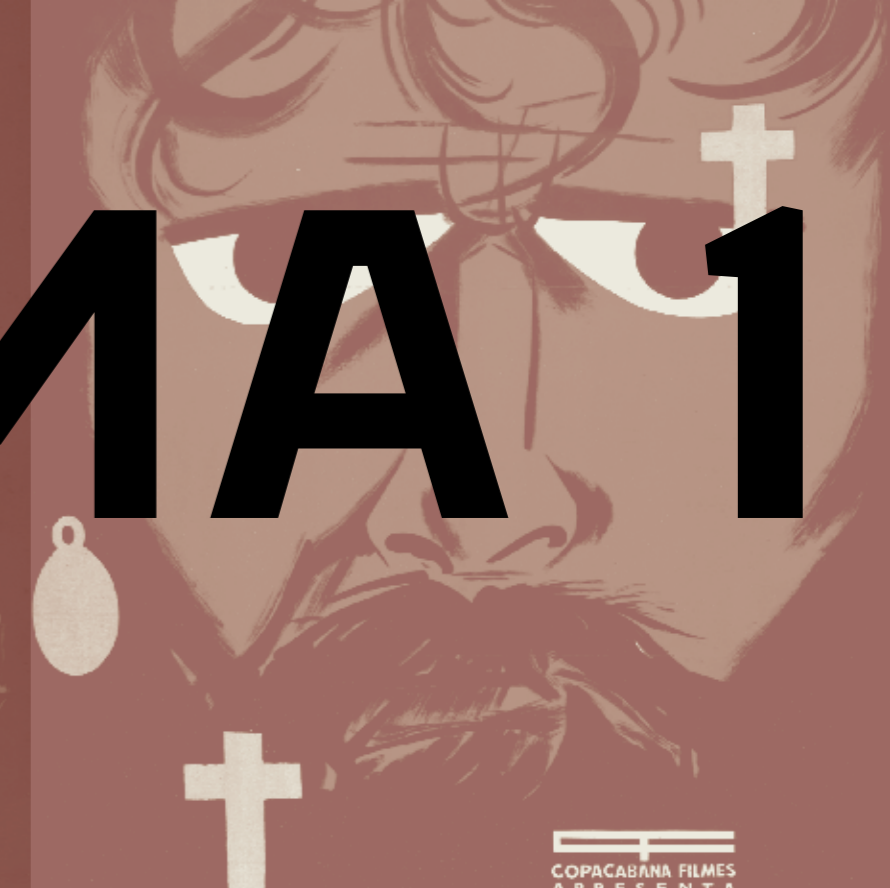
Colegial ainda, vi *I sovversivi*, dos irmãos Taviani, numa sessão do Cine Picolino. A subversão estava feita. Obrigado, Dante, pela oportunidade.

Carlos Augusto Calil

*Presidente do Conselho de Administração
da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC)*

escrito e dirigido por roberto santos
com
gianfrancesco guarnieri
jaime barcellos
paulo goulart
myrian pércia
raquel de teler

PROGRAMA 1



o grande
paulo goulart
myrian pércia
raquel de teler

FILMES

UM FILME INÉDITO DE LEON HIRSZMAN SOBRE A ORIGEM DO MODERNO SINDICALISMO-BRASILEIRO

BARRAVENTO



OS FUZIS

ÁTILA IÓRIO · NELSON XAVIER
MARIA GLADYS
IVAN CANDIDO · LEONIDES BAYER
HUGO CARVANA · PAULO CESAR
MAURICIO LOYOLA
FOTOGRAFIA: RICARDO ARONOVICH
PRODUÇÃO: JARBAS BARBOSA
CUSTÓDIO PERONE

o grande
momento

NACIONAIS

DIREÇÃO DE
Glauber Rocha

ILUMINAÇÃO DE
Tony Rabatony

PROGRAMA 1

FILMES NACIONAIS

ABC DA GREVE

BARRAVENTO

O CASO DOS IRMÃOS NAVES

OS FUZIS

O GRANDE MOMENTO

PORTO DAS CAIXAS

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

CURTA-METRAGISTA

CINEMA NOVO

COURO DE GATO

O MESTRE DE APIPUCOS

O POETA DO CASTELO

VEREDA TROPICAL

No final do mês de julho, o setor de Difusão entregou à Preservação uma lista de 22 títulos selecionados para a 2ª Mostra SAC, dando início às pesquisas e análises de materiais para projeção na Cinemateca Brasileira.

Após alguns ajustes da curadoria, a lista final foi concluída, com 25 filmes: 15 brasileiros e 10 estrangeiros. Na programação, uma homenagem ao cineasta Djalma Limongí Batista, com a exibição de quatro filmes seus. Um dos critérios para a seleção das obras, mas não o principal, foi a disponibilidade de filmes brasileiros que tivessem sido recentemente restaurados ou duplicados em novas cópias.

Do Projeto de restauração Joaquim Pedro de Andrade (2006), exibiremos cópia digital em HDCam de *Couro de gato* (um dos cinco episódios do icônico *Cinco vezes favela*), *Improvisiert und Zielbewusst / Cinema Novo*, e dos documentários realizados em 1959, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do castelo*, originalmente apresentados como um único filme e posteriormente separados pelo diretor em duas obras independentes. Do Projeto de restauro do Acervo Glauber Rocha, será exibido *Barravento* (em HDCam). Durante o processo de restauro do filme de Glauber foram geradas novas matrizes em película 35mm, formato original da obra, a partir das matrizes originais. No caso dos filmes de Joaquim Pedro,

os arquivos de imagem digitalmente restaurados foram transferidos para película. Do Projeto Leon Hirszman, será exibida uma cópia digital em HDCam de *ABC da greve* - restaurado digitalmente no ano de 2007.

O filme de Ruy Guerra, *Os fuzis*, será apresentado em formato DCP (Digital Cinema Package), produto de restauração realizada em 2013 no Projeto *Marcas da Memória*, edital da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça.

Também em formato digital, em HDCam, será exibido *O caso dos irmãos Naves*, de Luíz Sérgio Person, restaurado digitalmente no Programa de Restauro Cinemateca Brasileira / Petrobras – 2009. A restauração gerou também arquivos digitais .DPX, matrizes digitais de imagem, além de arquivos WAVE, para preservação digital do som do filme. Resta ainda a confecção de uma nova cópia 35mm a partir das matrizes digitais da obra.

Serão exibidos também dois filmes em 35mm: *O grande momento*, de Roberto Santos, cuja cópia foi confeccionada pelo Laboratório de Imagem e Som da Cinemateca Brasileira, em 2007, para a mostra *Clássicos e raros*; e *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, produzida também no Laboratório da Cinemateca em 1997. Na homenagem ao diretor Djalma Limongí Batista, exibiremos quatro filmes: *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora*, em 16mm; *Brasa adormecida*; *Bocage, o Triunfo do Amor* e *Asa branca: um sonho brasileiro*, em película 35mm.

É sempre bom reafirmar que a preservação de filmes não se faz sem a difusão deles. Para isso nos dedicamos para que, na medida das capacidades operacionais da instituição, as obras possam ter cópias em sua completude e formato original, para que o público possa desfrutar de uma experiência o mais próxima possível da experiência do público que viu estes filmes na época de seu lançamento, preservando, dentro das limitações que as mudanças de tecnologia nos impõem, as suas características originais.

A Cinemateca Brasileira não é só um enorme depósito de filmes. É o lugar onde os filmes são cuidados, preservados e exibidos. Afinal, um filme nunca visto é um filme que não existe em sua plenitude.

O FILME:

DOCUMENTO AUDIOVISUAL, SUPORTE E FORMATO

Quando falamos dos filmes e em que formato serão exibidos, falamos de suas mais amplas características. Elas também definem o conteúdo de uma obra, graças a propriedades como tamanho e velocidade de projeção, aspectos fotográficos como a sua densidade, contraste e latitude (a extensão de “luz” que um suporte consegue registrar entre a luz mais baixa e a luz mais alta). Essas características estão intimamente ligadas à expressão do filme.

ABC DA GREVE

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE **EXIBIÇÃO** HDCAM (RESTAURADA) **COR** 84 MIN • 19H **06/10**



1979-1990
O documentário acompanha a efervescência do movimento sindical no ABC paulista no final dos anos setenta, que se mobilizou para realizar as primeiras greves no Brasil desde 1968. Filmado em 16mm, o filme traz registros dos operários metalúrgicos das grandes fábricas automobilísticas e multinacionais na luta por melhores salários e melhores condições de vida, tornando-se um registro essencial daquele movimento popular que precedeu a anistia política e a redemocratização do país.

DIREÇÃO

Leon Hirszman

PRODUÇÃO

Cláudio Khans

Ivan Novais

FORMATO ORIGINAL

16MM

PAÍS

Brasil (SP)

LEON HIRSZMAN INICIOU A PRODUÇÃO DO FILME em 1979, mas não conseguiu concluí-lo antes de sua morte, em 1987 – tanto por ter se envolvido em outros projetos, quanto pela tentativa, sem sucesso, de viabilizar uma distribuição mais ampla do documentário. A finalização do longa se deu apenas em 1990, encabeçada pelo diretor de fotografia Adrian Cooper, que retoma a montagem iniciada por Hirszman e segue suas indicações. Esse processo de finalização contou com o apoio da Cinemateca Brasileira que, sob direção executiva de Carlos Augusto Calil, buscava reunir os materiais da filmografia de Hirszman (e de outros cineastas) para manter sob sua guarda. A versão finalizada estava prevista para inaugurar a Sala Cinemateca, localizada na Rua Fradique Coutinho e gerida pela SAC, em 1989. No entanto, ficou pronta apenas na ocasião do segundo aniversário da sala, em 1991.

Uma das etapas primordiais para a preservação de um filme é sua catalogação. A classificação dos materiais e seus conteúdos faz com que eles possam ser armazenados adequadamente e para que, na medida das capacidades do arquivo, exista um plano de revisão periódica destes objetos de acordo com sua relevância para a produção de novas cópias, e com o seu grau técnico de conservação. Garante-se, assim, sua capacidade de reprodução técnica; portanto, sua sobrevivência ao longo do tempo.

Na catalogação dos filmes classificamos o tipo de documento audiovisual, suporte e formato.

Suporte é o objeto onde estão impressas as imagens de um filme. Eles podem ser rolos de película, uma fita de vídeo magnético, ou um material óptico, vídeo digital e suportes para arquivos digitais. O que diferencia os suportes é a maneira como as imagens são fixadas. A película é uma tira de polímeros, armazenada em rolos, com perfurações em suas laterais para possibilitar o transporte em máquinas com uma de suas faces coberta por uma capa de gelatina orgânica e por cristais fotossensíveis onde são formadas as imagens. Elas podem ser fabricadas em diversas bitolas (a medida da largura de um quadro de imagem): 70mm, 35mm, 16mm, Super 8mm e 8mm são as mais populares. Suportes magnéticos, em sua maioria, são fabricados em formato de fita (como uma VHS, por exemplo), as informações são gravadas de maneira sequencial em regiões magnetizadas. Essas informações podem ser lidas por tocadores específicos que o transformam em sinais eletrônicos enviados para a tela onde a imagem será reproduzida. Um suporte muito comum nos dias de hoje são os que armazenam arquivos digitais, como o HD externo. Nestes objetos é possível gravar informações digitais em forma de arquivos de imagem e som combinados, tal qual o DCP (Digital Cinema Package), um padrão de organização de arquivos de alta resolução para serem exibidos em sala de cinema.

Um suporte pode ter diversas características. Se é positivo (normalmente para exibição) ou negativo (para tiragem de novas cópias), se é analógico (película) ou digital, o tamanho de sua bitola, se é silencioso ou sonoro, colorido ou preto e branco, se é projetado a 24 quadros por segundos, a 16, ou a 30. Se é um negativo original, uma cópia para exibição, um material intermediário que tem como função gerar “matrizes” negativas ou outras cópias.. Ao conjunto destas características damos o nome de formato. Uma mostra de filmes como esta abre a possibilidade de ver, reunidas, algumas obras que desafiaram a passagem do tempo, através de necessárias intervenções técnicas que, por sua vez, foram e são desdobramentos da construção social de políticas de preservação.

Preservação de Filmes

BARRAVENTO

30/09 18H

80 MIN P&B EXIBIÇÃO HDCAM CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



“NO QUE DIZ RESPEITO AO CINEMA BRASILEIRO, A AVANT-PREMIÈRE DE BARRAVENTO, DE GLAUBER ROCHA, PODE SER CONSIDERADA UM EVENTO MEMORÁVEL NO CORAL: A ABERTURA, FEITA POR PAULO EMÍLIO, FOI UMA DAS RARAS VEZES EM QUE ELE COMENTOU PUBLICAMENTE A OBRA DO GRANDE CINEASTA.”

DANTE ANCONA LOPEZ

(Gatti, Calil, Malavota, Campos Jr., 2003)

1961

Numa aldeia de pescadores formada por descendentes de africanos outrora escravizados, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, cria tensões quando ele tenta livrar os pescadores do domínio da religião.

DIREÇÃO

Glauber Rocha

PRODUÇÃO

Iglu Filmes
Roberto Pires

ELENCO

Antonio Pitanga
Aldo Teixeira
Luiza Maranhão
Lucy Carvalho
Lídio Silva

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (BA)



GLAUBER ROCHA REALIZOU SEU PRIMEIRO longa-metragem, *Barravento*, com apenas 23 anos. Considerado o longa de estreia do movimento cinemanovista, o filme retrata a história ficcional de uma aldeia de pescadores que moram no interior da Bahia, abordando as influências do candomblé no cotidiano da comunidade.

Em um artigo sobre a obra em seu ano de lançamento na *Revista Brasiliense*, Jean-Claude Bernardet destaca o lugar particular que ocupa na produção cinematográfica da época, ao trazer pioneiramente o “homem do povo” para as telas. Alguns anos depois, em seu livro *Brasil em tempos de cinema*, o crítico e pesquisador afirma também que “a importância fundamental de *Barravento* na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme – e continua sendo um dos raros – que captou aspectos essenciais da atual sociedade brasileira; um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que o filme se insere” (Jean-Claude Bernardet, 1967).

O longa teve sua pré-estreia realizada pela Sociedade Amigos da Cinemateca no Cine Coral em outubro de 1962. Segundo Dante Ancona, foi uma sessão memorável. Com a abertura feita por Paulo Emílio Sales Gomes, foi uma das raras vezes em que o crítico comentou publicamente a obra de Glauber Rocha.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES

07/10 17H • 92 MIN P&B EXIBIÇÃO HDCAM (RESTAURADA) CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



OS ANÚNCIOS DO CINE SCALA denunciavam em letras garrafais: “Um filme verdade sobre uma terrível mentira!”. Foi assim que alguns jornais da época venderam o segundo longa assinado por Luiz Sérgio Person, em que o jovem diretor paulista retrata o famoso erro judiciário ocorrido em 1937 em Araguari (MG), em um ambiente envolto pela atmosfera autoritária do Estado Novo. O resultado dos vários meses de entrevistas e pesquisa na cidade mineira é um filme corajoso que aborda autoritarismo e violência de forma crua, focando-se nas particularidades de uma ditadura que, apesar dos trinta anos de distância, compartilhava métodos de repressão e processos legais semelhantes aos da ditadura vigente no ano da produção do longa. Segundo o diretor: “É mais objetivo, tranquilo, porém ainda é decididamente revoltado; é um filme sobre o presente, que atende a minha ideia do cinema, ou seja, um cinema cujo presente seja a sua matéria e o seu fim” (O Estado de São Paulo, 1967). O caso dos irmãos Naves estreou em um ano carregado de tensões que desembocariam nos Anos de Chumbo da Ditadura Militar, tempos em que houve, assim como no filme, crimes sem provas com corpos e mentes feridas.

1967

Na pacata cidade de Araguari (MG), os irmãos Sebastião e Joaquim Naves denunciam à polícia o desaparecimento de seu sócio, com o dinheiro da venda de uma grande safra de arroz. De denunciante passam a réus depois que o tenente que investiga o caso conclui que os dois mataram barbaramente torturados, os irmãos confessam o crime que não cometeram e são condenados. Baseado em um caso real, ocorrido em 1937, e considerado um dos piores erros jurídicos da história do Brasil.

DIREÇÃO

Luiz Sérgio Person

ELENCO

Anselmo Duarte
Raul Cortez
Juca de Oliveira
Sérgio Hingst
John Herbet
Lélia Abramo
Cacilda Lanuza
Julia Miranda

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (SP)

OS FUZIS

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS EXIBIÇÃO DCP (RESTAURADO) P&B 80 MIN • 14H 01/10

1963
Um grupo de soldados armados é enviado ao Nordeste do Brasil na tentativa de impedir que a população faminta da seca no sertão invada e saqueie um depósito de alimentos. Enquanto a alienação e a loucura de um povo em delírio pela fome latente são conduzidas pelas previsões de um religioso, um motorista de caminhão observa a situação e fica dividido entre sua amizade com os soldados e sua revolta contra a falta de ação do governo para sanar a miséria que assola a região.

DIREÇÃO

Ruy Guerra

PRODUÇÃO

Copacabana Filmes
Jarbas Barbosa,
J. P. de Carvalho,
Raimundo Hígino

ELENCO

Átila Iório
Nelson Xavier
Maria Gladys
Leonides Bayer
Ivan Cândido
Paulo César Pereio
Hugo Carvana
Maurício Loyola

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

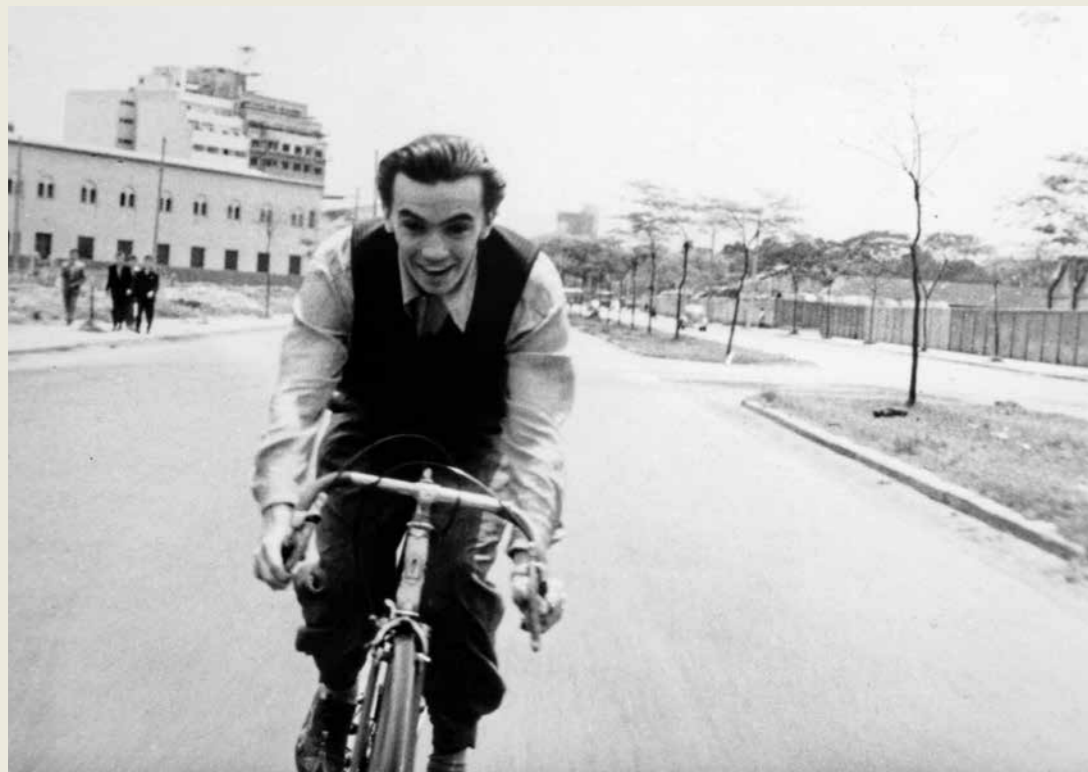
Brasil (RJ)



COM DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Glauber Rocha, 1964) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), a obra de Ruy Guerra compõe a “Trilogia do Sertão”, conhecida também como a tríade de ouro do Cinema Novo. O moçambicano radicado no Brasil escreveu a história enquanto estava na Grécia, mas a adaptou para o sertão nordestino após sua chegada ao país em 1958. A proposta era fugir dos modelos da indústria cinematográfica e se aproximar de uma abordagem neorrealista e militante. Segundo o crítico francês Michel Ciment, “Ruy Guerra deu a *Os fuzis* uma violência e uma poesia ásperas, mas exercendo um controle absoluto. A maneira imperiosa com que ele conta sua história faz de seu filme o maior êxito do Cinema Novo. O filme é um modelo de cinema político” (Ciment, 1971, tradução nossa). As filmagens aconteceram em 1963, mas a obra só foi lançada comercialmente em 1965, numa versão reduzida em 25 minutos pelos produtores, já que “estava encontrando dificuldade de aceitação ante os nossos exibidores, apesar de premiado no Festival de Berlim pela crítica cinematográfica” (A Cigarra, 1964).

