

filme

como

Edição 3
Arsenal Filminstitut

um

objeto

um olhar sobre acervos de cinema

no

espaço

Filme como um objeto no espaço
um olhar sobre acervos de cinema

Terceira edição:
Arsenal Filminstitut

24 e 25 de junho de 2026

Sexta-feira

19hs: *Vem comigo ao cinema – Os Gregors*

Sábado

17h30 – *Comprometida*

19h30 – *Filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar*

Centro Cultural São Paulo

Rua Vergueiro, 1000

Info 11 3397 4002

Entrada gratuita

Prefeitura de São Paulo
Ricardo Nunes

Secretaria de Cultura
Totó Parente

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

DIRETOR
José Mauro Gnaspini

CURADORIA DE CINEMA
Célio Franceschet e
Carlos Gabriel Pegoraro

SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO
Kazuaki Shinjo

SUPERVISÃO DE COMUNICAÇÃO
Supervisora
Elisa Gudin

Administrativo
Cristiane Lopreto

Administrador de sistemas TI
Edmárcio Silva

Comunicação visual
Marco Aurélio
Steffany Lima
João Gabriel Oliveira
Julia Tavares Bispo
Heloisa Coutinho

Audiovisual
Alessandro Santos
Nina Bastian Gocke

Redação
Alexandre César
Danilo Amaral
Gustavo Santos
Camila Martins
Ratz Barreto

Redes Sociais
Thayna Pais Pereira
Pedro Blanco

Relações públicas
Maurício Faria

Equipe gráfica
Bruno Valeiro
João Batista Amaro
João Francisco dos Santos
Paulo Sérgio Cassiano

FILME COMO UM OBJETO
NO ESPAÇO

Curadoria e produção
Aaron Cutler
Mariana Shellard



06 INTRODUÇÃO

09 EM BUSCA DA VERDADE

13 INTRODUÇÃO PARA A SESSÃO
DE *COMPROMETIDA*

17 RESTAURAR, REMONTAR, REVIVER -
UMA JORNADA MATERIAL

26 SINOPSES

Filme como um objeto no espaço: Um olhar sobre acervos de cinema é um evento bimestral de cineclubes com o propósito de mostrar as diferentes faces da preservação de cinema, por meio de filmes de diferentes períodos e países que foram preservados digitalmente nos últimos 20 anos. As cópias dos filmes vêm de instituições públicas e privadas que são voltadas à preservação, com o intuito de mostrar seus arquivos e o trabalho que envolve levar um filme antigo de volta ao público. O evento acontece no formato de sessões duplas de cinema para representar os acervos, com apresentações antes das exibições pelos curadores e organizadores do evento, Aaron Cutler e Mariana Shellard (da produtora Mutual Films).

O Arsenal Filminstitut foi fundado em Berlim em 1963 pelo casal de Erika Gregor e Ulrich Gregor. Inicialmente se chamava “Os Amigos da Cinemateca Alemã”, que havia aberto mais cedo no mesmo ano, e funcionava como uma sociedade cinematográfica para complementar as atividades do centro berlinense de conservação de materiais fílmicos. Foi rebatizado em 1970, quando os Gregors adquiriram uma sala de cinema própria, com o nome “Arsenal” em homenagem ao filme soviético clássico *Arsenal*, dirigido por Oleksandr Dovzhenko em 1929. Desde 1971, a equipe do espaço fica responsável não apenas pelas centenas de exibições que acontecem nas suas premissas ao longo do ano, mas também pela organização da mostra Forum Internacional para Cinema Jovem, no Festival Internacional de Cinema de Berlim, e desde 2006, a mostra Forum Expanded, no mesmo festival. Desde sua fundação, o Arsenal tem se dedicado à história do cinema e aos desenvolvimentos atuais da sétima arte de forma crítica, retratando, refletindo e contextualizando os discursos contemporâneos da sociedade. A coleção de filmes do Arsenal atualmente conta com mais de 8.000 títulos – muitos sendo cópias raras ou até únicas de obras do mundo inteiro que passaram na Forum – e serve como uma expressão dos impulsos históricos do cinema de vanguarda e político.

A mostra no Centro Cultural São Paulo traz um foco nas atividades do Arsenal não apenas como um espaço de curadoria e exibição cinematográfica, mas também de distribuição e preservação, com destaque para dois momentos. A equipe do Arsenal entrou na preservação de cinema por meio de um gesto artístico. Entre 2011 e 2013 foi realizado o projeto “Living Archive – Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice” (<https://www.arsenal-berlin.de/content-migration/en/living-archive/projects/living-archive-archive-work-as-a-contemporary-artistic-and-curatorial-practice-2011-2013>) (“Arquivo vivo – Trabalho de arquivo como uma prática curatorial e artística”), no qual artistas e pesquisadores foram convidados para explorar o acervo, e no processo, redescobrir filmes ou conjunto de filmes, que, eventualmente, levariam a projetos de restauração. Essa iniciativa resultou na digitalização e lançamento em DVD de diversas obras, inclusive, filmes das cineastas norte-americanas Lynne Tillman e Sheila McLaughlin e da diretora indiana Deepa Dhanraj. E, em 2019, estrearam novas restaurações de filmes de Dhanraj e diversos outros cineastas dentro da mostra no Arsenal “Archival Constellations” (<https://www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/archive/program-archive/2019/magazine/articles/archival-constellations/>) (“Constelações de arquivos”), fruto de um projeto maior chamado “Archive außer sich” (<https://www.arsenal-berlin.de/en/archive-distribution/archive-projects/archive-ausser-sich-2017-21/>) (“Arquivos lado a lado”), que buscou aprofundar o entendimento das pesquisas, práticas e éticas envolvidas na preservação cinematográfica. (Em 2021, o Arsenal iniciou seu próprio festival de preservação, chamado “Archival Assembly”, ou “Conjunto de arquivos”).

