



Cinema Ritrovato on tour
Ciclo de clásicos restaurados

Prefeitura de São Paulo
Secretaria de Cultura
Centro Cultural São Paulo

Cinema Ritrovato on tour Ciclo de clássicos restaurados

ÍNDICE

Apresentação **4**

Filmes **7**

Palestras e cursos **40**

Programação **44**

Cinema Ritrovato on tour

Ciclo de clássicos restaurados

de 5 a 19 de maio de 2016

A Cineteca di Bologna, um dos mais renomados arquivos europeus devotados à preservação e à restauração de filmes, organiza anualmente, já há 30 anos, o festival *Il Cinema Ritrovato*, frequentemente referido como “o paraíso dos cinéfilos”. E não sem razão. O evento consiste em oito dias memoráveis em que somos convidados a mergulhar numa experiência intensa e única: são mais de uma centena de sessões que nos levam a (re)descobrir os clássicos por meio de versões recentemente restauradas (analógicas ou digitais); além de nos dar a possibilidade de encontrar renomados especialistas da história do cinema, bem como protagonistas do cinema atual. Mais de 400 títulos são apresentados em seis salas de cinemas, além da maior de todas elas: a Piazza Maggiore (Sotto le Stelle del Cinema), praça central bolonhesa, que, nesse período, se transforma em uma imensa sala de cinema ao ar livre para duas mil pessoas e que fica disponível aos bolonheses e aos cinéfilos que por ali passam durante todo o verão. A 31ª edição do festival acontecerá de 25 de junho a 2 de julho de 2016.

Para esta segunda edição do *Cinema Ritrovato on Tour* (a primeira edição foi realizada em 2011), foram selecionados 13 programas, a maior parte deles compostos por clássicos italianos, porém, houve também uma especial preocupação de abrir espaço a clássicos do cinema mundial. Nesse sentido, gostaríamos de chamar especial atenção do público para dois filmes aqui incluídos que foram restaurados graças aos esforços da organização não-governamental The Film Foundation, que se dedica à proteção e à preservação da história do cinema por meio, entre outras iniciativas, da restauração de filmes fundamentais da cinematografia de países em desenvolvimento. Já foram restaurados filmes brasileiros, mexicanos, indianos, africanos.

As obras que este ano apresentamos são *A Cor da romã* (*Sayat Nova*, URSS, 1969), de Sergei Parajanov (o corte que foi objeto da restauração da Film Foundation foi o armênio, justamente, aquele que melhor correspondia à vontade do diretor em relação à forma de seu filme) e *Estrela encoberta de nuvens* (*Meghe Dhaka tara*, Índia, 1960), de Ritwik Ghatak.

Todos os filmes aqui mostrados foram exibidos no Festival *Il Cinema Ritrovato* recentemente e a maior parte deles teve seus trabalhos de restauração realizados no laboratório L'Immagine Ritrovata, pertencente à Fondazione Cineteca di Bologna e especializado em trabalhos de restauração de filmes de patrimônio. Além de, obviamente, trabalhar em estreita parceria com a Cineteca di Bologna, o Immagine Ritrovata também presta serviços a outros arquivos e instituições privadas, principalmente europeias.

No que tange à realização deste evento, agradecemos imensamente a Gian Luca Farinelli (diretor da Fondazione Cineteca di Bologna), Andrea Meneghelli e Carmen Accaputo (Cineteca di Bologna) e ao apoio inestimável da Prefeitura de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, sem a qual a realização na cidade de São Paulo deste belíssimo programa não seria possível. Agradecemos ainda ao Centro Cultural São Paulo e à Biblioteca Mário de Andrade, dois equipamentos de fundamental importância para o cenário cultural paulistano, e que prontamente acolhem esta iniciativa. Em especial, nosso muito obrigado à Programação de Cinema do Centro Cultural São Paulo, com quem estivemos em contato direto para a realização deste projeto e que sempre lhe ofereceu ampla receptividade. Finalmente, mas não menos importante, agradecemos ao Consulado da França no Brasil, à Cinemateca da Embaixada da França e ao Institut Français, frequentes parceiros da Vai e Vem Produções Culturais e que também prestaram sua colaboração a este projeto.

Para mais informações sobre o festival *Il Cinema Ritrovato* e sobre o trabalho da Cineteca di Bologna, convidamo-los a acessar suas páginas na internet: <http://festival.ilcinemaritrovato.it/> e <http://www.cinetecadibologna.it/>.

*Guy Borlée (coordenador do festival Il Cinema Ritrovato) e
Liciane Mamede (Vai e Vem Produções)*

FILMES

Viagem à Itália

(*Viaggio in Italia*, Itália/França, 1954, 82min)

Direção: Roberto Rossellini

Roteiro: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati -

Fotografia: Enzo Serafin - Montagem: Jolanda Benvenuti

- Elenco: Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander Joyce), Maria Mauban (Marie), Anna Proclermer (prostituta), Paul Müller (Paul Dupont), Leslie Daniels (Tony Burton), Natalia Ray (Natalie Burton) /

Produção: Sveva Film, Junior Film, Italia Film Produzione

Exibição em DCP

Fondazione Cineteca di Bologna, Cinecittà Luce e CSC – Cineteca Nazionale, três das mais importantes instituições cinematográficas italianas, além de uma empresa produtora internacional (Coproduction office), uniram forças para empreender um grande projeto de restauração digital de uma parte central da obra de Roberto

Rossellini, possibilitando sua difusão em nível internacional. Dez filmes fizeram parte deste projeto: *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisà* (1946), *Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*, 1948), *O amor* (*L'Amore*, 1948), *Stromboli* (*Stromboli terra di Dio*, 1950), *A máquina de matar pessoas más* (*La macchina ammazzacattivi*, 1952), *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), *O medo* (*La Paura*, 1954), *Índia* (*India: Matri bhumi*, 1959), *La forza e la ragione: Entrevista a Salvatore Allende* (1971). Destes, três são apresentados nesse programa.

Viagem à Itália foi restaurado digitalmente por iniciativa de Cinecittà Luce, Coproduction Office e CSC – Cineteca Nazionale no âmbito do Projeto Rossellini, no laboratório L'Immagine Ritrovata, em 2012, a partir dos negativos originais de câmera e som conservados pela Cinecittà Digital Factory. A imagem foi escaneada com resolução 2K.

"[...] Em sua construção, *Viagem à Itália* não é mais próximo do documentário do que o é do



melodrama ou do romance de ficção. Certamente nenhum documentário poderia ter filmado a sorte deste casal inglês dessa maneira, ou, mais precisamente, com esse espírito. Não nos esqueçamos nunca que até a mais direta e improvisada das cenas estará sempre inscrita em convenções como a montagem, a continuidade, as escolhas; pois justamente esta convenção é denunciada pelo diretor com a mesma energia que ele demonstra em suas incursões ao suspense. Sua direção de atores é exata, incontestável e, ainda assim, não se sente o peso das atuações. A história é solta, livre, cheia de pausas e, no entanto, nada poderia estar mais longe do amadorismo. Confesso a minha limitação para definir adequadamente os méritos de um estilo tão novo, que desafia qualquer definição. Se fosse apenas pelos seus enquadramentos e seus movimentos de câmera [...], este filme já não se assemelharia a nenhum outro. Mas ele consegue ainda, e apenas através de sua própria magia, conferir à tela a tão buscada terceira dimensão, tão intentada nos últimos três anos pelos melhores técnicos de ambos os lados do Atlântico” [...]

Viagem à Itália é a história do desentendimento e posterior reconciliação de um casal. Um tema comum ao universo dramático, e tema também do filme *Aurora* [F.W. Murnau, 1927]. Rossellini e Murnau são os únicos dois cineastas que fizeram da Natureza o elemento ativo, principal, da história.

Ambos – porque rejeitaram as facilidades do estilo psicológico e também o não dito, a alusão – tiveram o privilégio notável de nos conduzir às regiões mais secretas da alma. O segredo? Tentemos colocar da seguinte maneira: não às enigmáticas regiões da libido, mas sim à plena luz da consciência. [...] Os dois filmes são, na verdade, dramas com três personagens; o terceiro é Deus. Mas Deus não tem a mesma cara em ambos. Em *Aurora*, há a “harmonia pré-ordenada”, que governa ao mesmo tempo os movimentos da alma e as vicissitudes do cosmos: a natureza e o coração do homem têm a mesma pulsação.

Viagem à Itália vai além desta ordem - cuja grandeza ele pode revelar igualmente tão bem - e evidencia a suprema desordem que é o milagre. [...] Do museu de Nápoles às catacumbas, das fontes de enxofre do Vesúvio às ruínas de Pompeia, acompanhamos a heroína ao longo de um caminho espiritual que a leva dos lugares comuns dos antigos à fragilidade do homem diante da ideia da imortalidade cristã. E se o filme termina - logicamente, poder-se-ia dizer - com um milagre, é porque este está na ordem das coisas; e esta ordem, finalmente, é ela própria também fruto de um milagre. (*Maurice Schérer* [*Eric Rohmer*], trecho extraído do *Catálogo do Festival Il Cinema Ritrovato 2012*, originalmente publicado sob o título “*La Terre du miracle*”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 47, mai 1955)

Mas... Meu amor não morre!

(*Ma l'amor mio non muore!*, Itália, 1913, 80min)

Direção: Mario Caserini

Roteiro: Emiliano Bonetti - Fotografia:

Angelo Scalenghe - Elenco: Lyda Borelli (Elsa Holbein), Mario Bonnard (príncipe Maximilian di Wallenstein), Camillo de Riso (o empresário Schaudard), Maria Caserini (Duquesa de Wallenstein), Gianpaolo Rosmino (Moise Stahr) - Produção: Film Artistica Gloria.