O GRANDE MOMENTO

05/10 19H • 80 MIN P&B EXIBIÇÃO 35MM CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 10 ANOS



“O INEVITÁVEL ESPARADRAPO, o araminho, o pedaço de elástico, ou barbante, o toco de madeira, o grampinho, o alfinete, tudo servindo, ajeitando, recuperando, fazendo funcionar. É o: ‘Vai na brasileira’ (distintivo nacional de nossa teimosia)” (Roberto Santos, 1958).

Essa “teimosia” que Roberto Santos citava era fazer cinema independente no imediato pós-colapso dos estúdios paulistas quando era quase nulo o incentivo estatal à produção, distribuição e reserva de mercado para as fitas brasileiras. Esse contexto situa os diversos perrengues e dificuldades crônicas pelos quais a produção de *O grande momento* passou, e que estão registradas, de maneira irônica e espirituosa, nos relatórios diários de produção, escritos pelo próprio diretor.

O grande momento inaugura a carreira do cineasta paulistano na direção depois de ter trabalhado como assistente de direção e continuísta em algumas produções da Vera Cruz e da Multifilmes. O filme acompanha o começo

1958

No dia de seu casamento, as dificuldades financeiras de um jovem da baixa classe média paulista atrapalham a realização da festa. Ele então se vê forçado a vender o que possuía de mais valor - uma bicicleta - para poder arcar com as despesas da festa, do alfaiate e da viagem de núpcias.

DIREÇÃO

Roberto Santos

PRODUÇÃO

Nelson Pereira dos Santos

ELENCO

Gianfrancesco Guarnieri
Myriam Pércia
Vera Gertel
Jaime Barcellos
Paulo Goulart
Turíbio Ruiz
Angelito Mello
Norah Fontes
Geraldo Ferraz,
Cavagnoli Neto
Milton Gonçalves

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (SP)



da produção independente do cinema moderno brasileiro, iniciada em 1955 com *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, produtor do filme de Roberto e com quem compartilhava equipamento e equipe. Paulo Emílio Sales Gomes (1973) os batizou de “dois santos padroeiros” do cinema brasileiro. Havia uma “fórmula” de produção independente encontrada por eles, que consistia em: “ideia + equipe coparticipando da renda com promessa de pagamento posterior ao filme + estúdio + equipamento de empresa qualquer + financiamento oficial” (Olga Fudemma, 1982). E foi baseado nesse modelo que *O grande momento* foi realizado.

Até a quinta diária, nenhum metro de negativo foi rodado. Foram cinco dias seguidos de pura chuva. Toda a equipe mobilizada, esperava o sol: uns mais otimistas (como o diretor), outros mais pessimistas (como parte da equipe que já havia passado por ‘afogamentos’ em produções anteriores), além dos indiferentes, grupo formado em sua maioria pela equipe de fotografia, “silenciosos e organizados”, como o próprio Roberto define em seu diário de filmagem. Durante o 3º dia chuvoso, o assistente de direção, Norberto Nath, em um momento de ociosidade “resolve, para matar o tempo, pintar no costado de nosso caminhão o nome dos filmes que a equipe fez, faz e fará. São eles: Rio 40 graus, Rio Zona Norte, O Grande Momento, e Rio Zona Sul (...). Esses quatro nomes percorrem muitas ruas do Brás” (Roberto Santos, 1958).

PORTO DAS CAIXAS

1962

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS

EXIBIÇÃO 35MM

P&B 75 MIN

• 20H 08/10

O “material humano”, como definido por Roberto, foi de extrema importância para a realização do filme. Esse material não era somente a equipe, mas as pessoas dos bairros em que foi rodado - Brás e Mooca: “Donas de casa, a molecada do bairro, guardas, mecânicos, comerciantes, chofers e simples passantes” que de maneira hospitaleira e gentil, ajudavam aquele cinema teimoso. Eram sanduíches, feijoada e até umas doses de conhaque para a equipe se esquentar na madrugada adentro - a “ala carioca” era a que mais sofria com o frio. Essa solidariedade fez falta durante as filmagens nos estúdios da Maristela, no bairro do Jaçanã, lugar onde receberam o apelido de “Equipe do Pão Nosso”, tamanha a pindaíba e a solidariedade mútua do grupo.

A intenção de colocar pessoas comuns em frente das câmeras - influenciada principalmente pela tradição neorrealista italiana - fez com que os atores profissionais portassem uma autenticidade adorável, a ponto de serem confundidos e absorvidos pela população dos bairros. O porteiro do Parque Shangai disse à equipe que os atores pareciam mais funcionários do parque do que “artistas”; já Guarnieri era referido pela população local como “o cara da bicicleta”. E foi assim que, em 54 dias, essa emblemática obra do cinema brasileiro foi realizada. Nas palavras de Roberto: “(...) só cara e coragem e nosso distintivo: ‘Vai na Brasileira’”.

O filme foi lançado no fim de 1958 e exibido pela SAC em 1966 no Festival DIFILM do Cinema Brasileiro, junto com títulos como *Rio, Zona Norte*; *Menino de engenho* e *A hora e vez de Augusto Matraga*, rodado por Roberto Santos sete anos após *O grande momento*.



Uma mulher, querendo matar o marido que a oprime, procura ajuda de seu amante, de um soldado e de um barbeiro, mas eles se negam a cometer o crime. A cidade do interior onde moram revela a decadência: uma fábrica parada, um convento em ruínas, o barulho do trem, um vazio parque de diversões, uma feira sem entusiasmo, um comício sem força reivindicatória. Disposta a libertar-se do meio, a mulher decide colocar seu plano em prática sozinha.

DIREÇÃO

Paulo César Saraceni

PRODUÇÃO

Equipe Produtora
Cinematográfica, Produtora
Cinematográfica Imago,
Elísio de Souza Freitas

ELENCO

Irma Álvares
Reginaldo Faria
Paulo Padilha
Joseph Guerreiro
Margarida Rey
Sérgio Sanz
José Henrique Belo

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (RJ)



O PRIMEIRO LONGA DE PAULO CÉSAR SARACENI, um dos pioneiros do Cinema Novo com seu curta *Arraial do Cabo* (1960), explora de forma rigorosa a relação de suas personagens com o ambiente. As paisagens vazias e decadentes da cidade-título são determinantes para estimular a protagonista a seguir com seu plano de assassinar o marido abusivo, de forma a reagir à monotonia, ao vazio existencial e à violência. Alguns destaques do longa são a trilha melancólica composta por Antônio Carlos Jobim e a fotografia de Mário Carneiro, com o uso expressivo de contraste e de linhas de forças. Essa excelência técnica compensava o baixo orçamento, já que Saraceni “insistia em fazer um filme pobre, porém rico em criação e inventividade” (Saraceni, 1993). O resultado é uma obra sobre o definhamento, que retrata “uma cidadezinha marginal [...] e esse retrato impregna todos os elementos do filme, desde a estrutura da ação até a fotografia e a música” (Jean-Claude Bernardet, 1978). *Porto das Caixas* foi exibido na Semana da Crítica do Festival de Cannes de 1963, e em outubro de 1966 foi programado pela SAC, no MASP, como parte do curso “O velho e o novo Cinema Novo”.

PROGRAMA 1

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

CURTA-METRAGISTA

CINEMA NOVO

COURO DE GATO

O MESTRE DE APIPUCOS

O POETA DO CASTELO

VEREDA TROPICAL

OS
OS
pela revista Status



Dois autores-personagens, dois episódios e “mais uma prova do crescente interesse que os filmes do novo cinema brasileiro vêm despertando no exterior” (Joaquim Pedro de Andrade, nos arquivos da produtora Filmes do Serro). Os curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade destacam-se no movimento do Cinema Novo não apenas por seu lirismo e ironia, mas, principalmente, pela sua representação do povo brasileiro. O cineasta, afilhado de Manuel Bandeira e criado em meio a Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Gilberto Freyre, nunca tentou falar em nome do povo. Segundo Ivana Bentes, para ele, “o povo é o que falta”, o “Outro”, aqui, é a própria elite: “Artistas, intelectuais, pontas-de-lança. Nobres e acanhados que têm com o ‘povo’ e com o ‘Brasil’ uma relação estética, simbólica, mais do que ação e intervenção direta” (Ivana Bentes, 1996).

Não nos surpreende que os curtas de estreia do diretor modernista foquem-se justamente no cotidiano dos autores de *Casa-grande e Senzala* e *Libertinagem*. *O Mestre de Apiipucos* confia em uma montagem baseada em analogias, gestos e olhares para acompanhar o dia a dia mais do que confortável do sociólogo. Em sua enorme casa com antigos azulejos portugueses, Gilberto Freyre toma café da manhã servido por Manuel, um empregado negro uniformizado; assiste à sua cozinheira fritar o melhor peixe de Pernambuco e lê “algum livro fora dos de minha especialidade”, deitado na rede enquanto sua esposa tricota ao lado. Em pouco tempo, a sutil ironia de Joaquim Pedro transforma o autor em personagem de sua própria obra, problematizando e atualizando criticamente um cânone da literatura brasileira como fará continuamente em seus filmes.

Do casarão nordestino aos becos do Rio de Janeiro, da sociologia à poesia, Joaquim Pedro de Andrade gira sua câmera do despreocupado Gilberto Freyre e aponta-a para um frágil Manuel Bandeira, *O poeta do castelo*. Dois intelectuais encastelados, porém o olhar sob o homem que tem “tudo que não quero” e “nada que quero” é outro. O pequeno filme de 12 minutos oferece-nos o que Airton Pachoa chamou de “uma fábula de

libertação”. Enquanto ouvimos versos de Bandeira narrados por ele mesmo, testemunhamos a melancolia e fragilidade do poeta transformarem-se em enclausuramento intimista e, finalmente, em determinação. “Do poeta do beco ao Poeta do Castelo, e deste ao poeta de Pasárgada (...)”. (Airton Paschoa, 2021).

Os dois curtas produzidos pelas Saga Filmes - empresa histórica do Cinema Novo - foram filmados com a famosa câmera que tinha sido de Federico Fellini e concebidos, originalmente, como um só filme. De acordo com Joaquim Pedro, a obra foi dividida porque “Parecia que o Gilberto era um ricoço e o Manuel não tinha um tostão. Isso aborreceu o mestre Gilberto, que escreveu um artigo chamado ‘Esnobe da riqueza?’, reclamando. A partir daí, separei os filmes para evitar esse tipo de resultado” (em *O mestre de Apipucos*, Instituto Moreira Sales).

Apesar de serem parte de duas antologias (*Cinco vezes favela* e *Contos eróticos*, respectivamente), *Couro de gato* e *Vereda tropical* traçaram seus próprios caminhos. O primeiro, foi filmado sozinho e só, posteriormente, incluso em *Cinco vezes favela*.

Além disso, o episódio de Joaquim Pedro de Andrade é o único que não aborda a alienação do povo e sua conscientização de forma maniqueísta. Ele foge desse dualismo pelo lirismo. O menino protagonista tem que decidir se irá entregar o gato ao fazedor de tamborins depois de se afeiçoar pelo bichano. A música doída de Carlos Lyra e a alternância entre uma montagem frenética e contemplativa aproximam-nos do conflito interno da criança e sentimos com ela a dor do sacrifício do animal. Aqui, alienação e consciência não são mutuamente exclusivas. No mundo do menino, “amar o gato e vender o gato para sobreviver são soluções co-possíveis, não contraditórias. Eis o refinamento de Joaquim! Crueldade lírica” (Ivana Bentes, 1996). O filme estreou em um programa de curtas brasileiros na Bienal de São Paulo de 1961, apresentada por Paulo Emílio que escreveu sobre a sessão de *Couro de gato* seguida de *Arraial do Cabo*: “É como se o público estivesse vislumbrando agudamente, através de filmes totalmente diversos pela temática, inspiração e estilo, a unidade misteriosa de um fato novo (...). Para não asfixiá-lo dentro ou fora de mim, tão cedo não vou tentar definir o Cinema Novo Brasileiro. Mas ele existe” (Paulo Emílio Sales Gomes, 1962).



Em 1976, Roberto Santos, Roberto Palmari, Eduardo Escorel e Joaquim Pedro de Andrade receberam os 30 contos eróticos, vencedores de um concurso literário, com um convite do produtor César Mêmolo Júnior para adaptá-los para o cinema. Assim nascia o longa-metragem *Contos eróticos* e, com ele, *Vereda Tropical*. Ou não exatamente... Embora todos os episódios tenham sofrido alguma censura, o curta de Joaquim Pedro foi o único proibido de ser exibido no país. Sem cenas pornográficas, nudez, ou palavras obscenas, a história de um professor que tem um relacionamento sexual e afetivo com uma melancia abalou a moral e os bons costumes da ditadura militar. Irritado com a censura, o cineasta encontrou o primeiro público para seu pornô-crítico em telas estrangeiras na mostra internacional New Directors, New Films em Nova Iorque e na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 1979. Apenas no final do mesmo ano, puderam, os espectadores brasileiros, assistir ao que Joaquim Pedro ironicamente definiu como uma “crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imagética verbalização e exposição vergonhosamente impudica das fantasias eróticas. *Vereda Tropical* contém a denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, o gosto da vida e a suma poética de Carlos Galhardo. Educativo e libertário” (Ivana Bentes, 1996).



Ainda assim, a voz singular de Joaquim Pedro não o exclui do círculo cinemanovista. Em um projeto encomendado pelo Canal 2 da Televisão Alemã e pelo produtor K. M. Eckstein, o diretor registra os diversos momentos da realização de filmes da época, desde o financiamento até a exibição em um curta-metragem de 30 minutos adequadamente intitulado *Cinema Novo*. Com uma câmera 16mm na mão e um gravador Nagra no corpo, Joaquim Pedro entra com Domingos de Oliveira em um banco à procura de dinheiro para *Todas as mulheres do mundo*. Presencia Leon Hirszman e Vinícius de Moraes trabalhando no roteiro de *Garota de Ipanema*. Filma a primeira mesa de leitura do roteiro de *Terra em transe* com Glauber Rocha e seus os atores. Acompanha Nelson Pereira dos Santos nas filmagens de *El Justiceiro*, e a montagem de *Opinião pública* de Arnaldo Jabor. E segue Cacá Diegues e Zelito Viana a fazerem a ronda pelos cinemas do Rio no dia da estreia de *A grande cidade*. A importância do registro motivou a Cinemateca do MAM a patrocinar uma versão brasileira com narração de Paulo José e texto de Maurício Gomes Leite que foi exibida em uma sessão especial do auditório da Maison de France em 1967. Como bem argumenta Joaquim Pedro de Andrade, ao convidar um cinemanovista para dirigir esse projeto, Eckstein não apenas criou um documento histórico como fez “do próprio filme-reportagem uma informação a mais sobre o cinema novo brasileiro” (Joaquim Pedro de Andrade, nos arquivos da produtora Filmes do Serro).

CINEMA NOVO

IMPROVISIERT UND ZIELBEWUSST

1967 CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS EXIBIÇÃO HDCAM (RESTAURADA) P&B 31 MIN • 20H 29/09

O documentário, que confirmou à época o interesse crescente do mundo pelo Cinema Novo, acompanha as filmagens de *El Justiceiro* e *Terra em transe*, a concepção do roteiro de *Garota de Ipanema*, a montagem de *Opinião Pública*, a dublagem de *Todas as mulheres do mundo* e o lançamento de *A grande cidade*. Conta, por isso, com a presença do elenco de alguns destes filmes, além de nomes importantes daquele momento artístico. O título alemão do curta significa “Improvizado e determinado”.

DIREÇÃO

Joaquim Pedro de Andrade

PRODUÇÃO

Canal 2 - TV Alemã
K. M. Eckstein

ELENCO

Vinícius de Moraes,
Maria Bethânia,
Paulo César Saraceni,
Leon Hirszman, Glauber
Rocha, Arnaldo Jabor,
Domingos de Oliveira,
Paulo José, Zelito
Viana, Luiza Maranhão,
Antonio Pitanga, Ana
Maria Magalhães, Joana
Fomm, Isabel Ribeiro

FORMATO ORIGINAL

16MM

PAÍS

Alemanha



COURO DE GATO

29/09 20H • 12 MIN P&B EXIBIÇÃO HDCAM (RESTAURADA) CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



1961

Na época do carnaval, garotos da favela roubam gatos para vender o couro para a confecção de tamborins. Um dos meninos vive um dilema com um gato com quem brinca e divide a sua comida. Encontra-se entre a fome e o amor e hesita em vendê-lo

DIREÇÃO

Joaquim Pedro de Andrade

PRODUÇÃO

Saga Filmes LTDA.
Marcos Farias

ELENCO

Aylton
Damião
Paulinho
Sebastião
Milton Gonçalves
Glauce Rocha
Riva Nimitz
Henrique César
Napoleão Muniz Freire
Cosme dos Santos
Cláudio Corrêa
e Castro
Paulo Manhães

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (RJ)

O MESTRE DE APIPUCOS

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS EXIBIÇÃO HDCAM (RESTAURADA) P&B 8 MIN • 20H 29/09



1959

Com roteiro estruturado sobre textos de Gilberto Freyre, o filme documenta a vida diária e o método de trabalho do escritor e sociólogo, em sua casa de Apipucos: seus prazeres gastronômicos, a beleza da moradia, o exercício da intelectualidade e o prazer sem divisões específicas.