Os filmes que vão passar no CCSP representam os períodos de “Living Archive” e “Archive außer sich”. São obras feministas e políticas, feitas no início dos anos 1980, que buscam ao mesmo tempo o engajamento com questões históricas e atuais das sociedades indianas e norte-americanas. A mostra também conta com um filme-retrato recente de Erika

Gregor e Ulrich Gregor que traz contexto histórico e evidencia o envolvimento contínuo do casal com a história do cinema e do seu país.

Agradecimentos especiais pela realização da mostra no Centro Cultural São Paulo vão para os integrantes atuais da equipe do Arsenal, entre eles, Alexander Boldt, Carsten Zimmer, Gesa Knolle e Markus Ruff. Agradecimentos também vão para a equipe do Goethe-Institut São Paulo por providenciar a cópia legendada em português do filme *Vem comigo ao cinema – Os Gregors* do acervo do Goethe-Institut; a equipe da distribuidora e plataforma de streaming brasileira de cinema FILMICCA por ceder as legendas em português do filme *Comprometida*; e a equipe da sala portuguesa Centro Batalha de Cinema por ceder as legendas em português dos filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar. As exposições são dedicadas às memórias dos artistas cinematográficos Katsu Kanai (1936-2026), Orlando Senna (1940-2026) e VALIE EXPORT (1940-2026), dos curadores de cinema Lili Hinstin (1977-2026) e Yuki Aditya (1980-2026) e do preservacionista de cinema Carlos Roberto de Souza (1950-2026).

EM BUSCA DA VERDADE

O texto a seguir foi escrito pela cineasta alemã Alice Agneskirchner para introduzir seu filme Vem comigo ao cinema – Os Gregors. Ele originalmente foi postado no site do Arsenal, em alemão e em inglês, para acompanhar as exibições do filme no Festival Internacional de Cinema de Berlim em 2022: <https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/archive/program-archive/2022/program-forum/forum-special/komm-mit-mir-in-das-cinema-die-gregors/>. A tradução para o português foi feita com o consentimento da diretora e da equipe do Arsenal.

Se um dos pais está ausente da vida de uma criança, a fundação para o futuro fica alterada. Pessoas que vivenciam essa ausência na infância sentem uma conexão especial quando se encontram. Foi assim quando conheci Erika Gregor há mais de 30 anos. Tivemos uma longa conversa em um pequeno festival que, infelizmente, não existe mais, na ilha de Poel, no Mar Báltico. Nossa conversa foi sobre cinema, mas, sobretudo, sobre família – o desaparecimento dos pais no caso de Erika e o desaparecimento das mães no meu. A mãe de Erika estava presente, assim como o marido dela, Ulrich, que era — e isso deve ser interpretado literalmente — um observador sincero.

Eu não sabia que aquela conversa, durante a qual me tornei amiga de Erika e de sua mãe, um dia se tornaria o ponto de partida para a produção de um documentário sobre os Gregors. Eu era estudante da Academia de Cinema e Televisão Konrad Wolf em Babelsberg, queria fazer documentários e, acima de tudo, era curiosa sobre o mundo, a vida, o cinema e as pessoas. Isso continua sendo verdade até hoje. O que se desenvolveu foi meu conhecimento da arte cinematográfica e a consciência de que, como documentarista, sou uma sismógrafa e uma cronista do nosso tempo.

Erika Gregor e Ulrich Gregor dedicaram-se inteiramente a uma tarefa gigantesca: “exibir filmes incomuns de todo o mundo para o público local”. Eles fizeram isso incansavelmente e durante décadas. E ao fazê-lo,

levaram em consideração as questões relevantes de sua época. A escolha dos filmes nunca foi aleatória; a programação que criaram — seja no Arsenal ou na Forum, no Festival de Berlim — sempre foi concebida para levar em conta o contexto social e político do momento. Foram testemunhas que moldaram a cultura (e não apenas a cultura cinematográfica) na Alemanha e na Europa em geral, entre 1957 e 2000.

Eles nasceram em 1932 (Ulrich) e em 1934 (Erika) e pertencem a uma geração que vivenciou o nazismo na infância. Com essa experiência, como parte da chamada "geração do pós-guerra", desejaram construir uma Alemanha diferente e democrática que assumisse a responsabilidade pelos horrores do passado, em vez de negá-los. Seguir suas convicções com tamanha dedicação faz dos Gregors não apenas seres humanos especiais, mas também importantes testemunhas. Como documentarista, senti que era essencial que a obra de Erika e Ulrich fosse registrada em filme e, falando francamente, para a posteridade, enquanto houvesse oportunidade.

Sem financiamento, e sob as condições da pandemia da COVID-19, mas também com a firme convicção de que tínhamos que fazer este filme naquele momento: Foi assim que o cinegrafista Jan Kerhart, a engenheira de som Ivonne Gärber e eu filmamos as primeiras tomadas com os Gregors em junho de 2020. Passamos dois dias de entrevistas no Arsenal (fechado devido à pandemia), onde também assistimos a um filme surpresa, e fizemos uma visita à casa dos Gregors, onde eles recitaram um poema de Else Lasker-Schüler — “Vem comigo ao cinema” — para nós em seu escritório.

Esse foi o início de uma jornada cinematográfica (às vezes uma viagem forçada) que nos levou por centenas de filmes selecionados pelos Gregors; incontáveis horas de material de arquivo da televisão da República Democrática Alemã; conversas com companheiros; entrevistas com ícones do cinema alemão, incluindo Edgar Reitz, Wim Wenders, Michael Verhoeven, Jutta Brückner e Helke Sander; e muitas outras conversas

com Erika e Ulrich.