Exibição em DCP



Ma l'amor mio non muore! foi restaurado em 2013, pela Cineteca di Bologna, no laboratório L'Immagine Ritrovata. Os elementos centrais desta restauração foram os 1500 metros de negativos de câmera subdivididos em seis rolos (seis atos) conservados pela Fondazione Cineteca Italiana, em Milão. Originalmente, o filme foi lançado na Itália, em 1913, em duas versões – com seis e sete atos. Todas as cópias existentes deste filme, com exceção de um fragmento de 206 metros conservado pela Cineteca Nazionale em Roma, provêm do negativo milanês e estão em preto e branco. Entretanto, no momento de sua estreia, *Ma l'amor mio non muore!* foi visto pelas plateias colorido – suas cores vinham de um método de coloração comum à época, o tingimento monocromático. Pois essas cores originais estão presentes no fragmento da Cineteca Nazionale, o que permitiu reintroduzi-las ao filme na versão restaurada aqui apresentada. A reconstituição da parte perdida dos intertítulos foi possível graças à brochura de um programa conservada no Museo Nazionale del Cinema di Torino. Esta restauração possui as cenas presumidamente suprimidas pelas censura italiana: a do beijo no barco e a cena final, trágica e sensual.

Quase todos os produtos culturais (de todos os tipos, da ópera à gastronomia) são classificáveis a partir de uma escala de valores. No meio da escala estão os trabalhos médios; em cima, as tiaras cravejadas de diamantes ou melhor, de obras-primas; na parte de baixo, está o lixo. Para alguns trabalhos, no entanto, uma classificação desta ordem é impossível. Eles são exceções, únicos, inclassificáveis. Frequentemente, faltam a perfeição das obras-primas, mas neles podemos encontrar a força dos grandes eventos. De impacto esmagador é este primeiro filme da atriz Lyda Borelli, de 1913, *Ma l'amor mio non muore* (Love Everlasting).

À época, Borelli era a maior atriz do teatro italiano de seu tempo, uma vez que Eleonora Duse havia deixado os palcos em 1909, com a idade de 50 anos. A atriz, que já completara uma década de carreira bem sucedida e estava no auge de sua arte e beleza, aproveitou-se de uma pausa entre temporadas teatrais para interpretar Elsa Holbein, ou melhor, Diana Cadouleur, a heroína de *Ma l'amor mio non muore*.

O cinema, no entanto, colocou a atriz numa situação de desvantagem em relação ao teatro: sendo ele silencioso, ela não pôde utilizar a sua voz. Borelli, contudo, usou esse inconveniente a seu favor, elevando o nível de sua expressividade e arte gestual à máxima potência. É um milagre sendo produzido ante nossos olhos: Borelli, mostrando total controle de seu talento, modulando e modificando sua postura, seus gestos, expressão facial a cada nova reviravolta, nos entrega as emoções e o destino de Elsa Holbein.

Ma l'amor mio non muore é considerado um *diva film*. O que não nos impede de também olhar para ele como um documentário sobre como a atriz Lyda Borelli, em sua primeira experiência cinematográfica, soube utilizar o cinema e as tomadas de câmera de uma maneira experimental, para explorar a arte da expressividade em seus limites. Um documentário que chega até nós de um passado em que as palavras 'arte' e 'atriz' tinham grande importância. Talvez sejam justamente suas imperfeições que tornem as sensações de risco, frescor e experimentação ainda mais intensas. É possível que a presença de Lyda Borelli pareça ainda mais esmagadora devido ao fato de que ela está, neste filme, rodeada de homens de barbas visivelmente falsas, todos muito rígidos em seus uniformes amassados e porque, no primeiro ato, o vento de 1913 sopra através das cenas da Gloria Films, balançando o véu do vestido da atriz.

O filme foi um enorme sucesso. Ainda hoje, é único e inclassificável. Um milagre de 1913 que se reproduz em 2013. (*Mariann Lewinsky, texto extraído do livreto do DVD de Ma l'amor mio non muore, editado em 2013 pela Cineteca di Bologna*).



Estrela encoberta de nuvens

(*Meghe dhaka tara*, Índia, 1960, 126min)

Direção: Ritwik Ghatak

Título internacional: The Cloud-Capped Star / Inspirado em um conto de

Shaktipada Rajguru - Roteiro: Ritwik

Ghatak - Fotografia: Dinen Gupta -

Montagem: Ramesh Joshi - Música:

Jyotirindra Maitra - Elenco: Supriya

Chowdhury (Nita), Anil Chatterjee

(Shankar), Bijan Bhattacharya (Taran, o

pai), Gita Dey (a mãe), Gita Ghatak (Gita), Dwiju Bhawal (Mantu, o irmão), Niranjan Roy (Sanat) -

Produção: Chitrakalpa

Exibição em DCP



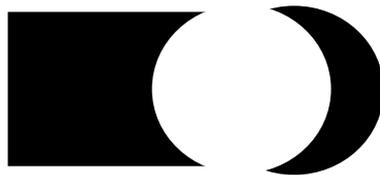
Estrela encoberta de nuvens foi restaurado em 2012 pela Fondazione Cineteca di Bologna, no laboratório L'Immagine Ritrovata, a partir dos negativo de câmera e som originais e de um contrato vindo do National Film Archive of Índia.

A linguagem cinematográfica é universal e, ao mesmo tempo, profundamente nacional. Isso quer dizer que é preciso fundir essas duas dimensões recorrendo a símbolos e arquétipos do nosso país. [...] Essa é a razão pela qual, sim, obviamente, algumas referências estrangeiras me inspiram. Os grandes mestres devem ser “roubados”, assim como tudo aquilo que é universal. Uma determinada dose de assimilação, outra de síntese; é disso que se compõe esta busca. Nós tentamos criar um movimento, mas éramos apenas indivíduos, pássaros solitários. Na época, a situação no país não permitia a criação de qualquer movimento unificado. Eu sentia as coisas à minha própria maneira; cada um fazia-o a seu modo. De todo jeito, sempre tratou-se de uma única busca.

Todo artista tem o dever de preservar a própria capacidade de se surpreender, de permanecer eternamente vigilante e “virgem”. Sem essa faculdade, a ele será impossível chegar a coisas

maiores. O sutil segredo que se esconde em todo ato de criação basicamente consiste em observar cada pequena coisa, capturando-a através de um silêncio maravilhado, deixar-se fascinar por qualquer objeto passageiro ou entregar-se à totalidade do prazer, e aí, depois de um longo tempo, quando se atingiu a tranquilidade, arrancar esse sentimento íntimo de dentro de nosso próprio espírito, dando-lhe forma e soprando-lhe a vida. De um modo ou de outro, todo artista carrega consigo sua infância, a mantém no bolso durante a idade adulta. Se dela ele se esquiva, torna-se um velho passadista; cessou de ser um artista e se tornou um teórico. A infância é um estado mental extremamente frágil, um momento de dobrar-se sobre si mesmo, como aquelas ainda selvagens e delicadas plantas que murcham ao menor toque. A infância se esfacela, murcha e perde sua energia com o bruto contato com o dia a dia. Todo artista já teve essa experiência. *(Ritwik Ghatak)*

Acrescente as linhas oblíquas, as árvores, as margens dos rios, o trem, tudo parece perder o equilíbrio devido às tensões entre o vazio e o cheio. Acrescente as canções, as perseguições, o terreno um pouco íngreme, o cair e o levantar-se, o barulho do trem que atravessa, dividindo e acelerando o ritmo. Acrescente os gestos espasmódicos de Shankar. A lenta variação dos movimentos de Nita. E então você terá uma sequência na qual, em três planos simples, Ghatak cria uma modulação alimentada por colisões e conflitos, aqui ainda contidos, e um desequilíbrio formal a cada momento, ecos do desequilíbrio histórico e pessoal que cria um fundo melodramático para todos os seus filmes: a partitura de Bengala. *(Raymond Bellour)*



A cor da romã

(*Sayat Nova* / Nran Guyne, Armênia, 1969, 77min)

Direção: Sergej Paradžanov

Título internacional: The Color of

Pomegranates - Roteiro: Sergej

Paradžanov - Fotografia: Suren

Šachbazjan - Montagem: Marija

Ponomarenko - Direção de produção:

Stepan Andranikjan, Michail Arakeljan -

Figurino: Elena Achvledjani, Iosif Karalov,

Jasmine Sarabjan - Música: Tigran

Mansurjan - Elenco: Sofiko Čiaureli,

Melkon Alekjan, Vilen Galustjan, Georgij Gegečkori, Hovannes, Misasjan, Spartak Bagašvili,

Medea Džaparidze, Grigorij Margarjan

Exibição em DCP



Restaurado pela Cineteca di Bologna, no laboratório L'Immagine Ritrovata e pelo The Film Foundation's World Cinema Project, em associação com o National Cinema Centre of Armenia e o Gosfilmofond (Rússia), com financiamento do Material World Charitable Foundation e The Film Foundation.

Assistir ao *A Cor do romã*, ou *Sayat Nova*, é comparável a abrir uma porta e adentrar outra dimensão, onde o tempo parou e a beleza está liberta. De forma bastante resumida, o filme é uma biografia do poeta armênio Sayat Nova mas, antes disso, trata-se de uma experiência cinematográfica, de onde se sai recordando imagens, movimentos expressivos repetidos, figurinos, objetos, composições, cores. Sayat Nova viveu no século 18, mas o visual e o movimento do filme parecem ter saído da Idade Média ou até mesmo de épocas anteriores: os enquadramentos de Parajanov parecem esculpidos em madeira ou pedra, e as cores parecem ter naturalmente se materializado a partir de imagens de centenas de anos. Não há nada igual a este filme. Poder ver Sayat Nova em versão restaurada – o filme da exata maneira que Parajanov o quis – por muito tempo foi um sonho. Essa restauração representa anos de trabalho meticuloso feito por muitas pessoas. (*Martin Scorsese, retirado do catálogo do Festival de Cannes 2014*)

E o destino do filme agora? O filme foi exibido na Armênia e as pessoas foram vê-lo. Eu não diria que elas o entendem, mas vão assistir como se fosse a uma celebração. Todas as camadas da sociedade estão indo – eles reconhecem seus genes no filme. Não se trata do assunto, dos fatos canônicos da vida do poeta – o conflito com o tsar, o conflito na corte, o banimento do poeta do palácio, a vida mundana, o monastério – esse não é ponto, mas sim as cores, os acessórios, os detalhes da vida cotidiana do poeta. Eu tentei retratar a arte na vida, em vez de retratar a vida na arte. É o contrário, então a arte está refletida na vida. [...] O filme é bastante primitivo em sua estrutura: a infância, a juventude, o amor, o monastério, as pedras. E então o pensamento, minha garganta está seca, estou doente. E o poeta morre. Tudo tão simples, claro, como no destino de um grande poeta, de um ashugh, de um minstrel.