DIREÇÃO

Joaquim Pedro de Andrade

PRODUÇÃO

Saga Filmes LTDA

ELENCO

Gilberto Freyre

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (RJ)

O POETA DO CASTELO

29/09 20H • 12 MIN P&B EXIBIÇÃO HDCAM (RESTAURADA) CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



1959
Versos de Manuel Bandeira, lidos pelo próprio poeta, acompanham e transfiguram os gestos banais da rotina em seu pequeno apartamento no centro do Rio. A modéstia de seu lar, a solidão, o encontro provocado por um telefonema, o passeio matinal pelas ruas do bairro.

DIREÇÃO
Joaquim Pedro de Andrade

PRODUÇÃO
Saga Filmes LTDA.
Sergio Montagna

ELENCO
Manuel Bandeira

FORMATO ORIGINAL
35MM

PAÍS
Brasil (RJ)

VEREDA TROPICAL

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS EXIBIÇÃO HDCAM (RESTAURADA) COR 24 MIN • 20H 29/09



1977
Na ilha de Paquetá, um homem tem como objeto de prazer uma melancia. Com a fruta, ele atinge a plenitude de seus desejos.

DIREÇÃO
Joaquim Pedro de Andrade

PRODUÇÃO
Lynxfilm S.A.
Antonio Cristiano
Jeremias M. Silva
Sérgio Mesquita

ELENCO
Cláudio Cavalcanti
Cristina Aché
Carlos Galhardo

FORMATO ORIGINAL
35MM

PAÍS
Brasil (SP)



PROGRAMMA 2

FILMES

INTER-

NACIONAIS



PROGRAMA 2 FILMES INTERNACIONAIS

do es divino...
a con ojos inocentes"~Fellir



lucción ALBERTO GRIMALDI

YRICON"

de
ELLINI

United Art

MAX BORN-SALVO RANDONE-MAGALI NOEL-ALAIN C
A LOPERT-GORDON MITCHELL Y CAPUCINE

LINI y BERNARDINO ZAPPONI COLOR PANAVISION

ARDIL 22

CONTOS DA LUA VAGA

UM DIA, UM GATO

THE GREAT WAY

O HOMEM DO PREGO

OS INCOMPREENDIDOS

PAI E FILHA

SACRIFÍCIO DO ANO NOVO

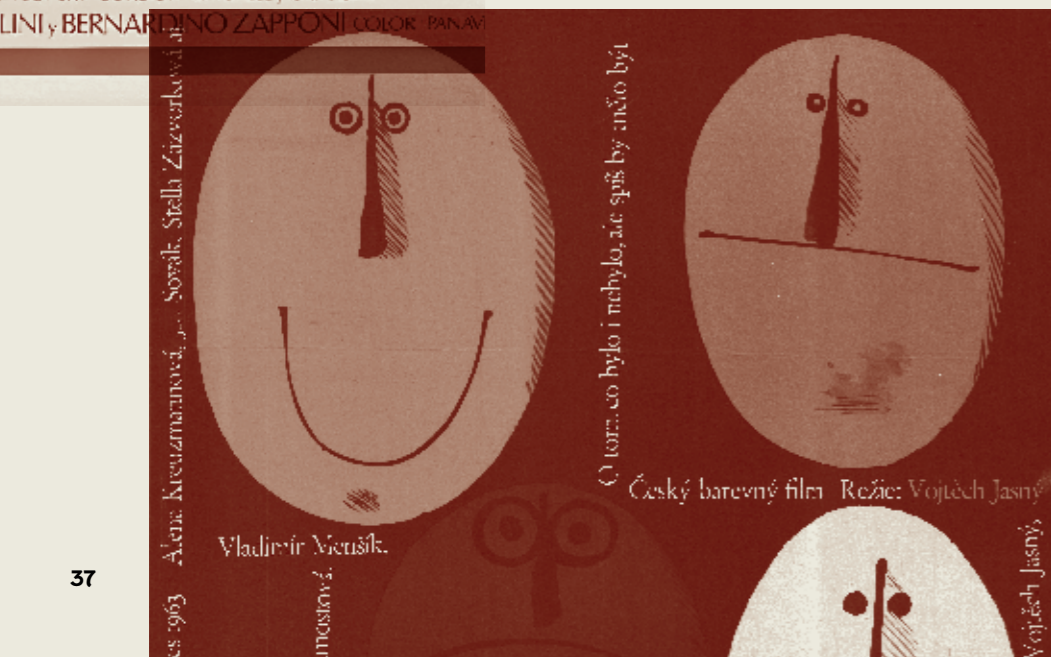
SATYRICON DE FELLINI

VERMELHOS E BRANCOS

O programa internacional reúne filmes que fizeram parte de mostras e sessões especiais da SAC e que ajudaram a construir a cinefilia paulistana. A curadoria selecionou tanto títulos que atraíam multidões de espectadores para os cinemas, quanto aqueles que ficavam parados nas distribuidoras na época de seus lançamentos e eram resgatados pela programação da SAC.

O agora clássico *Os incompreendidos* de François Truffaut foi exibido no Cine Coral quando nenhuma outra sala de cinema demonstrava interesse em promover um dos longas semanais da Nouvelle Vague. A extraordinária obra de Miklós Jancsó, *Vermelhos e brancos*, filme de guerra intimista indicado ao Festival de Cannes de 1968, que não ocorreu devido aos levantes daquele ano, também reuniu um pequeno, mas entusiasmado público nas poucas sessões especiais que teve no país e no Cine Picolino.

Já os favoritos do cinema japonês, *Pai e filha* e *Contos da lua vaga* ganhavam sessões extras após lotarem a Sala Cinemateca na rua Fradique Coutinho em 1990 durante as retrospectivas de seus respectivos diretores Yasujirô Ozu e Kenji Mizoguchi. Outros sucessos de público foram *O homem do prego*, de Sidney Lumet, com exibições no Cine Scala e Cine Picolino no final de 1966; a cultuada obra do cinema tcheco *Um dia, um gato que ficou mais de dez semanas em cartaz*; e *Ardil 22*, o sutil protesto tragicômico contra a guerra no Vietnã dirigido por Mike Nichols, que se manteve em cartaz na sala Portinari do Belas Artes de 1971 a 1972.



CATCH-22 **ARDIL 22**

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS **EXIBIÇÃO** DIGITAL **COR** 122 MIN • 15H 01/10

Além disso, a curadoria internacional deste ano selecionou um filme que inaugurou uma das salas programadas pela SAC. Após a abertura do Belas Artes em 1967 com *Os russos estão chegando! Os russos estão chegando!* (exibido na primeira mostra SAC, em 2022), o prédio fechou para reformas de 1968 a 1970 e foi reaberto com as salas Villa-Lobos e Portinari, com 750 e 520 lugares respectivamente, em resposta a uma “*exigência do público no tocante a uma programação mais dinâmica de filmes de arte em São Paulo*” (Diário da noite, 1970). Surge, então, os programas da SAC sob o lema “Espetáculo, Polêmica e Cultura”. Uma sessão de Se... de Lindsay Anderson abriu a sala Villa-Lobos, e *Satyricon de Fellini* inaugurou a sala Portinari – e será exibido em 35mm nessa mostra.

Seguindo a tradição da SAC em trazer obras raras e importantes para o Brasil, a programação de 2023 promove ainda a estreia no Brasil de *The Great Way* (1946) de Michał Waszyński com uma cópia DCP restaurada pela Filмотeca Nacional da Polônia – Instituto Audiovisual (Filмотeka Narodowa - Instytut Audiowizualny). O cinema polonês sempre fez parte da programação da SAC, evidenciado pelos diversos ciclos e títulos exibidos ao longo de sua história.

A mostra também traz de volta o primeiro filme chinês distribuído no Brasil: *Sacrifício do Ano Novo* (1956). Exibida no Cine Coral em 1962, a obra foi restaurada em 2019 pelo Arquivo de Cinema da China (中国电影资料馆) em parceria com o *Festival de Cinema de Xangai* e ganha uma sessão em DCP na sala Grande Otelo. Outros títulos restaurados por arquivos de cinema parceiros da mostra incluem *Um dia, um gato* (Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca - Národní filmový archiv) e *Vermelhos e Brancos* (Instituto Nacional de Cinema Húngaro - Nemzeti Filmintézet).

1970
O piloto Yossarian tem um plano para sair do front de batalha do Mediterrâneo, na Segunda Guerra Mundial: com um atestado de insanidade, a Força Aérea o mandará para casa. Mas um pequeno truque na burocracia militar impede que sua artimanha se realize tão facilmente.

DIREÇÃO
Mike Nichols

ELENCO
Alan Arkin
Martin Balsam
Richard Benjamin
Arthur Garfunkel
Jack Gilford
Buck Henry
Bob Newhart
Anthony Perkins
Paula Prentiss
Martin Sheen
Jon Voight
Orson Welles

FORMATO ORIGINAL
35MM

PAÍS
Estados Unidos



BASEADO EM LIVRO HOMÔNIMO, tornado célebre pela carga de humor negro aplicado à condição de um grupo de bombardeiros americanos na Itália, no final da Segunda Guerra Mundial, escrito por Joseph Heller – ele próprio enviado à Itália como bombardeador de um B-25, aos 20 anos.

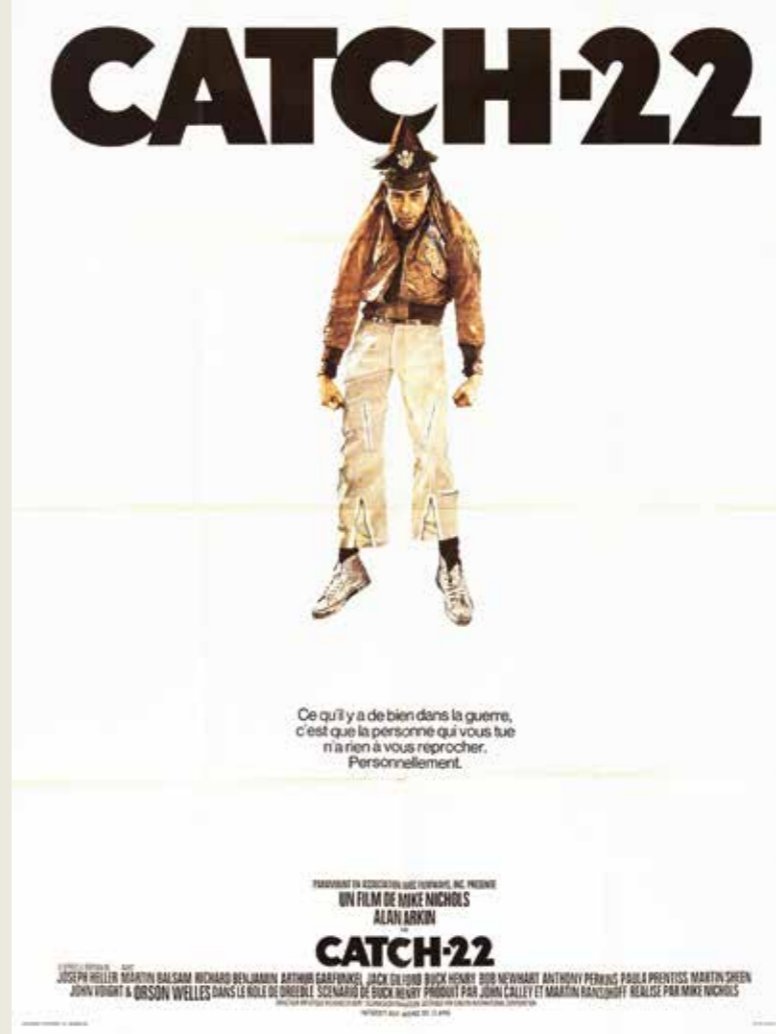
O filme enfrenta a ausência de um poderoso recurso levado ao extremo no livro – a descrição (cheia de contradições) de personagens e de pensamentos. E, se não leva a melhor, também não se ressentido de tal ausência. Nota-se, no livro, o uso do corte seco e manobras a cavalo-de-pau, como o comentário sobre a chegada de um novo paciente na enfermaria militar: “O texano mostrou-se afável, generoso e simpático. Em três dias, ninguém mais conseguia suportá-lo.” No caso, dada a “insuportabilidade”, os colegas de enfermaria, um a um, pedem alta e saem para suas rotinas de bombardeiros. E o texano é sentenciado como nada menos que um assassino, pois culpado pela morte em missão daqueles que poderiam ter ali permanecido confortavelmente. Esse embaralhamento de causas e efeitos e o espírito das consequências desse tipo gratuito de intolerância permeiam também toda a narrativa do filme.

Um festival de paralogismos, paradoxos, perplexidade, exasperação e aguda cretinice – de quem dá ordens e de quem obedece – fecha, em si, uma situação sem saída. “Tão sem saída quanto estar em um avião em voo – não há outro lugar no mundo para se ir, a não ser outra parte do avião.” Um recheio de *nonsense*, tão mortal quanto a barragem de artilharia inimiga para quem tem como trabalho e “missão patriótica” lançar bombas em cima de alvos cuja importância o bombardeador já desconhece, e sair dali o mais rápido possível – a guerra está no fim, naquele tipo de fim que não termina.

O ardil do título, o de número 22, é desvendado desde o início, no filme como no livro: a preocupação com a própria segurança, em face de perigos reais e imediatos, é o processo de uma mente racional. Para um bombardeador, tudo o que tem de fazer é pedir baixa, argumentando problemas psicológicos. Mas, assim que o fizer, não mais estará doido e terá que voar em novas missões. Qualquer um seria doido se voasse em novas missões (cujas metas, pelo capricho do comandante, se amplia de modo infinito – de 25 a 30, a 45, a 50 voos... tornando impossível a volta para casa) e são, se não o fizesse. Mas, estando são, tem que voar novamente em combate. Se voar, então está doido e não teria de fazê-lo. Mas não querer fazê-lo significa que está são e, portanto, tem que fazê-lo. Como observado por Heller, um raciocínio estonteante e irretorquível, um ardil e tanto!

Toda a elaborada batota, claro, justifica-se pela “disciplina” exigida pela alta hierarquia militar e que, por sua vez, se ancora na sua ferramenta mais eficaz, a burocracia. O enunciado tem a clareza e a neutralidade alvar das regras que se “baseiam” em lógica. É próprio de todo ardil conter boa dose de perfídia – no caso, aparentar a possibilidade de quebrá-lo. Bastaria um... requerimento (nos tempos atuais, igualmente um e-mail ou um formulário... não? Quem nunca?)

Yossarian (Alan Arkin) é o bombardeador que conduz a narrativa. Diferente de todos os outros personagens, é dotado de alguma lucidez, o que o torna um perfeito paranoico, um involuntário subversivo. A mudança na estrutura narrativa, de livro para filme, talvez tenha sido um dos desafios da adaptação: o livro é organizado em personagens, há tempo para se aprofundar em cada um – o que facilita as passagens de interação entre eles. No filme, sem tempo para trajetórias de vida, são suas características imediatamente retratáveis que compõem a tribulação. Coisa que o elenco estelar fornece sem esforço – de Orson Welles, como o imponente general Dreedle, a Art Garfunkel como o jovem e *enamorado* piloto Nately.



Imagens gentilmente cedidas por Park Circus Group.

Milo Minderinder, interpretado por John Voight, (ou a M&M Empreendimentos – Frutas Frescas e outros produtos – ele próprio) é o personagem a apresentar a outra face da guerra: *business*. Com aviões e pilotos à disposição, incentivado por interesses gastronômicos e financeiros da alta hierarquia do local, Milo – o diretor do rancho dos soldados – administra e continuamente incrementa o comércio: levar gasolina para Malta e trazer ovos (com fundos da Intendência) e vendê-los com um lucro de 2 cents/ovo; laranjas e nozes de Marrakesh; Sicília precisa de cobertores; e até a seda dos paraquedas (último recurso de vida dos aviadores) vale muito nesse mercado! Um frenesi de aviões mercantes cruza os ares de todos os cantos da Europa para concretizar o plano da M&M de estabelecer bases comerciais em meio à confusão geral, sempre com atenção ao equilíbrio entre oferta e procura, o que significa eliminar o que estiver em índice perigosamente alto de oferta – ainda que à custa de vidas e instalações de seu próprio grupamento.



Mas é um velho que mora no bordel, interpretado por Marcel Dalio (o crupiê de *Casablanca*), quem, em um quase monólogo de conformista praticidade, traz uma nova visão, se bem que afiliada ao mesmo gosto pela incongruência: por ser a nação mais forte do mundo, a América perderá a guerra; e a Itália vencerá. Por ser menos próspera e ter soldados provavelmente inferiores aos demais, a Itália está indo muito bem na guerra. Os alemães estão sendo expulsos e, dentro em breve, os americanos também partirão, e os italianos permanecerão. Ser muito pobre e muito fraco é o que torna a Itália tão forte. Tendo como régua a sobrevivência em sua mais rebaixada conformação, seu monólogo parece incrivelmente racional. Roma, Grécia, Pérsia, Espanha foram destruídas; por que a América não seria destruída... nunca?

Talvez pela réstia de lucidez de que é dotado, é sempre Yossarian quem nos afunda, em momentos precisos, na tonalidade trágica, para além do enfrentamento sem sentido da morte. Um desses mergulhos é a sequência de sua caminhada noturna pela cidade. Uma longa sequência por ruelas e becos de miséria, violência e degradação. Difícil não lembrar de outro livro, *A Pele*, de Curzio Malaparte, sobre a descida aos infernos no imediato pós-guerra em Nápoles, com a presença de soldados norte-americanos que, como em *Ardil 22*, desconhecem o motivo de sua permanência ali.

Imagens gentilmente cedidas por Park Circus Group.

Se aprofundamos um pouco nas reflexões que este filme e tantas outras manifestações artísticas nos legaram como alertas, protestos e denúncias contra as guerras, constatamos que nem o humor, nem o drama, nem a pura comédia, nem a arte do absurdo são páreo mesmo para o pouquíssimo que sabemos sobre o real desse assunto. A ruína física e moral – das cidades e dos campos, dos seus moradores, dos códigos mínimos de convivência humana – pode cicatrizar com o tempo, mas permanece, tão letal quanto o horrendo uso-costume das guerras recentes, em que tropas envergonhadas em retirada dispõem minas terrestres, cobrindo-as com esmero sob areia ou terra (nem muita, que dificulte ou inutilize o efeito; nem pouca, que torne visível o artefato sinistro), cujo alvo pode ser alguém sequer nascido no período dessas guerras. Desde sempre, o tesvário se desdobra, se sofisticava, e os senhores das guerras e seus inesgotáveis ardis continuam.