Muitos temem que um filme cujos protagonistas falam sobre suas vidas o tempo inteiro possa ser longo ou entediante. Os tempos em que o cineasta alemão Eberhard Fechner fez seus grandes filmes de entrevistas como histórias orais para a televisão já passaram. Hoje em dia, a narrativa oral raramente é considerada confiável para criar uma narrativa cinematográfica. Agradeço à RBB (editor responsável, Rolf Bergmann), à WDR (editora responsável, Andrea Hanke), ao júri do BKM, ao Medienboard Berlin Brandenburg e ao DFFF, bem como à nossa comunidade de financiamento coletivo e à minha co-produtora, Sandra Ehlermann. Todos eles tornaram possível a realização deste filme da maneira como eu o idealizava. Os Gregors nos contaram sobre suas vidas. Selecionamos trechos de 40 filmes que eram representativos de suas vidas ou associados a elas. Descobrimos verdadeiros tesouros no material de arquivo e entrelaçamos todos os elementos em uma montagem elaborada e associativa (agradecimentos também à montadora Silke Botsch).

Se existe um segredo para o cinema documental, é esse: desenvolver um senso para o que é verdadeiro e tomar a decisão rápida de capturá-lo, em imagem e som, no momento em que se revela diante da câmera. É um desafio para a equipe de filmagem, pois exige atenção constante. Mas é essencial. É assim que eu vejo. Foi isso que aprendi com Klaus Wildenhahn e seus documentários de cinema direto. Para mim, é irrelevante se esses momentos são “puros” — ou seja, se eles também ocorreriam sem a presença da câmera, no estilo do cinema direto — ou se foram encenados para o dia da filmagem. O que importa para mim é que os momentos sejam verdadeiros. Foi assim que mantivemos o projeto — eu, os Gregors e minha equipe. Era especialmente importante para mim não apenas descrever o espírito de Berlim nas décadas de 1950, 1960 e 1970, mas dar-lhe vida no filme. Filmamos algumas cenas com um jovem casal explorando Berlim em uma Vespa, assim como Ulrich Gregor e Erika Steinhoff — que mais tarde se tornaria Erika Gregor —

havam feito em Berlim Oriental e Ocidental antes mesmo da construção do Muro.

Mais de uma vez, temi não conseguir fazer justiça a esta tarefa. A esfera de atuação dos Gregors era tão vasta, e tantos filmes e tanto material de arquivo precisavam ser analisados, além de milhares de fotos, programas, cartazes e artigos de jornal. Muitas vezes tive a sensação de estar me afogando na vida dos Gregors e na abundância de material, e de que eu não conseguiria encontrar o caminho, muito menos fazer o filme “certo” sobre o assunto. A vida e a atividade dos Gregors são tão complexas quanto as diversas perspectivas sobre elas.

Como reproduzir com sucesso a vida dos protagonistas (ainda vivos) em um filme biográfico? Como fazer justiça a dois ícones da indústria cinematográfica? Como contar uma história cultural — e sobretudo 100 anos de história do cinema — tendo como pano de fundo a vida privada de cada um? O quanto é privado, e o quanto deve permanecer assim? Foi um ato de equilíbrio. Um equilíbrio que negociamos com Erika Gregor e Ulrich Gregor, começando do zero a cada dia. A confiança entre nós cresceu ao longo de um ano e meio de filmagens. Tornou-se possível registrar momentos que permitiram vislumbrar a vida privada dos Gregors, casados há mais de 60 anos, que continua a desfrutar da convivência e do trabalho em conjunto, para além do âmbito de sua atividade profissional. “Venham comigo ao cinema” — é o que o casal nos diz — fiéis ao lema: “Uma vida sem cinema é possível, mas sem sentido”.

INTRODUÇÃO PARA A SESSÃO DE COMPROMETIDA

O texto a seguir foi escrito por Lynne Tillman, uma das co-diretoras (com Sheila McLaughlin) do filme Comprometida, para acompanhar a exibição no Centro Cultural São Paulo. Uma conversa entre Tillman e o cinegrafista do filme, Heinz Emigholz, aparece em inglês e em alemão no livreto que acompanha o lançamento em DVD de Comprometida e mais dois filmes de Sheila McLaughlin pelo Arsenal em 2012: <https://www.arsenal-berlin.de/en/campus/publications/dvds/films-by-sheila-mclaughlin-lynnetillman/>

Nas décadas de 1970 e 1980, o cinema feminista floresceu e se demonstrou um componente importante das artes no auge da segunda onda feminista.

Certa noite, no final da década de 1970, Sheila McLaughlin e eu estávamos no apartamento da cineasta Bette Gordon. Em uma prateleira havia uma foto da estrela de cinema Frances Farmer. Subitamente nós ficamos intrigadas ao saber mais sobre ela; depois lemos sua famigerada “autobiografia”. Novamente, uma parte do projeto do movimento feminista era descobrir e recuperar artistas, escritoras, diretoras, cientistas e muitas outras mulheres cuja obra foi suprimida ou perdida ao longo da história.

Sheila e eu decidimos fazer um longa-metragem experimental e independente em 16 mm sobre Farmer. Nós duas havíamos lido o livro *Hollywood Babylon* (1959), de Kenneth Anger, no qual ele escreveu sobre a vida e destino de Farmer – internada em um manicômio por sua mãe conservadora, arrancada de Hollywood.

Farmer era uma ativista política de esquerda e havia trabalhado com o Group Theater, protestando contra injustiças. Ela era uma mulher muito bonita. Mas ela era uma rebelde em Hollywood, e mulheres rebeldes eram frequentemente silenciadas.

Desenvolvemos uma história e eu escrevi o roteiro.

Nós seríamos codiretoras e produtoras. Sheila foi a montadora principal e ela também interpretaria Frances. Para fazer o filme nós buscamos financiamento, pois nenhuma de nós duas tinha capital. Primeiro, nós juntamos dinheiro o suficiente para filmar algumas cenas que acompanhariam o projeto. Nós pedimos ao artista e cineasta alemão Heinz Emigholz para ser o cinegrafista. O olhar e jeito particulares de Emigholz de desorganizar e complicar cenas com ângulos e filmar maravilhosamente em preto e branco se adequou completamente aos nossos objetivos.