(Sergei Parajanov, retirado do catálogo do Festival de Cannes 2014)



Um dia no campo

(*Une Partie de campagne*, França, 1936, 40 min.)

Direção: Jean Renoir

Baseado num conto homônimo de Guy de Maupassant - Roteiro: Jean Renoir - Fotografia: Claude Renoir - Montagem: Marguerite Houllé-Renoir - Direção de arte: Robert Gys - Música original: Joseph Kosma - Elenco: Sylvia Bataille (Henriette Dufour), Georges Saint-Saëns [Georges Darnoux] (Henri), Jane Marken (Juliette Dufour), André Gabriello (Cyprien Dufour), Jacques Borel [Jacques B. Brunius] (Rodolphe), Paul Temps (Anatole), Gabrielle Fontan (la nonna), Jean Renoir (Pai Poulain), Marguerite Houllé-Renoir (garçonete), Georges Bataille (seminarista), Henri Cartier-Bresson (seminarista), Pierre Lestringuez (padre), Alain Renoir (jovem pescador) - Produção: Pierre Braumberger para a Panthéon
Exibição em DCP



Um dia no campo foi restaurado em 2014 por iniciativa de Les Films du jeudi, Les Films du panthéon e Cinémathèque Française com o apoio do CNC – Centre national du cinéma de l'image animée e do Franco-American Cultural Fund - DGA MPA SACEM WGAW.

Um dia no campo é um dos mais belos exemplos do estilo expressivo que Renoir aperfeiçoou ao longo dos anos 1930: movimentos de câmera que eventualmente coincidem com a perspectiva de um dos personagens; primeiros planos que exprimem a ambiguidade de seus sentimentos; uso da profundidade de campo de maneira a enriquecer a narrativa, desdobrando-a em múltiplos níveis; atmosfera que dissimula uma estrutura clássica; a beleza minada pelo lado obscuro dos desejos humanos, subordinado às convenções sociais. Em nenhum outro filme, Renoir assimilou tão bem ao seu próprio estilo as heranças do Naturalismo e do Impressionismo combinadas.

É surpreendente que o diretor tenha tido que abandonar a produção sem que ela fosse concluída. *Um dia no campo* foi lançado em 1946, dez anos após suas filmagens, pelo produtor Pierre Braunberger, que autorizou Marguerite Houlle-Renoir, montadora e companheira de Jean Renoir nos anos 1930, a montar o filme e convidou Joseph Kosma (compositor das trilhas de *A Grande ilusão*, *A Marselhesa* e *A Besta humana*) para escrever a música. Renoir estava então vivendo em Los Angeles. Posteriormente, mesmo sem ver o resultado final, ele acabou dando seu acordo ao projeto.

Um dia no campo, tal como a história de Guy Maupassant e como denunciam os diários de trabalho de Renoir, sempre foi pensado para ser um média-metragem e sua duração não era para ser muito maior do que aquela que acabou prevalecendo. O que começou como um pequeno projeto a ser rodado em família e com amigos, em locações próximas à casa de campo de Renoir, onde ele havia rodado seu primeiro filme, *La Fille de l'eau* (1925), e onde seu pai havia realizado pinturas memoráveis, acabou saindo do controle – inclusive financeiro. Foram três semanas em que a equipe ficou refém da chuva, o que acabou por colocar à prova também as relações pessoais no set. Mas o mau tempo, no fim das contas, foi um dos muitos felizes incidentes da carreira de Renoir. Ele reescreveu o roteiro e refilmou algumas cenas de maneira a incorporar a chuva na história. O impacto do filme sobre nós tem certamente a ver com tudo isso. As filmagens estavam quase terminadas, quando Sylvia Bataille e Renoir brigaram e o diretor simplesmente decidiu partir para filmar *Les Bas-fonds* (1936). *(Janet Bergstrom, extraído do catálogo do Festival Il Cinema Ritrovato de 2014)*



Roma

(*Roma*, Itália/França, 1972,
130min)

Direção: Federico Fellini

Roteiro: Federico Fellini,

Bernardino Zapponi - Fotografia:

Giuseppe Rotunno - Montagem:

Ruggero Mastroianni - Música:

Nino Rota - Elenco: Peter

Gonzales (Fellini jovem), Fiona

Florence (Dolores, prostituta),

Marne Maitland (guia da

catacumba), Federico Fellini,

Anna Magnani, John Francis Lane, Gore Vidal, Britta Barnes, Pia De Doses (a princesa), Renato

Giovannoli, Elisa Mainardi, Paule Rout, Paola Natale, Marcelle Ginette Bron, Mario Del Vago,

Alfredo Adami, Stefano Mayore, Gudrun Mardou Khiess, Giovanni Serboli, Angela De Leo, Libero

Frissi, Dante Cleri (um pai de família), Mimmo Poli (um cliente), Galliano Sbarra (apresentador de

espetáculo), Alvaro Vitali (dançarino imitador de Fred Astaire), Franco Magno, Marcello Di Falco,

Cesare Martignoni (Sr. Falletta), Mario Conocchia (o amigo de Fellini), Guglielmo Guasta (Papa) -

Produção: Turi Vasile para a Ultra film (Roma), Les Productions Artistes Associés (Paris)

Exibição em DCP



Roma foi restaurado digitalmente no laboratório L'Immagine Ritrovata, em 2010, por iniciativa de Cineteca Nazionale - CSC, Museo Nazionale del Cinema di Torino e Cineteca di Bologna, a partir de gentil concessão da Titanus.

O que é Roma? No que eu penso quando ouço a palavra Roma? Me faço essa pergunta com frequência. E sei mais ou menos a resposta. Penso num grande rosto avermelhado, como os [dos atores] [Alberto] Sordi, [Aldo] Fabrizi e [Anna] Magnani. Um rosto com uma expressão ligeiramente cabisbaixa e preocupada com necessidades gastro-sexuais. Penso numa terra lamacenta e de tom marrom escuro; num céu amplo como pano de fundo, com cores violetas, escuras e prateadas; cores fúnebres. Mas, no geral, é um rosto reconfortante. Reconfortante

porque Roma permite todos os tipos de especulação em sentido vertical. Roma é uma cidade horizontal, água e terra se encontrando, e por isso é a plataforma ideal para vôos acrobáticos. (...) Roma é uma mãe, e é a mãe perfeita, porque indiferente. É uma mãe que tem muitos filhos e não pode focar a atenção só em você; por isso, não te pede nada, não espera nada. Ela te acolhe quando você chega e te permite partir quando tiver de ir, como no tribunal de Kafka. Ela tem uma sabedoria muito antiga – quase africana, pré-histórica. Sabemos que Roma é uma cidade cheia de história, mas o seu encanto reside em algo de pré-histórico, de primordial, que aparece com nitidez em algumas de suas vistas ilimitadas e desoladas, em algumas ruínas que parecem achados fósseis, ossificados como esqueletos de mamutes. (...) Com sua barriga placentária e seu aspecto materno, ela evita a neurose, mas também impede a verdadeira maturidade. Não há neuróticos aqui, mas também não há adultos. É uma cidade de crianças apáticas, céticas e rudes – que são também um pouco deformadas, já que impedir o crescimento é antinatural. É por isso também que existe aqui essa extrema devoção à família. Eu nunca vi outra cidade no mundo onde se fale tanto dos parentes. (...) Eu tinha pensado numa Roma analisada por um estrangeiro, uma cidade muito próxima e muito distante, como um planeta. A partir desta primeira ideia, quase sem que eu percebesse, desenvolveu-se ao longo do tempo o desenho do próprio filme. E agora que o filme está terminado, eu não sei se ele corresponde ou não à inspiração inicial. Não, eu não sei o que dizer. (...) Há várias coisas que ficaram de fora do roteiro. Queríamos fazer uma cena no tram noturno, uma num jogo Roma-Lazio, com um torcedor que perdeu a aposta e tem de mergulhar na fonte da Piazza degli Eroi... Uma cena sobre as mulheres de Roma; uma sobre a brisa de Ponentino e suas nuvens... Foram todas deixadas de fora. Principalmente, ficou de fora toda a cena no cemitério de Campo di Verano. (...) Mesmo no cemitério, Roma mantém a sua atmosfera de um grande apartamento onde se pode andar por aí de pijama e pantufas. Mas não filmei essa cena. No entanto, o filme permanece com o aspecto daquele imenso cemitério repleto de vida que é Roma. (*Federico Fellini, "Roma & Fellini", in Bernardino Zapponi [org.], Roma, Bologna: Cappelli, 1972*)

Em seu terceiro documentário "fake", após *Diários de um cineasta* (Block-notes di un regista, 1969) e *Os palhaços* (I clowns, 1970), Fellini se liberta de qualquer restrição de linearidade narrativa em benefício do charme alusivo da construção fragmentária. Roma, na verdade, começa com dez sequências curtas, situadas numa cidade *romagnola* nos anos 1920 e 1930, onde o nome e a imagem da Cidade Eterna invocam uma entidade mitológica e distante, referida nesse pequeno mundo através de placas na beira da estrada, do rádio, dos sons e imagens transmitidas pela

escola e, especialmente, pelo teatro e o cinema. Em seguida, os fragmentos se tornam mais longos, mostrando a chegada a Roma de um jovem (um autorretrato de Fellini), que em 1939 descobriu o labirinto de casas romanas com seus banquetes pantagruélicos. Então, de repente o presente invade, com a equipe de Fellini tentando fazer o filme que estamos vendo. A Roma dos anos 1970 se condensa na sequência infernal do tráfego de automóveis no anel de estradas, onde se perde a noção de tempo e espaço; na viagem fantástica a um túnel de metrô que esconde o mistério de antigas casas romanas; na cerimônia assustadora e grotesca de um desfile de moda eclesiástica; na euforia caótica da Festa de Noantri. Mas o presente é interceptado duas vezes pelo passado, e dois fragmentos irrompem como visões da memória: o espetáculo de variedades cômico e cruel no pequeno teatro de Barafonda e o mundo subterrâneo dos bordéis, com desfiles de prostitutas que se oferecem aos clientes famintos. Depois de uma breve aparição de Anna Magnani, o caleidoscópio termina com uma visão apocalíptica de Roma à noite, invadida por um enxame de motociclistas sem rosto, que parecem anunciar ameaças sinistras por vir. A ingênua expectativa daqueles que vieram das províncias sonhando com o mito de Roma é então substituída pela realidade violenta, sensual e cínica da capital e, especialmente, pelo clima de aparente liberalização dos anos 1970 sendo atravessada por sinais de ruína. Mantendo sua presença mais discreta do que nos dois filmes de 1969 e 1970, Fellini interpõe sutilmente ecos autorreferenciais (a plateia de Barafonda inclui a presença de Luigi A. Garrone, também conhecido como 'Gattone' [Gatão], que deveria ter atuado em *Moraldo in Città*; a atmosfera da casa romana joga sombra nas caricaturas de Attalo para o jornal 'Marc'Aurelio', para o qual Fellini colaborou em sua juventude; o papa é interpretado por Guglielmo Guasta, humorista e colega-amigo daqueles anos). As sequências do anel rodoviário, do metrô e do jantar na Via Albalonga foram filmadas na Cinecittà. O desfile de moda eclesiástica – a representação sarcástica e maravilhosa da decrepitude da Igreja e da nobreza papal – foi admirado por Buñuel, que queria interpretar um dos bispos. O trabalho foi interrompido no meio do caminho devido à falência de Giuseppe Pasquale, o acionista majoritário da Ultra Film; a filmagem recomeçou graças à intervenção da Banca del Lavoro e com a desistência de certas cenas por parte de Fellini. *Roberto Chiesi*