Há alguma alternativa que não ficarmos apenas aos berros na praia, desejando que Yossarian tente o improvável sucesso de seu rompante – demore a jornada o quanto demorar, que gaste sua maturidade e velhice nisso? 62 anos após a publicação do livro e 53 desde a estreia do filme, Yossarian, hoje quase um centenário, ainda lá está. Talvez nossa alternativa tenha que se valer do mesmo tipo de torcedura, e dar a guinada: justamente porque, desde que nos reconhecemos como nós mesmos, o coração das trevas permanece inabalável, é urgente combatê-lo com as armas que inventamos e inventaremos – mas a coisa se complica, pois só haverá chance se o combate for uma... prática; caso contrário, pobre fanfarronada.

À época do lançamento do filme, alguns desconfiaram, como sempre, de “mais uma solução apenas individual, própria do cinema americano”. Ó céus, que seja. Vai, Yossarian! Vai!!!

OLGA FUTEMMA é cineasta e pesquisadora de cinema. Dirigiu diversos curtas, como os documentários *Sob as pedras do chão* (1973), *Retratos de Hideko* (1981), *Hia Sá-Sá - Hai Yah* (1986) e a ficção *Chá verde e arroz* (1988). Foi Diretora Adjunta (2006 - 2013) e Coordenadora Geral (2015- 2017) da Cinemateca Brasileira. Atualmente trabalha no setor de preservação da instituição.

Imagens gentilmente cedidas por Park Circus Group.

CONTOS DA LUA VAGA

UGETSU
MONOGATARI

08/10 17H30 • 96 MIN P&B EXIBIÇÃO 16MM CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



SOBRE AS ÁGUAS TRANQUILAS veladas por névoas etéreas, uma canoa emerge ao fundo quebrando a neblina e carregando uma família em busca de uma vida melhor. O silêncio da bruma torna-se mais pesado quando a família avista outra pequena embarcação flutuando em sua direção. A atmosfera sobrenatural transforma o medo em certeza: é o fantasma do lago Biwa. O passageiro misterioso, uma figura esquelética, quase desfalecida, prostrada no chão do pequeno barco. E o mais aterrorizador: não é um fantasma, é um homem que alerta a família dos perigos à frente, piratas, fome, violência. Realidade invade esse reino fantasmagórico revelando os horrores que podem acontecer com pessoas de verdade, tornando-o, de fato, assustador. É nessa cena de *Contos da lua vaga* - de uma beleza transcendental - que ecoa a temática do filme em que realismo e fantasia confundem-se e, frequentemente, trocam de lugar.

1953

No século XVI, em plena guerra civil, dois irmãos fazendeiros vão à capital local para tentar vender peças de cerâmica. Eles vendem todas, e depois o destino dos dois se separa quando Tobei decide se tornar samurai, e Genjuro quer enriquecer através do comércio. Entre as surpresas que os esperam, Genjuro descobre que a rica mulher que o recebeu em seu palácio, é na verdade, um fantasma.

DIREÇÃO

Kenji Mizoguchi

ELENCO

Masayuki Mori
Machiko Kyô
Kinuyo Tanaka
Mitsuko Mito
Eitarô Ozawa
Sugisaku Aoyama
Mitsusaburô Ramon
Ryôsuke Kagawa

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Japão



O cineasta japonês Kenji Mizoguchi é celebrado por suas obras profundas e emocionalmente marcantes que exploram temas como amor, sacrifício, ganância e a fragilidade da condição humana. O filme foi lançado em 1953, oito anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, momento em que o Japão passava por uma depressão econômica. Tentando estabelecer uma distância segura para o espectador da época, essa história sobre tempos atribulados é ambientada no Japão do século XVI. Apesar das claras reverberações da história do país no filme, Mizoguchi habilmente combina elementos de folclore e do drama humano, resultando em uma experiência cinematográfica que transcende tempo e cultura.

A adaptação para o cinema do livro *Ugetsu Monogatari* (1776), de Akinari Ueda, narra a jornada de dois irmãos camponeses, Genjuro e Tobei, que se envolvem no caos e na devastação causados pela guerra civil. O filme segue Genjuro, aspirando a se tornar um ceramista de sucesso, e Tobei, sonhando em vir a ser um samurai. Contudo, suas ambições afastam-nos de seus entes queridos e, em breve, se veem confrontados pelas cruéis realidades da guerra e do sobrenatural.

No entanto, os planos-sequência, o uso de profundidade de campo e os movimentos fluidos da câmera de Mizoguchi, que garantem a variedade de enquadramentos no filme, não distinguem entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Mais do que isso, o terror, tipicamente atribuído a aparições do além, é transferido para os horrores da guerra e da fome. Por outro lado, os elementos sobrenaturais do filme funcionam como manifestações dos desejos e ambições dos protagonistas e do preço que se paga por sucumbir à tentação. Mas o olhar do autor sobre todos os objetos permanece o mesmo. Segundo



Jean-Luc Godard (1968), “a arte de Mizoguchi está em recusar qualquer solicitação externa ao objeto, em deixar que as coisas se apresentem por si mesmas, sem que o pensamento intervenha, a não ser para apagar suas próprias pegadas, conferindo, assim, uma eficácia mil vezes maior aos objetos que submete a nossa admiração. Trata-se, portanto, de uma arte realista, e realista será a encenação”.

Além disso, a representação das mulheres no filme é notável. As personagens femininas, incluindo a esposa de Genjuro, Miyagi, e a esposa de Tobei, Ohama, são retratadas como fortes, resilientes e moralmente sólidas, em contraste com seus maridos. Essa corrente feminista é um tema recorrente no trabalho de Mizoguchi e adiciona uma camada de comentário social à narrativa.

O público brasileiro só pôde assistir ao vencedor do Leão de Prata no Festival de Cinema de Veneza de 1953 dez anos depois de seu lançamento, em 1963, em uma sessão especial organizada pela recém-fundada Sociedade Amigos da Cinemateca. Durante a sessão, a tênue cortina de névoa do lago Biwa, que separa realismo e fantasia em *Contos da lua vaga*, revelou que “se a poesia surge a cada instante em todos os planos filmados por Mizoguchi, trata-se, como em Murnau, do reflexo instintivo da nobreza inventiva do autor. Assim como o diretor de *Aurora*, o de *Contos da lua vaga* sabe descrever uma aventura que é, ao mesmo tempo, uma cosmogonia” (Godard, 1968).

1963
Os moradores de um vilarejo assistem ao espetáculo de um mágico e seu gato, que usa óculos e, quando os tira, tem o poder de mudar a cor das pessoas à sua volta de acordo com o caráter delas. O fato assusta os adultos do lugar, que veem o animal como uma ameaça, mas, ao mesmo tempo, atrai todas as crianças da vila.

DIREÇÃO
Vojtěch Jasný

ELENCO
Jan Werich
Emília Vášáryová
Vlastimil Brodský
Jirí Sovák
Vladimír Mensík
Jirina Bohdalová

FORMATO ORIGINAL
35MM

PAÍS
Tchecoslováquia

AZ PRIJDE KOCOUR

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS EXIBIÇÃO DCP (RESTAURADO) COR 104 MIN • 18H 30/09



APÓS TER SE DESTACADO como um habilidoso contador de histórias com o seu curta-metragem *Desejo* (1958), que ganhou um prêmio no Festival de Cinema de Cannes, o realizador Vojtěch Jasný decidiu aventurar-se nas águas dos contos de fadas com a sua alegoria lúdica e colorida *Až přijde kocour* (*Um dia, um gato*). O argumento foi coescrito por Jiří Brdečka e Jan Werich, este último, um lendário ator tcheco, interpretou duas personagens fundamentais para o enredo do filme. As artimanhas coloridas, os locais históricos na encantadora cidade boêmia de Telč e o toque moral da fantasia cativaram o júri em Cannes, onde Jasný conquistou outro prêmio - o Prêmio Especial do Júri. O prêmio de Cannes e o lirismo específico de Jasný e seu diretor de fotografia Jaroslav Kučera encantaram o público internacional - da Venezuela a Tóquio, de Argel ao Canadá e do Irã ao Brasil. Em sua primeira onda de sucesso, o filme foi distribuído de duas formas: a primeira em cópias com proporção de tela 1:1,66, 1:1,85, 1:2,35 e com trilha sonora óptica mono e a segunda, uma versão magnética de 4 faixas com áudio espacial



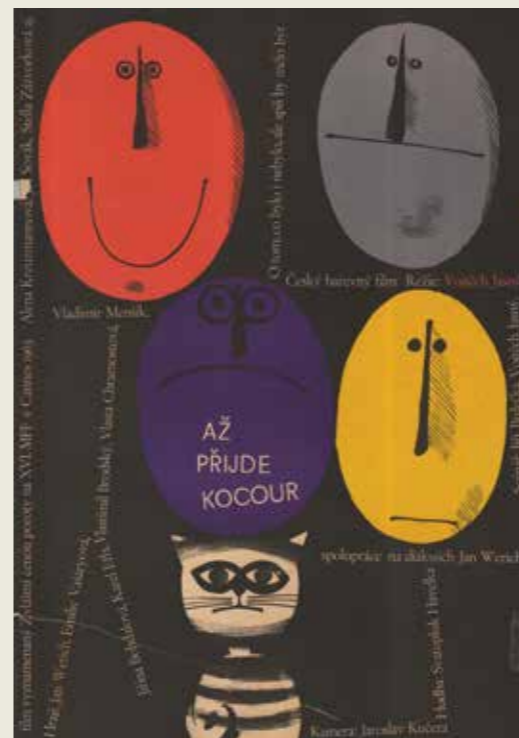
e proporção de tela de imagem 1:2,55, sendo esta última exibida tanto nacional como internacionalmente. Pode-se até dizer que a versão 1:2,55 foi o material de distribuição internacional preferido - uma demonstração dos avanços tecnológicos do cinema tchecoslovaco da época. No entanto, esta versão infelizmente foi esquecida e perdida no decorrer do tempo. O objetivo deste restauro digital foi disponibilizar novamente o filme na sua proporção de tela 1:2,55 e áudio espacial com quatro faixas sonoras.

O filme foi rodado em 1963 em negativo Eastmancolor, mas as cópias foram feitas em película Agfa da Alemanha Oriental (depois rebatizada de ORWO), que possui uma aparência muito específica. Na década de 1960, o material de filme colorido da Alemanha Oriental era tão diferente do negativo Eastman que é simplesmente impossível imitar a aparência do antigo material da ORWO sem o uso de uma cópia de referência bem preservada da época do lançamento. Por exemplo, enquanto a ORWO condensava muitos tons de ciano e azul em um ciano único, o negativo Eastman oferecia toda a gama de tons dessas cores. *Um dia, um gato* é definitivamente um dos filmes em que as cores são cruciais, não apenas do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista narrativo, já que toda a história mágica se baseia no simbolismo das cores. Portanto, era de extrema importância preservar todas as propriedades das cores durante o restauro digital. Entre as cópias antigas preservadas na Europa, a cópia da Filмотeca Nacional da Polônia – Instituto Audiovisual (Filмотeka Narodowa - Instytut Audiowizualny ou FINA) mostrou os menores vestígios de degradação química e, portanto, foi escolhida como referência para a classificação.

Um interpositivo foi preferido como fonte para o restauro digital ao negativo original, cujo contraste e granulação fina oferecem uma imagem distorcida excessivamente nítida e nunca vista nas salas de cinema, enquanto o interpositivo está mais próximo do visual original da cópia de distribuição. Com o mesmo intuito de preservar a aparência natural das cópias da época do lançamento, o filme foi cuidadosamente limpo digitalmente, mantendo as várias características que têm origem na filmagem do filme ou no seu processamento laboratorial e que são evidências das abordagens criativas e tecnológicas da época.



Imagens gentilmente cedidas pelo Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca (Národní filmový archiv)



Imagens gentilmente cedidas pelo Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca (Národní filmový archiv)

Este restauro em 4K foi realizado em 2021 na L'Immagine Ritrovata em Bolonha, sob a supervisão do Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca, Praga. O restauro digital deste filme foi possível graças a uma doação da Sra. Milada Kučerová e do Sr. Eduard Kučera, com o apoio do Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary. O Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca, Praga, gostaria de agradecer à comunidade de instituições de preservação de filmes associadas à FIAF, a Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Muitos membros da FIAF forneceram valiosa cooperação, pesquisa e elementos fundamentais para este restauro, especialmente o Das Bundesarchiv, a Cinémathèque Royale de Belgique, a Filмотeca Nacional da Polônia – Instituto Audiovisual (Filмотeka Narodowa - Instytut Audiowizualny), o Filmarchiv Austria, o Gosfilmofond of Russia, a Jugoslovenska Kinoteka e o Instituto Nacional de Cinema Húngaro (Nemzeti Filmintézet).

Um dia, um gato foi originalmente distribuído em duas versões sonoras, preservadas em cópias de som óptico mono e em cópias magnéticas cinemascope com som em quatro faixas. Embora o Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca (Národní filmový archiv) em Praga não possua materiais de difusão ou duplicação dessa versão de quatro faixas, novas cópias foram descobertas durante a fase de pesquisa do projeto de restauro. Graças à popularidade mundial do filme, duas cópias magnéticas do filme foram preservadas, uma na FINA da Polônia e a segunda no Instituto Nacional de Cinema Húngaro (Nemzeti Filmintézet). O restauro da versão de quatro faixas da banda sonora foi possível apenas graças à generosa cooperação de ambas as instituições. O objetivo do restauro de som foi tentar transmitir a experiência de um espectador da época sob as atuais condições técnicas e tecnológicas. A meticulosa comparação dos materiais também revelou uma descoberta surpreendente - as duas versões da banda sonora diferiam não apenas na sua mixagem, mas também no seu conteúdo real, constituindo claramente versões diferentes do filme.

A composição final da banda sonora utilizou tanto as cópias magnéticas quanto um negativo de som mono preservado no Arquivo Nacional de Cinema da República Tcheca em Praga. A abordagem geral do restauro foi preservar artefatos da tecnologia de som da época, não foram permitidas intervenções que removessem deficiências sonoras ou erros que ocorreram durante a filmagem ou pós-produção. Semelhante ao restauro de imagem, apenas defeitos causados pelo desgaste e envelhecimento geral dos materiais do filme foram removidos. Outra ferramenta usada para construir um espectro sonoro muito similar ao som do cinema dos anos 1960 foi uma curva de equalização suave, semelhante à famosa Curva da Academia usada no cinema de Hollywood.

A versão restaurada de *Um dia, um gato* divulga apenas uma faceta da direção de fotografia da Europa Central dos anos 1960. Suas cores lúdicas e profundas, seu roteiro marcante e comovente, seus perturbadores efeitos sonoros eletroacústicos e narrativa complexa brilham intensamente em uma proporção de tela *widescreen* e ganham vida com o áudio espacial - uma versão que foi perdida e só agora recuperada. Como este projeto de restauro demonstra, o público contemporâneo em todo o mundo ainda pode descobrir joias outrora obscuras. A versão restaurada também mostra claramente que nem todos os diferentes aspectos do cinema da época pertencem apenas à história da tecnologia, mas fazem parte da história do cinema como um todo, sendo *Um dia, um gato* um dos exemplos mais destacados de quão diverso o cinema pode ser, tanto em termos do aparato tecnológico utilizado em sua criação quanto das escolhas artísticas que o motivaram.

Jeanne Pommeau, Jonáš Kucharský

THE GREAT WAY

WIELKA DROGA

01/10 15H45 • 87 MIN P&B EXIBIÇÃO DCP (RESTAURADO) CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



THE GREAT WAY É O PRIMEIRO filme polonês do pós-guerra. Produzido na Itália em 1946, conta a história de amor de Adam e Irena, um casal de noivos separados durante a Segunda Guerra Mundial, que começa para eles com o cerco de Lviv em 1939 e sua deportação para a Sibéria. Seus destinos se cruzam novamente no início da formação do Exército Anders na URSS e depois durante a marcha de 12.500 quilômetros em 1334 dias através do Irã, Iraque, Palestina, Egito e até a campanha italiana.

O filme contém imagens documentais de arquivo filmadas pelo Grupo de Cinema do Exército Polonês durante as viagens do II Corpo Polonês na marcha, bem como durante os exercícios e participação em operações militares como preparativos para a Batalha de Monte Cassino.

O filme em sua nova versão digital é um importante empreendimento destinado a restaurar a memória coletiva das realizações dos artistas poloneses.

1946

Em Lviv, na Polônia, um casal apaixonado – Adam e Irena – é dividido pela guerra. Ambos são deportados pelos soviéticos para a Sibéria, onde Adam se alista no recém-criado exército polonês, lutando na linha de frente italiana.

DIREÇÃO

Michał Waszyński

ELENCO

Jadwiga Andrzejewska
Renata Bogdańska
Albin Ossowski
Józef Winawer
Wiesława Buczerowa
Mieczysław Malicz
Bolesław Orlicz

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Polônia
Itália

Imagens gentilmente cedidas pela Filмотeca Nacional da Polónia – Instituto Audiovisual (Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny)

Imagens gentilmente cedidas pela Filмотeca Nacional da Polónia – Instituto Audiovisual (Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny)



O trabalho se concentrou na versão original do filme adquirida nos Estados Unidos em 1962 de Walter Waissmann – o representante de Chicago da empresa de distribuição Star-Film de Nova York. Foi então que uma cópia de exibição do filme, em suporte nitrato de celulose inflamável, chegou à Polónia. Naquela época, era prática comum em todo o mundo destruir películas em nitrato após terem sido copiadas para um suporte de filme mais novo e seguro. A cópia de exibição americana de *The Great Way* teve o mesmo destino – por razões de segurança, ela foi levada para um incinerador e queimada. No entanto, antes da destruição, ela foi copiada em dois materiais de segurança arquivística, os chamados internegativos. Um foi feito pelo Estúdio de Cinema Documental. O outro, embora incompleto, contendo apenas cenas de batalha e documentais, foi feito pelo Estúdio Czołówka do Exército Polonês. Hoje ambos estão guardados na coleção da FINA. Foram esses dois internegativos (as chamadas gerações mais antigas do filme), que foram usados como base para os trabalhos de restauro.

A vida alegre e apaixonada dos poloneses em Lviv, retratada no filme de Michał Waszyński, foi interrompida pelo início da Segunda Guerra Mundial. Isso foi seguido por deportações para os confins da Rússia. O Tratado Sikorski-Mayski de 1941, apesar de toda a controvérsia em torno dele, ofereceu uma chance de sair da terra desumana.

Até a menor esperança de recuperar a liberdade fez com que as pessoas se reunissem dos cantos mais distantes do país ao ouvirem que o Exército Anders estava sendo formado. Waszyński, que também percorreu o Grande Caminho, mostra aos espectadores a organização das Forças Armadas Polonesas na URSS, seguida pela marcha através do Uzbequistão e a evacuação para o Irã, durante a qual milhares de vidas humanas foram salvas. Em seguida, vemos a jornada pelos desertos do Iraque. Depois Palestina, Egito e finalmente a Itália e a grande batalha de Monte Cassino. A terra encharcada de sangue dos caídos tornou-se livre graças à atitude heroica dos soldados poloneses sob o comando do General Władysław Anders.