Havia mais dois períodos de filmagem. Nós recebemos diversas verbas que permitiram que continuássemos. Verbas do Conselho para as Artes do Estado de Nova York, do Astrea (um pequeno fundo feminista para as artes) e da Fundação para as Artes de Nova York. Somado a elas, a coreógrafa, dançarina e cineasta Yvonne Rainer apoiou o filme. De fato, o apoio financeiro de Yvonne permitiu que fizéssemos a primeira filmagem, e isso nos levou a buscar fundos com uma amostra do que faríamos. No total, fizemos o filme com 50.000 USD.

A razão pela qual conseguimos fazer o filme por esse valor – com exceção de alguns gastos maiores, como película e revelação, locação de equipamentos de filmagem e o deslocamento de nosso cinegrafista da Alemanha para os Estados Unidos a cada filmagem – foi que pagamos muito pouco para os participantes. Algumas pessoas até trabalharam de graça, frequentemente nossos amigos. Nós fizemos uma filmagem de uma semana na casa grande de minha irmã. Sheila e eu fizemos o possível para ajudar todo mundo – pegar roupa na lavanderia para uma filmagem se fosse necessário, comprar café para a equipe, etc. Cineastas não devem fazer isso, mas nós fizemos o necessário para que o filme fosse realizado.

Comprometida estreou no Festival Internacional de Cinema de Berlim em 1984 e depois passou no canal inglês de televisão, Channel Four, em diversos festivais e nos cinemas que mostravam filmes experimentais e

independentes. Por muito tempo, a distribuidora norte-americana Women Make Movies cuidou dele. Depois passou a ser distribuído pela First Run Features.

Sheila já havia realizado e exibido filmes, inclusive *Artificial Memory* (1978). Eu tinha pouca experiência nessa área, havia exibido filmes em um cinema alternativo de Amsterdã. Eu era uma escritora e pretendia escrever como profissão. Durante o período em que fizemos *Comprometida*, escrevi meu primeiro romance, *Haunted Houses* (1987), que foi traduzido para o português como *Casas Assombradas* pela editora Assírio e Alvim, em Lisboa.

Shelia continuou fazendo filmes. Depois de *Comprometida*, ela escreveu um roteiro que se tornou um longa-metragem em 16 mm, uma história de mistério e amor lésbico chamada *Ela deve estar vendo coisas* (*She Must Be Seeing Things*, 1987). O filme foi aclamado por muitos críticos, incluindo as críticas feministas Teresa DeLaurentis e B. Ruby Rich.

O que foi muito recompensadora para nós foi a vida que *Comprometida* continuou a ter, sendo mostrado e ganhando uma audiência muito nova e jovem. Duas sessões recentes em Nova York, no Anthology Film Archives, estavam lotadas. No final de uma dessas sessões, Sheila e eu falamos sobre o filme e abrimos para perguntas. O público estava, nós acreditamos, completamente absorvido pela história, pelo visual preto e branco, pela direção e estilo de filmagem. Com pouquíssima decoração o filme se sustentou ao longo do tempo. E mais evidente ainda, nós vimos como suas representações do tratamento das mulheres e sua sinceridade (sem didatismo feminista) foi apreciado por uma plateia mais jovem.

Os dias de hoje são difíceis para as mulheres norte-americanas, com o governo federal atual tentando revogar o direito ao aborto ou limitar o acesso a métodos contraceptivos. Tempos ruins para todos os americanos e para o mundo todo, com o sofrimento causado pelas decisões deletérias de nosso governo cruel e seus pronunciamentos caóticos e destrutivos.

Com a firme posição de *Comprometida* contra formas de opressão, incluindo os erros e abusos da psiquiatria dos anos 1940 e 1950, esperamos que seja uma forma de encorajar protestos para tirar essa administração do poder e muito mais.

RESTAURAR, REMONTAR, REVIVER - UMA JORNADA MATERIAL

Os textos a seguir se encontram disponíveis em inglês no site dedicado ao trabalho do Coletivo Cinematográfico Yugantar que foi criado pela equipe do Arsenal após restaurar os filmes: <https://yugantar.film/> . Agradecimentos vão à cineasta indiana Deepa Dhanraj, a pesquisadora alemã Nicole Wolf e o preservacionista alemão do Arsenal, Markus Ruff, pela sua permissão de postar a tradução do material para o português.

Linha do tempo das restaurações dos filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar:

2011: Em novembro de 2011, Deepa Dhanraj viajou para Londres com sua bagagem de mão cheia de todo tipo de material fílmico relacionado ao Coletivo Cinematográfico Yugantar que ainda existia em seu porão – em torno de 22 kg de película em 16 mm, algumas fotos, negativos e fitas magnéticas de som. O que parecia ser o único material sobrevivente foi cuidadosamente levado de Londres para Berlim, onde os filmes do coletivo se juntaram às milhares de cópias de filmes do acervo do Arsenal. As películas desgastadas – parcialmente afetadas pela síndrome do vinagre, a deterioração química da película de acetato – foram inspecionadas e preparadas para serem projetadas na mesa Steenbeck (uma mesa de edição que também é usada para assistir películas) e filmadas na pequena tela para criar uma cópia digital como material de trabalho e pesquisa.

Os materiais então começaram uma nova jornada. Da viagem pela Índia em cima de ônibus, passando por diversos projetores em 16 mm, rebobinados diversas vezes para projeções internas, externas, em salas de cinema, locais de encontro, do lado de fora de espaços de grupos políticos, em estradas bloqueadas; expostos ao calor e à humidade quando guardados, as películas desgastadas agora passam por diferentes laboratórios de filmes e de pós-produção na Alemanha.

Os elementos fílmicos foram inspecionados, danos foram reparados e o material foi limpo. O processo de digitalização seguinte envolveu questões técnicas, conceituais e éticas. O que significa restaurar digitalmente esses materiais de um local e tempo específicos: Captar a história de produção de um filme que também implica em “imperfeições” analógicas e limitações, assim como em traços que apareceram com o tempo? Ou buscar uma intervenção que agrade aos olhos e ouvidos dos espectadores, com um resultado que acomode a maneira como somos treinados a perceber o cinema hoje em dia? Como se negocia entre uma “teórica” restauração ética, os interesses da cineasta, a prática de um arquivo de cinema e o público? Como uma colaboração entre lugares distantes como uma instituição alemã e um coletivo feminista inativo na Índia se desdobra através de conexões pessoais que se desenvolvem por meio dos próprios processos materiais?