Índia

(*Índia, Matri bhumi*, Itália/França, 1959, 95min)

Direção: Roberto Rossellini

Argumento: Roberto Rossellini - Roteiro: Roberto Rossellini, Sonali Senroy Das Gupta, Fereydoun Hoveyda - Fotografia: Aldo Tonti - Música:

Philippe Arthuys - Montagem: Cesare Cavagna -

Elenco: não profissionais selecionados nos locais de filmagem - Produção: Aniene Film, Union Générale Cinématographique



A restauração digital de *Índia* foi realizada por iniciativa de Cinecittà Luce, Cineteca di Bologna, CSC – Cineteca Nazionale e Coproduction Office no âmbito do Projeto Rossellini, a partir dos melhores elementos hoje disponíveis do filme: dois internegativos conservados na Cinecittà. As imagens foram digitalizadas a uma resolução 2k. Em seguida, o material escaneado foi estabilizado e limpo, sendo retiradas digitalmente as marcas do tempo. Devido ao estado de conservação dos elementos, muitas horas foram dedicadas à limpeza da imagem. No que se refere ao som, após o escaneamento foi possível efetuar a limpeza e a diminuição de ruídos de fundo causados pelo tempo. Todo o processo de restauração foi executado no laboratório L'Immagine Ritrovata.

Em 1962, Rossellini gravou uma série de conversas que seriam transmitidas antes da exibição de alguns de seus filmes no canal francês ORTF. Este material, entretanto, nunca chegaria a ser utilizado e, apenas muito mais tarde, foi transcrito e publicado. Na Itália, essa publicação teve curadoria de Adriano Après. Abaixo, as declarações do diretor a propósito de *Índia*:

O título verdadeiro desta obra é *Índia, Matri bhumi*, que quer dizer, o húmus da terra. É talvez o filme mais exemplar – não como filme, mas como exemplo – de tudo aquilo que vimos na nossa entrevista, de tudo aquilo que expliquei sobre minhas ambições no cinema. É um filme que fiz verdadeiramente de maneira experimental, poderia dizer. Procurei colocar sobre a película aquilo que pensava talvez de maneira teórica. Trata-se de uma investigação, a mais profunda

possível, o mais longe que se pode chegar através de um filme sobre um país, um país novo, que é a Índia. Uma terra que reencontrou sua liberdade, que recém saiu do colonialismo – na época, isso fazia dez anos – e sobre o imenso esforço que ela fazia para se colocar em marcha, para se tornar um país como qualquer outro.

Como é construído o filme? Há uma parte essencialmente documentária, mas tentei evitar, de alguma forma, ver tudo aquilo que o turista vê comumente, os monumentos etc. O meu olhar se colocou sobretudo sobre a estrada, o aspecto das pessoas, sua vida cotidiana mais imediata. Em seguida, há as pequenas histórias, um pouco romantizadas se podemos dizer, mas de toda maneira são romantizadas porque são prováveis, não saíram apenas da fantasia, mas são coisas que eu senti, que me contaram mais ou menos; e construí com estes elementos estas quatro breves histórias que estão mescladas de documentário.

É um filme de que gosto muito porque, como disse, aqui tentei fazer uma renovação no campo do conhecimento, da informação: uma informação que não fosse exclusivamente científica ou estatística, mas que fosse também uma certa documentação dos sentimentos e do comportamento dos homens. É também, pode-se dizer, num certo sentido, um filme etnológico. Eis, tudo que tenho para dizer deste filme. *(Roberto Rossellini, Il mio método: scritti e interviste (a cura di Adriano Aprà), Venezia, Marsilio: 1987. pp. 202-203.)*

Reproduzimos abaixo um testemunho do célebre diretor de fotografia italiano Aldo Tonti, ativo sobretudo entre os anos de 1935 e 1979, que viu nascer e formar-se o projeto do filme indiano de Rossellini. Tonti o acompanha durante todo o período das filmagens, que têm lugar em meio a diversos contratempos e complicações entre fevereiro e outubro de 1957.

Foi em torno de um prato de espaguete al dente que Rossellini me envolveu em seu projeto: 'Partiremos para um país maravilhoso. A Índia...', assim começou a conversa, 'Não viajaremos como os outros: vamos de carro...' e, com seu notável poder de persuasão, me mostrou como realizaríamos o mais inesquecível filme de toda a história do cinema. Aceitei.

Muitos se ofereceram para vir conosco. Rossellini, na qualidade de produtor e diretor, já tinha estabelecido contato com um coprodutor indiano, que nos esperava em Bombaim. Os bancos estavam à nossa disposição para o financiamento, de modo que o projeto entrou rapidamente em

produção. Foram adquiridos dois automóveis. Ingrid Bergman não acreditava no que seus olhos viam. Tinha sempre considerado uma espécie de passatempo inofensivo todos aqueles devaneios do marido, aos quais ela se referia como “seu sonho da Índia”; então agora, atônita, começou a dar o seu máximo para fazer com que as coisas acontecessem o mais rápido possível. Por muitas e variadas razões, tivemos que desistir de viajar de carro. Em 8 de dezembro de 1956, partimos num voo direto para Bombaim. Durante a viagem, Rossellini parecia aos poucos esvaziar-se de uma característica tão própria sua, a tagarelice. Quanto mais nos aproximávamos de nosso objetivo, mais silencioso ele se fazia, não que estivesse sendo vítima de um súbito e curioso absenteísmo, próprio daqueles faquires ao encontro dos quais estávamos indo. Tampouco poderiam ser quaisquer pressentimentos estranhos, porque, na ocasião da nossa ida, tudo parecia muito bem encaminhado. [...] O produtor indiano havia preparado tudo em grande escala e, quando chegamos, uma legião de jornalistas e fotógrafos, liderados por duas belas atrizes locais, com colares de flores, vieram ao nosso encontro. Na verdade, eles ficaram um pouco decepcionados, porque o produtor indiano, para deixar a situação mais espetacular, tinha anunciado a chegada de Marilyn Monroe, Ingrid Bergman e Roberto Rossellini. Ao lado de Rossellini, no entanto, estava eu: queria me esconder debaixo da terra naquele momento.

Alojamo-nos no hotel Tajmahal, considerado pelos indianos um monumento nacional. A partir desse momento foram incontáveis as conferências de imprensa. Intelectuais, pintores, ministros, todos vieram prestar homenagens ao diretor: nunca apertei tantas mãos, nem conheci tanta gente como naquelas recepções. [...] Rossellini continuava a fazer visitas de locações em diferentes locais, rodando por aí num suntuoso carro americano que nos foi colocado à disposição pelo famigerado coprodutor. Um belo dia, porém, no exato momento em que saíamos do hotel, um senhor muito distinto se aproximou, muito gentilmente – tão gentilmente que não poderia trazer bons presságios – e anunciou que desejava o quanto antes a restituição de seu carro. Daquele dia em diante, carro e produtor saíram de cena. Rossellini decide então partir imediatamente para Nova Delhi a fim de tentar o apoio do governo indiano para seu filme.

As coisas efetivamente começaram a melhorar: ele foi imediatamente apresentado ao primeiro ministro indiano, Pandit Nehru. Isso nos fez ficar cheios de esperanças acerca da possibilidade de o próprio governo indiano tornar-se nosso coprodutor. De fato, Rossellini me telefonou em Bombaim dizendo para ir encontrá-lo imediatamente e de levar comigo todo o equipamento cinematográfico que tínhamos.

No dia seguinte, na qualidade de hóspedes do governo, estávamos num trem especial que seguia direto para Nalanda, junto de alguns monges budistas; a razão destes de para lá ir era prestar homenagem ao mais velho templo da Índia. Foi nessa ocasião que me aproximei de um sacerdote budista, conversamos em italiano, ele falava perfeitamente. Era genovês e, para minha grande surpresa, ele me confessou serenamente que não sabia mais o porquê e como havia se tornado um monge. Parecia que eu estava começando a entrar em um sonho. *(Aldo Tonti, Odore di cinema, Florença: Vallecchi Editore, 1964, pp. 182-187.)*



Boulevard do crime

(*Les Enfants du paradis*, França, 1944, 189min)

Direção: Marcel Carné

Roteiro: Jacques Prévert - Fotografia: Roger

Hubert - Montagem: Henry Rust - Direção de

arte: Alexandre Trauner, Léon Barsacq - Música:

Joseph Kosma, Maurice Thiret - Elenco:

Arletty (Garance), Jean-Louis Barrault

(Baptiste Deburau), Pierre Brasseur (Frédéric

Lemaître), Maria Casarès (Nathalie), Marcel

Herrand (Lacenaire), Louis Salou (conde

Edouard de Montray), Pierre Renoir (Jéricho) - Produção: Raymond Borderie, Fred Orain para a Pathé

Exibição em blu-ray



O Boulevard do crime foi restaurado em 2011, por iniciativa da Pathé, nos laboratórios L'Immagine Ritrovata (Itália) e Éclair (França).