Michał Waszyński apresenta muitos artistas de Anders no filme, alguns dos quais desempenharam os papéis de suas vidas. Ouvimos belas canções e vemos atores, comediantes, cantores, letristas e músicos que foram parte importante da vida cotidiana nas unidades de Anders, se apresentando diante dos soldados. É assim que Renata Bogdańska, uma artista de revista, cantora, atriz e, a partir de 1948, a segunda esposa do General Władysław Anders, é apresentada. Esse ano é o 103º aniversário de seu nascimento e o 53º aniversário de sua morte.

O filme também está repleto de músicas, como *Há um Caminho, Onde Está o Melhor?* e *O Sonho Virá a Qualquer Dia*. As letras dessas músicas foram escritas pelo insubstituível Felix Konarski; a música foi composta por Henryk Wars. A exceção é *As Flores de Papoula Vermelha em Monte Cassino* cuja melodia foi composta por Alfred Schütz.

O título do filme *The Great Way* refere-se diretamente às palavras do General Władysław Anders, que o diretor, Michał Waszyński, inclui em seu filme. Durante a organização do Exército Polonês em Buzuluk, ouvimos o general dizendo: “Devemos reunir a maior força e o esforço mais árduo. Temos um grande caminho pela frente, e um difícil até a Polônia. Muitas cruces crescerão neste caminho espinhoso. Uma coisa é certa, no entanto: nem todos, mas nós conseguiremos”.

Sabemos que nem todos chegarão lá. Cada território de cada país por onde os soldados de Anders passaram está pontilhado de cemitérios poloneses, onde os corpos das pessoas que morreram de exaustão, doença e finalmente luta armada permanecem para sempre. O que é incrível, no entanto, é o número de sobreviventes que o General Anders conseguiu liderar para fora da terra desumana, estimado em 120.000 pessoas. Desde o início, essa história extraordinária do grande êxodo mereceu ser devidamente contada por meio da arte, especialmente do cinema. O primeiro a fazê-lo foi Michał Waszyński, que percorreu o Grande Caminho e documentou seu percurso desde o início. Alguns desses materiais foram posteriormente entrelaçados na trama do filme, o que aumenta ainda mais seu valor.

De certa forma, o filme compartilhou o destino de exílio do Exército. Assim como o caminho para uma pátria livre foi longo, também foi a jornada do filme até os espectadores na Polônia. As primeiras exibições estavam disponíveis apenas para círculos estudantis e ocorreram entre



Imagens gentilmente cedidas pela Filмотека Nacional da Polónia – Instituto Audiovisual (Filмотека Narodowa – Instytut Audiowizualny)



Imagens gentilmente cedidas pela Filмотека Nacional da Polónia – Instituto Audiovisual (Filмотека Narodowa – Instytut Audiowizualny)

1988 e 1989, e, como não pôde ser distribuído na Polónia comunista, somente em 1991 foi transmitido na televisão pública. Em 2022, estreia oficialmente sua versão restaurada. O trabalho foi realizado na Filмотека Narodowa - Instytut Audiowizualny como parte do projeto “Digitalização de recursos culturais, incluindo material arquivístico, aumentando a disponibilidade e melhorando a qualidade de recursos culturais acessíveis digitalmente mantidos pela FINA”. Esta monumental peça histórica da cinematografia polonesa ainda exige ser lembrada, especialmente pela nova geração. Hoje, após 77 anos, *The Great Way* é exibido em uma versão digna. Ao fazê-lo, não estamos apenas prestando homenagem, mas também fazendo justiça ao trabalho e ao destino das pessoas por trás dele. Estamos restaurando não apenas a memória coletiva, mas acima de tudo a conscientização sobre esse trabalho, tanto na tela quanto na história que ele conta, a história que pavimentou o caminho para a liberdade e até hoje nos mostra como lutar por ela, como não ceder. Esta lembrança é o que simplesmente devemos a esses homens, ao Exército de Anders.

Graças à Filмотека Narodowa - Instytut Audiowizualny na Polónia e ao Ognisko Polskie – Clube do Lar Polonês e ao Instituto Polonês e Museu Sikorski em Londres, podemos participar da estreia de um monumento excepcional da cinematografia polonesa e, assim, vivenciar novamente o destino do Exército de Anders e caminhar com eles pelo Grande Caminho.

Filмотека Narodowa - Instytut Audiowizualny



O HOMEM DO PREGO

THE PAWNBROKER

01/10 17H30 • 116 MIN P&B EXIBIÇÃO DCP (RESTAURADO) CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



O HOMEM DO PREGO foi o sétimo longa dirigido por Sidney Lumet, após sua estreia com *12 homens e uma sentença* sete anos antes. Prolífico, Lumet dirigia praticamente um filme por ano - às vezes, dois -, e, ao longo da carreira, realizou mais de quarenta longas-metragens, além de programas de TV e peças de teatro.

Conhecido pelo seu estilo energético de direção e pelos seus dramas psicológicos, Lumet é considerado um dos descendentes do Neorealismo nos Estados Unidos. A cidade de Nova York é uma presença constante em sua obra, bem como questões sociais e personagens em crise - anti-heróis, muitas vezes. Assim como outros cineastas judeus de sua época, buscou incorporar essa experiência em suas obras, e em *O homem do prego* isso se concretiza com maior força.

1964

Sol Nazerman, único sobrevivente de uma família judia enviada para um campo de concentração na Segunda Guerra Mundial, emigra para os Estados Unidos e refaz sua vida. Um quarto de século depois, após uma série de eventos, as memórias traumáticas do período começam a ressurgir.

DIREÇÃO

Sidney Lumet

ELENCO

Rod Steiger
Geraldine Fitzgerald
Brock Peters
Jaime Sánchez
Thelma Oliver
Marketa Kimbrell
Baruch Lumet
Juano Hernandez

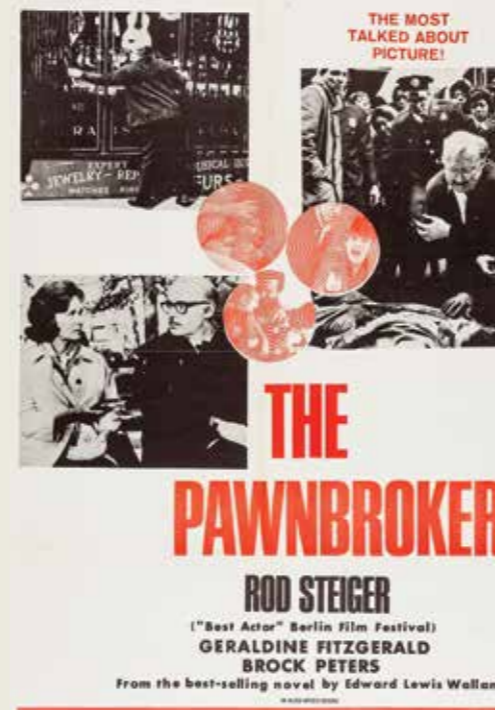
FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Estados Unidos

Imagens gentilmente cedidas por Park Circus Group.



Imagens gentilmente cedidas por Park Circus Group.

Baseado em um romance de Edward Lewis Wallant publicado em 1961, o filme aborda a vida de um homem judeu, sobrevivente dos campos de concentração nazistas, que revive essa experiência traumática anos depois, enquanto leva uma vida conformista em um Harlem decadente e uma Long Island estéril. Trabalhando como penhorista, é indiferente a seus clientes, e vive com sua cunhada, também sobrevivente do Holocausto.

A tentativa de oprimir seus sentimentos e lembranças se mostra falha, já que diferentes estímulos externos despertam os traumas. São flashes de imagens, desorientadores, que criam uma teia entre o passado e o presente do personagem através de uma montagem perspicaz, que lembra *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais.

Um destaque é a interpretação de Rod Steiger, vencedor do prêmio de Melhor Ator no Festival de Berlim (1964) e indicado ao Oscar na mesma categoria, rendendo ao filme sua única nomeação na cerimônia, em 1966. Steiger afirmaria, depois, tratar-se da melhor interpretação de sua carreira; muito disso se deve à direção de Lumet, que buscou extrair do ator uma performance mais contraída.

O homem do prego foi muito elogiado pela crítica, tendo sido escolhido pelo jornal *The New York Times* como um dos melhores filmes do ano. Em São Paulo, foi programado pela SAC nos Cine Picolino e Cine Scala, lançamento que teve grande repercussão na imprensa paulistana. A própria SAC o elegeu como um dos melhores títulos lançados no Brasil em 1966, incluindo-o no programa "Os 10 melhores filmes do ano", exibido no auditório do MASP em janeiro de 1967. Também fizeram parte do programa, dentre outros: *Viridiana* (1961, México, Luis Buñuel), *O anjo da morte* (1963, Tchecoslováquia, Ján Kadar) e *Vidas ardentes* (1964, Itália, Florestano Vancini).

OS INCOMPREENDIDOS

LES QUATRE CENTS COUPS

28/09 20H • 99 MIN P&B EXIBIÇÃO 35MM CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



A INTIMIDADE E OS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS que François Truffaut imprime em sua longa-metragem de estreia, *Os incompreendidos*, ajudaram a impulsionar internacionalmente a Nouvelle Vague, um dos movimentos cinematográficos mais importantes da história do cinema. Porém, no Brasil, o filme não conheceu o mesmo sucesso.

Rejeitado pelos exibidores sob argumento de prejuízo certo, o filme encontrou seu espaço no Cine Coral. Foi então lançado comercialmente no Brasil em março de 1962 pela Sociedade Amigos da Cinemateca, abrindo caminhos para o encontro do filme com uma plateia aberta a experiências cinematográficas menos convencionais.

Antes disso, *Os incompreendidos* havia sido exibido apenas no circuito alternativo, em espaços como a II Jornada Nacional de Cineclubes, que ocorreu entre 23 e 26 de janeiro de 1960 em Belo Horizonte. O evento foi promovido pelo Centro de Cineclubes (sede em São Paulo), o Centro de Estudos Cinematográficos – CEC e o Cineclubes de Belo Horizonte. No mesmo ano, em julho, o filme foi exibido no MAM do Rio de Janeiro em um ciclo de cinema francês dedicado à Nouvelle Vague.

1959

A história de Antoine, um garoto de 14 anos que se rebela contra o autoritarismo da escola e o desprezo dos pais. Rejeitado, ele passa a faltar nas aulas para frequentar cinemas ou brincar com os amigos. Em busca de atenção, comete pequenos delitos, até ser aprisionado em um reformatório pelos próprios pais.

DIREÇÃO

François Truffaut

ELENCO

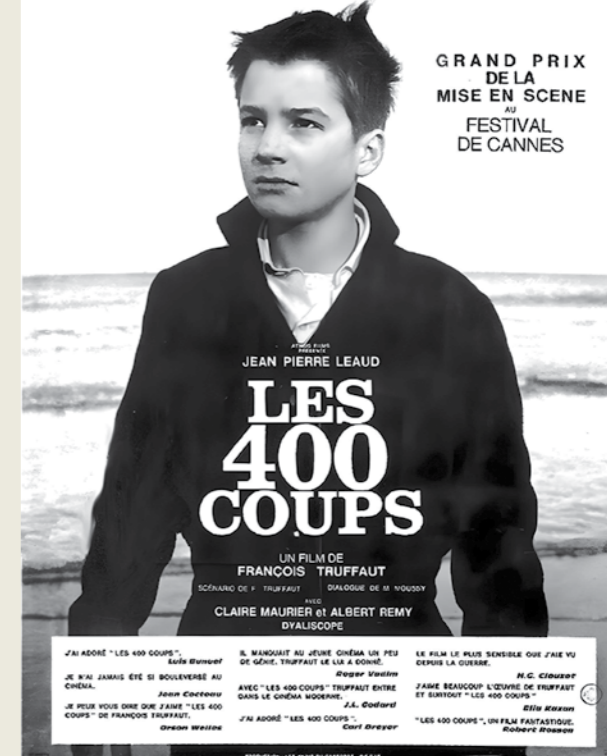
Jean-Pierre Léaud
Albert Rémy
Claire Maurier

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

França



Em sua crítica publicada no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo, em abril de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes comenta que: “Alguns críticos lamentaram que Truffaut não tivesse atacado a instituição do matrimônio e da família, e desvendado a sua decomposição no mundo moderno. Acusaram-no de filiar a delinquência juvenil ao afrouxamento dos laços familiares, de modo a fornecer argumentos aos defensores do retorno às velhas estruturas sociais. Na realidade, esses comentadores levaram o assunto para um terreno que não foi o escolhido por Truffaut. *Les quatre cents coups* é apenas a descrição do comportamento e a sugestão de alguns sentimentos de um menino de treze anos, cujo nascimento não foi desejado e cuja presença é para a família uma fonte de constantes aborrecimentos.”

A obra criou polêmica e suscitou debates acalorados. Segundo o jornal paulistano Diário da Noite, “Aqui mesmo, em São Paulo, durante a apresentação em ante-estreia, as senhoras da Ação Católica promoveram um debate, do qual participaram representantes do clero e da escola laica, em duas reuniões no cine Coral, mobilizando todos os circuitos intelectuais da cidade.”

Em seguida, a matéria do periódico divulga as sessões realizadas pela Sociedade Amigos da Cinemateca, reforçando um pedido da organização aos espectadores: “*Os incompreendidos* será exibido a partir de segunda-feira no Coral, que escolheu esse filme a fim de contribuir para a orientação do público em favor de obras verdadeiramente artísticas. A direção da empresa está solicitando gentilmente ao público no sentido de que obedeça ao horário das sessões (a partir das 12h horas até as 22h), pois considera vital, para a compreensão da mensagem, que a fita seja assistida desde o princípio.”

PAI E FILHA

BANSHUN

07/10 19H

108 MIN

P&B

EXIBIÇÃO 16MM

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



O BARULHO DA MULTIDÃO, aglomerada às onze da noite entre o boêmio bairro da Vila Madalena e a sempre congestionada Avenida Rebouças, começava a incomodar a vizinhança. No entanto, o burburinho entusiasmado que inundava a rua Fradique Coutinho não vinha de bares nem do trânsito paulistano. A turba começava a se organizar em fila para entrar na sessão extra do filme *Pai e filha* de Yasujirō Ozu, parte da retrospectiva do cineasta organizada pela SAC na Sala Cinemateca em 1990.

O primeiro filme da trilogia Noriko – seguido por *Também fomos felizes* (1951) e *Era uma vez em Tóquio* (1953) – marca o começo da parceria entre Ozu e a atriz Setsuko Hara que, em cada um dos três filmes, interpreta personagens distintas, apesar de todas serem mulheres solteiras no Japão do pós-guerra chamadas Noriko. Mais do que os outros dois, *Pai e filha* explora a melancolia da transição do casamento que, para Ozu, é uma espécie de morte: morte de identidade para Noriko, a filha, que terá que se redefinir como esposa; e morte anunciada para o pai, visto o casamento como a primeira separação entre pais e filhos antes da inevitável separação permanente.

1949

Noriko mora com seu pai viúvo, Shukichi, e não tem planos de se casar para continuar cuidando dele. No entanto, a irmã de Shukichi o convence de que, se ele não casar sua filha de 27 anos em breve, ela provavelmente permanecerá sozinha pelo resto da vida. Quando Noriko resiste à ideia, Shukichi é forçado a enganar sua filha e sacrificar sua própria felicidade para fazer o que acredita ser certo.

DIREÇÃO

Yasujirō Ozu

ELENCO

Chishū Ryū

Setsuko Hara

Yumeji Tsukioka

Haruko Sugimura

Hohi Aoki

Jun Usami

Kuniko Miyake

Masao Mishima

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Japão



Pai e filha parecem felizes juntos, mas o pai sente-se obrigado a seguir o ritual social e encontrar um marido para sua filha antes que seja tarde. Noriko oscila entre agradar o pai e convencê-lo de que podem continuar a vida que levam. Essa tensão ganha um espetáculo à parte na interpretação de Setsuko Hara. As sutis e lentas mudanças em suas expressões faciais conduzem o espectador em pequenas jornadas emocionais, aproximando-o cada vez mais do conflito interno de Noriko. De um sorriso soturno ao ressentimento explícito, um olhar pleno de ódio que não deixa lágrima alguma escapar ao desespero descontrolado da separação. Setsuko Hara é uma das grandes atrizes da história do cinema.

Daí, a polêmica do filme: um vaso. Em um quarto de hotel em Quioto com seu pai, Noriko finalmente aceita que sua vida irá mudar completamente. Seu sorriso resignado enquanto olha para seu pai dormindo ao seu lado torna-se taciturno. Porém, dessa vez, o espectador não acompanha a transição emocional da personagem. Do sorriso de Noriko, o filme corta para um vaso e de volta para Noriko já com o semblante sério. Por que Ozu priva seu público do que Setsuko Hara provou fazer de melhor nesse momento da história?

A montagem incomum e surpreendente dessa sequência possui diversas análises. Para Donald Richie (1977), o vaso “contém” as emoções do espectador, rouba sua atenção no momento em que Noriko está prestes a chorar, forçando-o ao mesmo tempo a imaginar o que a personagem está sentindo e aceitar seus sentimentos sejam quais fossem quando a câmera volta para a filha. Paul Schrader (1972) defende o estilo transcendental de Ozu em que o vaso propicia um momento de contemplação que revela não apenas a situação de perda de Noriko, mas a efemeridade da vida e a qualidade interior de todas as coisas. Em suas próprias palavras, o vaso é stasis (movimento congelado), “uma forma que pode aceitar emoção profunda e contraditória e transformá-la em uma expressão de algo unificado, permanente, transcendente”.



David Bordwell (1988) chama atenção para o fato de o plano do vaso claramente não estar na linha de visão da filha, o que faz perder a subjetividade da câmera e expandir os diferentes pontos de vista de que a história pode ser vista para além do de Noriko. Kristin Thompson (1988) acredita que o vaso é um objeto arbitrário “introduzido à força” na narrativa para impedir um desgaste emotivo do espectador antes do clímax na cena seguinte. Gilles Deleuze (2005) cunhou esse tipo de plano de “naturezas-mortas”. Aqui, o vaso representa o próprio tempo. Como se trata de uma imagem estática, a única coisa que se move é o tempo, o mesmo do espectador no mundo sensível, permitindo que ele o experiencie em sua forma pura. Já o crítico japonês Hasumi Shigehiko (Jinhee Choi, 2018) questiona por que este plano é considerado o “plano do vaso” visto que existem tantos outros elementos em quadro (a janela, a sombra dos bambus), e sugere que o espectador assuma uma postura contemplativa ao invés de interpretativa.

À uma da manhã, a rua Fradique Coutinho volta a ser tomada pelo público da sessão extra de *Pai e filha*. Dessa vez, a multidão está mais quieta, pensativa. Combina-se o encontro para a próxima sessão da retrospectiva do dia seguinte. As pessoas se dispersam, entram em seus carros, taxis e ônibus. Algumas ainda se perguntando “por que Ozu cortou para aquele vaso?”

Imagens gentilmente cedidas pelo Arquivo de Cinema da China (中国电影资料馆)

SACRIFÍCIO DO ANO NOVO

ZHU FU

1956

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS EXIBIÇÃO DCP (RESTAURADO) COR 100 MIN • 18H 29/09

Em uma aldeia montanhosa no leste da China, uma mulher pobre enfrenta diversos infortúnios. Vendida para o casamento ainda criança, ela se torna uma jovem viúva e é escravizada pela sogra, que a vende a um camponês. Seu segundo casamento acaba sendo feliz até que o destino leva embora seu marido e filho. Agora vista como portadora de má sorte, ela se torna uma pária.