2011-2013: “Living Archive – Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice” (“Arquivo vivo – Trabalho de arquivo como uma prática curatorial e artística” (um projeto do Arsenal) oferece uma estrutura para restaurar digitalmente o filme *What Has Happened to This City? (Kya Hua is Shaher Ko?)*, dirigido por Deepa Dhanraj) e produzir um DVD com um livreto logo depois de sua reestrea na Berlinale Forum em 2013. O filme foi apresentado na mesma seção do Festival Internacional de Cinema de Berlim em 1988, sendo que o Arsenal detém em seu acervo uma cópia em 16 mm do filme com legendas em alemão.

2013-2017: Devido à falta de patrocínio, a restauração dos filmes de Yugantar está sendo adiada.

2017-2021: O projeto da Arsenal “Archive ausser sich” (“Arquivos lado a lado”) oferece a oportunidade de continuar com o trabalho dos filmes de Yugantar. Deepa Dhanraj acompanha a restauração da cor dos filmes *Tobacco Embers (Tambaku Chaakila Oob Ali)*, *Is This Just a Story? (Idi Katha Maatramena)* e *Maid Servant (Molkarin)*, em Berlim, em 2018.

2019: As restaurações digitais de *Tobacco Embers* e *Is This Just a Story?* estreiam na Forum, na presença de Deepa Dhanraj e Abha Bhaiya.

2020/2021: Uma (segunda) cópia do filme *Sudesh* é localizada na Alemanha e a restauração digital é realizada e apresentada no festival “Archival Assembly” (<https://www.arsenal-berlin.de/en/archive-distribution/archive-projects/archival-assembly/>), no cinema do Arsenal. As restaurações digitais dos quatro filmes de Yugantar são realizadas em estreita colaboração com Deepa Dhanraj, em parte participando do tratamento de cor e da restauração de som. O trabalho se dá no contexto do “Archive ausser sich”, um projeto do Arsenal-Institute for Film and Video Art, em cooperação com a Haus der Kulturen der Welt, como parte do “The New Alphabet”, um projeto do HKW apoiado pela Comissão para Cultura e Mídia do Governo Federal, devido a uma decisão do governo alemão. Todos os elementos analógicos, com exceção de uma película em 16 mm de *Sudesh* do arquivo EZEF, estão armazenados no acervo do Arsenal, mediante acordo com os integrantes do Coletivo Cinematográfico Yugantar.

Restauração como colaboração

Uma conversa entre Deepa Dhanraj e Markus Ruff, com a participação de Nicole Wolf

Nicole Wolf: Os filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar chegaram no Arsenal através do meu contato com a instituição. Eu fui convidada para participar do projeto “Living Archive”, e com isso, surgiu uma possibilidade de finalmente assistir e possivelmente tornar novamente acessíveis esses filmes que eu queria ver há tantos anos. Eu já havia acompanhado a Deepa quando levou todos os materiais fílmicos existentes para Londres, e permitir a mim levá-los para Berlim foi um enorme gesto de confiança na parte dela. Eu acho que o peso das cópias 16 mm fez com que provocasse uma sensação de excitação absoluta e imensa responsabilidade. Eu tinha conhecimento do engajamento político do Arsenal e de seu arquivo cheio de realizadores radicais da história do cinema, e confiei que os

filmes seriam reconhecidos pelo que eram e que as futuras relações com os cineastas seriam tratadas com respeito. Ao mesmo tempo, eu estava ciente da questão política que seria a entrada de filmes ativistas indianos em uma instituição alemã que providenciaria o financiamento e o conhecimento para restaurar e digitalizar os filmes, sendo eu uma facilitadora europeia branca desse processo, assim como uma pesquisadora no projeto, e a possibilidade de eventualmente os filmes fazerem parte do arquivo. Eu não sabia absolutamente nada sobre restauração digital antes desse projeto, e ainda que eu não estivesse envolvida em diversos aspectos do processo, eu aprendi muito e me dei conta do impacto que pequenas decisões têm no âmbito, por exemplo, da correção de cor dentro de um contexto maior de questões conceituais. Eu senti que vi os filmes de uma nova maneira, uma vez que estavam digitalizados com detalhes importantes se tornando mais visíveis e audíveis.

Como vocês dois descreveriam sua abordagem para entrar nesse projeto? O que foram para vocês momentos significativos ou experiências para o processo dar certo, em grande parte através de longas distâncias, ao longo de dez anos, com Deepa presente apenas em Berlim por duas semanas em um verão? O que foi importante no que diz respeito à comunicação entre os dois lados? Quando esse processo foi percebido como uma colaboração e quando possivelmente não foi, e por quê? Vocês podem articular qual foi o seu senso de confiança nesse processo?

Markus Ruff: Primeiro, eu gostaria de tratar de dois pontos que você levantou; o aspecto financeiro e a especialidade. O último absolutamente existe na Índia – ou especialmente na Índia – no campo da restauração digital. Por exemplo, para a restauração digital do filme *Ghashiram Kotwal* (dirigido pela Cooperativa Cinematográfica Yukt em 1976), nós trabalhamos junto com um laboratório na Índia. A questão continua sendo quem pode – ou não pode – bancar isso. O custo de uma digitalização ou restauração digital (e o armazenamento do material fílmico) é, claro, um grande desafio para a Alemanha também,

independentemente do país em que os filmes foram produzidos. Entretanto, se torna ainda mais desafiador quando você lida com uma chamada produção estrangeira. A lógica do financiamento cultural alemão segue a linha da herança, ou seja, herança nacional, o que leva a conversa para uma direção diferente. O fato aqui é que os filmes encontraram seu caminho para o acervo do Arsenal (até que os integrantes do Coletivo Cinematográfico Yugantar decidam o contrário) e nós conseguimos assumir a restauração. E nessa constelação, o aspecto das relações de poder que você mencionou anteriormente é crucial e precisa ser constantemente pensada, tanto no nível institucional, quanto no pessoal.