Uma obra que continua a ser uma das mais belas de todo o cinema francês: *O Boulevard do crime*. Um filme de grande classe, no qual a novidade é a perfeita combinação do cenário com a rara beleza figurativa. Uma brilhante lição de estilo, com a qual Carné parece confirmar as intenções de seu trabalho anterior, revendo de uma ponta a outra os cânones da produção francesa do pré-guerra, usando como inspiração tudo aquilo que ele próprio havia visto do submundo parisiense, renovando seu pessimismo – que aqui aparece um pouco mais sereno –, ou apenas resignando-se. De todo modo, tudo aqui é suavizado por um certo ar “shakespeariano”. E é de Shakespeare de fato que o filme rouba sua moral. “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres não passam de meros atores. Eles entram e saem de cena”, diz uma cartela inicial (retirada da peça *Como lhe aprouver*, de Shakespeare). (...) O enredo é muito sutil e conta apenas com um detalhe: o crime. O resto está por trás das cenas, no não dito, mas nem por isso, ausente. Os poucos fatos que vemos parecem quase secundários em comparação aos tantos outros que não vemos, mas certamente estão por aí no mundo. O filme, de fato, tem uma dimensão incomum: é como assistir a uma vasta paisagem, apenas o tempo e o espaço juntos. (*Michelangelo Antonioni, Marcel Carné, parigino, “Bianco & Nero”, n. 10, dicembre 1948*)

Pão e chocolate

(*Pane e cioccolata*, Itália, 1974, 116min)

Direção: Franco Brusati

Roteiro: Franco Brusati, Jaja Fiastrì,

Nino Manfredi - Fotografia: Luciano

Tovoli - Diretor de Produção: Paul de

Andreis - Música: Daniele Patucchi -

Montagem: Mario Morra - Cenografia:

Luigi Scaccianoce - Produção: Maurizio

Lodi Fe para Verona Productions - Elenco:

Nino Manfredi (Giovanni "Nino" Garofoli),

Anna Karina (Elena), Johnny Dorelli (empresário), Paolo Turco (Gianni), Ugo d'Alessio (Pietro), Tano

Cimarosa (Gigi) Exibição em DCP



Restaurado pela Fondazione Cineteca di Bologna a partir de elementos conservados pela Cineteca Nazionale, de Roma.

Pão e chocolate é o café da manhã que Nino Manfredi, imigrante italiano na Suíça, está saboreando no começo do filme. Estamos em um parque público, por onde as pessoas passeiam tranquilas, ao som das melodiosas notas de um quarteto de Haydn. Mas quando o protagonista se aventura nas profundezas do parque, ele descobre o cadáver de uma jovem garota brutalmente assassinada. "Italiano?" - perguntam a ele na delegacia. Sua resposta: "Ninguém é perfeito".

"Entre a Suíça dos cartões-postais e o sombrio universo de Frisch e Dürrenmatt, o garcom Nino tenta, inutilmente, se adaptar ao mundo em que vive. Toda sorte de coisas acontecem com ele – é demitido por urinar em público, um industrial falido morre em seus braços, uma refugiada grega escapa por seus dedos depois de fazê-lo acreditar na possibilidade de encontrar o amor, ele mora em um galinheiro e até tingi o cabelo de loiro para tentar se passar pela raça escolhida, sem sucesso. O filme não é tanto a respeito de dois países em particular, mas sobre uma emigração interna, uma emigração da alma, e, eventualmente, uma tentativa de fugir de si mesmo. Pão e chocolate é uma obra desesperadamente individualista – a história de alguém que deixou seu próprio mundo para se integrar a um mundo novo". (*Franco Brusati, L'emigrante è anche un uomo?, L'Europeo, 28 de fevereiro de 1974, trecho extraído do catálogo da Mostra di Venezia 2013*)

Sessão de curtas Charles Chaplin

André Malraux conta ter testemunhado, na Pérsia, a exibição de um filme que não existe chamado *A Vida de Chaplin*: “As salas de cinema na Pérsia são áreas ao ar livre e os filmes são projetados no muro e assistidos por pessoas e por gatos pretos. Algum distribuidor armênio tinha criado, muito astutamente, uma montagem reunindo trechos do Vagabundo e o resultado - um filme longuíssimo - era impressionante: o mito em estado puro”.

Com 81 filmes que levam seu nome nos créditos, dos quais 62 comédias de curta-metragem, Chaplin é talvez o mais “recortado e colado” diretor da história do cinema: um fenômeno que corresponde perfeitamente à ideia do mito tal qual se referiu Malraux (e também Bazin, que do mito chapliniano traçou a “gênese” melhor do que ninguém) e que parece traduzir tão bem a modernidade.

Nos início dos anos 1980, quando Kevin Brownlow e David Gill iluminaram a obra de Chaplin com o extraordinário *O Chaplin que ninguém viu* [Unknown Chaplin, série em três episódios realizada em 1983 para a TV britânica], era praticamente impossível ter acesso a uma versão justa de suas comédias: ou nunca estavam na velocidade correta, ou o acompanhamento musical estava longe de ser adequado. O mito havia assumido muitas formas, mas as intenções artísticas originais de Chaplin pareciam borradas pelo tempo, enquanto seu público, cujas risadas outrora inundaram de forma contagiante as salas de cinema, havia se tornado primordialmente espectador de TV (hoje, talvez pudéssemos falar de espectador do Youtube).

Nessas últimas três décadas, no entanto, os filmes de Chaplin puderam retornar à tela grande em versões restauradas. Num primeiro momento, foram os grandes clássicos, médias e longas-metragens; em seguida vieram os 34 primeiros títulos realizados para a Keystone (ou seja, a gênese, a arqueologia do mito). As 12 comédias filmadas e interpretadas por Chaplin para a Mutual Film Corporation traçam uma trajetória artística marcante e já reconhecidamente única, mas elas são, é preciso dizer, 12 filmes separados, memoráveis em sua singularidade e brilho.

Conforme testemunhamos o fim da era da película, em que somos compelidos a continuar conservando-a, preservando-a, respeitando-a e, não menos importante, salvaguardando o saber, o know-how, relacionado à sua manipulação - uma vez que este é o suporte sobre o qual o cinema nasceu e iluminou um século inteiro -, a restauração das comédias da Mutual é significativa e paradigmática da possível coexistência da revolução digital com a tradição da película.

Trata-se de um verdadeiro projeto de restauração, fruto de horas de pesquisa, comparação das várias gerações de elementos, provenientes de trinta arquivos internacionais que, generosamente, concordaram em partilhar conosco o acesso aos seus materiais.

Finalmente, gostaríamos de reforçar nossa dívida com um outro trabalho, também realizado na década 1980 e que revolucionou nosso conhecimento: *Chaplin: His Life and Art*, de David Robinson, uma poderosa biografia realizada a partir da descoberta de um monumental e inexaurível arquivo.

Além de muito nos ensinar sobre Chaplin, estas obras nos mostraram um método, uma abordagem que, nos últimos anos, tentamos tomar emprestados. Agrada-nos pensar que o trabalho que temos realizado sobre as cartas e as fotografias do arquivo Chaplin, uma vez concluído, poderá seguir essa mesma trajetória. *Cecilia Cenciarelli (Cineteca di Bologna, coordenadora do Projeto Chaplin)*

1 Texto originalmente publicado no catálogo da 27ª edição do Festival Il Cinema Ritrovato, 2013.

2 No Brasil, o livro foi lançado como “Chaplin: Uma biografia definitiva” (2012, editora Novo Século).

O Arquivo Charles Chaplin em Bolonha

A Cineteca di Bologna tem, por vários anos, dedicado-se à delicada tarefa de reconstruir todo o trabalho de Charlie Chaplin. Além da digitalização e catalogação de tudo aquilo que encontra-se sobre papel, há, igualmente, a restauração completa de seu trabalho no cinema. Essa empreitada minuciosa, que atende à vontade dos herdeiros de Chaplin, acontece integralmente em Bolonha sob o controle direto da Fondazione Cineteca di Bologna e do laboratório L'Immagine Ritrovata.

A principal missão do Projeto Chaplin é a preservação de todo patrimônio em papel legado pelo cineasta, mas também o incentivo ao trabalho de pesquisa, alimentando assim a redescoberta contínua de seu trabalho. Criar bases para um diálogo regular entre os estudantes, investigadores e cinéfilos é nosso objetivo. Assim, todo o conjunto de documentos do arquivo é o objeto de uma série de publicações destinadas a ampliar o acesso às obras completas de Chaplin.

www.charliechaplinarchive.org

Este é o site oficial do catálogo on-line que contém todo o arquivo profissional e pessoal do cineasta e foi cuidadosamente mantido ao longo dos anos. Nele estão contidos documentos

que trazem informações sobre desde a sua estreia no palco dos teatros ingleses até seus últimos dias de vida na Suíça. Mais de 75 anos de papéis manuscritos e datilografados, fotografias e recortes de imprensa ajudam a retratar a carreira deste que é, talvez, o mais universal dos cineastas, lançando nova luz sobre seu trabalho, sua vida, mas especialmente sobre seu método de trabalho.



Carlitos patinador



Corridas de automóveis para meninos



O imigrante



Carlitos guarda-noturno

Sessão de curtas Charles Chaplin (82min):

Corrida de automóveis para meninos

(*Kids auto races at Venice*, EUA, 1914, 7min. a 16 quadros/segundo)

Direção: Henry Lehrman

Roteiro: Henry Lehrman, Reed Heustis - Fotografia: Enrique Juan Vallejo, Frank D. Williams - Elenco: Charles Chaplin (o vagabundo), Henry Lehrman (o diretor), Frank D. Williams (o cinegrafista), Billy Jacobs, Thelma Salter, Charlotte Fitzpatrick, Gordon Griffith - Produção: Keystone Film Company
Exibição em DCP

Corrida de automóveis para meninos foi restaurado a partir de duas cópias positivas em suporte nitrato conservadas no BFI National Archive em Londres. O texto dos intertítulos provém da reimpressão de *The Pest* pela W.H. Productions e de duas didascálias da Keystone. A reconstrução do filme e seu restauro foram executados no BFI National Archive de Londres. A digitalização foi realizada no laboratório L'Immagine Ritrovata, da Cinemateca de Bologna. O restauro digital foi realizado pela Lobster Films. A música foi composta e dirigida por Timothy Brock, gravada em 2013 no Teatro de la Zarzuela, em Madrid.