DIREÇÃO

Sang Hu

ELENCO

Bai Yang
Wei Heling
Li Jingbo
Che Xiaotong
Ding Weimin
An Ran

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

China

SACRIFÍCIO DO ANO NOVO (1956) foi restaurado pelo Arquivo de Cinema da China em 4K em 2019. O clássico filme, dirigido por Sang Yu, escrito por Xia Yan e estrelado por Bai Yang e Wei Heling, é o primeiro trabalho do autor Lu Xun a ser adaptado para o cinema após a fundação da República Popular da China. Lançado no 20º aniversário da morte do autor, foi adaptado pelo renomado dramaturgo Xia Yan.

Ao contar as trágicas experiências de vida de Xianglin, *Sacrifício do Ano Novo* aborda a vida dolorosa das classes baixas na velha sociedade chinesa. A célebre atriz Bai Yang interpreta a personagem Xianglin Sao com suas excelentes habilidades de atuação, que foi bem-recebida pelo público e teve uma grande repercussão. O filme ganhou o Prêmio Especial do Júri no 10º Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary em 1957 e o Prêmio Chapéu de Prata no Festival Internacional de Cinema do México de 1958.

SACRIFÍCIO DO ANO NOVO

Adaptar um romance de mais de 6.000 palavras em um filme de 98 minutos não é uma tarefa fácil. Quando Xia Yan começou a adaptar esse trabalho, ele afirmou: “Trata-se de um problema muito difícil - especialmente para obras clássicas que já foram muito analisadas”. Talvez o filme *Sacrifício do Ano Novo* levante questões que preenchem as lacunas na obra de Lu Xun.

A representação de Xianglin por Bai Yang é muito penetrante e cada movimento seu tem um forte senso de ópera. A música do filme é marcante, e acompanha de perto os personagens e histórias, criando uma experiência imersiva. Por exemplo, na noite da fuga de Xianglin: Xianglin se prepara para escapar, e a música é melancólica e monótona com a intenção de expressar o desconforto e a ansiedade em seu coração antes de sua fuga. Xianglin pega sua trouxa e caminha até a porta com uma ligeira hesitação; a música desacelera e espera sua decisão de ir embora ou não, com a intenção de demonstrar a luta psicológica da personagem. Xianglin decide abrir a porta, mas a música de repente torna-se urgente e alta, como um impulso. Quando a porta realmente se abre, a música para de repente. Xianglin ensaia sair suavemente pela porta, temendo perturbar a sogra que dorme no quarto externo; a música também fica leve e intermitente, acompanhando o cuidadoso processo de fuga. Quando ela finalmente sai, a música torna-se alegre e rítmica porque a personagem finalmente escapou. Xianglin hesita um pouco enquanto trota pela estrada. Ela olha para trás e decide seguir em frente; a música é alegre e suave, mas com um toque de tristeza, sugerindo que, após a fuga, Xianglin tem pela frente uma estrada iluminada, mas por trás dela há um final desolador.

No dia 15 de julho de 2020, a seção Clássicos de Cannes do 73º Festival de Cinema de Cannes anunciou os filmes selecionados, incluindo *Sacrifício do Ano Novo*, que foi restaurado pelo Arquivo de Cinema da China com o apoio do Festival Internacional de Cinema de Xangai. A seleção como clássico no festival de cinema mais importante do mundo demonstrou o reconhecimento da qualidade da restauração e abriu caminho para o filme retornar ao mercado global.

GE YANG E WANJIAO LI

ARQUIVO DE CINEMA DA CHINA (中国电影资料馆)



Imagens gentilmente cedidas pelo Arquivo de Cinema da China (中国电影资料馆)

SATYRICON DE FELLINI

FELLINI -
SATYRICON

1969

Depois que seu jovem amante, Gitone, o deixa por outro homem, Encolpio decide se matar, mas um terremoto repentino destrói sua casa antes que ele tenha a chance de concretizar seu plano. Agora vagando por Roma na época de Nero, Encolpio encontra uma cena bizarra e surreal após a outra.

DIREÇÃO

Federico Fellini

ELENCO

Martin Potter
Hiram Keller
Max Born
Salvo Randone
Mario Romagnoli
Magali Noël
Capucine
Alain Cuny
Fanfulla

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Itália
França

Imagens gentilmente cedidas por Alberto Grimaldi Productions S.A.

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS EXIBIÇÃO 35MM COR 129 MIN • 20H45 06/10



O ROSTO DE ENCOLPIO, com seu sorriso ambíguo e um tanto irônico, transforma-se em sua própria imagem pintada no afresco de uma parede em ruínas. A câmera afasta-se e, com o mar ao fundo, veem-se outros afrescos e outras ruínas, com grupos de alguns dos personagens dessa estranha saga chamada *Satyricon*, de Petrônio Árbiter, escrita no século 1º da era cristã, e vertida para o cinema pelo gênio de Federico Fellini em 1969.

A sequência, magnífica, exprime o cerne do projeto de Fellini. Da obra de Petrônio restam apenas fragmentos. Assim como, da Antiguidade, ficam apenas ruínas, algumas expostas a céu aberto em Roma, a cidade adotada por Fellini, filho de Rimini. Como fazer esses fragmentos falarem dois mil anos depois? Como imaginar a vida dessas pessoas, que deixaram traços, pinturas, textos, ânforas, sombras, mas cujo sentido da existência é difícil de conceber após um filtro de dois milênios de cristianismo? Como era a vida pagã daqueles antigos seres que nos precederam e, apesar dos vestígios, parecem perdidos na noite do tempo?

SATYRICON DE FELLINI

O filme foi definido como “jornada ao desconhecido” pelo biógrafo de Fellini, o crítico italiano Tullio Kezich. Na verdade, a expressão é do próprio Fellini, com a palavra “sconosciutezza”, algo que poderíamos traduzir como uma jornada em direção ao desconhecimento, mas com perda do neologismo em italiano. Também o definia como “ficção científica do passado”. Como não se sabe ao certo o que vem a ser esse passado, como dele só restam pedaços esparsos, é preciso imaginá-lo. Sonhá-lo. Ou “reconstruí-lo”, no sentido psicanalítico que dava Freud em um texto tardio (1937), *Construções em Psicanálise*, ao fazer da análise uma reconstrução da história do sujeito a partir dos fragmentos de que ele dispõe. Restos de sonhos, atos falhos, fantasias, lembranças vagas e provavelmente falsas.

Fellini fará o mesmo, reinterpretando e reconstruindo o passado a partir das sobras, preenchendo lacunas e incongruências com os recursos da sua poderosa imaginação. Tal, nos parece, é o sentido do afresco em pedaços representando os personagens da história, ressignificada em suas imagens finais, sem que qualquer palavra seja necessária. Apenas algumas poderosas imagens.



São perguntas difíceis de responder e, desse jeito, à maneira de enigmas, se apresentam a Fellini quando ele decide mergulhar no *Satyricon* e ver o que diz esse passado apresentado sob forma de mistério. Fellini releu o livro de Petronio enquanto se recuperava de uma doença grave, uma pleurite alérgica. Fascinado, leu aqueles fragmentos e percebeu o abismo existente entre o nosso mundo e o deles. Mas, apesar de tudo, aquelas sombras do passado, do fundo da noite, pareciam dizer algo de fundamental para nós. Fascinava-o, em especial, os espaços vazios deixados entre um episódio e outro. “Me agitava a ideia de que a poeira dos séculos talvez tivesse conservado as batidas de um coração já extinto”, diz, em entrevista ao jornalista Giovanni Grazzini.

Vivia-se o final da década de 1960, os anos que tudo mudaram, subverteram valores estabelecidos e apontavam para um futuro incerto. A Roma antiga teria algo a nos ensinar ou pelo menos sugerir? Eis o desafio de Fellini em *Satyricon*. O formato estético é o do distanciamento, antinaturalista por princípio. Tudo para afastar a ideia de um “retrato da realidade”, evitar conexões muito ligeiras entre passado e presente e, sobretudo, evitar julgamentos morais contemporâneos sobre a vida de dois milênios atrás. Eles eram como eram, ou como supomos que foram. Sua relação com a sexualidade, com a vida, com a morte, com o sofrimento e o prazer, era diferente. Chocante às vezes, incompreensível, outras.



SATYRICON DE FELLINI

Quem são esses personagens? Encolpio (Martin Potter) e Ascilto (Hiram Keller), dois estudantes malandros e amorais (diríamos hoje), que disputam os favores do efebo Gitão (Max Born). Andam para lá e para cá em busca de aventuras. E elas não faltam. Em certo sentido, o *Satyricon* é um road movie, um filme picaresco, em que episódios, paisagens e personagens se sucedem como num mosaico ou calidoscópio. Entram em cena Encolpio, Ascilto e Giton, mas também o milionário vulgar Trimalquião (Mario Romagnoli), o poeta Eumolpo (Salvo Randone), o casal patricio de suicidas, o imperador, o navegante Lichias (Alain Cuny) e Trifena (Capucine), a maga Enotéia (Donyale Luna), o homem-minotauro (Luigi Montefiori), um hermafrodita e uma ninfomaniaca, prostitutas, pedintes, aproveitadores, vagabundos, bêbados, andarilhos, etc. Mundo fabular e febril, no qual o belo e o grotesco convivem, paixão e crueldade andam juntas, uma cena social ainda não dominada por esses recursos do cristianismo, a culpa e o remorso, mas nem por isso idílica ou paradisíaca.

Pelo contrário, *Satyricon* é também um filme crepuscular, no qual os personagens - Encolpio, em particular - assistem e participam da decadência de um mundo e de sua cultura. Era isso mesmo que estava acontecendo na Roma de Nero, na aurora da era cristã. E talvez também nesta nossa era, em que a falência precoce das esperanças utopistas apontava para o abismo. É possível que Fellini se inspirasse em Petronio para compreender a inconsistência do seu próprio tempo. Sua reflexão cinematográfica sobre o Zeitgeist incongruente dos anos 1970 a 1990 prosseguiria em obras como *Ensaio de Orquestra* (1978) e seu testamento, ainda incompreendido, *A Voz da Lua* (1990).

Muitos críticos apontam *Satyricon* como ponto de virada na trajetória de Fellini, artista consagrado, com quase 50 anos de idade, abrindo caminho para sua obra posterior. Torna-se um cineasta-pintor, um artista metafísico, um pensador de imagens. Algumas passagens de *Satyricon* são claras alusões a certo surrealismo e também à obra enigmática de Hieronymus Bosch - a própria sequência do jardim das delícias é alusiva ao tríptico famoso do pintor flamengo. Tudo se encaixa, a começar pela imagética da obra, na matriz principal de *Satyricon* - a leitura da história pela chave do sonho.



Imagens gentilmente cedidas por Alberto Grimaldi Productions S.A.

Imagens gentilmente cedidas por Alberto Grimaldi Productions S.A.



A imagética onírica tem como contrapartida a trilha sonora em todo diferente do estilo consagrado por Nino Rota, parceiro constante de Fellini. Desta vez trabalhando com vários parceiros, Rota vai em busca do que poderia ser o som dessa reconstrução imaginada de um tempo perdido. Faz como o próprio diretor e usa materiais disponíveis para reconstruir o impossível. Inspira-se na música oriental, africana, afegã, tibetana, usa sons dodecafônicos e música concreta, tudo para produzir uma trilha sonora fora do comum e assim reforçar a sensação de estranhamento do espectador em relação ao que vê, ouve e sente na tela. Experiência imersiva, como hoje se diz.

Com uma célula repetitiva de poucas notas, a trilha sonora produz aquela sensação do fantástico, que Julio Cortázar definia como “o sentimento de não estar de todo”. Como um ruído de fundo, suspiro de uma civilização que apenas se deixa perceber, mas da qual sentimos a ressonância.

Perturbador, anômalo, talvez o item mais insólito (junto com *A Voz da Lua*) de toda a filmografia de Fellini, *Satyricon* produz um efeito final de epifania que nos acompanha vida afora, sem compreendermos exatamente a razão. Nunca o deciframos de todo e ele sempre nos reserva alguma surpresa a cada nova revisão. É a mais nebulosa (e esplendorosa) viagem que o cinema pode proporcionar.

LUIZ FERNANDO ZANIN ORICCHIO é jornalista e crítico de cinema. Estudou psicologia e filosofia na USP. Escreve para o jornal O Estado de S. Paulo desde 1989 e faz comentários semanais sobre filmes na Rede TVT, além de manter blogs dedicados ao cinema e à crítica cultural. Autor de alguns livros como Cinema de Novo - um Balanço Crítico da Retomada (*Estação Liberdade*), Fome de Bola - Cinema e Futebol no Brasil (*Imprensa Oficial*) e A Arte da Crítica (*Letramento, no Prelo*). Autor de artigos e ensaios em diversos livros coletivos.

VERMELHOS E BRANCOS

CSILLAGOSOK,
KATONÁK

29/09 20H • 90 MIN P&B EXIBIÇÃO DCP (RESTAURADO) CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



VERMELHOS E BRANCOS (*Csillagosok katonák*) é um dos melhores e mais multifacetados trabalhos de Miklós Jancsó, e seus bastidores são tão complicados quanto os eventos relatados no filme. O enredo de guerra em ritmo acelerado, elevado por sua linguagem cinematográfica única, resulta em uma parábola dramática característica do diretor. Através da representação de acontecimentos históricos específicos, o cineasta estava na verdade expressando críticas ao período em que o filme foi feito – ou seja, à década de 1960 –, à conduta dominante da autoridade, e à dinâmica das revoluções e das guerras.

Vermelhos e brancos foi realizado no 50º aniversário da Revolução Bolchevique de 1917 como uma coprodução húngaro-soviética, por meio de uma colaboração entre os estúdios cinematográficos estatais dos dois países. Miklós Jancsó foi comissionado para fazer o filme. Naquela época, ele era mundialmente famoso devido ao seu trabalho anterior, *Os sem-esperança* (*Szegénylegények*). Jancsó escreveu o roteiro com os seus parceiros criativos frequentes, Gyula Hernádi

1967

Durante a Guerra Civil Russa, o Exército Vermelho – auxiliado pelos comunistas húngaros – e o Exército Branco lutam pelo controle da área ao redor do rio Volga.

DIREÇÃO

Miklós Jancsó

ELENCO

József Madaras
Tibor Molnár
András Kozák
Jácint Juhász
Anatoli Yabbarov
Sergei Nikonenko
Mikhail Kozakov

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

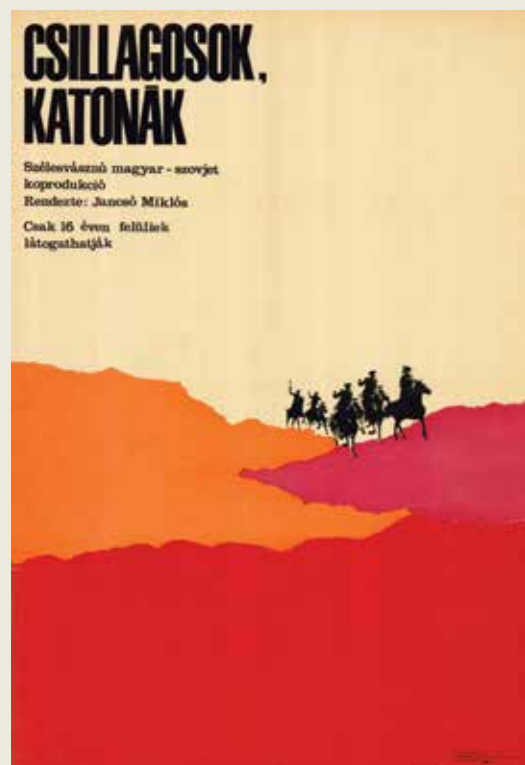
Hungria
União Soviética

Imagens gentilmente cedidas pelo Instituto Nacional de Cinema Húngaro (Nemzeti Filmintézet Közhaszú Nonprofit Zrt)

Imagens gentilmente cedidas pelo Instituto Nacional de Cinema Húngaro (Nemzeti Filmintézet Közhaszú Nonprofit Zrt)

e o soviético Georgij Mdivani. A história se passa nos tempos da Guerra Civil Russa, entre 1918 e 1919. O ponto inicial faz alusão a eventos reais ocorridos durante a Primeira Guerra Mundial, em que soldados húngaros foram capturados no front russo para depois definharem em campos de concentração, esperando sua sorte mudar. Durante a Guerra Civil que eclodiu após a Revolução de 1917, os Vermelhos começaram a recrutar nesses campos de concentração, e muitos húngaros, na esperança de uma repatriação antecipada ou por crença sincera, inscreveram-se. Os soldados internacionais (o título original do filme deveria ser “Os internacionalistas”) integraram-se nas tropas de várias maneiras, diferenciando-se por suas perspectivas e culturas, mas executando as mesmas ordens e fazendo parte de uma unidade militar.

A trama cheia de reviravoltas traça a luta incessante e prolongada entre os Vermelhos e os Brancos que, dependendo das flutuações da sorte no front, estão ora em ascensão, ora em desvantagem. Um confronto segue o outro. Primeiro, os voluntários húngaros estacionados no mosteiro de Ipatiev massacram os Brancos, depois os Brancos caçam os Vermelhos escondidos no hospital militar. Nenhum dos lados poupa os civis, os soldados de ambos os lados humilham as mulheres e tratam sem um pinga de piedade qualquer pessoa de quem suspeitem. Depois de um tempo, torna-se praticamente impossível acompanhar o embate, não se sabe mais para que serve a luta porque agora tudo gira em torno da batalha em si. O espectador assiste com os nervos à flor da pele, tentando acompanhar o curso dos acontecimentos, enquanto a real desumanidade é exposta e a completa falta de sentido do massacre se torna evidente. O diretor de fotografia Tamás Somló trabalha com planos gerais típicos de Jancsó; os movimentos calmos e leves da câmera contrastam fortemente com a angústia dos personagens. Às vezes, acontecimentos críticos ocorrem fora do enquadramento da imagem: não sabemos quem está atirando; tudo o que ouvimos são tiros, ou vemos as consequências desses tiros – ou seja, a morte. A antiga tranquilidade do impressionante ambiente natural, as descidas e a pitoresca curva do rio, que percorre mesmo em tempos de guerra, contrapõe-se de forma igualmente acentuada, quase relativizando os acontecimentos. Como disse Márta Mészáros, esposa de Miklós Jancsó e sua intérprete e assistente durante as filmagens, no documentário que cobre a realização de *Vermelhos e brancos*: neste filme Jancsó mostrou liberdade,



e para isso procurava uma “paisagem sem fronteiras”. Devido à paisagem e à luta incessante que nela se trava, o filme é frequentemente comparado aos westerns, dos quais esta é uma espécie de versão específica do Leste Europeu. Os protagonistas não são personagens típicos dos westerns clássicos, novas figuras vão surgindo (e depois desaparecendo) do populoso elenco, algumas das quais se tornam heróis não por causa das suas proezas de luta, mas antes de mais nada como resultado da sua decência e comportamento humano.