Eu trabalho no Arsenal desde 2011, assim “Living Archive” foi mais ou menos o projeto com o qual eu me envolvi mais com projetos de digitalização. Foi nesse contexto, bem no começo de minha entrada neste ramo particular, que nos conhecemos e começamos a trabalhar juntos desde então, sempre focando na restauração dos cinco filmes, o primeiro sendo *What Has Happened to This City?*, dirigido por Deepa. Uma colaboração tão longa conecta as pessoas e, no meu caso, posso dizer que os relacionamentos pessoais são um aspecto essencial para meu trabalho. Já não consigo lembrar mais como foi nosso primeiro encontro no Arsenal e a mala cheia de rolos de película – nem falar no que se passou pela minha cabeça. Entretanto, em conexão com outros projetos onde cineastas confiam seus filmes e suas digitalizações ao Arsenal, de certa forma, essa situação se repete, e eu tenho consciência de que isso requer um bocado de confiança. Às vezes não conhecem a instituição de antemão, ou não a conhecem bem, e nos encontramos pela primeira vez, ou os filmes são entregues para nós por um terceiro, como neste caso foi Nicole. Nesse ponto, eu me pergunto o que é que faz com que a confiança se estabeleça, especialmente se não existe proximidade física e, nesse sentido, não há acesso imediato ao material para os cineastas.

Deepa Dhanraj: É muito difícil para uma cineasta ver

seus filmes desaparecerem. Os filmes desaparecem não porque eles são mal guardados ou roubados, mas porque simplesmente se desgastam com o tempo. Películas desintegram depois de serem projetadas muitas vezes e não podem mais ser projetadas. Elas começam a existir como imagens na memória e apenas podem ser trazidas de volta à vida através da “conversa” sobre o filme, descrevendo sequência por sequência para que o espectador possa “ver” a obra. Quando Nicole me perguntou sobre os filmes que haviam se perdido, ambos *What Has Happened to This City?* e os filmes de Yugantar, foi assim que eu os descrevi, como se estivesse narrando um roteiro. Na época, não era crível que eles poderiam ser vistos novamente como um filme deve ser visto. Então quando chegou a notícia de que o Arsenal poderia restaurá-los, inicialmente *What Has Happened to This City?*, para mim foi um momento muito emocionante.

Eu não tinha ideia de como funcionava um processo de restauração, especialmente quando tínhamos que trabalhar com um negativo tão danificado e reconstruir a trilha de som a partir de uma mistura de som óptico e fitas magnéticas. Marcus estava trabalhando com o laboratório Arri e tinha que explicar por que alguns trechos tinham um determinado aspecto em decorrência da síndrome do vinagre. Discussões sobre como algo deve ser retocado no processo de restauração digital, ou apenas deixar com a aparência original das marcas do tempo, chamando a atenção para questões de autenticidade, fidelidade histórica e processos de arquivamento. Isso teve que ser negociado.

Foi uma curva de aprendizado íngreme, e eu acho que, mesmo havendo um processo de longa distância, nós conseguimos nos comunicar através dos países e fuso horários. A confiança foi construída no processo do trabalho em conjunto, em todos os aspectos – a qualidade da imagem, a construção da trilha de som, as novas legendas – e eu devo agradecê-lo, Markus, por sua meticulosidade, atenção aos detalhes e paciência com todas as minhas dúvidas! Eu suponho que para você também foi uma questão de compreender quais eram as minhas expectativas. Obrigada por me lembrar

do que era na realidade possível!

MR: Quando um cineasta está envolvido no processo de restauração, é necessário comunicar claramente a abordagem. Isso talvez seja contraditório à intenção do diretor inicialmente, e de alguma forma é a natureza das coisas. No entanto, a discussão sobre os detalhes — mesmo que às vezes possa parecer técnica demais — geralmente é produtiva. É um diálogo de troca de perspectivas de diferentes origens, todas em prol do filme e de como preservá-lo da melhor forma possível, de maneira fiel, para as gerações atuais e futuras. Gosto muito desse processo, e nada me dá mais satisfação do que um cineasta satisfeito. Acho que conseguimos este resultado juntos.

DD: Assistir a versão final na telona pela primeira vez depois de tantos anos foi um momento de muita emoção que eu nunca vou me esquecer. Depois da restauração de *What Has Happened to This City?*, acho que definiu uma relação de trabalho muito confortável, conseqüentemente o trabalho com os filmes de Yugantar foi muito fácil.

MR: Sim, com esse primeiro projeto nós estabelecemos uma forma de trabalho conjunta confortável e já tínhamos uma ideia clara da abordagem — não apenas em termos técnicos em relação à restauração, mas também em termos de práticas curatoriais. Entretanto, os filmes de Yugantar tiveram seus desafios particulares, diferentes dos de *What Has Happened to This City?*, então continuamos a “negociar” detalhes. Cada filme é diferente e apresenta novas questões e novos desafios.

NW: Em relação às suas reflexões, eu me lembrei que essa colaboração começou com a busca para *What Has Happened to This City?* no acervo do Arsenal. Quando eu procurei por uma cópia do filme, nunca me ocorreu que haveria uma cópia em película aqui em Berlim, mas ao pesquisar uma mostra de filmes com curadoria baseada na coleção de filmes indianos do Arsenal, *What Has Happened to This City?* apareceu. Vocês dois enfatizaram que trabalhar neste filme juntos foi,

primeiro, crucial para criar uma certa base de confiança, e eu me pergunto se também, apenas o fato de que o Arsenal já tenha mostrado um filme que a Embaixada da Índia provavelmente não mostraria internacionalmente e não preservaria, e que todos reconhecem que ele era um filme político importante de tornar acessível novamente.