A importância de *Corrida de automóveis para meninos* para o cinema mundial é enorme, pois é neste filme cômico que os espectadores puderam ver pela primeira vez Carlitos, o vagabundo chapliniano.

O filme tem ainda um valor inestimável porque nos permite observar a reação do primeiro público de Chaplin – os espectadores da corrida – às invenções cômicas do Vagabundo. *Corrida de automóveis para meninos* foi filmado na segunda Pushmobile Parade, uma corrida anual de carros para crianças, que aconteceu num domingo, 11 de janeiro de 1914, em Venice, Califórnia. A situação cômica deste filme improvisado (rodado, ao que tudo indica, em apenas 45 minutos) tem sua origem na insistente invasão da cena pelo Vagabundo, perturbando a equipe cinematográfica que intenciona filmar o evento.

A princípio, o público não sabe o que pensar de tal pândego. Seria ele um chato? No decorrer da ação, entretanto, a perplexidade se transforma em genuína diversão. Ao contrário de outros comediantes do cinema, Chaplin se coloca continuamente ao seu público.

Corrida de automóveis para meninos era um split reel (de aproximadamente 150 metros) que foi lançado conjuntamente com um filme didático, *Olives and their oil*. (Jeffrey Vance, extraído do livreto do que acompanha o DVD *Charlie Chaplin. Le comiche Keystone, Edições Cineteca di Bologna, 2010*)

Carlitos patinador

(The Rink, EUA, 1916, 25min a 19 quadros/segundo)

Direção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin - Fotografia: Roland Totheroh - Elenco: Charles Chaplin (o garçom patinador), Edna Purviance (a garota chique), James T. Kelley (o pai da garota), Eric Campbell (sr. Stout), Henry Bergman (sra. Stout/cliente zangado), Lloyd Bacon (o hóspede), Albert Austin (chefe/patinador), Frank. J. Coleman (diretor do restaurante), John Rand (garçom, Leota Bryan, Charlotte Mineau (a amiga de Edna) - Produção: Lone Star Mutual

Exibição em DCP

Carlitos patinador foi restaurado pela Cineteca di Bologna, no laboratório L'Immagine Ritrovata, em 2012, em colaboração com a Lobster films e David Shepard, a partir de elementos provenientes da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, CNC – Archives Françaises du Film e Library of Congress. Acompanhamento musical composto por Antonio Coppola.

A mecânica da direção era simples naquela época. Era suficiente que eu soubesse diferenciar a direita da esquerda para entrada e saída de cena. Se num momento saía-se à direita, na cena seguinte, entrava-se pela esquerda. Se saía-se de campo na direção da câmera, na próxima cena, entrava-se de costas para a câmera. Estas eram, por assim dizer, as regras elementares.

Quando adquirir um pouco mais de experiência, descobri que a posição da câmera não era apenas psicológica, mas sim responsável pela articulação de uma cena. Era, conseqüentemente, a base do estilo cinematográfico. [...] A posição da câmera dá inflexão à linguagem cinematográfica. Não há regra fixa que diga que um close-up confere ao sujeito maior destaque. Um close-up é uma questão de sentir a cena; em alguns casos, um plano-sequência pode conferir mais ênfase.

Um exemplo disso está em uma das minhas primeiras comédias, *Carlitos patinador*. O vagabundo entra na pista e patina com um dos pés levantados, deslizando e girando, tropeçando, esbarrando nas pessoas e aprontando toda sorte de travessuras, até que, enfim, deixa todos na pista empilhados no chão em primeiro plano. Enquanto isso, ele se afasta cada vez mais até tornar-se uma pequenina figura no plano de fundo. Finalmente, senta-se entre os espectadores a observar o pandemônio que aprontou. A figurinha do vagabundo sentado a uma boa distância da câmera era mais engraçada do que poderia ter sido em primeiro plano. (*Charles Chaplin, trecho extraído do catálogo do Festival Il Cinema Ritrovato de 2012; originalmente publicado em My Autobiography, livro editado por Simon & Schuster, Nova Iorque, 1964*)

Carlitos guarda-noturno

(*Easy street*, USA, 1917, 26min a 18 quadros/segundo)

Direção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin - Fotografia: Roland Totheroh - Elenco: Charles Chaplin (o vagabundo), Edna Purviance (garota do Exército da salvação), Eric Campbell (o terror do bairro), Albert Austin (pastor/policial), Henry Bergman (anarquista), Loyal Underwood (padre/segundo policial), Janet Miller Sully (visitante da Missão), Charlotte Mineau (mulher ingrata), Tom Wood (chefe de polícia), Lloyd Bacon (drogado), Frank J. Coleman (terceiro policial), John Rand (visitante da Missão/quarto policial) - Produção: Lone Star Mutual

Exibição em DCP

Carlitos guarda-noturno foi restaurado em 2012 pela Cineteca di Bologna, no laboratório l'Immagine Ritrovata em colaboração com a Lobster Films e David Shepard. Os elementos que permitiram o restauro vieram da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, CNC – Archives françaises du film, British Film Institut. Acompanhamento musical composto por Neil Brand.

Carlitos guarda-noturno, ao lado de Casa de penhores (Pawnshop, 1916), é a obra-prima da série de filmes realizados para a Mutual. É obra-prima absoluta. Este filme é um balé, um poema, uma paródia, com uma corrosiva energia farsesca. É através dele que a sátira social chapliniana afirma-se e ganha impulso. Esta é, de longe, a sátira mais violenta produzida por Chaplin sob a forma de caricatura antes de *O grande ditador* (1940). Os personagens são tragados por uma desatinada espiral que os isola do mundo real e os mergulha numa representação simbólica, transparente, da vida. A sublime ironia está no epílogo. Instituições, leis, princípios morais, catequismos nunca foram referidos com tamanho sarcasmo. Aqueles que pensam que estão colocando a humanidade no “bom caminho” usando versículos da Bíblia e o terrorismo da polícia são duramente achincalhados. Também o são, as “boas intenções” que nascem a partir do interesse, seja de um sorriso, seja de uma benção. Além disso, *Carlitos guarda-noturno* integra elementos da farsa e da comédia: assim, quando o vagabundo rouba a mercearia que supostamente devia proteger, a contradição entre seu ato e seu dever tem muito de burlesco. Esta contradição, contudo, não tem outro objetivo senão enfatizar e delinear a personalidade de um personagem que é cômico na exata medida em que suas incongruências se revelam. (Jean Mitry, trecho extraído do catálogo do Festival Il Cinema Ritrovato de 2012; originalmente publicado em *Tout Chaplin*, editado por Seghers, Paris, 1972)

O Imigrante

(*The Immigrant*, EUA, 1917, 24min a 20 quadros/segundo)

Direção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin - Fotografia: Roland Totheroh - Elenco: Charles Chaplin (um imigrante), Edna Purviance (uma imigrante), Kitty Bradbury (mãe da garota), Albert Austin (imigrante escravo/cliente do restaurante), Henry Bergman (mulher escrava/pintora), Loyal Underwood (pequeno imigrante), Eric Campbell (chefe dos garçons), Stanley Sanford (jogador), James T. Kelley (homem no restaurante), John Rand (bêbado sem dinheiro), Frank J. Coleman (proprietário do restaurante), Tom Harrington (empregado) - produção: Lone Star Mutual
Exibição em DCP

O Imigrante foi restaurado pela Cineteca di Bologna, no laboratório L'Immagine Ritrovata, em 2012, em colaboração com a Lobster films e David Shepard. Acompanhamento musical composto e regido por Timothy Brock, interpretado pela Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.

Por sua humanidade e pela polêmica que causou a famosa sequência da chegada dos imigrantes a Nova Iorque, *O Imigrante* é um filme seminal de Chaplin, que representa muito para o conjunto de sua obra. Essas cenas não são apenas emblemáticas da provável experiência pessoal do cineasta, mas também daquela de centenas de milhares de homens e mulheres que desembarcaram nos Estados Unidos ao longo de trinta anos [...].

Os filmes que Chaplin realizou para a Mutual nos anos 1916-1917 incluem várias obras-primas (*A Casa de penhores*, *Carlitos guarda-noturno*, *O Imigrante*), que estão entre seus mais virulentos comentários sociais [...].

O Vagabundo, que chega aos Estados Unidos como se chegasse à terra prometida – sinônimo de liberdade e de infinitas possibilidades –, acaba por encontrar uma sociedade fechada e puritana, que vê com maus olhos os novos imigrantes e utiliza contra eles as armas tradicionais dos opressores: a riqueza egoísta, a intolerância religiosa e política, a violência a serviço dos privilegiados.

Em outros termos, ele, um pequenino imigrante judeu, expulso da Europa por *progroms*, encontra nos Estados Unidos uma sociedade onde não só os judeus, mas também os simpatizantes da esquerda e os pobres, são fichados como suspeitos. E quando se pensa na

persistência com que esta sociedade perseguiu Chaplin durante sua estadia naquele país não é nenhuma surpresa que, ao longo de sua carreira, ele tenha insistido em suas sátiras mordazes, mesmo após seu surpreendente sucesso profissional e ascensão social. Ambos acabaram por resguardá-lo não apenas do ponto de vista material, mas também moral, de certas preocupações e contribuíram para criar a possibilidade de uma integração.

Chaplin, entretanto, nunca se integraria, uma vez que ele é a própria epítome do judeu errante, o *luftmensch* (palavra em iídiche que significa “sonhador”, pessoa desconectada da realidade prática), incapaz de fincar raízes num único lugar: durante toda sua vida ele seria para sempre um imigrante provisório. (*Marcel Martin, trecho extraído do catálogo do Festival Il Cinema Ritrovato de 2012; originalmente publicado em Charles Chaplin, livro editado por Seghers, Paris, 1966*)



Spartaco

(*Spartaco ovvero il gladiatore della Tracia*, Itália, 1913, 90min)

Direção: Giovanni Enrico Vidali

Inspirado no romance *Spartaco*

di Raffaello Giovagnoli - Roteiro:

Renzo Chiosso - Cenografia:

Domenico Gaido - Elenco: Mario

Guaita Ausonia (*Spartaco*), Maria

Gandini (*Narona*) - Produção:

Pasquali

Exibição em DCP



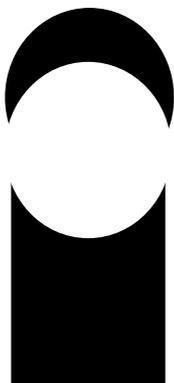
Spartaco foi digitalizado pela Fondazione Cineteca di Bologna a partir de uma cópia 35mm em suporte nitrato tingida com intertítulos em português, encontrada na Cinemateca Brasileira e atualmente preservada pela Fondazione Cineteca di Bologna. A restauração foi realizada pelo laboratório L'Immagine Ritrovata em 2013.