O roteiro de Jancsó para *Vermelhos e brancos* submetido para aprovação passou pela censura em 1967, embora na época já houvesse algumas reservas. Por exemplo, o observador soviético Valery Karen, enviado a Budapeste, escreveu o seguinte sobre o roteiro do diretor em seu relatório enviado à MOSFILM: “...alguns episódios provocam um sentimento de inquietação e incompreensão. O roteiro foi neutralizado: o tema do internacionalismo foi descartado, a guerra civil é retratada de maneira unilateral como sendo um jogo cruel e sangrento de paixões, e inclui cenas de strip-tease”. No entanto, Jancsó defendeu sua integridade artística na época e posteriormente, o que prevaleceu. As filmagens



VERMELHOS E BRANCOS

começaram. A maioria das gravações ocorreu na União Soviética, mas todo o trabalho de laboratório e edição foram realizados na Hungria. Depois de aprovar o roteiro, as autoridades soviéticas só viram o filme em sua versão finalizada, que certamente não os agradou. A verdade é que Jancsó moldou o longa durante as filmagens e, na versão final, não há nenhum vestígio da comemoração heroica que originalmente se esperava. A crítica foi direcionada para ambos os lados e as referências ao opressor (por exemplo, na canção dos voluntários húngaros) foram especialmente associativas à situação da época. Independentemente disso, o filme foi lançado e se tornou extremamente popular tanto na Hungria quanto na Europa Ocidental, a ponto de ser incluído no programa do Festival de Cinema de Cannes, embora o evento em si tenha sido interrompido devido aos eventos marcantes em Paris naquele ano. No entanto, em Moscou, os artistas não foram autorizados a comparecer na estreia de gala e foram convidados apenas para a festa pós exibição. Assim, eles só descobriram depois que o filme havia sido exibido na União Soviética com significativas reedições e em uma forma muito truncada. Essa versão soviética estava de acordo com a visão histórica oficial, embora o fato de ela própria existir ilustre perfeitamente o poder e a verdade da versão original de Jancsó.

A restauração digital, que usou o negativo original de imagem e uma cópia positiva, foi realizada pelo Instituto Nacional de Cinema da Hungria - Arquivo de Filmes e Laboratório de Filmes, em 2020, no âmbito do “Programa de Restauração de Longo Prazo do Patrimônio Cinematográfico Húngaro”. A correção de cor foi supervisionada por János Kende, diretor de fotografia.

Janka Barkóczi
Instituto Nacional de Cinema Húngaro (Nemzeti Filmintézet)

PROGRAMA 3

HOMENAGEM A

DJALMA LIMONGI BATISTA

ASA BRANCA: UM SONHO BRASILEIRO

BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR

BRASA ADORMECIDA

UM CLÁSSICO, DOIS EM CASA, NENHUM JOGO FORA

A Cinemateca Brasileira exhibe a partir deste 29 de setembro um conjunto de filmes de Djalma Limongi Batista, obras que compõem uma amostra exemplar de sua filmografia que, no total, compreendeu uma ampla realização de curtas-metragens (documentário e ficção) e 3 longas-metragens. Sua obra se inaugurou em 1968, data de seu primeiro curta-metragem, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora*, quando ele, ainda estudante, foi premiado no Festival de Curta-metragem do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Seu último longa-metragem de ficção foi *Bocage, o triunfo do amor* (1997), uma coprodução luso-brasileira que ganhou enorme destaque pela forma muito original como Djalma tratou do tema, ressaltando o protagonista em sua veia poética e importância cultural.

Esta exibição de uma amostra de sua filmografia é uma homenagem ao grande cineasta falecido em fevereiro, o que todos sentimos com muito pesar.

Ele nasceu em Manaus em 1947 e veio para São Paulo quando bem jovem, depois de um período em que estudou em Brasília. Iniciando em 1967, fez o curso de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP, faculdade recém-inaugurada. Formou-se na primeira turma em 1970. Dentre os estudantes, ele foi o primeiro a se destacar como cineasta logo nos inícios do curso quando seu filme de 1968, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora*, teve uma auspiciosa recepção no Festival de Curtas-Metragens do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Edição.

Este filme causou grande impacto junto aos professores e seus colegas. Evidenciou sua criatividade e competência como cineasta e marcou sua originalidade e importância estética e cultural como o primeiro filme brasileiro a tratar a homossexualidade sem clichês, estereótipos ou preconceitos na abordagem da experiência vivida pelo seu protagonista.



BATISTA

MAILLAS ILLYSES KENNEDY DE OLIVEIRA

MILENA WANDERLEY MARCOS KANAMURA

E CARVALHO MOTA com LÍDIO TRASTERE

75 A KAWAYAKI produzida por ERICA LIMONGI BATISTA

OTONIO DA CUNHA TELLES

Projeto apoiado em parte pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

DJALMA LIMONGI BATISTA



Ao longo da sua carreira de cineasta, ele foi muito prolífico e inovador em sua criação de qualidade, seja no âmbito do curta ou do longa-metragem. Entre sua formatura no curso da ECA e seu primeiro longa em 1981, realizou vários filmes de curta e média metragem, ao mesmo tempo em que diversificou seus terrenos de criação, tendo trabalhado no teatro como fotógrafo de cena, cenógrafo e diretor. Em seu percurso criativo, ele sempre deu continuidade àquela que foi a sua primeira forma de expressão artística e o mobilizou pela vida inteira: a fotografia. Como fotógrafo independente, teve exposições de suas criações, além de trabalhar como diretor de fotografia em alguns filmes.

Em sua produção como diretor-autor, teve uma expressiva filmografia, com a realização de vários filmes de curta e média-metragem e 3 longas-metragens. Um amplo material a partir do qual foram escolhidos para esta mostra filmes de especial significado em sua obra: o curta-metragem de estreia auspiciosa, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* (1968), e seus três longas: (1) *Asa Branca, um sonho brasileiro* (1981) – Prêmio de melhor direção no Festival de Brasília (1982); Melhor direção no Festival de Gramado; Melhor filme e direção no Prêmio Air France de Cinema; (2) *Brasa Adormecida* (1986) – 4 prêmios no II Festival de Trois Continents, Nantes (França, 1988) – este é um filme que dialoga com um clássico realizado pelo mais importante realizador do período do cinema silencioso brasileiro: *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro; (3) *Bocage, o triunfo do amor* (1997) – Prêmio Especial do Juri no Festival de Gramado (1997).



ISMAIL XAVIER é pesquisador formado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), fez mestrado e doutorado em Teoria Literária na FFLCH-USP e PhD em Cinema Studies pela Universidade de Nova York. Professor da ECA-USP desde 1971, é autor de diversos livros, entre eles, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983); *O cinema brasileiro moderno* (2001); *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (1983) e *O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003).

ASA BRANCA: UM SONHO BRASILEIRO

01/10 17H30 • 120MIN COR EXIBIÇÃO 35M CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



1981

O jogador de futebol Asa Branca mora com a família no interior de São Paulo até que seu talento desperta o interesse de um grande clube da capital. O jovem precisa, então, adaptar-se à vida na metrópole, enquanto luta pelo sonho de jogar no Maracanã e ser convocado para uma Copa do Mundo.

DIREÇÃO

Djalma Limongi Batista

PRODUÇÃO

Cinema do Século XXI
Produções Artísticas,
Embrafilme - Empresa
Brasileira de Filmes,
Roberto Santos
Produções
Cinematográficas,
Secretaria de Estado
da Cultura de São Paulo,
Carlos Roberto
de Souza

ELENCO

Edson Celulari
Eva Wilma
Walmor Chagas
Gianfrancesco Guarnieri
Rita Cadillac
Regina Wilke
Ruth Rachou
Vivien Buckup

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (SP)

1997

Um filme-poema que se divide em prólogo, três cantos e epílogo. Uma visão moderna e fiel da poesia eterna do escritor português Manoel Maria Du Bocage (1765-1805) e de sua legendária e transgressora vida, que desafiou o moralismo da época ao pregar a liberdade irrestrita. Bocage conheceu o Brasil, África, Índia, China e também o amor impossível, a cadeia e a morte marginal.

DIREÇÃO

Djalma Limongi Batista

PRODUÇÃO

Cinema do Século XXI
Produções Artísticas
Edith Limongi Batista

ELENCO

Victor Wagner
Viétia Rocha
Majô de Castro
Francisco Farinelli
Gabriela Previdello
Ana Maria
Nascimento e Silva
Malú Pessin
Denis Victorazo

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (SP)

BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS EXIBIÇÃO 35MM COR 85 MIN • 15H30 30/09



BRASA ADORMECIDA

29/09 18H

105 MIN COR EXIBIÇÃO 35MM CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 10 ANOS



ELENCO

Maitê Proença
Edson Celulari
Paulo César Grande
Anselmo Duarte
Ilka Soares
Sérgio Mamberti
Mírian Pires
Zeni Pereira
Mira Haar

1986

Bebel vai se casar por conveniência com Toni, seu primo, e a família se reúne na fazenda do poderoso chefe da família, o Almirante. Enciumado, Ticão, primo do casal, faz de tudo para boicotar o casamento, inclusive colocando alucinógeno na comida, o que desencadeia situações caóticas. Entre o sonho e a realidade, os três primos estabelecem um pacto, e permanecerão apaixonados uns pelos outros, para sempre.

DIREÇÃO

Djalma Limongi Batista

PRODUÇÃO

Cinema do Século XXI
Produções Artísticas
Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes
Hotel Solar das Andorinhas
Raiz Produções Cinematográficas
Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo
Spectrus Produções Cinematográficas
Assunção Hernandes

FORMATO ORIGINAL

35MM

PAÍS

Brasil (SP)

UM CLÁSSICO, DOIS EM CASA, NENHUM JOGO FORA

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS EXIBIÇÃO 16MM P&B 25 MIN 15H30 30/09

1968

Antônio perambula por São Paulo. À noite, encontra um parceiro na Galeria Metrôpole, Isaías, para se relacionar sexualmente. Apesar da intensa relação que acontece entre os dois, Isaías pede que Antônio o mate.

DIREÇÃO

Djalma Limongi Batista

PRODUÇÃO

Cinema do Século XXI
Produções Artísticas
Djalma Limongi Batista
Vera Roquette Pinto

ELENCO

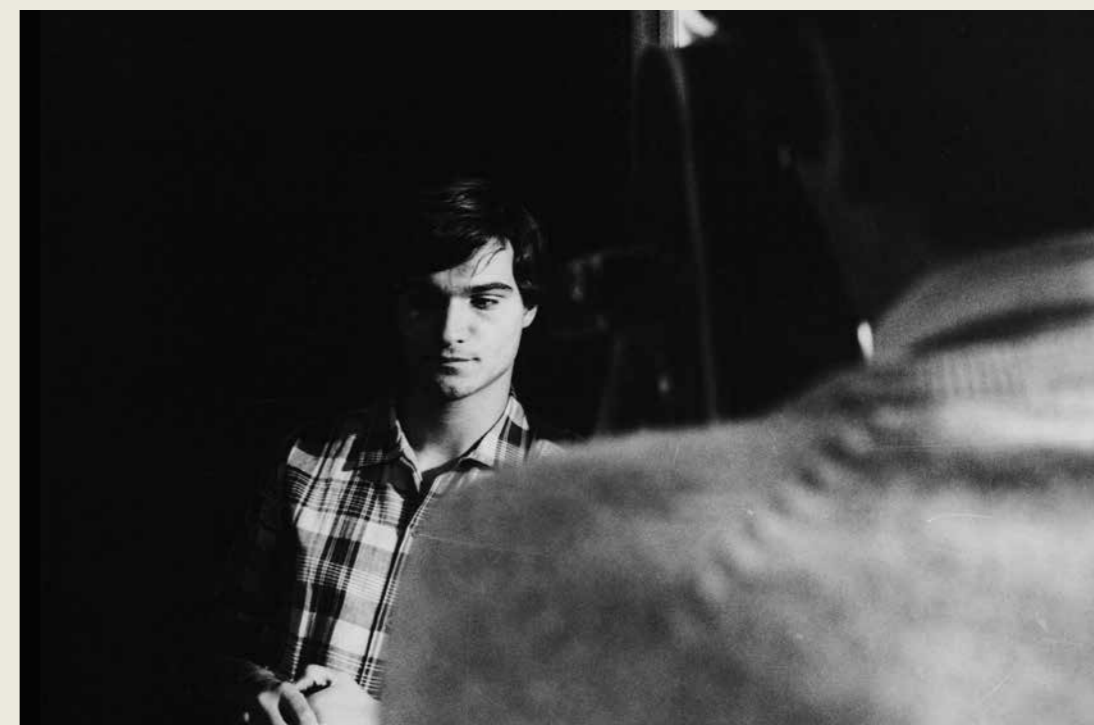
Eduardo Nogueira
Carlos Alberto
Gualter Limongi Batista
Ismail Xavier
Marília Aires

FORMATO ORIGINAL

16MM

PAÍS

Brasil (SP)



LINHA DO TEMPO

SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA



Décio de Almeida Prado (à esquerda) e Paulo Emílio Sales Gomes (à direita), na casa de Paulo Emílio, em foto de 1934 com Paulo Afonso Mesquita Sampaio (de óculos) e um colega não identificado.



Caio Scheiby e Rudá de Andrade

1940 - 1941

Criação do Primeiro Clube de Cinema de São Paulo por intelectuais como Paulo Emílio Sales Gomes e Antonio Candido. O Clube é fechado em 1941 pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP).

1946

Criação do Segundo Clube de Cinema de São Paulo, por Francisco Luiz de Almeida Sales, Rubem Biáfora, Múcio Porphyrio Ferreira, Benedito Junqueira Duarte, João de Araújo Nabuco, Lourival Gomes Machado e Tito Batini, buscando estimular o estudo, a defesa, a divulgação e o desenvolvimento da arte cinematográfica no Brasil.



Paulo Emílio Sales Gomes

1949

É estabelecido um acordo entre o MAM/SP e o Clube de Cinema de São Paulo para a criação da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

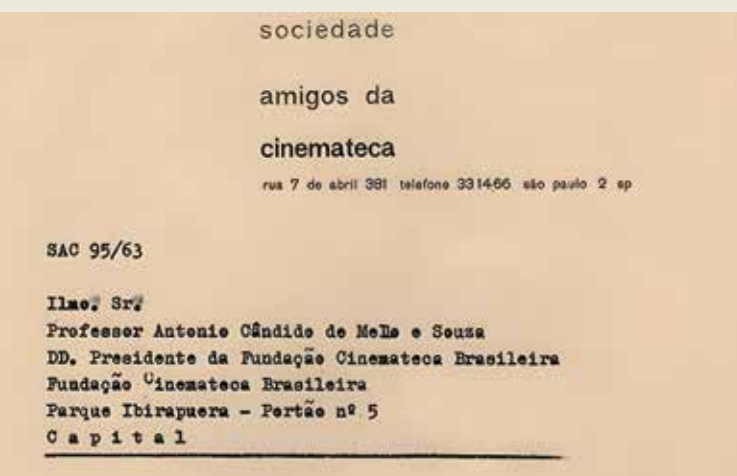
Paulo Emílio assume a direção da Filмотeca, como conservador-chefe, contando com a ajuda de Rudá de Andrade e Caio Scheiby, como conservadores adjuntos.

1956

A Filмотeca se desliga do Museu de Arte Moderna e transforma-se em Cinemateca Brasileira, sociedade sem fins lucrativos.

1957

Paulo Emílio, conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, lança a ideia de uma sociedade para fortalecer a instituição após seu o em 28 de janeiro de 1957: “Se todos se agruparem numa sociedade de amigos da Cinemateca Brasileira será evitado um colapso cuja consequência impediria por tempo indeterminado que o nosso país continue participando do mais importante fenômeno de aprofundamento da cultura democratizada no mundo moderno: a aproximação cultural do cinema.” (Gomes, 1957)



1962

As dificuldades em obter recursos para viabilizar a manutenção das atividades da Cinemateca Brasileira, bem como a falta de reconhecimento público a respeito de sua importância, levam Dante Ancona Lopez, empresário do ramo de exibição cinematográfica de São Paulo, a articular a criação da SAC. Participam da empreitada Florentino Llorente e Paulo Sá Pinto, também empresários do ramo, e Rudá de Andrade, conservador-adjunto da Fundação Cinemateca.

A SAC foi constituída oficialmente em 02 de julho de 1962 e teve como sua primeira sede o Cine Coral, na rua Sete de Abril. Em dezembro, a SAC firmou um convênio com o Museu de Arte de São Paulo (MASP), ampliando suas atividades culturais, em paralelo ao que era organizado nos cinemas de arte.

Entre os destaques da programação da SAC no Cine Coral estão: ciclos de filmes italianos, franceses, poloneses e soviéticos. Foram promovidas grandes pré-estreias, como *Harakiri*, de Masaki Kobayashi; *Todo o ouro do mundo*, de René Clair; *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais; além de exibições especiais, com destaque para os filmes do emergente Cinema Novo.

Segundo o Termo de Convênio com o MASP, seriam promovidos ciclos e festivais, com a exibição de “filmes clássicos, filmes de importância histórica,



filmes representativos de tendências modernas; pré-estreias de filmes que tenham credenciais artísticas; sessões de pesquisa histórica e estudos com fragmentos de filmes [e ainda] cursos, debates e conferências sobre a história do cinema e outros problemas ligados à cultura cinematográfica.” De 1963 a 1967, foram realizados diversos eventos, entre eles: Semana do Cinema Brasileiro (1963), apresentando *Porto das Caixas*, *Garricha*, *alegria do povo* e *Vidas Secas*; I Festival Brasileiro de Cinema de Publicidade (1963). E ainda, Festival Western (1965) e Panorama do cinema jovem espanhol (1967). O primeiro curso realizado intitulava-se “O gosto pelo filme e sua história” (1963), com aulas de Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Fernando Birri, Rudá de Andrade, Edgard Carone, entre outros.



1964

Entre 1964 e 1966, funcionou no Cine Coral a Galeria de Arte da Sociedade Amigos da Cinemateca, mais conhecida como Galeria SAC. Na direção do espaço estavam Flávio Império (arquiteto, cenógrafo e artista plástico), Walter Zanini (historiador e crítico de arte) e Wesley Duke Lee (artista plástico).

A ideia, segundo Dante Ancona Lopez, era que a galeria desse um impulso “ao quadro social da Sociedade, que também receberá benefício das vendas de quadros além de prestígio cultural e social. É dessa maneira que a Sociedade pretende aumentar sua receita para cumprir suas finalidades mais efetivamente e em termos mais amplos.”

Num período de dois anos, a Galeria realizou exposições como a “Oswald de Andrade: Exposição Homenagem Amor Humor” (out/1964), “Gravuras Populares do Nordeste” (dez/1964) e “Mostra Cartazes Checoslovacos” (jun/1965).