O outro aspecto talvez seja também sua compreensão e experiência, Markus, de trabalhar com outros filmes do contexto indiano e com laboratórios indianos. E me surpreende que vocês dois enfatizaram o aspecto pessoal e trabalharam uma forma de tomar decisões apropriadas para cada um dos filmes, ao invés de apresentar uma ideia preestabelecida sobre o que a restauração digital e o resultado final devem ser. Essa impressão eu tive de sua descrição, que deixa a instituição e o que é estruturalmente determinado desvanecer um pouco no fundo, apesar de nunca desaparecer completamente. E como você diz, Markus, o coletivo pode decidir em qualquer momento tirar as películas do arquivo e houve um acordo em comum de que as versões online dos filmes devem ser disponibilizadas gratuitamente para o público na Índia e por demanda em outras regiões do mundo fora a Europa e os Estados Unidos.

MR: Tornar os filmes acessíveis online é um processo complexo. Em qual plataforma e em qual território um filme pode ser acessível continua sendo uma decisão caso a caso, dependendo das questões legais. No caso dos filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar, nós discutimos e medimos juntos o que era possível e como. O ponto de partida para as digitalizações desses filmes estava sempre de fundo: torná-los acessíveis para os trabalhadores e sindicatos na Índia, e que eles possam ser vistos sem restrições em diferentes contextos. Essa era a intenção de quando os filmes foram produzidos, e hoje em dia isso pode ser conseguido com o digital de forma diferente. Tornar os filmes acessíveis gratuitamente online na Índia era um desejo expresso do coletivo, e seria um absurdo para a instituição se opor a esta intenção original – ao menos uma vez você se envolve em um projeto assim.

Eu acho que isso é um caso específico e que nós encontramos soluções adequadas para diferentes contextos.

Quanto à abordagem da digitalização, devo acrescentar: quando falamos de uma restauração (digital), existem, sem dúvida, intervenções que não são viáveis. Caso contrário, o produto final teria de ser chamado — “simplesmente” — de outra coisa, e não de restauração. No entanto, como uma instituição cinematográfica com a missão de promover a educação e a difusão da cultura cinematográfica, não pretendemos falsificar filmes durante o processamento digital — isto é, produzir uma cópia digital na qual a história de produção da obra já não seja reconhecível. O caso dos filmes de Yugantar ilustra isso perfeitamente: *Tobacco Embers*, por exemplo, mostra que houve greves na década de 1980 e que as trabalhadoras conseguiram conquistar melhores condições naquela época — fatos desconhecidos pelos trabalhadores de hoje. Se o filme desse a entender que foi rodado ontem, acredito que perderia sua autenticidade e seu impacto para o público de hoje. Ainda assim, reconheço que o filme é fruto do trabalho de uma ou mais pessoas com uma aspiração estética; esse aspecto é algo que procuro não perder de vista, sempre que possível e justificável.

DD: O processo de restauração estendeu-se por um período de dez anos, e é notável que tenhamos conseguido dedicar o mesmo nível de atenção e cuidado a cada filme. Senti que todos nós compartilhávamos o mesmo sentimento de comprometimento com este projeto. Por fim, quero dizer que, ao final dessa jornada, a amizade é especial e perdurará.



Vem comigo ao cinema – Os Gregors

Komm mit mir in das Cinema – Die Gregors, Alice Agneskirchner, Alemanha, 2022, 155 min, DCP, livre

Ulrich Gregor nasceu em 1932 e Erika Steinhoff nasceu em 1934. Os dois cinéfilos alemães se conheceram em um cineclube universitário em Berlim em 1957, se casaram em 1960 e fundaram uma sala de exibição de cinema em 1963, que começou como uma parceira da Cinemateca Alemã (Deutsche Kinemathek) e depois virou o espaço conhecido hoje como o Arsenal Filminstitut. O filme-retrato *Vem comigo ao cinema – Os Gregors* segue o casal no momento presente enquanto recontam suas memórias à frente do Arsenal, com destaque para sua atuação na Forum Internacional para Cinema Jovem, uma mostra paralela do Festival Internacional de Cinema de Berlim que eles lideraram desde sua fundação em 1971 até 2001. Vemos os Gregors assistindo filmes queridos aos dois, como *Pai (Apa, 1966)*, do húngaro István Szabó, *A idade de ouro (L'Age D'Or, 1930)*, do espanhol Luis Buñuel, e *Alemanha, mãe pálida (Deutschland, bleiche Mutter, 1980)*, da alemã Helma Sanders-Brahms, e ouvimos sobre a importância das obras nas suas trajetórias profissionais e pessoais. Essas trajetórias incluem suas tomadas de consciência como cidadãos alemães se formando nos anos após a Segunda Guerra Mundial e seu entendimento da importância do cinema alemão de refletir uma sociedade em transformação.

O nome do filme da documentarista alemã Alice Agneskirchner (que nasceu em 1966) vem de um poema amoroso da escritora alemã Else Lasker-Schüler, e o filme todo se passa como uma história de amor entre duas pessoas engajadas através do cinema. *Vem comigo ao cinema – Os Gregors* teve sua estreia mundial na mostra Forum em 2022, com os dois membros do casal presentes para conversar com o público. O filme vai passar no Centro Cultural São Paulo com o apoio do Goethe-Institut.