A atitude do historiador de cinema não deve diferir muito daquela de São Tomé: é preciso sempre desconfiar. Durante anos, acreditou-se que o *Maciste* interpretado por Bartolomeo Pagano no épico filme *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) fora o modelo para um novo gênero cinematográfico que floresceu na Itália entre o final dos anos 1910 e início dos anos 1920: o dos filmes de protagonistas fortões. Em *Maciste* (de Luigi Romano Borgnetto e Vincenzo Denizot, 1915), primeiro filme a explorar o personagem enquanto herói-protagonista, nosso ponto de vista é o da menina que, numa tela de cinema, assiste ao protagonista fortão dobrar as barras de uma grade de ferro a fim de que ele e seu amigo possam fugir.

No entanto, um ano antes de *Cabiria*, esta mesma e exata cena do herói que dobra o ferro com as próprias mãos tinha sido um dos momentos-chave de *Spartacus ovvero il gladiatore della Tracia*, uma produção Pasquali com o ator Mario Guaita (1881-1956), também conhecido como Ausonia, no papel do lendário Spartacus, o escravo que se rebela contra os corruptos patrícios romanos. A revista italiana *La vita cinematografica* teceu elogios a Guaita pela “beleza plástica de sua figura, pelo poder de atração e, ao mesmo tempo, vigor e agilidade de seu corpo perfeito, pelo seu olhar penetrante e sua atuação perfeita”.

A imprensa americana descrevia-o como “um celebrado lutador e grande ator italiano, cujo físico e feições bem delineadas faziam dele o perfeito protótipo de um antigo gladiador romano”. Na verdade, em *Spartacus*, a câmara foca com frequência o torso nu de Ausonia, seus braços musculosos e seu olhar firme para a câmara.

Aparentemente, o distribuidor americano George Kleine gostou tanto de *Spartacus* que, em 1914, coproduziu um segundo épico com Ausonia, *Salambô* (Domenico Gaido, 1914). Durante anos tivemos apenas uma edição ruim em DVD da versão americana do filme, mas, felizmente, uma cópia original em nitrato foi restaurada pela Cineteca di Bologna. *(Ivo Bloom, extraído do catálogo do festival Il Cinema Ritrovato 2013)*



Paisà

(Itália, 1946, 120 min)

Direção: Roberto Rossellini

Roteiro: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Rod Geiger - Fotografia:

Otello Martelli - Elenco: Carmela Sazio

(Carmela, episódio 1: Sicília), Robert Van Loon (Joe, o soldado americano, episódio

1: Sicília), Dots Johnson (Joe, soldado americano, episódio 2: Nápoles),

Alfonsino Pasca (Pasquale, episódio 2: Nápoles),

Maria Michi (Francesca, episódio 3: Roma),

Gar Moore (Fred, soldado americano, episódio 3: Roma),

Harriet Medin (enfermeira, episódio 4: Florença), Renzo Avanzo (Massimo, episódio 4: Florença),

William Tubbs (Capitão Bill Martin, o capelão católico, episódio 5: Apeninos emilianos), Dale

Edmonds (o agente da OSS, episódio 6: Porto Tolle, região do Vêneto), John Whaling Allen

(soldado americano, episódio 6: Porto Tolle, região do Vêneto), John Rand (visitante da Missão/
quarto policial) - Produção: Lone Star Mutual

Exibição em DCP



Paisà foi restaurado em 2013, no âmbito do Projeto Rossellini, por iniciativa de Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office.

“Um filme inteiramente digno do célebre diretor de *Roma, cidade aberta*”: com este comentário o comitê de censura aprovava, no final de 1946, *Paisà*, mais um filme de Roberto Rossellini sobre uma Itália dilacerada pela ocupação nazista nos meses finais da Segunda Guerra Mundial. Dividido em seis episódios, *Paisà* atravessa todo o território do país, construindo uma narração espaço-temporal que nos leva da Sicília, em julho de 1943, para Porto Tolle, no Vêneto, no inverno de 1944, passando por Nápoles, Roma, Florença e pelos Apeninos emilianos. De forma a dar continuidade à bem sucedida parceria que deu origem a *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945), para o roteiro de *Paisà*, Rossellini renova a colaboração com Sergio Amidei e Federico Fellini. Juntos, eles chegam a um projeto que, em seguida, contaria com bem sucedidas performances de atores não-profissionais e a brilhante *mise en scène* de Rossellini, mestre do neorealismo italiano.

Seis episódios que contam o avanço dos Aliados na Itália durante a Segunda Guerra Mundial: “Dois mundos entravam em contato, cada um com sua psicologia e sua estrutura mental: os vencedores e os perdedores. A partir desse contato nascia uma grande confusão, de modo que, no final, não havia mais vencedores e vencidos; restava o heroísmo cotidiano do homem que se agarra à vida”. *(Roberto Rossellini)*

“*Paisà* relata todas as tragédias que a guerra produziu ou deixou para trás. Como a falta de compreensão, decorrente, por exemplo, das barreiras linguísticas – pessoas que entram diretamente em contato e são incapazes de se fazer entender; a corrupção, ou o drama da pobreza e da fome exigindo estratégias que podem ser vistas como formas de corrupção; o amor, e, logo em seguida, o choque de diferentes empatias, ideias, religiões; e, finalmente, os resistentes. O filme é baseado, em grande medida, no movimento de resistência. Suas histórias, mesmo que apenas esboçadas, não são totalmente inventadas, tampouco são inteiramente verdadeiras: são prováveis. São a combinação de eventos reais com notícias de jornais, juntos e harmonizados para que o filme pudesse vir à tona, para que pudesse transmitir o sentido preciso do que era a guerra naquele momento”. *(Roberto Rossellini) [Trechos extraídos do catálogo do Festival de Veneza 2013]*



Carrossel da esperança

(*Jour de fête*, França, 1949, 87min)
Direção: Jacques Tati
Roteiro: Henri Marquet - Fotografia: Jacques Mercanton, Jacques Sauvageot - Montagem: Marcel Morreau - Direção de arte: René Moulart - Música: Jeean Yatove - Elenco: Jacques Tati (François, o carteiro), Guy Decomble (Roger), Paul Frankeur (Marcel), Santa Relli (Germaine), Maine Vallée (Jeannette) - Produção: Cady-Film
Exibição em DVD



Os negativos originais da versão preta e branca de *Carrossel da esperança* não sobreviveram (Tati fez duas versões do filme, uma em preto e branco e outra colorida). Em 2012, dois interpositivos combinados sobre suporte nitrato datados de 1949 e 1953 (conservados nos Archives françaises du film) foram digitalizados com qualidade 4k. O som de densidade variável estava igualmente preservado sobre esses interpositivos.

Em todos os sentidos, *Jour de fête* é um filme evento. Primeiro longa-metragem de Jacques Tati, primeiro grande filme burlesco do pós-guerra, primeira tentativa de produzir um filme colorido na França...

“O realizador parece nos confiar seu desejo de se igualar aos seus próprios mestres anglo-saxões, são eles Chaplin, Lloyd, Langdon, Laurel e Hardy, Buster Keaton.

“Desde então, o burlesco de Tati já se anuncia como fundado sobre observações da vida cotidiana e na estilização (com preferência nítida pelo plano-conjunto e recusa do plano-detalle). Mas seu ritmo, “à americana”, contribui também que este filme que continue ainda hoje a ser uma preciosidade, para os adultos, mas também para as crianças.” *(Stéphane Goudet, trecho extraído do material de imprensa sobre o filme, no momento de)*

Era tempo de reencontrar, uma vez que já não era possível mais vê-la, esta primeira versão de *Carrossel da esperança* de 1949 em preto e branco, primeiro longa-metragem fundador da obra de Jacques Tati. O tempo já havia feito sua obra sobre os elementos originais em suporte nitrato.

Nós empreendemos esta restauração com grande satisfação, com a cumplicidade do laboratório L'Imagine Ritrovata no que tange às imagens e de L.E. Diapason com relação ao som. É um renascimento. *Carrossel da esperança* é um filme que mudou nossa visão de mundo, que nos mostrou o homem como uma criança, na tormenta do progresso, definitivamente. Ele nos ensinou que François, o carteiro, como frequentemente acontece com aqueles que tomamos por imbecis, não o era; pelo contrário, são esses trapalhões que nos encantam. François, fascinado pelos americanos, resolve sozinho revolucionar a entrega de correspondências na cidadezinha onde mora e, cheio de boa vontade e energia, quaisquer que sejam as zombarias, procura uma solução no parque de diversões, com alguns sucessos inesperados, mas também alguns desgastes colaterais. A confrontação do homem face ao progresso atravessará toda a obra de Tati. Com *Carrossel da esperança*, assistimos ao nascimento de um dos maiores poetas da história do cinema. O reencontro com este filme é um choque, do qual não nos recuperamos imediatamente. Impossível de ver a vida como antes – sem rir – sem parar de rir do mundo como ele é. *(Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, Les Films de mon oncle)*



PALESTRAS E CURSOS

Palestra Uma conversa sobre Restauração cinematográfica com Fernanda Coelho dia 7 - sábado, às 17h30

O Cinema é uma arte mágica que encantou o mundo desde os seus primeiros tempos e, logo nas primeiras décadas de sua existência, estabeleceu-se como um produto muito rentável da Indústria do entretenimento. No entanto, paralelamente, também cativou artistas, historiadores e apaixonados em geral, que entendiam o cinema como uma forma de arte e de expressão cultural da sociedade. Esse segundo grupo foi responsável pela criação dos cineclubes e, posteriormente, também pelo surgimento dos arquivos cinematográficos em todo mundo.