1965

Dante Ancona Lopez e Rudá de Andrade empreendem a recuperação do Cine Picolino, na rua Augusta. As programações mantiveram a linha curatorial que vinha desde o Coral e o slogan “Espetáculo, Polêmica e Cultura” reforçava o perfil da sala como um espaço de estímulo mais amplo à cultura cinematográfica.

Na programação do Picolino destacavam-se lançamentos de filmes de autor americanos como *Mickey One*, de Arthur Penn, e de *O homem do prego*, de Sidney Lumet. O Picolino apresentava mostras de cinema novo internacional em que se exibiam filmes como *Os subversivos*, dos irmãos Taviani, *Antes da revolução*,

de Bertolucci, *Vermelhos e brancos*, de Miklós Jancsó entre outros. Era o auge da cinefilia. Em pouco tempo, o sucesso do Picolino despertou o interesse da Metro-Goldwyn-Mayer que exigiu a inclusão da sala em sua programação. Essa era prova do sucesso da fórmula desenvolvida por Dante Ancona Lopez: ele assumia uma sala em crise de público, dava a ela um perfil diferenciado, “esquentava” sua bilheteria com filmes de arte e ela retornava ao circuito normal.

Segundo Glauber Rocha (1965), “A Sociedade Amigos da Cinemateca, prestigiosa entidade especializada na arte do cinema, orientará a programação do Picolino, dentro de um espírito polêmico e de debate. Para isso selecionará os filmes de valor artístico, os de difícil lançamento e os que participam da vanguarda da cinematografia para renovar e abrir os novos caminhos da sétima arte.”

A partir do mesmo ano, o Cine Scala, localizado na rua Aurora, passou a acolher as programações da SAC paralelamente às atividades do Picolino.



1967 - 1976

Após o fim de suas atividades no Coral, Picolino e MASP, a SAC passou a ter sua sede no recém-inaugurado Cine Belas Artes (antigo Cine Trianon), na Rua da Consolação.

Em março de 1972, após a reforma e divisão do Belas Artes, as duas grandes salas correspondentes à plateia e ao balcão, rebatizadas de Candido Portinari e Villa-Lobos, ofereciam sessões especiais de clássicos do cinema nos fins de semana. As programações regulares da Sociedade – mostras e cursos – se concentraram na pequena Sala Mário de Andrade, no subsolo do imóvel. Ainda que a capacidade da sala fosse bem menor, foram

mantidas programações de relevância pelo menos até 1976, momento em que a SAC entrou em recesso de pouco mais de 10 anos.

Nessa primeira fase (1962-1976), apesar de seu notório papel no cenário cultural, com mais de 2.000 associados e programações sofisticadas, a SAC não conseguiu viabilizar apoios regulares às atividades de conservação de acervo da Cinemateca. Assim como na atualidade, havia uma dificuldade em atrair recursos para os trabalhos arquivísticos, e suas ações se concentraram na difusão cinematográfica.



**sociedade
amigos da
cinemateca**



1988

Em 1988, na gestão de Carlos Augusto Calil como diretor executivo da Cinemateca, foi formada uma comissão com membros do Conselho da Cinemateca e do primeiro Conselho da SAC, com vistas à reativação da Sociedade. Integravam o novo conselho da entidade: Luiz Carlos Bresser-Pereira (presidente), Thomaz Farkas (vice-presidente), Dante Ancona Lopez, Edmar Pereira, Guilherme Ferreira Lisboa Neto, Hermano Penna e Ugo Sorrentino.

1989

É inaugurada a Sala Cinemateca, com patrocínio do Banco Nacional que, por intermédio da SAC, propiciava à Cinemateca Brasileira rendimentos anuais de cerca de 100 mil dólares, carreando recursos do patrocínio e da bilheteria para investimentos nas áreas museológica e arquivística, em atividades de restauração e catalogação de acervos. Na inauguração, em 10 de março de 1989, foi exibida a versão restaurada de *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Theodor Dreyer; mesma obra projetada à época da inauguração da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (embrião da Cinemateca Brasileira).

O filme integrava o ciclo inaugural da sala, intitulado “Cinemateca 40 anos”, composto por obras expressivas do acervo da instituição. Entre as programações de maior destaque: Mostra de chanchadas; Tesouros do Cinema Japonês, a partir da coleção do antigo Cine-Niterói; Mostra Vera Cruz, exibida com sucesso no Festival de Biarritz em 1996; Mostra Alberto Cavalcanti, marcando o centenário de nascimento do diretor; Lançamento de *ABC da greve*, de Leon Hirszman, concluído pela Cinemateca após a morte do cineasta. E ainda, mostras de grandes diretores internacionais como John Ford, Fritz Lang, Dziga Viértov, Marco Ferreri, Max Ophüls e Tarkóvski, com cópias oriundas da Cinemateca Uruguaia. As sessões dessa mostra eram tão concorridas que as filas davam a volta no quarteirão.

DÉCADA DE 90

A SAC concentrou esforços em prospectar recursos para instalação da nova sede da Cinemateca, no matadouro da Vila Clementino – cedido à União pela Prefeitura de São Paulo, por meio da Lei 10.623/1988. Por mais de duas décadas, foram executados projetos de infraestrutura, para recuperação, adequação e modernização da sede da Cinemateca, além da instalação de uma nova unidade técnica na Vila Leopoldina, zona oeste de São Paulo.

Ao longo da década de 1990, a SAC respondia por quase metade do orçamento da Cinemateca, e pela contratação de quadro técnico complementar aos servidores públicos. Em 1995, a Prefeitura de São Paulo concedeu uma subvenção anual a SAC, que até hoje transfere recursos do orçamento municipal para a entidade desenvolver atividades de apoio à Cinemateca Brasileira (Lei 11.793/1995).



Equipe da Cinemateca Brasileira em 2023



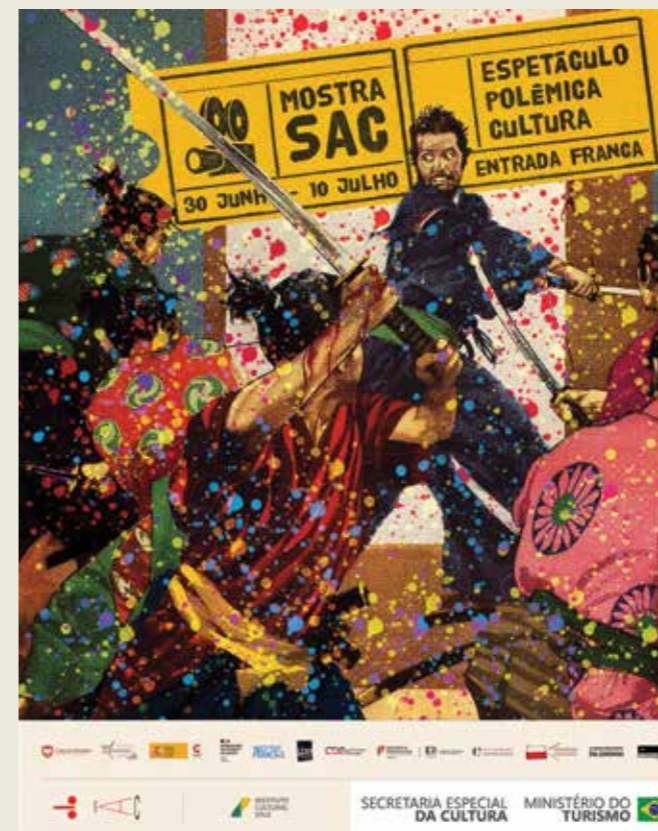
1997 - 2005

Sob a presidência de Cosette Alves, a Sociedade Amigos da Cinemateca intensificou a captação de recursos da iniciativa privada, através de campanhas junto a empresários para patrocínios ou doações. Como resultado, aumentou sua participação no orçamento da Cinemateca e executou relevantes projetos, como a construção do Arquivos de Matrizes Audiovisuais.

2008 - 2012

Em março de 2008, a SAC teve aprovada pelo Ministério da Justiça a qualificação de OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), o que lhe permitiu ampliar a realização de convênios e parcerias com entidades privadas e públicas. A partir da qualificação como OSCIP, na gestão de Carlos Magalhães à frente da Cinemateca Brasileira e Maria Dora Mourão na presidência e direção da SAC, foi firmado com o então Ministério da Cultura um Termo de Parceria que contemplou vinte Planos de Trabalho com aportes específicos para ações de infraestrutura, preservação e difusão audiovisual. Na vigência do Termo (2008-2012), a Cinemateca, a fim de atender as demandas de política audiovisual do MinC, aumentou consideravelmente sua capacidade operacional e sua projeção nacional e internacional.

LINHA DO TEMPO



Cartaz da primeira Mostra SAC: Espetáculo, Polêmica, Cultura, realizada na Cinemateca Brasileira em 2022 pouco depois de sua reabertura.

2020 - 2022

Na mais recente crise da Cinemateca Brasileira, iniciada em 2020, a Sociedade reassumiu seu protagonismo ao mobilizar poderes públicos e sociedade civil em um amplo movimento de apoio à recuperação da instituição.

Em julho de 2021, a Secretaria Especial de Cultura do Ministério do Turismo lançou um Edital de Chamamento Público para nova publicização da gestão da Cinemateca Brasileira. A SAC foi anunciada vencedora da concorrência pública em outubro do mesmo ano, obtendo pontuação máxima nos critérios da seleção. No mês seguinte, a entidade iniciou a execução de um Projeto Emergencial na Cinemateca Brasileira, cujas atividades finalísticas estavam paralisadas há 16 meses.

2013 - 2019

Em 2013, houve uma intervenção político-administrativa do Ministério da Cultura na Cinemateca Brasileira. Desde então, ela passou a operar de forma instável e com recursos insuficientes. Em 2016, o mesmo Ministério iniciou processo de publicização da gestão terceirizada da Cinemateca, modelo discutido amplamente pela SAC e pelo Conselho Consultivo nos anos 2000, mas que à época não foi efetivado pelo Executivo Federal. A SAC concorreu no chamamento de 2016, mas foi classificada em segundo lugar. Ainda que tenha perdido a centralidade no suporte operacional da Cinemateca, a SAC continuou a colaborar, mais especificamente por meio de ações de formação cultural.

Por meio do Decreto nº 10.914, de 27 de dezembro de 2021, a SAC foi qualificada como Organização Social para a execução de atividades de guarda, preservação, documentação e difusão de acervo audiovisual da produção nacional. O Contrato de Gestão, com vigência de 05 anos, foi firmado com a Secretaria Especial de Cultura do Ministério do Turismo, em 29 de dezembro de 2021.

Entre 30 de junho a 10 de julho de 2022, a Cinemateca Brasileira realiza a primeira Mostra SAC – Sociedade, Polêmica e Cultura em comemoração aos 60 anos da fundação da Sociedade Amigos da Cinemateca.

PROGRAMAÇÃO

28/09	29/09	30/09	01/10		05/10	06/10	07/10	08/10
		<p>14H Sala Grande Otelo PALESTRA O CINEMA DE DJALMA LIMONGI BATISTA com Ismail Xavier</p>	<p>14H Sala Grande Otelo OS FUZIS</p>					
		<p>15H30 Sala Grande Otelo UM CLÁSSICO, DOIS EM CASA, NENHUM JOGA FORA</p>	<p>15H Sala Oscarito ARDIL 22</p>					
		<p>BOCAGE, O TRIUNFO DO AMOR</p>	<p>15H45 Sala Grande Otelo THE GREAT WAY</p>					
		<p>18H Sala Grande Otelo UM DIA, UM GATO</p>	<p>17H30 Sala Oscarito ASA BRANCA: UM SONHO BRASILEIRO</p>				<p>17H Sala Oscarito O CASO DOS IRMÃOS NAVES</p>	<p>17H30 Sala Oscarito CONTOS DA LUA VAGA</p>
<p>18H Foyer Grande Otelo COQUETEL DE ABERTURA</p>	<p>18H Sala Grande Otelo SACRIFÍCIO DO ANO NOVO</p>	<p>SALA OSCARITO BRASA ADORMECIDA</p>	<p>Sala Grande Otelo O HOMEM DO PREGO</p>					
					<p>19H Sala Oscarito O GRANDE MOMENTO</p>	<p>19H Sala Oscarito ABC DA GREVE</p>	<p>19H Sala Oscarito PAI E FILHA</p>	
<p>20H Área externa OS INCOMPREENDIDOS</p>	<p>20H Sala Oscarito SESSÃO DE CURTAS JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE O MESTRE DE APIUCOS O POETA DO CASTELO COURO DE GATO CINEMA NOVO VEREDA TROPICAL</p>					<p>20H45 Sala Oscarito SATYRICON DE FELLINI</p>		<p>20H Sala Oscarito PORTO DAS CAIXAS</p>
	<p>Sala Grande Otelo VERMELHOS E BRANCOS</p>							

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A antistreia hoje de Barravento. **O Estado de São Paulo**, 12 out. 1962.

A nova fita de Person. **O Estado de São Paulo**, 04 jun. 1967, p. 24.

Bernardet, Jean Claude. Barravento e o recente cinema brasileiro. **Revista Brasiliense**, São Paulo, nov. - dez. 1962, v. 44, n. 4, p. 137.

_____. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Trajatória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

Boletim SAC, n. 4, 1966.

Bordwell, David. **Ozu and the poetics of cinema**. Londres: British Film Institute, 1988.

Brum, Alessandra Souza Malett. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano. **Estudos Históricos**, v. 26, n. 51, jun. 2013, p. 193-212.

Choi, Jinhee (org.) **Reorienting Ozu**: A Master and His Influence. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018

Ciment, Michel. Les films brésiliens à Cannes. **Filme Cultura**, Spécial Cannes, edição em francês. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema, 1971, p. 26.

Deleuze, Gilles. **A Imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Diário da Noite, Edição Matutina, 2º Caderno, São Paulo, 28 jul. 1970, p. 7.

Exibição de fitas da Cinemateca. **O Estado de São Paulo**, 1962.

Freud, Sigmund. Construções em análise. In: **Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos**. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975 [1937].

Futemma, Olga Toshiko. **Roberto Santos**: vinte e três anos após O grande momento, Os amantes

da chuva. Cadernos 11. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa, 1982, p. 14.

Gatti, André Piero; Calil, Carlos Augusto; Malavolta, Hugo; Campos Jr., Plácido de. **Dante Ancona Lopez: criador de arte em São Paulo**. São Paulo: CCSP, 2003.

Gomes, Paulo Emílio Sales. **A Cinemateca e os poderes**. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 29 jun. 1957.

_____. Vida e paixão de Truffaut. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, 30 abr. 1960.

_____. O cinema brasileiro dos últimos quinze anos tem dois santos padroeiros: Roberto e Nelson Pereira. **O medo das vozes**. Cinema, São Paulo, Cinemateca Brasileira, n. 1, set. 1973, p. 17-18.

Leite, Tânia Regina. **Gustavo Dahl**: cartas de um arquivista de filmes. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O cinema surge na Bahia. **Diário da Noite**, São Paulo, 16 mar. 1961, p. 21.

O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 29 set. 1962, p. 5.

Os Fuzis. **Memórias da ditadura**. Filmografia. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/os-fuzis/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

Os fuzis fazem plástica. **A Cigarra**, São Paulo, dez. 1964, p. 87.

“Os incompreendidos”: prêmios para uma das maiores obras do cinema moderno. **Diário da Noite**, São Paulo, 2 abr. 1962, p. 21.

“Os incompreendidos”: filme três vezes premiado é baseado na própria vida do seu diretor. **Diário da Noite**, São Paulo, 4 abr. 1962, p. 17.

Richie, Donald. **Ozu: His Life and Films**. Berkley: University of California Press, 1977.

Rocha, Glauber. **Paulista**, 1965.

Santos, Roberto. **O grande momento**: diário de filmagem. São Paulo, 16 fev. 1958.

Saraceni, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Schrader, Paul. **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Berkley: University of California Press, 1972.

Simões, Inimá. **Salas de cinema de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Silva, Jailson Castro. **A tessitura insuspeita: Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968)**. Tese (Doutorado em História Social) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

Souza, Carlos Roberto Rodrigues de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Thompson, Kristin. **Breaking the Glass Armor**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Wood, Robin. **Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond**. Nova York: Columbia University Press, 1998.

Xavier, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 59.

FICHA TÉCNICA

CINEMATECA BRASILEIRA SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA
Margareth Menezes

SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL
Joelma Oliveira Gonzaga

DIRETORA DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO
Daniela Fernandes

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

presidente
Carlos Augusto Calil

membros
Bruno Henrique Lins Duarte
Carlos Augusto Calil
Cassius Antônio da Rosa
Daniela Fernandes
Lauro Escorel
Mário Mazzilli
Nelson Simões
Patrícia Furtado Machado
Renata de Almeida
Roberto Gervitz
Rodrigo Archangelo

CONSELHO FISCAL
Miguel Gutierrez
Roberta de Oliveira e Corvo Ribas

DIRETORIA
diretora geral
Maria Dora Genis Mourão

diretora técnica
Gabriela Sousa de Queiroz

diretor administrativo-financeiro
Marco Antonio Leonardo

curadoria
César Turim

CATÁLOGO
produção e edição
César Turim
Gabriel Machado Barbosa
Nayla Guerra
Roberto de Freitas Soares

produção editorial
Marina Thomé | Estúdio Crua

projeto gráfico | diagramação
Juliana R. Azevedo | Sayuri Niwano
JULIANAZEVEDO DESIGN

tratamento de imagens
Amanda Giglio

GERÊNCIAS
difusão
César Turim

centro de documentação
Gabriela Sousa de Queiroz

preservação de filmes
Nathália Colsato Prado

laboratório
Rodrigo F. C. de Mercês

administração financeira
Renata Prioste Lima

manutenção
Magno W. O. Masseno

EQUIPE DA MOSTRA
difusão
Elissandro dos Santos
Gabriel Machado Barbosa
Nayla Guerra
Roberto de Freitas Soares
Ronald Alves Larussa
Sandro Nascimento Genaro

**centro de pesquisa
e documentação**
Alice Reis Silva
Beatriz Vitória Santos Guedes
Nicollas Santos Lima
Renato Novello

preservação
Alexandre Malta
Fernanda Porto Gonzalez
Guilherme Savioli
Heloyne Cruz
Jorge D'Angelo
Marcelo Bueno
Maria Aparecida dos Santos
Olga Fudemma
Tessa Freitas

laboratório
Cinara Dias
Jesus Fernandez
Priscila Cavichioli

centro de documentação
Caio Brito
Dione Queiroz
Giuliana Ghiraldelli
Rodrigo Archangelo

comunicação
Celso Filho
Gustavo Seiji Araújo Serikawa
João Pedro A. de Oliveira

assessoria de imprensa
Margarida Oliveira e Carolina Moraes
| Trombone Comunica

APOIO
Adhemar Oliveira
Renata de Almeida

**belas
artes
grupo**



中国电影资料馆
CHINA FILM ARCHIVE
中国电影艺术研究中心
CHINA FILM ART RESEARCH CENTER



FINA



NFI

**NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY
FILM ARCHIVE**



Consulado Geral da República Tcheca
em São Paulo



Consulado Honorário
da República da Polónia
em São Paulo

JAPAN FOUNDATION
SÃO PAULO



Leograf