Comprometida

Committed, Sheila McLaughlin/Lynne Tillman, E.U.A., 1984, 77 min, 16 mm para DCP, 16 anos

Comprometida é um filme híbrido, que varia entre registros experimentais e narrativos, que tem como tema a estrela norte-americana de cinema e teatro Frances Farmer (1913-1970), que foi internada em uma instituição psiquiátrica em meados da década de 1940 essencialmente por causa das suas posições políticas de esquerda. O filme foi uma co-direção entre as cineastas Lynne Tillman (que escreveu o roteiro e eventualmente se tornou uma romancista importante nos Estados Unidos) e Sheila McLaughlin (que também interpreta Farmer). As cenas fragmentadas de *Comprometida*, filmadas em PB com um estilo de atuação altamente teatralizado, não buscam representar uma biografia de Frances Farmer, mas sim uma interpretação ficcional de partes de sua vida que podem se comunicar com o momento presente. O filme foca na relação conturbada entre Farmer e sua mãe conservadora (Victoria Boothby), que se torna cúmplice de sua institucionalização; no contexto sociopolítico dos anos pré e pós-guerra nos Estados Unidos; na psiquiatria como um fator cada vez mais pernicioso na vida doméstica norte-americana; e no caso amoroso destrutivo que Farmer tem com o teatrólogo renomado Clifford Odets (Lee Breuer), cujos impulsos controladores expõem a hipocrisia de uma esquerda machista que fala sobre libertação. Esse olhar sobre os anos 1930 e 1940 foi feito em parceria com diversos cineastas independentes e experimentais que trabalharam em Nova York nos anos 1970 e 1980, entre eles, Bette Gordon, Lizzie Borden, Yvonne Rainer, Tom Chomont e o cineasta alemão Heinz Emigholz, responsável pela brilhante fotografia em 16 mm que apresenta a ação através de diversos ângulos.

Emigholz depois trabalhou na Alemanha como professor de cinema e programou filmes no Arsenal, inclusive obras de McLaughlin, com quem colaborou em diversos projetos. Ajudou na seleção de três filmes de McLaughlin (que deixou o cinema após os anos 1980 para se tornar acupunturista) para digitalização e lançamento em DVD em 2013 a partir de cópias fílmicas encontradas no acervo do Arsenal. As versões do Arsenal de *Comprometida*, mais o curta-metragem *Inside Out* (1978) e o longa-metragem *Ela deve estar vendo coisas* (*She Must Be Seeing Things*, 1987), também foram adquiridos para streaming na plataforma brasileira FILMICCA.



Filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar

Abha Bhaiya/Deepa Dhanraj/Meera Rao/
Navroze Contractor, Índia, 1980-1983, 114min,
16 mm para DCP, 16 anos

A palavra “yugantar”, em hindi, significa “mudança para uma nova era”. Surgiu na Índia um coletivo cinematográfico com esse nome alguns após a declaração da Emergência pela então Primeira-Ministra Indira Gandhi em 1975, que resultou na repressão dos direitos de muitos artistas e trabalhadores no país. O coletivo foi composto por três cineastas mulheres – a documentarista política Deepa Dhanraj (nascida em 1953) e as ativistas feministas Abha Bhaiya (nascida em 1948) e Meera Rao – mais o importante cinegrafista Navroze Contractor (1944-2023), que foi casado com Dhanraj e filmou a maioria das obras dela. Entre 1980 e 1983, antes de se separar para seguir seus próprios caminhos, os integrantes do Coletivo Cinematógrafo Yugantar colaboraram na criação de quatro filmes pioneiros, em conjunto com grupos de trabalhadoras indianas que buscaram expor e refletir sobre condições de desigualdade social através de uma mistura de cinema direto com momentos de reencenação e teatralização pedagógica.

O programa no Centro Cultural São Paulo apresenta as estreias brasileiras das restaurações dos quatro filmes que o Arsenal realizou em 2K a partir dos materiais em 16 mm: *Maid Servant (Molkarin, 1981, 25min)*, realizado em colaboração com trabalhadoras domésticas na cidade de Pune que buscaram fazer um sindicato para se proteger contra a exploração dos seus patrões; *Tobacco Embers (Tambaku Chaakila Oob Aali, 1982, 27min)*, sobre trabalhadoras em uma fábrica de tabaco na cidade de Nipani; *Is This Just a Story? (Idi Katha Maatramena, 1982, 27min)*, uma ficção sobre uma

jovem mãe casada tentando achar sentido em sua vida, realizado em colaboração com um coletivo de ativistas políticas feministas na cidade de Haiderabade; e *Sudesh* (1983, 34min), o único filme em cores realizado por Yugantar, que foi feito em parceria com os integrantes do movimento ecofeminista Chipko, voltado para a conservação das florestas indianas.

O projeto de restauração dos filmes do Coletivo Cinematográfico Yugantar começou com a digitalização e o lançamento em DVD pelo Arsenal em 2013 de um outro filme realizado por Dhanraj e Contractor, *What Has Happened to This City? (Kya Hua Is Shahar Ko? / “O que aconteceu com esta cidade?”*, 1986), um longa-metragem documental sobre as consequências de tumultos religiosos em Haiderabade que foi exibido na Forum e tinha uma cópia em 16 mm que pertencia ao acervo da instituição. Dhanraj aproveitou a oportunidade de guardar com o Arsenal os materiais dos filmes de Yugantar, que estavam desgastados pelo tempo e pelas suas diversas exibições para diferentes públicos de trabalhadores e cinéfilos (muitas vezes organizadas pelos cineastas, que levaram as cópias pessoalmente de um lugar para outro). Durou quatro anos para conseguir o financiamento para o trabalho das restaurações dos filmes de Yugantar, que começou em 2017. Duas das restaurações estrearam na Forum em 2019, na presença de Dhanraj e Bhaiya, e o projeto foi concluído em 2021, junto a um website detalhado em inglês sobre o legado do coletivo (<https://yugantar.film/>). O trabalho com o cinema do Coletivo Cinematográfico Yugantar representa parte de um interesse maior do Arsenal em guardar a memória do cinema político e de vanguarda indiano, com títulos de cineastas como Mani Kaul, Prem Kapoor e Ruchir Joshi, que eventualmente virou o tema de uma antologia

crítica chamada *One Film at a Time* (<https://www.arsenal-berlin.de/en/campus/publications/one-film-at-a-time/>), publicada pela curadora e pesquisadora indiana de cinema Shai Heredia em 2024 a partir do seu trabalho com o arquivo.

Realização



Produção



Apoio