A compreensão da arte cinematográfica como uma forma de expressão cultural está na base de todo trabalho de restauração e a trajetória destas obras restauradas quase invariavelmente passa por um arquivo, público ou privado. São nessas instituições que os filmes são fisicamente conservados e, graças a elas, seu acesso torna-se possível para as gerações vindouras. Restaurar um filme vai muito além das técnicas de reconstituir perdas e minimizar danos impostos pelo tempo. É, antes de mais nada, compreender profundamente o filme, a intenção do autor, sua proposta estética, suas influências de época e todo tipo de informação que possa nortear as inúmeras escolhas que são inevitáveis durante o processo de restaurar uma obra de arte. A ética da restauração está justamente em respeitar a obra tal como a concebeu seu autor.

Embora também aborde alguns aspectos técnicos importantes, a palestra *Uma conversa sobre Restauração cinematográfica* pretende tocar nos temas mais gerais, focando nas questões históricas e filosóficas que fundamentam esse tipo de trabalho.

Maria Fernanda Curado Coelho

Com experiência de mais de 30 anos na preservação audiovisual, possui graduação em Cinema, Rádio e TV pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (1979), pós-graduação Lato sensu em Museologia pelo Instituto de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo - FESP-SP (1988), e é mestre em Ciência da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. Desenvolveu sua carreira principalmente na Cinemateca Brasileira, onde ingressou em 1979, e trabalhou, sobretudo, no setor de Preservação, com uma passagem de oito anos pelo Laboratório de Restauração. Foi coordenadora de preservação desta instituição de 2000 a 2008 e em 2014. Na área museológica especializou-se na área da Conservação, atuando essencialmente com acervos audiovisuais.

Aposentou-se do serviço público federal em abril de 2015, tendo sido homenageada pelos trabalhos prestados à preservação cinematográfica brasileira no 10º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros/CineOP (Festival de Cinema de Ouro Preto), em junho do mesmo ano. Atualmente é presidente do Conselho Regional de Museologia – COREM 4R.

Sala Lima Barreto - 120 min - a bilheteria será aberta duas horas antes do início da palestra para a retirada de ingressos - os ingressos não estarão disponíveis pela internet - cada pessoa poderá retirar até dois ingressos - grátis

Curso Roberto Rossellini e o cinema dos não reconciliados com Luiz Carlos Oliveira Jr. dia 13 - sexta, às 17h30

O curso se dedicará ao período da obra de Rossellini situado entre os filmes *Roma, cidade aberta* (1945) e *Índia* (1956). O palestrante procurará abordar como, em pouco mais de dez anos, Rossellini inventou não exatamente uma nova escola estilística ou uma corrente estética, mas, antes de tudo, um novo olhar, uma nova forma de se entender a realidade e o sentido ontológico das coisas mediante sua apreensão cinematográfica. A revolução “rosselliniana” não nasce somente de um desejo artístico de ruptura com os métodos consagrados pelo cinema da era dos grandes estúdios: se ele experimenta uma outra forma de fazer cinema, é menos por uma postura modernista de rejeição de um modelo anterior do que por necessidades intrínsecas às suas escolhas criativas, que o fazem perceber a inutilidade das regras da dramaturgia e da representação clássicas – baseadas na homogeneidade sem falhas de um universo ficcional autossuficiente e fechado em si mesmo – em face de uma Europa destrozada pela Segunda Guerra e confrontada a uma realidade lacunar, fragmentária, arruinada, aberta para o heterogêneo e o desconhecido. Uma realidade que não podia ser contornada pelas técnicas de *mise en scène* convencionais, e por isso forçava sua entrada imediata nos filmes, impondo uma abordagem sem excessiva elaboração ou estilização: era chegado o tempo de um cinema radicalmente denotativo e literal, avesso aos significados secundários, pois debruçado sobre uma realidade tão plena de situações absurdas, impenetráveis, obtusas, que fornecer dela uma interpretação muito estruturada já seria um atentado contra sua complexidade (moral, semântica, política) original. Respeitar a realidade primeira das coisas passava a ser, mais do que uma opção formal, uma postura ética diante do mundo.

A primeira aula estará focada nos filmes *Roma, cidade aberta* (1948), *Paisà* (1946) e *Alemanha, ano zero* (1948). Contrariando o clichê crítico que toma esses filmes meramente como precursores do neorealismo italiano, tornando-os peças de museu ligadas a um contexto específico/ultrapassado, o intuito desse primeiro encontro será mostrar como eles representam muito mais que isso e permanecem obras atuais. Rossellini inaugura com esses filmes uma estética do esboço, do desconhecido, do inacabado, justamente numa arte, o cinema, que preza pela preparação, repetição, planejamento, acabamento técnico. São filmes em que o diretor italiano está empenhado em destruir os estereótipos “hollywoodianos” da representação e os códigos da psicologia mais simplista, para se aproximar da verdade das coisas.

Na segunda aula, analisaremos os filmes que Rossellini realizou com a atriz Ingrid Bergman, e que trazem um novo entendimento do problema da representação, antecipando a *Nouvelle Vague* e boa parte do que se convencionou chamar de cinema moderno.

Por fim, traremos à discussão o filme *Índia*, de 1956-9, que mescla histórias ficcionais e registros documentais num grande “livro filmado” sobre a civilização hindu e as transformações da Índia contemporânea.

Entremeando as análises críticas e as exposições teóricas, serão exibidos trechos dos filmes discutidos.

Luiz Carlos Oliveira Junior

Crítico e pesquisador de cinema. Autor do livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Papirus, 2013). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Ismail Xavier. Ex-editor da revista eletrônica *Contracampo*. Já colaborou para as revistas *Bravo!*, *Cult*, *Interlúdio*, *Paisà* e *Foco* e para o *Guia Folha – Livros, Discos e Filmes*. Ministrou cursos e oficinas em espaços como Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural São Paulo, CineSESC, Cine Humberto Mauro e Fundação Getúlio Vargas.

Sala Lima Barreto - 240min - a bilheteria será aberta duas horas antes do início da palestra para a retirada de ingressos - os ingressos não estarão disponíveis pela internet - cada pessoa poderá retirar até dois ingressos - grátis

PROGRAMAÇÃO

PROGRAMAÇÃO DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

(todos os filmes serão exibidos em DCP)

dia 5 - quinta

20h Abertura: **Viagem à Itália**

dia 6 - sexta

18h **Mas... Meu amor não morre!**

20h **Estrela encoberta de nuvens**

dia 7 - sábado

15h30 **A cor da romã**

17h30 **Palestra Uma conversa sobre Restauração cinematográfica, com Fernanda Coelho**

20h **Um dia no campo**

dia 8 - domingo

17h30 **Roma**

20h **Índia**

dia 10 - terça

16h **O Boulevard do crime**

20h **Pão e chocolate**

dia 11 - quarta

18h **Sessão de curtas Charles Chaplin**

Corrida de automóveis para meninos

Carlitos patinador

Carlitos guarda-noturno

O Imigrante

20h **Spartaco**

dia 12 - quinta

18h **A cor da romã**

20h **Mas... Meu amor não morre!**

dia 13 - sexta

17h30 **Curso Roberto Rossellini e o cinema dos não reconciliados, com Luiz Carlos Oliveira Jr.**
20h **Índia**

dia 14 - sábado

15h30 **Viagem à Itália**

17h30 **Curso Roberto Rossellini e o cinema dos não reconciliados, com Luiz Carlos Oliveira Jr.**
20h **Paisà**

dia 15 - domingo

16h30 **Carrossel da esperança**

18h **Sessão de curtas Charles Chaplin**

Corrida de automóveis para meninos

Carlitos patinador

Carlitos guarda-noturno

O Imigrante

20h **Pão e chocolate,**

dia 17 - terça

20h **Spartaco**

dia 18 - quarta

19h **Um dia no campo**

20h **Estrela encoberta de nuvens**

dia 19 - quinta

18h **Paisà**

20h30 **Roma**

Alguns filmes serão exibidos na Biblioteca Mário de Andrade - auditório Cinemário
(todos os filmes serão exibidos em DVD)

PROGRAMAÇÃO DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE

dia 6 - sexta

15h **O boulevard do crime**

dia 7 - sábado

15h **Pão e chocolate**

17h **Estrela encoberta de nuvens**

dia 8 - domingo

15h **Sessão de curtas Charles Chaplin**

Corrida de automóveis para meninos

Carlitos patinador

Carlitos guarda-noturno

O Imigrante

17h **Carrossel da esperança**

dia 13 - sexta

15h **Spartaco**

17h **Mas... Meu amor não morre!**



Praça del Pizza Maggiore



Prefeitura de São Paulo Fernando Haddad
Secretaria de Cultura Maria do Rosário Ramalho

Centro Cultural São Paulo | Direção Geral Pena Schmidt **Divisão de Curadoria e Programação** Luciana Schwinden e equipe **Divisão de Acervo, Documentação e Conservação** Eduardo Navarro Niero Filho e equipe **Divisão de Bibliotecas** Juliana Lazarim e equipe **Divisão de Produção e Apoio a Eventos** Luciana Mantovani e equipe **Divisão de Informação e Comunicação** Marcio Yonamine e equipe **Divisão de Ação Cultural e Educativa** Alexandre Araujo Bispo e equipe **Coordenação Administrativa** Everton Alves de Souza e equipe **Coordenação Técnica de Projetos** Priscilla Maranhão e equipe

Curadoria de Audiovisual do CCSP Célio Franceschet e Lúgia Regina da Silva Rocha **Projeto Gráfico** Solange de Azevedo

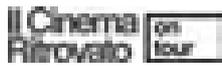
Cinema restaurado - Mostra de cinema em homenagem ao Festival Il Cinema Ritrovato | Curadoria: Guy Borlée (festival Il Cinema Ritrovato), Liciane Mamede (Vai e Vem Produções Culturais) - **Realização:** Vai e Vem Produções Culturais - **Produção:** Liciane Mamede e Cecília Lara - Legendas eletrônicas: Vai e Vem Produções Culturais - **Tradução de textos para o catálogo:** Liciane Mamede, Cecília Lara, Luiz Carlos Oliveira Jr - **Revisão de textos:** Cecília Lara

Agradecimentos: além das pessoas e instituições já citadas no início desta publicação, agradecemos especialmente: Josh Morrison (Flicker Alley), Frédérique Ros (Les Films du Jeudi), Julie Massera (Coproductio office) e Graham Fulton (Park Circus)

realização



apoio



apoio institucional



